

DECIR EL CANTE. LA LÍRICA POPULAR, AL SERVICIO DE LA MÚSICA FLAMENCA

CRISTINA CRUCES ROLDÁN

Universidad de Sevilla y Fundación Machado

Mi presencia en este foro en torno a la “pequeña lírica” resulta un tanto anómala pues, aunque he dedicado algunos intereses de investigación a la copla flamenca, no han sido las aproximaciones literaria o lingüística –campos ambos en los que reconozco mi falta de formación y de experiencia– las que han orientado mi análisis, sino la Antropología. Utilizando la “mirada” antropológica, he centrado buena parte de mis intereses de trabajo en los últimos años alrededor de temas como la sociabilidad, la profesión artística, la gestión cultural, el género y la etnicidad o los rituales públicos y privados, pero también como decía al estudio de las *coplas* y el interés etnohistórico que tales materiales tienen para el conocimiento de las experiencias vividas por las clases populares andaluzas¹.

Cuando se me propuso realizar una intervención en este Congreso, pensé inmediatamente en retomar tales trabajos para dar cuenta ante ustedes de algunos de sus frutos. Sin embargo, me resolví en otro sentido: aprovechar la anomalía que antes comentaba y sustituir la tendencia habitual (utilizar los congresos como una vía para comunicar resultados de investigación) por un nuevo objetivo. En vez de hablar de la copla flamenca y las condiciones de vida y trabajo, o de los contenidos religiosos de las letras en clave de *religiosidad popular*, mi intervención debe entenderse como un conjunto tal vez desordenado e incompleto de reflexiones con aspiraciones de sugerir ideas y proponer clasificaciones en torno a algo que viene dando vueltas en mi cabeza desde hace algún tiempo: los casos y formas de irrelevancia interpretativa de la lírica flamenca.

Y me explico. Cuando se lee acerca de la lírica popular flamenca, es lo más común encontrar párrafos laudatorios en torno a la calidad de las composiciones, la densidad de contenidos, la adecuación de su estructura y la belleza de una poesía anónima que, desde temprana hora, llamó la atención de folkloristas y curiosos. Desde Don Preciso a Rodríguez Marín, pasando por Fernán Caballero, Demófilo y tantos otros, se puso en marcha una tarea de recopilación más o menos rigurosa de esta lírica que era capaz de dar cuenta, de forma concisa y sencilla, de los más profundos y radicales pensamientos y experiencias humanas.

Esta afirmación irrefutable, a fuerza de ser recordada y repetida, ha terminado por convertirse en la interpretación dominante respecto al valor de la poesía popular en el flamenco, en términos tanto estructurales como de contenido y significado. Sobre esto se han producido

1. Consúltese el resumen de bibliografía final de la autora para detalles de esta producción.

interpretaciones parciales acerca de las temáticas, la terminología y otros asuntos, de los que yo misma me he encargado de redactar algunas páginas. Pero, con ser la dominante, emergen explicaciones alternativas o quizá complementarias a poco que junto al estudioso se halle el aficionado, y que constituyen una aparente contradicción respecto a esa grandeza. Se trata de la irrelevancia con la que los propios cantaores enfrentan la tarea de interpretar lo que son indiscutibles joyas de la lírica popular. Durante las semanas en que he ido preparando mentalmente esta ponencia, he tenido buen cuidado en ir anotando algunos ejemplos de este argumento que hoy les traigo y que constituirán el núcleo de mi intervención: versionamiento de estrofas, reformulación de contenidos con o sin deformación de significado y uso onomatopéyico de la poesía serán algunos de ellos.

Defiendo que el cantaor flamenco no siempre canta las letras como una plena realización de sus contenidos. Pero no negaré la mayor: muchas otras veces sucede así. Sentir lo que se canta, personalizar los temas, identificarse con una colectividad mediante su traducción musical, vincular la tragedia que estiliza ciertos cantes a la tragedia de los contenidos... todas estas son prácticas comunes y que los artistas reconocerían abiertamente. Sin embargo, me propongo recoger hoy la derivación tal vez menos sublime del argumento: el *papel secundario de la lírica en algunas manifestaciones del mundo jondo*.

