

LA COPLA FLAMENCA: LÍRICA TRADICIONAL EN ANDALUZ

Juan Alberto Fernández Bañuls

Desde el día que fui invitado por el profesor Pedrosa para intervenir en este Segundo Congreso Internacional "*Lyra Mínima Oral*", estuve dándole vueltas al enfoque que pudiera darle a esta comunicación, porque sabía que hablar de la copla flamenca ante un auditorio de esta categoría se convertía en una oportunidad extraordinaria para dar a conocer aspectos de nuestra poesía tradicional que no vienen siendo suficientemente valorados ni, por consiguiente, estudiados. Y, además, se me ofrecía la ocasión de reivindicar el papel de un arte musical, el Flamenco, y de su soporte literario, la copla flamenca, como objetos dignos de la atención investigadora de cuantos nos ocupamos, en mayor o menor escala, en estos asuntos de los géneros de la poesía tradicional.

Por todo ello, decidí que un análisis de nuestra perspectiva investigadora en el campo concreto de la copla que sirve de soporte literario a los diversos estilos del Cante flamenco y una reflexión sería acerca de las posibilidades de estudio que estas coplas ofrecen para todos aquellos que, desde la Filología, han sentido la emoción original de la poesía, constituyan el primordial objetivo de esta comunicación.

Bien conocido es de todos el momento inicial de los estudios sobre la antigua lírica hispánica y el papel que desempeñó en ello, como en tantas otras cuestiones de nuestra historia literaria, D. Ramón Menéndez Pidal. No me extenderé sobre esto. Pero quisiera llamarles la atención sobre algo que a menudo no tomamos en la suficiente consideración. Cuarenta años antes de que D. Ramón pronunciara su célebre conferencia en el Ateneo madrileño, un abogado sevillano, inclinado por vocación y por estirpe al estudio y al rescate de cuantas formas hubiera de cultura popular, D. Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, había realizado el primer estudio riguroso y la primera antología de coplas flamencas con criterio científico de la historia. Él es, por tanto, el primero en la tradición investigadora que llama nuestra atención sobre estas breves canciones pertenecientes desde luego a la moderna tradición de la lírica popular hispánica, manifestada, como bien dice el profesor Piñero Ramírez, en "el triunfo de dos estrofas, ambas de cuatro versos, que imponen su dominio casi absoluto sobre cualquier otra. Seguidilla y cuarteta romanceada (la cuarteta de rima asonante en los versos pares) acaparan casi la totalidad de las formas de la canción lírica de la tradición

moderna”¹. En efecto, como bien puede comprobarse en las colecciones de *Demófilo*² y en las más recientes,³ las dos estrofas arriba señaladas son las que más se contabilizan, con la variante sobre el esquema normal de la seguidilla, empleado comúnmente en cantes como las livianas, serranas y cantiñas, consistente en el alargamiento del tercer verso de la copla para convertirlo en uno de arte mayor, que es el esquema métrico de la más original de todas las coplas flamencas y, desde luego, la que, tanto en el cante, como en el poema, contiene las más altas cotas de intensidad lírica: la siguiriya gitana.

Cuando yo me muera,
Te pido un encargo:
Que con la trenza de tu pelo negro
Me amarren las manos.

Salvo el caso de la siguiriya, necesariamente limitado a ese estilo de cante, el resto de las coplas flamencas se atienen a las dos estrofas sobre las que se asienta la moderna tradición de la poesía popular y sin contar, claro está, con los fandangos a cuya copla original de cuatro versos romanceados se ha añadido un quinto que normalmente y en mi opinión no hace sino empobrecer el contenido lírico del conjunto, y que, por otra parte, facilita su realización musical.

¿Qué tenían estos cantes llamados flamencos para llamar la atención de *Demófilo* y para que hoy, más de un siglo después de la publicación de su *Colección de Cantes*, sigan siendo una especie de hermano pobre en lo tocante a la atención que le prestan los investigadores de nuestra poesía tradicional? Permítanme transcribir algunas palabras de Antonio Machado y Álvarez que, aunque extensas, podrán iluminar las posibles respuestas a la pregunta formulada y que allanarán nuestro camino a la hora de formular nuestras propias reflexiones, consideraciones y, en su caso, las conclusiones a las que podamos llegar.

