

La poesía flamenca

Cuando en junio de 1983, José María Pérez Orozco y yo mismo presentamos nuestro libro *La poesía flamenca: lírica en andaluz*, una colección de más de tres mil coplas flamencas cantadas, recopiladas durante un año de paciente y enamorado trabajo de audición, transcripción, catalogación y, por fin, ordenación, nos situamos a conciencia en una línea de investigación que tenía varios requisitos previos y un objetivo deseado. Paso a enumerar unos y otro:

Requisitos previos:

- 1.- La copla debe atestiguar, al menos una vez, cantada por algún artista flamenco.
- 2.- Si, por la propia vida de la copla, poseyera variantes, se consignarán por separado.
- 3.- Si es cantada en más de un estilo flamenco, como suele ocurrir, se catalogará entre aquellas más razonablemente semejantes o en el estilo en que más veces ha sido interpretada.
- 4.- Aunque se tenga constancia de su autor, se omitirá el mismo por razones metodológicas e ideológicas.
- 5.- Se transcribirá en la norma ortográfica del español, modificando sólo aquellos aspectos derivados del imperativo de la norma fonética andaluza.
- 6.- No se eliminará ninguna copla del inventario en base a criterios de calidad, buen gusto o moralidad, ni se hará clasificación temática, hasta no poseer un archivo suficiente.
- 7.- Serán eliminadas todas aquellas coplas que se hubieran documentado en los cancioneros anteriores al de Demófilo o en éste. (Comentario sobre el de Gutiérrez Carbajo).
- 8.- Adoptamos el criterio de clasificar las coplas por su número de versos, ya que, salvo la siguiuriya gitana, son adaptables a varios estilos de cante.

Por su parte, el objetivo que nos propusimos no podía ser otro, estando, como estábamos, en parecida línea de trabajo que la de Antonio Machado y Álvarez, que el de conseguir reunir el corpus cuasi total de la que hemos dado en llamar poesía flamenca, para más adelante proceder a su clasificación y estudio.

Es evidente que en aquella publicación no lo conseguimos por los imperativos editoriales que el Ayuntamiento de Sevilla y la Junta de Andalucía nos imponían, pero

el objetivo subsistió y constituyó uno de los soportes investigadores de la Fundación Machado que creamos junto a los profesores Pedro Piñero, Salvador R. Becerra, Antonio Zoido, Juan Manuel Suárez Japón, Francisco Díaz Velázquez y muchos más. En la Fundación Machado están recogidas y clasificadas, actualmente, más de cincuenta mil coplas flamencas tras seis años de paciente trabajo de campo. Este dato, por sí solo, serviría para llamar la atención sobre la extraordinaria importancia de este tipo de copla popular que, a nuestro juicio, constituye el más relevante, vivo y estremecedor conjunto poético existente en la actualidad de lírica de carácter tradicional.

Antonio Mairena y María la Perrata asistieron, entre otros, a aquella presentación. El primero empezaba aquel mismo día a grabar un monumento flamenco que se llama *El calor de mis recuerdos*, y que constituye, posiblemente, el mejor testamento del cante gitano-andaluz, síntesis y ofrenda, a la vez, de la revolución mairenista y que espera, a las puertas del siglo XXI, la adecuada y cabal valoración por parte del mundo flamenco.

No pudo el maestro Antonio Mairena ver publicado su trabajo más hermoso y más filantrópico. En los primeros días de septiembre de aquel año, poco antes de celebrarse el Festival de su Mairena natal, murió para siempre. La última palabra que dejó grabada, la palabra final y definitiva con que terminó su gigantesca aventura cantao-ra, la palabra que remata su última toná, su definitiva toná, la libertad.

1. Entrada

En el proceso de dignificación del folklore andaluz hay un libro, una fecha y un hombre que constituyen su primer logro científico: la colección de *Cantes Flamencos* de don Antonio Machado y Álvarez —Demófilo—, publicada en 1881.

En esta obra se ponen los cimientos para el estudio riguroso de una faceta de nuestro folklore generalmente desconocido o menospreciado: el flamenco. Allí, por primera vez, se reconocían documentalmente la complejidad, la peculiaridad, la calidad poética de lo que desde ahora vamos a llamar poesía flamenca o lírica en andaluz.

El fenómeno flamenco, habitualmente considerado como algo liviano y de tono menor, tachado a la ligera de mostrenco subproducto cultural, no puede ser comprendido —ni juzgado por tanto—, si no se avista desde el principio en toda su amplitud significativa. El mundo expresado por el flamenco permite una variedad de posibilidades de significación, que actúan en cuatro niveles semiológicos distintos, como sucede en los productos culturales más ricos de la historia de la humanidad. Estos cuatro niveles son otras tantas fuentes significativas donde hemos de buscar y encontrar las diversas facetas que conforman al flamenco como hecho de comunicación.

Primer nivel (Lenguaje)

El flamenco es un sistema de signos. Se quiere decir con esto que sus integrantes —signos— son entidades compuestas al menos de dos partes: la expresión, que es la realidad material que percibimos por los sentidos, y el contenido, que es la imagen mental que la expresión sugiere. También se quiere decir que cada uno de sus elementos constitutivos sólo adquiere su pleno sentido por su relación con todos los demás. Como tal lenguaje, su estudio corresponde a la semiología general.

Segundo nivel (Folklore)

Al flamenco como lenguaje se le superpone otro nivel comunicativo: el nivel que abarca lo que se entiende propiamente por folklore, es decir, el conjunto de las tradiciones, usos y costumbres que componen la memoria colectiva de un pueblo: su cultura. Hay que precisar esta idea, que no debe ser mal interpretada: estamos afirmando que el flamenco es folklore, pero no sólo es folklore, como están atestiguándolo los otros tres niveles de análisis. La antropología cultural y la etnología son las ciencias a las que corresponde el estudio de este nivel del flamenco.