Antes de pasar a ver todo esto, quiero destacar la hipótesis fundamental sobre la que me baso y que no es original respecto a lo que sucede en otras músicas populares del mundo: en el tipo de fenómeno músico-oral que constituye el flamenco, la letra sufre un estado de oscilante subordinación a la música o, más bien, a la lógica de indisolubilidad de la música y la letra. Esto significa que, en determinadas condiciones y de forma particularmente insistente en algunos intérpretes, lo que estudiosos, investigadores o simples curiosos hemos calificado de uno u otro modo composiciones literarias excepcionales sufre un “mágico descuido” de su puesta al servicio de la música –vale decir de la combinación específica de melodía, armonía y compás–, y de la expresividad que de modo decisivo contribuye a la creación de la pieza flamenca.

COPLA, MÚSICA Y TRANSMISIÓN ORAL

Tres elementos juegan aquí papeles coordinados: la conjunción de letra y música en la formación de la copla, el uso de la copla como partitura y la transmisión oral como mecanismo tradicional de reproducción del flamenco.

Comencemos por la propia definición del concepto *copla* que, en el flamenco, no refiere tanto a la estrofa poética en sí como a su vocación musical: la poesía erigida para ser cantada, e incluso *a la vez* que se construye el cante. El mecanismo tiene mucho que ver con el sentido originario de la poesía en la tradición clásica –el propio concepto *poesía* así lo expresa– en el que los versos servían al aprendizaje de los niños mediante su repetida enunciación. En el flamenco, igualmente, el concepto *copla* recoge no sólo un criterio morfológico –la estrofa poética–, sino también otro de carácter funcional: su aplicación musical y su derivación expresiva. Por eso, los intérpretes utilizan indistintamente los vocablos “copla”, en el sentido de “letra”, y “cante”, en su acepción musical. Valgan verbalizaciones como “Voy a hacer esa copla que dice...”, o “ha dicho un cante por bulerías de mi abuelo”, que refieren a la expresión popular andaluza que encabeza esta ponencia: “*Decir el cante*”, y que se podría adobar de

otra igualmente hermosa: “*Hacer el cante*”. Una expresión que no tiene que ver con el hecho de “cantar más o menos despacio” o “con un hilito de voz”, sino con el de cantar con una letra más o menos fija asociada a la música, que es de lo que estamos hablando.

Y lo anterior enlaza de manera directa con el segundo punto del que se trata: el conocido efecto de *la letra como partitura*. Piénsese que el flamenco es un arte de microcomposición: en vez de estructurar las piezas musicales de modo lineal, como se hace en las canciones de la tradición occidental, todo lo más con estribillo, cada *cante* —que no es más que un tipo de estructura rítmica y tonal— se verifica en el momento como una composición de fragmentos de guitarra y voz que, en principio, se ejecuta de modo aleatorio según la actuación conjunta de la memoria y la voluntad. Un cantaor o una cantaora conocen y recuerdan una serie de pequeños segmentos —coplas— musicados y letrados, que activan en una secuencia yuxtapuesta de copla (voz) e intermedios y falsetas (guitarra) para configurar una soleá, unos tangos o un cante por malagueña cuya duración sólo depende de su propia elección. Elección al incorporar unas coplas y otras no, elección respecto a su orden, a las músicas y los contenidos, elección sobre la ponderación entre el cante y la guitarra... todo eso depende en exclusiva del intérprete².

Entrada de la guitarra, salida del cantaor, intermedio del tema, copla, vuelta al tema, copla, vuelta al tema y falseta, copla, vuelta al tema, copla, falseta, copla y remate podría ser, salvo alguna estructura fija excepcionalmente incorporada al árbol del flamenco, la secuencia encadenada de un cante cualquiera. Pues bien, en este modelo microcompositivo, multitud de variantes musicales se inscriben dentro de un mismo palo, y cada palo forma parte a su vez de una familia. Por ejemplo: tenemos las soleares de Juaniquí, de la Serneta, del Zurraque de Triana, de Utrera, de Frijones, de Los Puertos... y así hasta varias decenas, todos *cantes por soleá* de la familia de la soleá, a la que pertenecen también otros palos como la caña, el polo, la soleá por bulerías, la bulería y los diversos estilos de cantañas.