“El poeta anónimo” —dice *Demófilo*— “no usa los ripios. La falta de ripios es una de las verdaderas notas características de la poesía popular: el ripio es un primor que el pueblo desconoce; en tesis general, puede asegurarse que copla, soleá, o seguidilla que tenga ripio, no la ha hecho el pueblo”. Y, más adelante, afirma: “Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aun para escribirse; por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener”.[...] “No es que la copla se pone en música como se puede poner en música una oda: es que la copla, verdaderamente real y espontánea, cuando nace, nace ella misma cantándose. Una copla escrita, es una copla estropeada; es como un naranjo nacido en Sevilla y transportado a Madrid, en cuyo clima apenas puede vivir de otro modo que como planta de estufa”⁴.

Muchas y muy importantes son las consecuencias que se pueden extraer de estas palabras de *Demófilo* cuando queramos establecer los rasgos distintivos, los caracteres

¹ Pedro Piñero Ramírez, “El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (Sevilla: Universidad-Fundación Machado, 1998) p. 219.

² Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos* (Madrid: Demófilo, 1974), y *Cantes Flamencos* (Madrid: Espasa Calpe, 1975, 3ª ed).

³ Juan Alberto Fernández Bañuls y José M^a Pérez Orozco, *La poesía flamenca. Lírica en andaluz* (Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Ayuntamiento de Sevilla, 1983).

⁴ A. Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, p. 16.

significativos, de la copla flamenca y, más concretamente, su carácter oral y, aun, oral-cantado.

En efecto, la poesía flamenca es oral. Sólo en ocasiones y por motivos ajenos a la creación poética, pasa a ser reflejada por escrito. Y, además, se realiza en la variante del español que conocemos como dialecto andaluz y, más concretamente, en la variante bajoandaluza o norma sevillana que no viene sino a confirmar el origen del Flamenco en la concreta zona geográfica del bajo Guadalquivir. Aún hoy, a varias décadas de la invención de la grabación fonográfica que, como es lógico, ha supuesto una radical transformación en el proceso de comunicación que implica la poesía flamenca, puede afirmarse que la interpretación, y, quizá en menor medida, la transmisión y la conservación de las que llegan a pervivir como coplas vivas en la memoria de la colectividad, continúa siendo oral y, dentro de ello, además, cantada.

Ahora bien, la oralidad o, mejor, el carácter cantado de la poesía flamenca se solapa necesariamente con lo que arriba hemos apuntado, esto es, su realización lingüística en el dialecto andaluz. Me detendré un poco a analizar este carácter primordial de la copla flamenca que va a tener luego repercusiones extraordinariamente importantes, si entendemos la lengua como vehículo esencial en la transmisión de la cultura.

En principio, es necesario hacer alguna puntualización sobre lo que se viene llamando literatura andaluza y que, como tal, viene apareciendo en manuales y algunos ensayos y que, como Vds. podrán comprender, se basa en criterios extrafilológicos. Quiero dejar bien claro que escritores como Fernando de Herrera, Góngora, Bécquer o los Machado son espléndidos poetas andaluces que escribieron su obra en español y que su aportación a la historia de las literaturas hispánicas no es posible ni ignorarla, ni ponerla en duda. Pero tampoco es posible confundir esa literatura con la lírica en andaluz, ya que esta 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.

En todos los niveles de este fenómeno poético se pueden constatar datos incuestionables que nos permitirán concluir que es sólo el andaluz y no otra modalidad lingüística la que han adoptado y deben adoptar las coplas flamencas. Es el caso del nivel de la métrica, donde, en un primer acercamiento, podemos observar diferencias relevantes que afectarán a la propia organización definitiva del poema:

Con Dios peleo a bocados,
Si el *confesó*' a ti te dice
Que nuestro *queré*' es pecado.

Parece evidente que, aparte cuestiones técnicas de otra índole, este ejemplo de estrofa llamada soleá nos pone en evidencia la formación de sinalefas insólitas en otras variedades del español, provocadas por la pérdida de la consonante final en las palabras “confesor” y “querer”, sinalefas que posibilitan que la copla en cada verso sea octosilábica, cosa que no ocurriría si la soleá se realizara en otra variante que no fuera el andaluz y que produciría un indeseable anisosilabismo que rompería la estructura métrica de la copla.