Tercer nivel (Arte)

Determinados lenguajes, folklores, cuando alcanzan a expresar los sentimientos y las ideas que los hombres pueden tener en común, al par que amplían su ámbito geográfico y social fuera de las fronteras donde nacieron, pasan a ser por derecho propio un arte. Esto le ocurre al flamenco, de cuya profundidad en la expresión de los valores humanos universales puede ser muestra suficiente la presente colección de coplas; respecto a su difusión, es bastante señalar que en los más diversos lugares del mundo, gran número de minorías producen o disfrutan el arte flamenco. El estudio del flamenco como arte corresponde a la estética.

Cuarto nivel (Catarsis)

Por último, un grupo más restringido aún entre las artes posee una capacidad comunicativa especial, consistente en producir en el receptor un movimiento anímico que ha recibido diversos nombres a lo largo de la historia (catarsis, tárab, duende, etc.). Se trata de situaciones excepcionales, que el gran lingüista Jakobson incluyera dentro de la función catártica del lenguaje. Es a este aspecto de la semiología general al que corresponde el estudio de este nivel, si bien todavía queda mucho camino que recorrer para interpretar correctamente éstas, que son las manifestaciones más oscuras y difíciles de la comunicación humana.

En estas cuatro direcciones deben encaminarse los esfuerzos para que el flamenco sea más y mejor conocido. Ello implica analizar y luego describir la cultura que lo informa, el código en que se expresa, el contexto antropológico y social en que se desenvuelve y el mundo poético que genera.

La poesía flamenca pertenece a un fondo lírico de carácter tradicional que se remonta al origen mismo de las literaturas románicas. Y ello es así porque las características de este tipo de poesía coinciden plenamente con la poesía llamada «popular». Definir esa característica es el propósito de las páginas siguientes.

2. Caracteres estructurales de la poesía flamenca

Varias son las alternativas que a un estudioso se le ofrecen a la hora de iniciar la descripción de un corpus poético como el que aquí nos ocupa. Por nuestra parte, hemos de consignar que accedimos a él desde la posición del lingüista; y al meditar sobre los estudios existentes acerca de las hablas andaluzas, advertimos que en todos faltaba la menor alusión a esta literatura, sin la cual no se puede pensar que la descripción de estas hablas esté completa.

2.1. Poesía lírica

El rasgo distintivo que abarca la totalidad de la poesía flamenca es su carácter lírico. Como es sabido la poesía lírica nació con el canto, para después adoptar otras formas, que no llegan a olvidar jamás ese primitivo sello, que subyace activamente en la estructura de los poemas líricos. La poesía flamenca conserva estrictamente ese carácter originario de canción.

Dentro de la actitud lírica, la canción es la forma más auténtica y genuina porque de ella se han eliminado ya todos los vestigios de la relación real entre el yo y el objeto externo a él.

Como dice Wolfgang Kayser, «el lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado. (...) Creemos haber conseguido una actitud básica especial dentro de lo lírico, que podemos encontrar constantemente. La designamos con el nombre de enunciación lírica. Una mirada retrospectiva a las tres funciones del lenguaje muestra que aquí existe en cierto modo, una actitud épica: el «yo» está frente a un «ello», lo capta y lo expresa.

«Si esta interpretación es justa, de aquí se derivan necesariamente otras dos, y sólo dos, actitudes líricas fundamentales. Una es más dramática: aquí no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un «tú». (...) Damos a este lenguaje el nombre de apóstrofe lírico. La tercera actitud fundamental es la

más auténticamente lírica. Aquí ya no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él: aquí ambos se funden por completo; aquí es todo interioridad. La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. A este lenguaje lo llamamos lenguaje de la canción.

«Estas tres actitudes líricas fundamentales son las únicas que existen y pueden existir en el lenguaje. Toda la poesía lírica de todos los tiempos vive dentro de estas tres actitudes y vive de ellas».

No sería necesario insistir más en estos extremos, si por parte de la mayoría de los intelectuales se hubiera adoptado ante el flamenco una actitud imparcial, que partiera de la consideración de la poesía flamenca como fenómeno poético. Por otra parte, tampoco pretendemos aburrir al lector con la acumulación de citas de científicos, por lo que pensamos que puede, al par que contribuir al argumento de autoridad, resultar refrescante traer aquí la opinión de algunos de los mejores poetas de la literatura andaluza sobre la poesía flamenca. Ellos fueron conocedores del fenómeno y aún muchas veces lo utilizaron como material poético para sus propias creaciones.

La teoría poética de Bécquer se desarrolla más pormenorizada en el prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán. Recordemos algunas de sus afirmaciones «Hay otra (poesía) natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

(...) El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.

Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.

Él forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo que después formuló Homero (...). Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima.

Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.

Esto, y no más, son las canciones populares.»

La ilustre familia de los Machado forma un núcleo que supo valorar muy bien el arte que mana del venero de las coplas populares; Antonio Machado Ruiz se refirió varias veces a las coplas populares, y más expresamente flamenca, a través de su apócrifo Juan de Mairena: «En nuestra literatura, casi todo lo que no es folklore es pedantería (...).», para luego situar más rigurosamente su juicio: «Mairena entendía por folklore, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora (...). Mucho

me temo, sin embargo, que nuestros profesores de literatura —dicho sea sin ánimo de molestar a ninguno de ellos— os hablen muy de pasada de nuestro folklore, sin insistir ni ahondar en el tema, y que pretendan explicaros nuestra literatura como el producto de una actividad exclusivamente erudita. Veámoslo ahora tomar partido por la poesía de autor colectivo. «Las obras poéticas realmente bellas, decía mi maestro —habla Mairena a sus discípulos—, rara vez tienen un solo autor. Dicho de otro modo: son obras que se hacen solas, a través de los siglos y los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre, naturalmente, en ellos».

Recojamos la concreción de lo que Antonio Machado piensa de la «poesía popular andaluza», citando ejemplos de poesía flamenca, recolectados por su padre:

Reparad en esta copla popular:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

Vosotros preguntad: ¿En qué quedamos? Y responded: pues en eso.

Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía. No sé si comprenderéis bien lo que os digo. Probablemente no.

La pena y la que no es pena
todo es pena para mí;
ayer penaba por verte;
hoy peno porque te vi.

Adrede os cito coplas populares andaluzas —o que a mí me parecen tales— (...), y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa.

Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena:
la pena me tiene a mí.

Reparad —aunque no es esto a lo que vamos— en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarían a expresar su sentir, mejor que aquí se expresa. A esto llamo yo poesía popular, para distinguirla de la erudita o poesía de tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático.

García Lorca no sólo empleó la temática o la estructura de la poesía flamenca en poemas que han dado la vuelta al mundo, sino que se empeñó en la divulgación del fenómeno integral que constituye el flamenco:

Una de las maravillas del cante jondo aparte de la esencial melódica consiste en los poemas.

Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los posrománticos, quedamos asombrados ante dichos versos (...). No hay nada, absolutamente nada igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.

Las metáforas que pueblan nuestro cancionero andaluz están casi siempre dentro de su órbita (la pena y el dolor); no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón de una manera definitiva.

Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta de pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas:

Cerco tiene la luna
mi amor ha muerto.

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck, (...).

Y más adelante, en la misma conferencia, nos apostilla:

No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera.

Cerraremos este breve pero riquísimo y sugeridor recorrido con las palabras con que Manuel Machado, posiblemente el poeta culto que mejores coplas haya compuesto, precedía la segunda colección de coplas que su padre recopiló: «La Colección Austral de Espasa Calpe adquiere, con este nuevo título, un nuevo nombre insigne que sumar a su lista: el nombre sin nombre, el anónimo colectivo y totalitario, como ahora dicen, del mejor poeta de la literatura hispánica que es, sin duda, el pueblo andaluz».

2.2. *En andaluz*

Para precisar este concepto, nos parece conveniente establecer una oposición entre dos términos, que podrían, a la ligera, considerarse equivalentes, y que puede enunciarse así: lírica andaluza/lírica en andaluz.

Mientras que con la lírica andaluza se alude a toda aquella literatura en verso que fue compuesta por escritores de origen andaluz, alusión que, como vemos, se basa en un criterio genético o geográfico, es decir, criterios que quedan fuera de la semiología, al afirmar que la poesía flamenca es lírica en andaluz, nos estamos refiriendo a que, si bien el código lingüístico en que están compuestas las coplas flamencas es el hispánico común, es indispensable que se canten en la variante dialectal andaluza.

Vamos a matizar esta cuestión, que puede inducir a grandes errores desde su planteamiento. Queremos dejar bien claro que escritores como Fernando de Herrera, Góngora, Bécquer, los Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca o Cernuda son espléndidos poetas andaluces que escribieron su obra en español. La valiosa aportación que esos y otros nombres andaluces han ofrecido a la literatura hispánica no es posible ponerla en duda.

Esa es la que llamamos lírica andaluza, término que —repetimos— carece de importancia filológica, ya que se basa en un rasgo de clasificación que es extralingüístico y extraliterario.

No se puede, pues, confundir la lírica andaluza con la lírica en andaluz, ya que ésta última no tiene su razón de ser en una lista de ilustres nombres de andaluces ilustres, sino en virtud de la pura realidad de la existencia de un extenso acervo poético, fruto de una actitud artística que se concreta en un código lingüístico que le sirve de soporte expresivo: las hablas andaluzas.

Con esto no queremos decir que no haya habido entre los más importantes poetas andaluces quienes hayan compuesto coplas populares y coplas flamencas; muy al contrario, los ha habido y los hay. Lo que queremos significar es que sólo en el vehículo comunicativo que constituye el andaluz dialectal encuentran estos poemas su adecuado cauce expresivo.

Esta afirmación contiene tantas y tan importantes repercusiones que hacen necesaria una explicación más detallada.

En efecto, cuando decimos que la poesía flamenca es lírica en andaluz, estamos afirmando que hay todo un universo cultural con personalidad propia traslucido en ese código, diferente variedad del español y en el que se realizan las coplas.

Se pueden constatar en todos los niveles significativos de este fenómeno poético datos incuestionables que nos permiten concluir que es sólo andaluz y no otra modalidad lingüística la que han adoptado y han de adoptar las coplas flamencas.

En un primer acercamiento, constatamos que desde el subnivel de la métrica se observan diferencias relevantes, sobre todo al organizar la estructura definitiva del poema:

Con Dios peleo a bocados
si el confeso'a ti te dice
que nuestro quere'es pecado.

En esta copla se produce dos veces un fenómeno fonético característico de ciertas hablas andaluzas, como es la pérdida de la consonante final (r) de las palabras «confesor» y «querer»; esa doble pérdida permite la realización de dos sinalefas (unión en una sílaba de la vocal final y la inicial de dos palabras) insólitas en otros registros del español. Estas sinalefas son las que hacen encajar los dos versos en su pauta métrica de ocho sílabas, que serían nueve de no producirse este fenómeno fonético, con lo que la estructura de la estrofa —soleá—, quedaría deshecha.

He aquí una primera y llamativa consecuencia del modo de actuar del andaluz sobre la obra literaria. Sabemos que es en el nivel de la pronunciación —nivel fonético fonológico—, donde se establecen las más claras diferencias entre el andaluz y otras variantes del español. Pero no es sólo en este nivel donde se documentan diferencias. Veamos otro caso:

Me muero de pena,
v'y á morirme yo,
como me muero mordiendo la corteza
del verde limón.