Naturalmente, y en condiciones de transmisión no académica, escrita o normalizada de la música como las que se compartían en la Andalucía del XIX que viera cristalizar el género flamenco —y me acerco aquí al tercero de los factores que he señalado, en relación con su reproducción—, las posibilidades de recordar la interpretación de estos cantes tenían que ver fundamentalmente con dos factores: la mayor circunscripción de estilos por zonas cantaoras frente a los “cantaos generales” que son los profesionales de hoy (en la comarca de Jerez se cantaba fundamentalmente por soleá, seguriya y bulerías, en Huelva por fandangos, en Sevilla por tangos y soleá, en Málaga por cantes abandolaos, etc.), y la posibilidad de convertir la letra en el soporte sobre el que se leían, sílaba a sílaba y *tercio a tercio* —recordamos que “tercio” es en el flamenco el equivalente aproximado a un verso cantado— las inflexiones, los cambios, las modulaciones, los redobles y hasta los quejíos que debían completar una buena “obra musical”. Incluso es el caso que muchas variantes de estilos se cantan siempre con la misma letra; otras son estrofas de aplicación múltiple dentro de una misma familia, sobre todo quintillas por fandangos y cuartetos y tercetas por soleá y bulerías. Por eso definiendo, y no estoy sola, que la letra es la verdadera “partitura” de la música en el flamenco: porque la silabización de los textos está funcionando como la pista a través de la que el ejecutante *lee* mentalmente la música que canta.

2. Así lo recoge Caballero Bonald, quien afirma que el cantaor cuenta “*con la más absoluta libertad para interpretarlo todo a su manera, aun sin salirse de la estructura básica de cada cante, dando carta de naturaleza a los más súbitos e indefinibles resortes comunicativos*” (Caballero Bonald, J.M., 1975:81).

No estoy sola, digo, y no únicamente porque esto lo hayan notado otros estudiosos, sino porque los profesionales y aficionados hacen uso, consciente o no, de tal lógica. Por ejemplo, la seguriya de Jerez popularizada por Manuel Torre, “*Eran los días señaláitos de Santiago y Santa Ana...*”, tiene un cambio introductorio en el último tercio “*De mi corazón*” que implica una subida y una serie de alteraciones melismáticas particularísimas, lo mismo que la caída se produce en la sílaba “co” de “corazón”. El cantaor sabe que *es en ese momento* en el que deben producirse esos efectos, conoce y aplica las reglas mnemotécnicas que sirven a su interpretación.

Otras dos evidencias, al menos, tienen que ver también con este asunto. La primera, que los intérpretes reconocen muchas veces los cantes no por sus nombres o atribuciones, sino en función de las letras. No es más frecuente decir que se va a cantar “por cartageneras” que se va a cantar “Los pícaros tartaneros...”, tercio primero de la copla más popularizada del estilo. Pocos sabrán que están interpretando el cambio de Curro Durse (para otros, de Manuel Molina) cuando cantan lo que ellos denominan como “El dicen que duermes...”, por tratarse el caso de la copla “Dicen que duermes sola / mientes, como hay Dios / porque, de noche, con el pensamiento / dormimos los dos”. Y así sucesivamente.

Pero aún hay más: cuando, por mor de la creatividad del espectáculo, algún guionista ha pensado en la ingeniosa tarea de *versionar* estilos, se han visto ejemplares dobles. Adaptar letras cultas o nuevas coplas, a cantes que se han aprendido y repetido durante décadas no resulta tarea fácil y los propios intérpretes se las ven y se las desean para un objetivo que, por cierto, pocas veces se ve coronado estéticamente: aunque se consiga cuadrar la música, no siempre se le imprime el *aire* flamenco, ese concepto inefable que somos capaces de reconocer pero no de explicar. Pocos han sido los intérpretes que han intentado y menos los que han conseguido adaptar poemas sueltos de poetas “cultos”, y menos aún quienes han alcanzado la “flamenquería” en su exposición. La mayor gloria de aquéllos era, precisamente, que sus adaptaciones al cante no fueran reconocidas ni personalizadas en ellos mismos, sino que se perdieran en el anonimato, pues, como dice el cante (culto por cierto): “Hasta que las canta el pueblo / las coplas, coplas no son / Y cuando el pueblo las canta / ya nadie sabe el autor”.

