

Coplas, ritmo y rima.... A ver quién se anima

En el año 2014 participé como profesora de música en una experiencia de acercamiento a la literatura, la música y la plástica, a través de talleres integrados en el club de barrio “Sacachispa”, ubicado en la periferia de la ciudad de La Plata. Esta Institución albergaba una sede de UDI (Unidades de Desarrollo Infantil del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires) que como tal brinda atención alimentaria y colaboración en el proceso enseñanza-aprendizaje a chicos de 0 a 18 años e incentiva la incorporación a la enseñanza formal., explicitando sus funciones:

Participaron quince niños de un asentamiento ubicado a metros del Club, llamado “Isla de las tortugas”, aludiendo a un pequeño predio rodeado por dos arroyos y habitado por innumerables tortugas acuáticas, donde acababa el asfalto. En nuestro primer acercamiento al lugar nos encontramos con los isleños del barrio de Ringuelet, en su mayoría emigrados de países limítrofes de Argentina. La oferta de los Talleres de Artes integradas no inquietó a los padres, quienes en una primera reunión en las instalaciones del Club, pidieron clases de apoyo escolar para los niños. Así fue que dedicábamos parte del tiempo a la tarea escolar y el resto a poder “jugar con las Artes”, como lo expresaban los propios niños. Según uno de ellos, Fran – “en el taller se puede hacer lo que queremos con las letras, mezclarlas, escribirlas, dibujarlas o cantarlas- y agregaba – “No es como en la Escuela”-. Debido a la escasez de materiales, preparamos instrumentos no convencionales, hechos de material desechable, aportando también nuestros propios instrumentos.

¿Cómo acercarnos a las Artes en este espacio? Casi todos los niños pertenecían a familias o grupos de familias migrantes desde países cercanos. Sus relatos hablaban de parientes que viajaban, abuelas que no conocían porque estaban muy lejos o tías que habían venido de visita. Por otra parte, la ciudad con su urbanización característica, estaba lejos de la realidad cotidiana y sinuosa de su isla. Recurrimos entonces a las coplas de tradición oral, relacionadas con las culturas diaspóricas de Latinoamérica. Así pensamos en “el taller de los viajes” luego de la tarea escolar.

John Clifford (1997) nos ubica en la coyuntura del viaje como un lugar paradigmático, un campo de prácticas discursivas donde “Es necesario reemplazar la figura cultural del “nativo” por la figura intercultural del “viajero” (p. 38). Al respecto, Alejandro Grimson

(2015) agrega que “la perspectiva diaspórica desarrollada por Clifford, deshace el nudo entre “cultura” y “territorio” proponiendo la noción de “cultura viajera” (p. 142).

Desde la metáfora del viaje, fuimos acercándonos al coplerío y sus diversos matices. Con gran asombro y emoción fui aprendiendo modos prácticos de convocar a cantar, desde los propios niños.

Utilizamos herramientas del discurso musical que ponemos en consideración. Tomamos la noción de “unidades musicales de sentido” que organizan las prácticas discursivas. Según Philip Tagg (1982) ellas “proponen otro modelo de análisis que observe la concordancia entre ritmos del discurso: *interacción sintáctica*; la forma de vinculación física-emotivo-cultural: *interacción semántica* y la activación sensorial de la participación colectiva que promueve la emocionalidad: *direccionalidad emotiva*” (p. 37).

Camargo Piedade (2005) en Brasil, años después propone lugares comunes, recortes, puntos expresivos y nexos culturales a los que llamó “tópicos” para encontrar enlaces culturales e históricos, pudiendo construir un guión o esquema narrativo, alternativo a la escritura del sistema clásico europeo. Sugiere ver la forma en que se suceden gestos y emociones. Así, los tópicos resultan segmentos, unidades mínimas, que vinculan retórica, poesía y música.

De esta manera, las nociones de ritmo y palabra comienzan a construirse dentro del ambiente sonoro de la copla, sus propios tópicos. A continuación describiremos dos tópicos utilizados: el tópico del Canto Vallisto y el tópico del Son cubano.

Tópicos del canto vallisto del NOA argentino

En cada encuentro nuestra copla de apertura era parte de una recopilación del NOA argentino. Mientras nos disponíamos en dos hileras enfrentadas, cada una con una caja coplera, instrumento característico, realizábamos las marcaciones del ritmo con los pies, coincidentes con acentuaciones de los versos octosílabos y rimas consonantes. El canto era colectivo y no había lecturas previas. Los golpes en la caja respondían a un tópico repetitivo, creado por los propios niños: YA ME VOY.

YA ME	VÓY	YA ME	VOY	YA ME	VOY
/	/	/	/	/	/

La copla viajera de apertura es una tonada salteña, escuchada a niños y recopilada por Leda Valladares (p. 14)

Dicen que el mundo es redondo

Pero tiene cuatro cortes

Recién he llegado viditai!