He aquí una primera y llamativa consecuencia del modo de actuar del dialecto andaluz sobre la obra poética. Sabemos bien que es en este primer nivel fonético-

fonológico donde se documentan las más claras diferencias entre el andaluz y el castellano. Pero no es sólo en este nivel. En este otro caso

Me muero de pena,
V'y a morirme yo,
Como me muero mordiendo la corteza
Del verde limón.

se hace patente un caso de fonética sintáctica, en el que la pérdida de una vocal de la sílaba métrica "voy a" = v'y á, no ya iguala la pauta hexasilábica, sino que, además está incidiendo en otro nivel del fenómeno lingüístico: ir a+ infinitivo es la perífrasis verbal que en determinadas áreas de nuestro dialecto está sustituyendo a la forma sintética del futuro "cantaré"⁵. Esa reducción fonética "lexicaliza" la fórmula, reconduciendo a un nuevo proceso de síntesis en la perspectiva diacrónica de la evolución del sistema de los tiempos verbales latinos a los románicos. Con esto, hemos avanzado un paso en el tránsito de la fonética a 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 otro ejemplo todavía:

Compadrito mío Cuco,
Dile *usté* a mi madre
Cómo yo me muero en esta casapuerta,
Revolcao en sangre.

Traemos aquí esta copla por la curiosidad arqueológica que supone el empleo de un lexema arcaico. La palabra casapuerta se conserva en el andaluz del bajo Guadalquivir como auténtica reliquia desaparecida hoy en el resto del español y que, además, nos conduce al nivel léxico, donde también el andaluz está claramente diferenciado del castellano.

No es éste el lugar para inventariar todos los fenómenos lingüísticos del andaluz que se pueden observar en las coplas flamencas. En cualquier caso, fenómenos como el seseo, la aspiración de implosivas, la alternancia r/l, la pérdida de consonantes finales, etc., integran indisolublemente el soporte sonoro de la lírica en andaluz.

Pero si nos quedáramos en una mera descripción lingüística, estaríamos vedando la posibilidad de introducirnos en dominios más sugestivos, porque allí donde exista una forma de hablar diferente, existe una diferente manera de concebir el mundo y la vida, en definitiva una cultura distinta. Ya lo afirmó expresamente el maestro Leo Spitzer, cuando aseguraba: "Ahora bien, puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que esta 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 literatura⁶?"

Ahora bien, todas estas consideraciones sólo encontrarán su adecuada realidad, si dispusiéramos de un inventario lo suficientemente amplio de coplas flamencas en las que se pudiera rastrear de manera metódica y comprensiva todos y cada uno de los rasgos significativos que conforman su contenido. Y ello es tarea de un amplio equipo de investigación necesariamente multidisciplinar que confirme lo que nuestra intuición vislumbra. Sólo así podríamos establecer las claves elementales que posibilitarían, con

⁵ José Mondéjar, *El verbo andaluz. Formas y estructuras* (Madrid: C.S.I.C., 1970).

⁶ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1961).

su aplicación a los hechos concretos, iluminar y definir pormenorizadamente la totalidad de los elementos que informan esa presentida cultura andaluza.

Pero, volviendo a la caracterización formal de la copla popular flamenca, conviene detenerse en el carácter tradicional de estos poemas, para así imbricarlos de manera definitiva en el conjunto de la lírica popular hispánica. Porque el rasgo diferenciador de la copla flamenca en lo que se refiere a su carácter tradicional es que la elección del canal por donde va a discurrir el producto de la creación artística, de la propia copla, es anterior al momento en que un individuo perfectamente anónimo lo produjera. Esta elección puede ser instantánea, reciente, o puede haber sido tomada mucho tiempo atrás, o mucho tiempo después, ajena incluso a la propia voluntad del autor. Sólo tenemos que recordar la gran cantidad de coplas flamencas que no han llegado a tales hasta después de la muerte de su autor, cuando un cantaor, no importa cómo, dónde ni por qué, la hizo dentro de uno de los géneros musicales tradicionales del flamenco.

Como puede deducirse de la línea expositiva anterior, estamos en disposición de afirmar que no es el modo de producción lo que distingue la copla flamenca en cuanto poesía tradicional, sino la naturaleza del canal utilizado para su transmisión: el cante, en nuestro caso. Y, además, carece de importancia, a nuestro entender, el mayor protagonismo de la lírica hispánica de la tradición antigua —basta repasar la bibliografía especializada—, sobre la de la tradición moderna. Creemos que esto es así, porque, como dice Vicenç Beltrán: "...la existencia de una lírica de este tipo en la Edad Media resulta obvia, su presencia en la ensayística especializada y en las historias de la literatura, plenamente justificada, pero textos, lo que se dice textos medievales, en castellano, no tenemos prácticamente ninguno"⁷.