Todo lo anterior no hace sino introducir el tema, que se expondrá en la presentación de la ponencia –que no en el texto final para las actas– impresionando ejemplos e intentando vincularlos a un intento de clasificación primera, con la apoyatura de algunos sonidos e imágenes que lo hagan más evidente. En dicha presentación se sacrifica la calidad de algunos de estos soportes audiovisuales en favor de incluir intérpretes reconocidos.

Dividiré mi aproximación en tres apartados: la redefinición de las estructuras literarias en el cante flamenco, las alteraciones léxicas en favor de la construcción musical, y el que he titulado “La letra hace música”: el recurso a la letra como mecanismo de producción rítmica y melódica.

LA REDEFINICIÓN DE LAS ESTRUCTURAS LITERARIAS EN EL CANTE FLAMENCO

Todos conocemos la preferencia de la lírica popular andaluza por la sencillez de las estrofas, comúnmente de tres, cuatro o cinco versos. Como sucede en general con esta lírica mínima, ni la decimonónica tarea de recolectar coplas, ni versiones más actualizadas de este mismo empeño han llegado a dirimir la original entre la gran abundancia de variantes

para una misma copla flamenca. Lo cual aparece como primera evidencia de que se recurre a la letra con una finalidad musical: se hace necesario manipular la letra para, por un lado, facilitar su transmisión oral y, por otro, dar pie a la impronta personal en los estilos.

Las variantes tienen que ver, comúnmente, con elementos que no afectan en lo sustancial los contenidos:

*Vengo de la Carbonera
mira lo que t'he comprado
unas botas de cartera
con los botones ar lao –a los laos– doraos
te las pones –estrénalas cuando quieras*

Y también con la sustitución de gitanismos que, realmente, no se practican, por su equivalente en español...

*Ese pan moreno
como lo traigo en las propias baes –como lo traigo en mis propias manos
no pueo comerlo*

... o tal vez por una palabra que cuadra métricamente pero que, o tiene un significado ligeramente distinto, o incluso nada que ver con la original:

*Qué desgracia terelo –más grande
mare, hasta en el andar
que los pasitos que p' delante daba –como los pasos que yo daba p' delante
se me van atrás –se me vuelve atrás– me se van p' atrás*

En la proyección que se realizó con Anica la Perriñaca haciendo este cante, se oyó decir:

*Qué desgracia más grande
hasta en el andá
qué desgacia es la mía
ay y hasta en el andá –ajj
que tos los pasos
que p' delante yo daba
me se viene atrás
que los pasitos que p' delante yo daba
me se viene atrás.*

Algo de todo esto ya había advertido el profesor Miguel Ropero en 1983, anotando otros ejemplos de cancioneros entre los que se intercambian algunas coletillas e introducciones como “hermanita”, “compañera”, “morenita”, “chiquilla” y “gitana”, o “gitanito” y “serranito”³. Las complicaciones respecto a los originales y las variantes constituyen un debate tal vez sin sentido, pero de cuyo fundamento conviene advertir. Atiéndase al caso de la seguriya atribuida a Cagancho de Triana “Al beato Lorenzo / le ayuno los viernes / porque me ponga

3. Ropero Núñez, M., 1983: 36-7.

a mi pare en la calle / donde yo lo viere”. Demófilo ya había recogido en 1881 el mismo cante con la letra “Ar beato Lorenzo / Le ayuno los biejnes / Pa que me ponga a mi compañera / Aonde la araquere” (hablar, decir)⁴. Y, en todo caso, existe un parangón de la copla en Jerez, que dice “Ar señó de la Insignia / le ayuno los viernes / para que ponga a la mare mi arma / aonde yo la viere”.