En esta copla se hace patente un caso de lo que la lingüística denomina «fonética sintáctica», en el cual asistimos a la pérdida de una vocal acentuada en «voy a» = v'y á, que no sólo iguala la pauta métrica de seis sílabas, como ocurre en el caso anterior, sino que además está incidiendo en otro nivel lingüístico. Ir a + Infinitivo es la perífrasis verbal que en determinadas áreas del andaluz está sustituyendo a la forma sintética del futuro simple (cantaré). Esa reducción fonética gramaticaliza la fórmula, reconduciendo a un nuevo proceso de síntesis en la perspectiva diacrónica de la evolución del sistema de los tiempos verbales latinos o románicos. Con esto, hemos avanzado un paso, desde el dominio de la fonética al de la sintaxis que, como es sabido, es uno de los caminos más frecuentes y más productivos en el proceso de transformación de las lenguas.

Pero añadamos un ejemplo todavía:

Comparito mio Cuco,
dile uste'a mi mare
como yo me muerdo en esta casapuerta
revorcao en sangre.

Traemos aquí esta copla por la curiosidad arqueológica que supone el empleo de un arcaísmo léxico. La palabra casapuerta se conserva en el andaluz del Bajo Guadalquivir como auténtica reliquia desaparecida hoy en el resto del español, lo que nos lleva al nivel léxico, donde también las hablas andaluzas tienen sus particularidades sistemáticas diferentes de otras variantes del idioma español.

Pero, sin duda alguna, es el nivel fonético-fonológico el que caracteriza de una manera más distintiva a las hablas de Andalucía. Por ello, las coplas, que nacieron para ser cantadas, es decir, realizadas en estricto andaluz, cuando se oyen, cuando es posible captarlas en toda su dimensión poético-musical, es cuando percibimos de manera integral que sólo en andaluz adquieren sentido, que no pueden ser reproducidas en otro registro lingüístico sin grave pérdida de sus valores literarios. No nos referimos a cualesquiera registros del andaluz, sino al que responde a las características de la norma sevillana. Esto no quiere decir que en determinadas coplas o estilos no se puedan rastrear localismos dispersos que hagan referencia a otros modos lingüísticos andaluces; en lo que queremos insistir es en que el subsistema fonológico que emplean o imitan la mayoría de los cantaores es el que corresponde a la norma de Sevilla, lo que, por otra parte, no hace más que confirmar desde la lingüística, las teorías que sitúan el origen del flamenco en la Andalucía del Bajo Guadalquivir.

Ahora bien, si nos quedáramos en un mero planteamiento lingüístico, estaríamos vedando la posibilidad de entrar en dominios más profundos, porque allí donde existe una forma de hablar diferente, existe una diferente manera de concebir el mundo y la vida, en pocas palabras, una cultura distinta. Ya lo afirmó expresamente Leo Spitzer, cuando aseguraba: «(...) puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que ésta última no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablantes, ¿no podemos abrigar fundadas

esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?».

Si estamos ante un corpus literario de la magnitud de la poesía flamenca, con inequívocas señas de identidad, manifiestas en el dominio del lenguaje, no puede dudarse razonablemente de la existencia de una cultura andaluza, de la que esa literatura sería un vehículo natural.

Así se nos plantea ese universo cultural por definir en sus más elementales rasgos. Es una tarea que no pueden emprender esfuerzos individuales, sino que constituye trabajo para un extenso equipo, con la suficiente tradición investigadora y medios adecuados. Así, y sólo así, podrían establecerse esas claves iniciales que harían posible, con su aplicación posterior a los hechos concretos, iluminar y definir detalladamente los elementos que informan esa presentida cultura andaluza.

2.3. *Oral-cantada*

No podemos soslayar, al iniciar el comentario de este rasgo, hacer unas breves consideraciones sobre el concepto de literatura y sus métodos de análisis y conservación.

Desde sus comienzos, la crítica literaria ha atendido, casi exclusivamente, a fijar como objeto de su estudio la literatura escrita, en virtud de que proporcionaba datos más fiables en todo lo concerniente a autoría, transmisión, fijación de las fuentes, es decir, todo el aparato de lo que hoy constituye la crítica textual filológica.

Pero existe otra literatura, que no participa de todas las características de la escrita y cuyo estudio ofrece unas dificultades adicionales respecto a esas precisas cuestiones filológicas de autor, transmisión, datación y fijación de textos: ésta es la literatura oral, de la cual se han ocupado muy pocos investigadores. Y ello ve incluso en la propia terminología, que alude con la palabra «literatura» claramente a la escritura (*litteram* = letra), siendo así, parece definitivamente demostrado el origen oral de la misma.

En un plano estrictamente literario, el hecho de haber sido concebidas para el canto inscribe desde el principio a las coplas flamencas dentro del subgénero lírico canción, lo que trae aparejada intrínsecamente una relación entre un yo —que canta—, y un tú —el objeto cantado—, con todas las variantes combinatorias posibles.

Como tal canción que es, conlleva necesariamente la adopción de una actitud significativa artificial, en la elaboración artística de la experiencia personal. Vamos a decirlo con otras palabras: nada de lo que se canta es la poesía flamenca, en tanto que lírica, no tiene por qué ser verdadero, sino verosímil; es decir, la literatura tiene como objetivo la creación de una realidad distinta de la cotidiana, pero tan posible, aunque sólo lo sea espiritualmente, como ésta.

Una consecuencia importante de todo ello es la que surge al superponer una línea musical (melódica, cantada) a la línea rítmica y tonal que como poema corresponde a la copla desde el punto de vista métrico. Nos hallamos, claro es, ante una complica-

ción adicional del ritmo que es propio a toda obra poética. En el caso concreto de la poesía flamenca, el nivel rítmico que se le añade al ser cantada recibe un nombre específico: compás. El compás, que es un rasgo que define al flamenco positiva o negativamente (cantes con o sin compás), es la última y definitiva articulación rítmica que recibe la copla al ser cantada, y que no hace sino distorsionar en su favor y artificialmente la ya de por sí artificiosa estructura rítmica del poema.

Las glosolalias y los melismas no son más que fórmulas musicales que se sitúan precisamente en estas discrepancias entre el tiempo métrico y el tiempo musical; con ellas, el cantaor convierte una sílaba —un tiempo métrico— en una unidad compuesta de varios tiempos melódicos, mucho más larga que aquélla.