Desde el año 1985, en Sevilla, en la Fundación Machado, un equipo investigador ha logrado recopilar más de cincuenta mil coplas flamencas, efectivamente cantadas, con multitud de variantes, minuciosamente fichadas y catalogadas y constituir así uno de los mayores, si no el mayor, archivo de poesía popular de tradición moderna de cuantos puedan existir en la comunidad hispanohablante. Ese impresionante archivo está a disposición de cuantos investigadores lo requieran para aportar, en estudios parciales o generales, lo que su buen entender, su conocimiento y su sabiduría estimen oportuno.

Sabemos bien que el trabajo de recopilar las coplas para formar un corpus mínimamente creíble tiene aporías incuestionables. No es la menor asumir que reproducir la forma —una de las formas— concreta que la copla adopta en uno de los momentos de su vida, significa renunciar a la posibilidad de reflejar la *vida entera* de la copla que, independiente, ajena a cualquier afán de inventario totalizador, continúa desarrollándose, transformándose, existiendo, inaccesible a las voluntades individuales. Éste es el sentido, al fin y al cabo, de la tradicionalidad referido a la lírica flamenca de tipo popular, su maravillosa capacidad de adaptación para conseguir expresar momentos concretos de los sentimientos individuales de sus intérpretes que serán los encargados de realizarlas en cada ocasión como únicos autores de ese instante de su vida, porque, como bien dice Machado y Álvarez: "...el molde de ellas es tan amplio, vago e indeterminado, que basta la más leve modificación de un relativo, de un tiempo, de un nombre, de un artículo, muchas veces de una sola letra, para hacerlas adaptables a los casos y cosas más diferentes, habiendo algunas de tan natural y delicado artificio, que

⁷ Vicenç Beltrán, "Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria", *Lírica popular/lírica tradicional*, p. 115.

pueden pasar a expresar, con breves modificaciones, los más contrarios afectos y situaciones del ánimo”⁸.

En todo caso, no somos nosotros los que podamos decidir el camino que recorrerá una copla recogida en un momento puntual de su existencia. Al final, la tradición oral será quien diga la última palabra y señalará las elegidas para vivir en la memoria y en los labios de los cantaores, únicos depositarios colectivos de esta prerrogativa.

Pero, teniendo como tenemos ese inmenso tesoro que permanece vivo y en continuo proceso de creación y recreación, no podemos menos que asombrarnos ante el poder de pervivencia de la inmensa mayoría de estos breves poemas tradicionales que, en continuo fluir desde la más pura reconstrucción arqueológica que respeta íntegramente la forma poética primitiva, como en

En *to'* las partes del mundo
Sale el sol cuando es de día;
Para mí sale de noche,
Que hasta el sol va en contra mía.

atestiguado en la colección de *Demófilo* y, por tanto con más de un siglo de pervivencia, hasta una copla que, también perteneciente a la misma colección y que en ella decía:

No te pongas *colorá*,
Que eso que a ti te ha *pasao*
Le pasa a la más *pintá*.

la escuchamos, hace algunos años, en la maravillosa voz flamenca de Fernanda de Utrera, con esta significativa y concreta variante

No te pongas *colorá*,
Que eso que a ti te ha *pasao*
Le pasó a mamá Pilar.

no hacen sino atestiguar la poderosísima vitalidad de la copla flamenca, lírica de carácter tradicional que permanece viva y en permanente estado de creación, en el panorama hispánico, y ello, además, a consecuencia de su pertenencia, como elemento indisoluble, a las músicas venerables del Flamenco, de quien es su natural soporte literario.

Mientras que muchas de las formas de la antigua lírica popular han ido desapareciendo de la memoria de las gentes, debido, en gran medida, a su falta de adecuación a los nuevos tiempos, el cante flamenco —canción, no lo olvidemos— ha hecho posible que el inmenso corpus de la poesía flamenca sea, actualmente, un espléndido banco de pruebas para, a través de su estudio riguroso, paciente y ¿por qué no? enamorado, echar más luz sobre los muchos problemas que tiene planteada la crítica filológica en este ámbito tan querido por todos los que nos reunimos aquí.

⁸ A. Machado y Álvarez, *Cantes Flamencos*, p. 19.