En este sentido, la pérdida de versos, los cambios perifrásticos o la sustitución de los elementos secundarios de las frases son algunas estrategias comunes en la interpretación de los cantes. De todo ello, lo más notorio es el juego de la repetición que, a fuerza de ser considerado “normal” en la lírica popular, termina por obviarse como el recurso interpretativo que, de hecho, es: repetir versos de una estrofa que pueden aparecer dos, tres o incluso más veces en la ejecución musical. Frente a la repetición, el intercambio, la sustitución o la directa eliminación de contenidos son mecanismos habituales de adaptación de la copla al cante.

Un ejemplo de lo anterior es el extraordinario juego de readaptación musical de la saeta, en la que tiene mucho que ver su propia reconstrucción literaria. Piénsese que muchas saetas son ya, de hecho, coplas desgajadas de los antiguos pregones litúrgicos que se cantaban en algunos pueblos de Córdoba y la Campiña de Sevilla, y muchas tonás son desgajamientos de los antiguos romances, que —como los pregones— forman parte de una tradición literaria de *corridos* demasiado largos para ser recordados, y a cuyos pedazos se les imprimió un *rajo* flamenco. En el caso de la saeta nos referimos concretamente a un efecto, conocido desde antiguo, por el cual ciertos versos pueden sustituirse por otros parecidos que terminan convirtiéndose en un repertorio de recursos más o menos abierto: la saeta se ha servido constantemente de frases intercambiables que introducen pequeñas modificaciones en modelos más o menos idénticos⁵. Pero además, al tratarse la saeta de un cante *ad libitum*, permite una considerable libertad versicular. En tantos casos las medidas de las estrofas terminan convirtiéndose en “anómalas”, cual sucediera al genial Manolo Caracol, que reconvertía literalmente la pauta, el orden y las repeticiones de los textos imprimiéndoles un *rajo* personalísimo, o Mairena, quien reconoció que arreglaba él mismo las letras de sus saetas⁶ y confesó a Miguel Ropero que seleccionaba cantes de la colección de Demófilo para acomodar sus letras a su propia forma de cantar⁷.

Tomemos un ejemplo de readaptación, según lo antedicho, de una copla popular: “Que yo la besara en las manos / que en la boca no quería / y llorando me decía / mira que te pones malo / que estoy enferma perdía”, dice el fandango que Caracol popularizara aprovechando la libertad arrítmica del palo, introduciendo, además de la repetición del final del primer tercio, una revisión a la medida del cuarto, que pasa de seis a diez sílabas: “En las manos / que no la besara en la boca / que yo la besara en las manos / y llorando me decía / mira que te vas a poné tú malo / que estoy enferma yo perdía”.

4. Machado y Álvarez, A., 1976 /1881/:111, copla nº 8.

5. Esto ya lo notó Aguilar y Tejera en 1928 al indicar que “*El pueblo, para relatar las señales de la naturaleza al expirar Cristo, tiene unos cuantos clichés, versos hechos que repite y combina de mil maneras, dando lugar a la formación de multitud de coplas que, sin ser iguales, se asemejan mucho. Así el “sol y luna se eclipsó”, “cuando expiró el Redentor”, “la tierra se estremeció”, “los elementos temblaron”, “los muertos resucitaron”, etc., etcétera que, con pequeñas modificaciones, se repiten hasta la monotonía en estas coplas*” (Aguilar y Tejera, A., 1998:179).

6. García Ulecia, A., 1976:84.

7. Ropero Núñez, M., 1983: 29.

Pero esto no sólo ocurre con la copla popular: muy a menudo, en la adaptación de poesía escrita o canciones de otros géneros –balada, tonadilla, etc.– al flamenco, no resulta infrecuente que versos completos queden eliminados de la adaptación. La Paquera, por ejemplo, canta por bulerías según el modelo jerezano la copla “Debajo de la hoja de la lechuga / tengo a mi amante malo con calentura / Ay mi amor, ay mi amor, ay mi amante / (*ay amor, que no pueo olviarte*) / ay, mi amor, matita de romero / que olviarte, olviarte no pueo”, sin incluir el cuarto de los tercios que hemos introducido entre paréntesis.