El carácter cantado de la Poesía Flamenca es otro de esos rasgos que cubren la totalidad de su paradigma, tanto que, como los otros, puede usarse como filtro excluyente de poemas con cierta semejanza a las coplas flamencas. Esos poemas, de autor conocido, sólo por el hecho de no haber sido cantados jamás, quedan automáticamente y formalmente, excluidos del corpus de la lírica en andaluz.

2.4. Tradición popular

Antes de entrar en el análisis de la tradicionalidad de la poesía flamenca, conviene hacer algunas precisiones sobre el término popular, que nosotros mismos usamos a lo largo de este trabajo, para que sea entendido el sentido que le damos.

El adjetivo «popular» se ha aplicado en los últimos tiempos al arte flamenco (poesía y música) abarcando un abanico semántico ciertamente ambiguo, que no hay más remedio que intentar clasificar. Dos son los ápices significativos entre los que se mueven estas acepciones erróneas del término. Una es la que se refiere al concepto socio-político de la lucha de clases: así, se ha visto frecuentemente reducir el mundo poético del flamenco a simple exponente de la explotación de las clases populares por las clases dominantes. Otra es la que ve en la temática de ese mundo poético la crónica de la vida de la raza gitana, o, más generalizadamente, del pueblo andaluz.

Recubriendo el campo semántico comprendido entre estos dos contenidos-tipo, flota la demagógica, ambigua e inservible concepción de que la poesía popular está hecha por el pueblo.

En pura teoría literaria, la acepción válida del término popular se debe extraer por su oposición a culto, término este último marcado en dicha oposición, por lo que su definición sería: formas léxicas cultas, opuestas a formas léxicas no cultas; éstas últimas corresponderían a los productos literarios populares.

Ahora bien, dado que el origen de las lenguas románicas y, consecuentemente, de sus respectivas literaturas, hay que buscarlo en las formas de evolución popular, se puede hablar con propiedad de un origen popular de la lírica, al ser ésta compañera inseparable y testigo fidedigno de todo el proceso evolutivo que lleva a esa lengua a separarse del tronco latino originario.

De acuerdo con la teoría neotradicionalista que desarrolló minuciosamente Menéndez Pidal y que él mismo sostuvo frente a los ataques de la crítica individualista de Croce, nos encontramos ante un fenómeno poético que se encuadra íntegramente dentro de ese tipo de poesía lírica que él delimitó y denominó definitivamente con el término tradicional.

Poesía de tipo tradicional es, pues, todo este corpus lírico, tanto en su peculiar modo de producción como en los canales por los que discurre su transmisión y medios inciertos en que se conserva.

Como puede ya deducirse de la línea expositiva anterior, podemos afirmar que no es el modo de producción lo que distingue a la poesía tradicional de la individual, sino la naturaleza del canal utilizado para su transmisión: el cante, en nuestro caso. Del mismo modo, carece de relevancia, según este planteamiento, la oposición poesía culta/ poesía no culta, diferenciada en virtud de la marca: «presencia o ausencia de elementos o estructuras presuntamente cultos»; el material lingüístico propio, tanto de una como de otra, es el mismo: la lengua. Sólo puede hablarse en rigor de diferencias secundarias —contrastes sintagmáticos—, en orden a la utilización de registros lingüísticos, un registro culto y un registro popular, que, además, se definen estadísticamente y cuyo uso no siempre obedece a circunstancias propiamente lingüísticas o literarias.

No hay más remedio que salir al paso de todo este cúmulo de interpretaciones aludidas, tan vagas como insidiosas, ya que en la realidad no suelen sino encubrir prejuicios acientíficos que, de entrada, conceden una mayor dignidad, un superior valor artístico, un grado de dificultad adicional a la poesía culta, con lo que se incurre en insostenibles posiciones de menosprecio ante la poesía tradicional, que ya hemos comentado en nuestra introducción.

Como bien dice Tzvetan Todorov: «Todo es natural o todo es artificial, pero no existe un grado cero de la escritura, no hay escritura inocente, el lenguaje más neutro está tan cargado de sentido como una expresión extravagante».

Tal como en las otras formas de poesía tradicional, el canal es oral. Esta oralidad modela la fisonomía más singular de la misma: la transmisión «de padres a hijos», como suele decirse cuando se comentan fenómenos de este tipo.

Esta modalidad de la transmisión oral se diferencia de las que ofrece la literatura escrita en que permite la intervención sucesiva de varios emisores en el mismo mensaje. Fijémonos bien: en la poesía no tradicional, raras veces hay ingerencias en el texto ajenas a la concreta voluntad creadora del autor, y cuando las hay, son esporádicas y no atentan contra la primitiva unidad textual que el autor creara, que, siendo conocida, prevalecerá siempre. Baste pensar en cómo se plantean las ediciones críticas, en busca del texto más fiable, del que parece más próximo al del autor.

Todas esas ingerencias, pues, resultan irrelevantes y no quitan ni ponen nada a la oposición establecida entre literatura de un sólo emisor o de varios emisores.

Resulta muy didáctico comparar el poema tradicional con un canto, áspero y agudo al principio del arroyo, que a lo largo del curso se irá convirtiendo en rotundo canto rodado, talladas y amoladas sus asperezas por la actuación del agua y de otras piedras.

El carácter oral de la transmisión de la poesía flamenca entraña una de las mayores dificultades que presenta como objeto de estudio: si ya es problemático fijar un texto literario escrito, de emisor único, qué no será determinar la totalidad de las eventuales formas poéticas que un poema tradicional adoptó a lo largo y ancho de su producción y transmisión; con esto queremos recordar la inutilidad de los esfuerzos que se encaminen de precisar la autoría o la «forma definitiva» de cada poema, ya que nada importante añaden, salvo su capacidad de merodear en torno a la cuestión sin acercarse para nada a su meollo.