Tiene naciente y poniente

Tiene Sur y tiene Norte

Recién he llegado viditai!

Yo quisiera parecerme

A esas piedras del río

Tiradas en media playa

Sin sentir calor ni frío

Aquí estoy porque he 'i venido

Porque he 'i venido aquí estoy

Si no les gusta mi modo

Como he venido me voy

Qué lindo para el verano

Cuando los pastos maduran

Cuando dos se quieren mucho

A la legua se saludan

En los sucesivos encuentros, los niños fueron agregando cuartetas de esta copla, o jugando a cambiar los finales. El ambiente de la copla, el viaje de la tonada formaba parte de nuestros juegos. Leímos, cantamos y creamos coplas acompañados de sus pasos, apropiándonos del sentido que vio nacer este género literario: el viaje.

Nos gustaba mucho cambiar algunos versos, luego esos versos se escribían y se podían seguir utilizando.

Yo quisiera parecerme

Yo quisiera parecerme

A esas piedras del río.....(cambio).....a mi amigo en el partido

Tiradas en media playa.....(cambio) que se lleva la pelota

Sin sentir calor ni frío..... (cambio).....hace gol y pega un grito

Poco a poco se incorporaron coplas de distintos lugares de América, comparándolas y buscando significado de palabras y proponiendo finales. Un ejemplo de copla viajera para completar:

En España:	En Argentina	En México
<i>Este pandero que toco</i>	<i>Esta cajita que toco</i>	<i>Esta guitarrita mía</i>
<i>Tiene lengua y sabe hablar</i>	<i>tiene boca y sabe hablar</i>	<i>tiene lengua y sabe hablar</i>
<i>Solo le faltan los ojos</i>	<i>solo le faltan los ojos</i>	<i>solo le faltan los ojos</i>
<i>Para ponerme a llorar</i>

¿Qué importancia tienen las coplas? Las coplas forman parte del modo en que se transmite y ejecuta la poesía tradicional en el Caribe y América Latina. Según Andrieu Kofman (2013):

Pertenecen a un género literario llamado “arte menor” y consisten en cuatro versos octosílabos con rima ABCB. Entre los siglos XV y XVII, en España se publican versos de autores publicados en cancioneros y hojas volantes difundidos entre todas las capas sociales de la época con gran éxito. Así se difunden como formas literarias en el folklore de canciones nuevas. La folklorización de la poesía consistía no tanto en la apropiación directa de los textos, sino de su métrica precisa, su rima y su estrofa. Estas canciones (coplas, décimas y romances nuevos) fueron traídas en su viaje atlántico, desde la ruptura con el suelo nacional hasta América. En otro medio geográfico, étnico, social e histórico, con cambios de carácter y de ideales, recibe la influencia de las tradiciones indígena y africana en la formación de una cultura mestiza. (pp. 65-66)

La copla en Latinoamérica expresa ideas completas, dando lugar a la improvisación, dependiendo de la capacidad del cantador, quien puede incorporar series no limitadas o cantares ya conocidos desde la tradición oral. Se esparce la copla desde su forma literaria y musical con variaciones según corresponda a una región y sus modos lingüísticos. La misma estrofa puede escucharse en México, Cuba, Colombia o Argentina.

Según la musicóloga argentina Isabel Aretz (1952) quien recopiló coplas en el NOA de Argentina, y también en Venezuela:

Los temas de las mismas poesías llegan aún de tiempos y civilizaciones más remotas. Unas corresponden a España medieval, mientras que otras, se precisan en el Siglo de Oro. Unas provienen de Italia, otras de Alemania y otras de Grecia. Llegaron impresas en libros y cuadernos y más comúnmente viajaron en la mente de misioneros y conquistadores. La poesía mística y la profana se perpetuaron en la tradición americana y retoñaron nuevos temas autóctonos y originales. (p. 76)

Juan Alfonso Carrizo (1942), en este mismo sentido, plantea que: “Las coplas, patrimonio de todos y no exclusividad de juglares, aún viven, o sobreviven, aquí y allá en las bagualas, vidalitas y contrapuntos mientras sean cantados” (p. 15). Esta característica especial de las coplas cantadas, hace inseparable el cruce de la música y la literatura y es lo que lleva a la propuesta desde la performance.

Tópicos y performance de una canción afrocubana

Entre las poéticas de las culturas viajeras de Latinoamérica, propusimos una canción de cuna, ligada a la diáspora afrocubana, del escritor y compositor Eliseo Grenet, quien musicalizó numerosos poemas atendiendo a los tópicos de la rumba y el son, géneros cubanos relacionados a los modos performáticos nacidos de la esclavitud.