Respecto a las sustituciones, y ya dentro del mundo de la lírica popular, ejemplos recurrentes de ejecución son:

1. Cortar el inicio del tercío preparando la entrada sólo con algunas sílabas de la primera o segunda palabra del mismo, normalmente en ajuste al compás: en vez de “¡Qué dolor de mare mía!”, “¡Doló de mare mía!”, o “Patitos blancos...”, en vez de “Zapatitos blancos...”, “Ñuelito de lunares...” por “Pañuelito de lunares...” o, como se visiona en la soleá de Perrate, “Siera sé como el aire / quisiera sé como el aire / pa yo tenerte a mi verita / sin que lo notara nadie”.

2. Rematar los cantes (cadencia final) sin acabar el último tercío, cuyo contenido ya se da por conocido y se acorta para la despedida. Una práctica que tiene que ver con la costumbre artística de “levantarse de la silla” antes de terminar el número, muchas veces utilizando el efecto de reverberación o la interjección “Ehhjee” como punto final: “Que se va el tren / y no lo alcan... ¡ehhjee!” (eliminando las sílabas “za” y “mos” de la última palabra). O, sencillamente, y como hace Camarón en el corte televisivo que se visiona, apartándose del micrófono y levantándose sin cumplimentar el último de los tercios del villancico por bulerías: “La Virgen María al niño cantaba / meciéndole la cuna pá que no llorara / pá que no llorara pá que no llorara / la Virgen María al niño...”

3. Contracciones del tipo “*tié*”, por “tiene”, “*quíé*”, por “quiere”..., como recursos de ajuste entre palabras o la eliminación de parte de ella alterando su composición silábica: de trisílaba a bisílaba, o de bisílaba a monosílaba. Este es el caso de la copla “Qué quieres buscarne / qué me quíés buscá / que yo le pierda la caló a mis niños / pa la eterniá” o “Penas tié mi mare / penas tengo yo / las que yo siento son las de mi mare / que las mías no”.

Sigamos con algunas otras alteraciones de la estructura, esta vez mediante la introducción de recursos ajenos a la copla, con finalidad exclusivamente musical. Esta incorporación suele producirse de dos formas:

1. A través de la irrupción de interjecciones, como las secuencias del célebre ¡Ay! flamenco, pero también otras como “lolailo”, “trón, trón, trón”, “lerele le le”, etc. Aurora Vargas, por ejemplo, canta por bulerías la estrofa “Mi penita era mu grande / mi mocita ni viua / ni casaíta con naide” incorporando dos series de “ayes” corridos, quedando como sigue: “Penita era mu grande / yay... yay... ay... / (mi pe) nita era mu grande / ay, ni mocita, ni viúa / ay, ay / ni casaíta con naide”.

2. Frases lexicalizadas, “coletillas” sin sentido que se convierten en apoyatura estructural con la función de soportar el intermedio o servir de enlace entre los contenidos formales de la letra original: “maresita de mi alma”, “serranita mía”, “por Dios...”, “porque tú eres

mu mala”, “por tus malas partías”, “como bien te camelo”, etc. Terremoto, por seguiriyas, añade a la original “No llamarme al meico / llamarme al dortó / pa que le cure las duquelas a mi mare / de mi corazón” uno de estos recursos, con la frase “yo no quiero que ustedes me llamen al...”, y queda: “Ay, ay / no llamarme al meico / llamarme al dortó / *yo no quiero que ustedes me llamen al meico* / llamarme al dortó / pa que le cure ay, ay / pa que le cure las duquelas a mi mare / de, de mi corazón / No llamarme al meico, llamarme al dortó”, en una proyección en que se pudieron observar, asimismo alteraciones en las vocales finales con el objetivo de crear efectos musicales añadidos.

En algunos casos, la incorporación de estas frases puede dar lugar a una nueva medida estrófica, convirtiendo por ejemplo tercetas en cuartetos, como en la soleá por buerías de Sordera donde ni siquiera la coletilla se repite del mismo modo: “A tí te tiene que faltá / te tiene a ti que fartá / el dinero y la alegría / *porque tú no eres buena* / la salú y la libertá / el dinero y la alegría / *por lo mala que has sío* / la salú y la libertá”.