La poesía tradicional se conserva de dos maneras fundamentales: una es la constituida por la propia transmisión oral, la tradición; otra —muy reciente— es la publicación de colecciones, en forma de cancioneros, más o menos extensos.

No es necesario insistir en que la tradición oral es el vehículo original y genuino de conservación también en la poesía flamenca. Por lo que atañe a los cancioneros, no pretendemos menoscabar su importancia y utilidad, pero en aras de la objetividad hay que colocarlos en su lugar de «rasgos redundantes», que logran, felizmente, que ciertas coplas perduren hasta nuestra memoria.

Efectivamente, el recopilador de un cancionero no hace sino reflejar la forma —una de las formas— concreta que la copla adopta en uno de los momentos de su vida, pero es naturalmente incapaz de reflejar la vida entera de cada copla, que, independientemente, ajena a cualquier afán de inventario totalizador, continúa desarrollándose, transformándose, inaccesible a las voluntades individuales.

Los tiempos modernos han aportado un valioso instrumento para la conservación de la poesía tradicional, en general, y de la flamenca muy en particular. La ventaja inmediata que ofrece sobre el cancionero escrito es que además de la estructura rítmica y melódica, nos aporta un simulacro muy verosímil de la realización fonética del poema.

2.5. Viva

En los tiempos que corren, cuyos derroteros culturales genéricos no parecen apreciar demasiado la poesía, resulta extraño constatar la vitalidad que anima todavía el caudal tradicional de la poesía flamenca, sin que haya motivos para pensar en su mengua por el momento: la poesía flamenca está viva, como lo está el flamenco, de cuya estructura es parte fundamental.

A lo largo de nuestra labor de recogida hemos encontrado con relativa frecuencia, cantadas hoy, coplas de las que recogió Demófilo en sus cancioneros. Por tanto, son coplas que documentan, por lo menos, un siglo de existencia. Por una lado, se dan las meras repeticiones, como si fueran reconstrucciones arqueológicas, que respetan íntegramente la forma primitiva, como nos ocurrió con ésta:

Herido de muerte,
caído en el suelo,
Dios se lo pague a los soldaditos
que m'arrecogieron.

Por otro lado, están aquellas coplas que presentan variaciones en su estructura con respecto a la copla original. Se someten así a los procedimientos normales que forjan la literatura tradicional, como acabamos de comentar en el apartado anterior. Un ejemplo de esto último:

No te pongas colorá
que eso que a ti te ha pasado
le pasa a la más pintá

Hemos tenido oportunidad de escuchar ésta, la versión primitiva de la copla, además de lo que podríamos llamar «adaptaciones ocasionales a situaciones concretas»; en este caso, oíamos a Fernanda de Utrera cantar como sigue:

No te pongas colorá
que eso que a tí te ha pasado
le pasó a Mamá Pilar.

No creemos necesario invocar otros argumentos para dejar sentado que la poesía flamenca es una de las pocas formas poéticas actualmente vivas; que mantiene un ámbito social propio, dentro del cual evoluciona y se desarrolla, puliendo sus caracteres; que siguen naciendo coplas, que el tiempo y la memoria colectiva se encargarán de filtrar, que unas mueren y otras duran; que las que perviven suelen tener una gran densidad significativa y una elevada calidad poética. Y todo ello, a pesar de que durante largos años se vio cercada por la cultura oficial, que le fue continua y marcadamente adversa: precisamente ahí podemos comenzar a vislumbrar los índices de su vitalidad y el arraigo con que está asentada en el pueblo andaluz, a pesar de que su distribución social no sea demasiado extensa en criterios estadísticos.

2.6. Breve

La brevedad es otra de las características inmediatamente evidentes en el corpus de la poesía flamenca. No hace falta apoyar esa afirmación con inventarios ni argumentos, puesto que sólo repasando las colecciones de Demófilo se advierte que los poemas más largos nunca sobrepasan los diez versos. La forma estrófica más repetida entre las más largas es la seguidilla de siete versos o seguidilla con bordón.

Las formas de mayor frecuencia superiores a los diez versos son: las adaptaciones por bulerías, constituidas por series indefinidas de versos de arte menor, por cierto, bastante recientes en la historia del flamenco. Además de éstas, una de las más castizas: el romance.

Como cualquier aficionado medio sabe, el romance o corrido está considerado como un palo flamenca, todo un subgénero melódico, si bien se realiza tanto por soleá como por bulerías. Lo que nos interesa aquí es que los romances tienen, en efecto, estructu-

ra poética de tales, es decir, se nos presentan como una serie indefinida de versos octosílabos, con rima parcial alternante en los versos pares y estructura esencialmente narrativa.

Las características literarias generales de estos romances flamencos, en nada o casi nada difieren de las de tantos y tantos romances antiguos y modernos. Queremos decir con ello que las coincidencias entre todos corresponden exactamente en los tópicos del género, no sólo en la temática, lo que resulta evidente a primera vista. Pensemos, por no citar más que un caso, en el tan conocido romance flamenco de Bernardo del Carpio, con identidad de personaje respecto al histórico del mismo nombre.

Sin embargo, la totalidad de romances flamencos conservados, junto con las que hemos llamado adaptaciones por bulerías, arrojan un número insignificante comparado con las formas breves de la poesía flamenca. La mayor cantidad de coplas de la lírica en las que en la métrica tradicional se denominan soleá, cola de arte menor y siguiriya; la base de esta última es una seguidilla de cuatro versos, alargado el tercero al arte mayor.

Estas tres estrofas son el cimiento donde se asienta el edificio métrico de la poesía flamenca.

No obstante, en el siglo XX estamos asistiendo a un progresivo avance en el índice de frecuencia de la estrofa de cinco versos que sirve de soporte métrico a una serie de cantes que tienen como núcleo el fandango.