Según Judith Butler (1996) desde la fenomenología y teoría feminista: “la performance de los *actos* es una experiencia compartida y una acción colectiva. El acto que uno ejecuta, es en un cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes que uno llegue al escenario” (p. 306).

Acompañando la canción, realizábamos el “muelleo”, que es una actitud postural con el torso hacia adelante mientras se canta la canción de cuna de una mamá esclava que necesita dormir a su hija. Esta performance se constituye unida al tópico musical de la clave del “son”. Esta clave organiza la métrica y los acentos desde su estructura asimétrica, en tres golpes más dos.

Los niños propusieron esta idea:

DUER-ME-TE / CA-FÉ.

/			/			/				/		/			
DUER	-	-	ME-			TÉ				CA	-	FÉ			

Drume negrita

(libre) En su cuna ya no pue´drumí

La negrita lucumí.

Si tú drume yo te va´comprá

Una cuna colorá.

(con clave)

Mamá la negrita,

Se le sale lo pie´e la cunita

Y la negra Merce´

Ya no sabe que hacía.

Drume negrita

Que yo va´

compra´ nueva cunita

que tendrá capitel

y también cascabel

Si tú drume´

Yo te traigo un mamei

Muy colorao´

Y si no drume

Yo te traigo un babalao

Que da, pau! Pau!..

Conclusión

Abordar la literatura desde las coplas cantadas, siguiendo la performance que este género propone desde su origen, nos posibilita la imagen poética desde un proceso de “criollización” que aloja transformaciones continuas “en donde las lenguas se pierden en la abundancia pero también se multiplican y se singularizan.” (Glissant, 2017, p. 19) Nos incluye dentro de una aventura cargada de incertidumbre, pues invita a construir una puesta en escena compartida, a viajar por los intersticios de las rimas con elementos prestados de la música en este caso, y dentro del andamiaje de la memoria colectiva. En una copla encontramos la síntesis de viajes literarios que una y otra vez atravesaron las coordenadas de tiempo y espacio a través del Atlántico.

El escritor y ensayista Edouard Glissant (2017) invita a pensar en el modelo de la “errancia” con circulaciones y prácticas nuevas e inusuales:

Acceder a la memoria colectiva es nuestra búsqueda que no será fácil ni lineal. Ella va a entrar en una polifonía de choques dramáticos, tanto en lo consciente como en el nivel inconsciente. Las identidades son relacionales no unidimensionales que inducen al sujeto a transitar por los pensamientos de incertidumbre y ambigüedad. (p. 45)

¿Cómo viajan las coplas? ¿Cuál es el lugar que ofrecemos y nos ofrecemos para la circulación de los repertorios, poemas y coplas surgidos de la oralidad, recopilados, escritos, recordados y reversionados? ¿Experimentamos la escucha para sensibilizar el propio proceso metodológico de acercamiento a estas formas literarias?

Una respuesta posible la expone Edouard Glissant (2017) en esta aseveración “El pensamiento se espacia realmente en el mundo. Informa lo imaginario de los pueblos, sus poéticas diversificadas, a las que a su vez transforma, es decir, en las que realiza su riesgo”. (p. 37)

Hemos propuesto un viaje al imaginario popular, en una barca abierta a la incertidumbre de la Literatura, teniendo especial atención a las formas orales que tantas veces se las ha considerado “artes menores”, y se han esparcido fuera de ámbitos escolares o académicos.

Bibliografía

- Aretz, I. (1952). “La poesía en el canto popular”. En Aretz I., *El folklore musical argentino* (pp. 75-95). Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Butler, J. & Lourties, M. (1998). “Actos performativos y constitución del género”. En *Debate feminista* (pp. 296-314). México: Editorial de Universidad de México.
- Carrizo, J. A. (1942). *Selección del cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: Ediciones Diction.
- Clifford, J. (1997). “Culturas viajeras”. En Clifford J., *Itinerarios transculturales* (pp. 29-39). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Glissant, E. (2017). “Acercamientos. Un abordaje, mil pasajes”. En Glissant, E., *Poética de la relación* (pp. 35-71). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Grimson, A. (2015). “Culturas en diáspora”. En Grimson, A., *Los límites de la cultura, crítica a las teorías de Identidad* (pp. 143-146). México: Editorial Siglo XXI.
- Kofman, A. (2013). La copla española en América Latina. *La colmena – Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, volumen (79), 65-78*. Recuperado de http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_79/Aguijon/8_La_copla_espanola.pdf
- Piedade, A. T. de (2007). Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia, volumen (XI), 12-17*. Recuperado de <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html>
- Tagg, P. (1982). “Analysing popular music: theory, method and practice”. En Tagg P. *Popular Music* (pp. 37-67), vol.2, Cambridge: University Press.
- Valladares, L. (1985). *Canto vallisto con caja, canciones andinas recopiladas*. Buenos Aires: Ed. Lagos.