ALTERACIONES LÉXICAS EN FAVOR DE LA CONSTRUCCIÓN MUSICAL

Resulta un tanto espinoso abordar este apartado, por la confusión a que puede conducir la identificación de *andalucismos*, *gitanismos* o *vulgarismos* con el objetivo de esta intervención: el modo en el que el léxico se reconvierte, se altera o reinterpreta para dar mejor curso a la ejecución musical de la copla. Prácticas como la pérdida de la “d” intervocálica, el *seseo* o *ceceo* y otras de este signo –en las que se detiene particularmente Miguel Roperero en esta misma sesión– no serán consideradas como parte de estos procesos, en tanto constituyen el soporte natural de la lírica flamenca, como bien hicieron notar Fernández Bañuls y Pérez Orozco en su ya clásico texto *La poesía lírica flamenca en andaluz*⁸. Sí me detendré, aunque a veces toque terrenos deslizantes, en aquellas estrategias músico-orales que tienen que ver con la condición interpretativa de la copla.

1. El límite máximo de sumisión de “lo oral” a “lo musical” se alcanza cuando la ejecución de la copla no permite tan siquiera la comprensión del mensaje, hábito censurado por parte de algunos aficionados y profesionales pero que, en mi opinión, es coherente con el utilitarismo de la lírica para el intérprete. Incluso los hablantes del español pueden encontrar dificultades para entender algunos cantes de Terremoto o La Paquera, y, si no, compruébenlo en la transcripción que hacen dos profesionales del medio, bienintencionados pero profanos, en la serie televisiva *Jondo*, emitida por TVE, del corte de La Paquera “Tiritirí tiritirí ay, ay, ay, y ay / con el trai, con el trai, li trai li trai, ole, ole / Doló de mare mía / dolo de mare mía / cuándo v’ y a tené una mare / como la que yo tenía”, transcrito como “cuando me cayó unos males / que no es el que yo tenía”.

2. Otras muestras dentro del campo del léxico flamenco tienen que ver con el carácter incómodo de algunos términos, bien por su dificultad de pronunciación, bien por tratarse de palabras de reducido e incluso nulo uso en el habla popular andaluza. La introducción de vulgarismos debe entenderse muchas veces como un mecanismo de acomodo de esos

8. Fernández Bañuls, J. A. y J. M. Pérez Orozco, 1983:27-28.

vocablos, aunque otros son deformaciones en favor de la rima (“A los Reyes le he escribió / una cartita pidiendo / lunares pa tu vestío”) o de la medida (“Rositas y mosquetas / claveles y nardos, / en sus andares *la mía* compañera / los va derramando”). Pero no tenemos que irnos a cultismos: de “cementerio” a “ciminterio”, de “Audiencia” a “Audensia” o la palabra “paciencia”, con dos diptongos seguidos, no es cómoda en el cante, pero sí lo es “pasensia”, de modo que la soleá dice: “Dios mío, dame “pasensia” / pa aguantá yo a este gitano / me falta la resistensia”. Lo mismo resulta en “piera” por “piedra” (“Fui “piera” y perdí mi centro / y me arrojaron al má / y al cabo de mucho tiempo / mi centro vine a encontrá”), “beriera” por “vidriera” (“Estos ojos míos / Son e “beriera”; / Adonde quiera mere que los pongo / Yega y me los quiebra”⁹) y tantos otros.