No puede dejar de relacionarse este hecho con el relativo descenso de la calidad poética de la lírica en andaluz, así como no podemos tampoco olvidar que los fandangos, desde un punto de vista estrictamente literario, contrastan con las tres formas esenciales aludidas en el sentido de que en ellos aparecen elementos narrativos con una frecuencia sensiblemente mayor que en aquéllas.

La presencia de elementos narrativos o líricos propios de las diversas formas de la Poesía Flamenca podría esquematizarse con una oposición doble, que daría como resultado una gradación entre ellas:

	Elementos líricos	Elementos narrativos
Soleá		
Siguiriya	+	-
Copla de arte menor		
Fandango	+	+
Romance	-	+

El fandango quedaría, así, marcado positivamente respecto a los dos rasgos propuestos. Habría que añadir que ese carácter narrativo tiene que ver con la mayor cantidad de versos del fandango.

Resulta ilustrador observar cómo en muchos casos se podría proceder a lo que llamaríamos humorísticamente «cirugía lírica» y lo explicamos ahora con mayor rigor: son muchas las ocasiones en que es posible separar el fandango en dos unidades menores, una de tres versos y otra de dos; la primera de esas partes, una auténtica soleá de tres versos, comporta la totalidad de los valores líricos, o, por lo menos, los suficientes para constituir por sí misma una acabada y perfecta soleá. Los dos versos restantes suelen contener elementos redundantes diversos, o bien, los rasgos narrativos a que aludíamos antes. Un sólo ejemplo:

Te fuiste de la vera mía,
tú será una desgracia;
mira si yo te quería
que sólo me faltó besar
dónde tú los pies ponías.

Mientras los tres últimos versos constituyen una preciosa soleá, los dos primeros no añaden más que vulgaridad a este fandango.

2.7. *Variada*

Hace años ya, cuando empezábamos a interesarnos por la poesía del Flamenco, oímos a un viejo aficionado comparar las coplas flamencas con las flores silvestres que pueblan Andalucía. Hoy, tras largo tiempo de escucha, disfrute, estudio y recolección de ese riquísimo mosaico poético, seguimos creyendo que aquellas palabras nacidas de la intuición de un viejo aficionado estaban cargadas de sentido; en efecto, no cabe hallar imagen pedagógica más feliz que la de comparar la variada flora andaluza con el conjunto espléndido y multicolor que compone el legado de nuestra tradición poética popular.

Semejante a la flora andaluza, la poesía flamenca se ha ido perfilando por una serie de invasiones sucesivas, aparentemente independientes, que la convierten en ejemplar único; igual que aquella, la copla andaluza se adapta y conforma a las características de los hábitats donde se produce; como la flora de Andalucía, esta poesía brota de manera insólita en los lugares más inesperados, en los que no cabía buscar su presencia.

Pero si nos obligara a elegir la analogía por antonomasia entre ambas realidades, nos decantaríamos, sin duda, por la variedad. Con esto no queremos decir que ésta sea la nota intrínseca esencial de la poesía flamenca, pero sí la que primero llama la atención, como lo es la variedad de la flora para el viajero que se aproxime a ella con espíritu observador.

Nada nuevo estamos diciendo, ya que la práctica totalidad de los estudiosos del tema han insistido en esa notable característica. Sin embargo, el interés general se ha centrado unilateralmente en la variedad temática y métrica de las coplas.

Ahora bien, no es ahí solamente donde asoma la diversidad en el corpus poético del flamenco. Si nos atenemos al código lingüístico, advertiremos, para empezar, la

presencia de formas léxicas que no pertenecen al tronco patrimonial del español: son las voces en caló, el dialecto romaní de los gitanos andaluces. Aunque es cierto que en español se emplean comúnmente algunas de estas palabras, en andaluz su número y frecuencia son mayores; ítem más, en la poesía flamenca —literatura poética propia del andaluz— aparecen muchos más gitanismos que en el habla normal de los andaluces; esas voces en caló integran las fórmulas poéticas de las coplas, con igual rango lingüístico e idéntica productividad literaria que los componentes lingüísticamente andaluces (dudas de mi corazón, un dibé del cielo, etc.).

Una diversidad más acusada se manifiesta también en la coexistencia de distintos registros de habla. Junto a expresiones que pertenecen al nivel más coloquial de la lengua, incluso claros vulgarismos, encontramos giros, construcciones, etc., propios de lo que se llama «nivel culto»; en este sentido, la poesía flamenca, como forma artística del dialecto que le da origen, ofrece su mismo abigarramiento lingüístico hasta el punto de que ella es fiel reflejo de sus rasgos distintivos y muestrario de sus complejos matices significativos posibles.

Interesa señalar que la variedad es un carácter panorámico que diferencia a las distintas ramas de la lírica tradicional de la lírica en andaluz; en esta última, los cauces genéricos, las premisas previas para la construcción de poemas, son más amplios que en aquéllas: mientras que las cantigas de amigo o las propias jarchas discurren por cauces estilísticos que, en cierta medida, acortan la sustancia poética, en la poesía flamenca no parece haber fronteras para la imaginación, salvo los convencionalismos métricos y el registro fonético. Habría que detenerse un momento a situar esta síntesis que proponemos, en su marco adecuado, para que pueda ser correctamente interpretada.

En principio, no debe pensarse que el criterio gradual propuesto entrañe preponderancia artística alguna en favor de unas u otras formas de poesía tradicional. La perspectiva diacrónica del fenómeno literario viene a poner la clave que da sentido a nuestro planteamiento. La poesía tradicional ha ido evolucionando ininterrumpidamente desde no sabemos cuándo (como mínimo, siglos X y XI) hasta hoy, cuya forma viva más pujante es la lírica flamenca. A lo largo de esa historia, marcada por los avatares que han sido los propios de la compleja historia hispánica, se ha producido una inmensa cantidad de procesos literarios, conocidos algunos por sus resultados; ellos son la causa inmediata de la diversificación genérica y pluralidad realtiva de la «memoria poética colectiva», generador máximo de la poesía tradicional. La señora Frenk Alatorre propone una imagen genética muy acertada: «(...) Entre los distintos tipos de poesía cantada de cierta época, algunos tienen la fortuna de sobrevivir largo tiempo, otros son de vida más breve; algunos logran viajar y ganar partidarios en lugares lejanos, mientras que otros, más humildes, nunca salen del pueblo, de la ciudad, de la región que les dio origen. Podemos imaginarnos el panorama como un mapa fluvial, sembrado de ríos de todas proporciones, atravesado por grandes corrientes, que a veces fluyen paralelas e independientes, otras se entrecruzan, otras unen sus aguas

en un sólo cauce, para volver quizás a separar nuevamente; con afluentes, con efímeros riachuelos y arroyos sin futuro».

Sin menoscabo de lo expuesto hasta ahora, hemos de decir que donde más grana la variedad de la poesía flamenca es en los tópicos literarios empleados, de cuya estructura y uso depende esencialmente la realidad poética. En efecto, el trabajo más importante, —aún por hacer— en lo referente a la lírica en andaluz es la descripción de sus tópicos, su cuantificación estadística y el descubrimiento de sus interrelaciones. El inventario de los tópicos de la poesía flamenca arrojaría una visión más completa de lo que ahora podemos apuntar, de todas maneras, no es aventurado afirmar que la gama de tópicos que las coplas parecen haber acumulado intencionadamente, dibuja un entramado complejísimo donde se mezclan lo solemne, lo espontáneo, lo refinado, lo vulgar, lo humorístico, lo extraño, en una deliciosa y apasionante mezcla que nos refleja un mundo poético de enormes dimensiones.

Sería inútil, en un trabajo de esta índole, tratar de esbozar un bosquejo siquiera de los tópicos literarios que afloran o subyacen en la poesía flamenca, pero, de seguro, su exposición ilustrada constituiría un delicioso viaje al interior de los hilos que gobiernan el insólito teatro literario que el flamenco engloba.

En esa línea están ahora nuestros empeños.

Alberto Fernández Bañols

Las coplas...

Con nombre propio

Esquina del Matadero
estaba Juanito Monje
dándole planta al sombrero.

La Andonda le dijo al Fillo:
«¡Anda y vete, pollo ronco,
a cantarle a los chiquillos!».

Que yo soy Curro Frijones
y no me caso con la Farota
pa' no echarme obligaciones.

Se han sentado en la Plazuela
la Roezna y Tío Frasco
y Paco el de la Malena.

Catalina García Márquez,
cómo tuviste valor
de casarte con Juan Lucas
estando en el mundo yo.

De la honra

Manchita en un cristal,
que cayéndole una mancha
ni Dios la puede quitar.

Ni coroná por un rey
podrás levantar la cara
delante de nuestra ley.

Pañolito blanco,
guárdalo, gitana,
no presumas tanto.

Su madre no me quería
y a su madre le entregué
un pañuelo de alegría.

De la muerte

Pañolito por su cara
pa' que no cogiera tierra
la boquita que yo besaba.

Pasó la muerte a mi lado,
le dije que la quería
y allí me dejó plantado.

Cuando yo me muera,
mira que te encargo
que con la trenza de tu pelo negro
me amarren las manos.

Se murió mi madre,
una camisa que tengo
no encuentro quién me la lave.

Mírala ya amortajá
y puesta entre cuatro velas
con la carita tapá.

Del amor

Cuando le dije te quiero
nacieron flores azules
en el verde del romero.

De hora en hora
me va gustando
más tu persona.

Reló de arena es tu cuerpo
te abrazo por la cintura
pa' que se detenga el tiempo.

Al infierno que tú vayas
me tengo que ir contigo,
porque yendo en tu compañía
llevo la gloria conmigo.

Huele esta gitana
a clavito y a canela
cuando despierta por la mañana.

Del desamor y del dolor

A mí me daba, me daba,
un ramito de locura
cuando de ti me acordaba.

De la noche a la mañana
se me ha ido tu querer,
agüita que se derrama
no se puede recoger.

Yo me quisiera morir
por ver si esta gitana
se pone luto por mí.

Amparo, llamarme Amparo;
el enfermo buscaba el alivio,
yo lo busco y no lo hayo.

El aire lloró
al ver las duquitas tan grandes
de mi corazón.

Los ojos de mi morena
son del color de la noche
de tanto mirar mis penas.

De sentencias

Me miras de medio lao;
estas son las puñaladitas
que por tu querer me han dao.

Anda y vete de mi vera
que tú tienes para mí
sombra de higuera negra.

Te den una puñalá
que la manita a la boca
no te la puedas llevar.

Ya pués empezá a huir
que el viento de mi memoria
irá delante de ti.

No lo vayas a olvidar,
por aquella puerta oscura
también tienes que pasar.

De lo inexplicable

Yo no sé qué tiene,
madre, la luna,
que se para en mi puerta
más que en ninguna.

Este maldito reloj
anda mucho más ligero
si estamos juntos los dos.

En mitad del olivar
le daba gritos al cielo
y el cielo sin contestar.

Nadie sabe por qué
aquella adelfa temblaba
temblaba al amanecer.

Aquí hay un malentendío,
¿que la luna que te traigo
no es la luna que has pedío?

De lo singular

Te amarra' el pelo
con una hebra
de hilo negro.

Le falta pa' ser completa
a la torre de tu pueblo
la campana' y la veleta.

Eres bonita
y es una pena
que estés mocita.

Picarito arriero
les he pelaíto el borrico,
no me han querío endiñá el dinero.

A los olivaritos
voy esta tarde,
a ver cómo menea
la hoja el aire.

Las espinas del dolor
yo clavaditas las tengo
dentro de mi corazón.

Por la noche miro yo
el peine que la peinaba
y el hoyito que dejó.

Es una bata de cola
cuando va de cara al viento
mi barca sobre las olas.

Despierta y no duermas más
que vienen los pajaritos
cantando la madrugá.