3. También puede tratarse de la falta de ritmo de algunas palabras, y esto es lo que le sucede a las esdrújulas en la poesía. Por principio, el flamenco es enemigo de la esdrújula, y nos lo hace notar Alberto Fernández Bañuls con la anécdota de la adaptación del verso “A sándalo y romero” por “A mata de romero” que hizo Camarón de la creación de Paco Díaz Velázquez. Yo misma oí al veterano cantaor Chano Lobato, que ha sido durante décadas “cantaor de atrás” y por lo tanto está como dicen los flamencos “sobrao de compás”, quien afirmaba con modesta autoridad haberlo pasado mal para meter “crepúsculo”—creo recordar—en un cante. He hallado pocos casos en que aparezcan palabras esdrújulas, y curiosamente hay una mayor proporción de esdrújulas en los cantes mineros, que se puede relacionar con la práctica de la “repentización” que da origen a muchas de estas letras. El trovo se modela en torno a una mayor elaboración y complejidad sintáctica y léxica que el resto de la producción lírica del cante, y su influencia se verifica en particular en los cantes mineros, hacia los que se ha vertido parte de la producción trovera. Una segunda anotación que hacer es la repetida alteración de la esdrújula a beneficio del cante. Se ha visto antes en una seguiriya de Terremoto de Jerez que “médico” se convierte en “meico”, de tal modo que el diptongo convierte una trisílaba esdrújula en una bisílaba llana, y permite que el tercio (verso) no se salga de compás: “No llamadme al “médico”, llamarme al doctor” no cuadra; pero sí lo hace “No llamarme al “meico”, llamarme al dortó”. Insisto en que resulta confuso delimitar si se trata de vulgarismos musicalizados o de la propia pronunciación en andaluz, tanto en la palabra que nos ocupa como en la sustitución del imperativo “llamadme” por “llamarme”; como en la eliminación de la “r” final en “doctor” por “doctó”.

4. La dificultad de las palabras provoca que se llegue a reconversiones de estrofas que anulan casi completamente—y en algún caso, hasta de modo hilarante—el sentido de la copla, los personajes, argumentos o acciones. Así sucede con la escena bíblica de Betzabel en el baño (“*A Betzabel en el baño / la vio el rey David*”), traducida al flamenco como “A Isabel, la del baile / la vio el Rey Dávi /...”, o en el tercio final de la saeta “cuando expiró el Redentor” por “cuando aspiró reventó”.

Finalmente, quiero decir algo sobre el diminutivo, que se utiliza en el flamenco como corresponde al soporte natural del habla andaluza, pero que por mor de su ajuste al cante se aplica no sólo a sustantivos o adjetivos como sucede corrientemente al hablar, sino también a formas verbales y en particular al participio. De entre los sustantivos, destacan por otra

9. Seguiriya recogida por Demófilo en su *Colección de Cantes Flamencos...*, con el número 63.

parte algunos no muy comunes como *naíta* (diminutivo de “nada”): “Como tú no tenelabas primito mío *naíta* de güeno...”, o “Allí no hay *naíta* que ver / porque un barquito que había / tendió la vela y se fue”. En el participio, encontramos ejemplos a decenas: “M’he *enteraíto* que mis niño están güenos”, por ejemplo.

“LA LETRA HACE MÚSICA”: EL RECURSO A LA LÍRICA COMO MECANISMO DE PRODUCCIÓN RÍTMICA Y MELÓDICA

Este es uno de los puntos más interesantes de cuanto vengo diciendo, y tiene que ver directamente con la melodía y el compás. Ambos se ven afectados y afectan, a su vez, el acervo de la letra flamenca, obligando a conjurar el prodigio de la poesía en su favor.

Desde el punto de vista melódico, principiemos con algunas notas técnicas para el público no versado en el cante. En el flamenco, la frase musical es impresionista, es decir, goza de una gran libertad, incluso dentro de sus manifestaciones rítmicas. A esto se une su carácter microtonal, esto es que trabaja con intervalos inferiores al medio tono, comacromáticos, como otras músicas orientales (tonos, semitonos, cuartos y terceroavos de tono). Con todo ello, no debe extrañar que el flamenco goce de una gran exuberancia interpretativa y el adorno sea un recurso imprescindible.

Aunque en lo vocal el cante se compone de coplas, y éstas de frases, la unidad lingüística fundamental con la que juega la voz en la música flamenca es la sílaba, centro en torno al cual gira parte de su lógica interpretativa y expresividad musical. La silabización es no sólo el procedimiento común de lectura de la “partitura” de la música, como indicaba al principio, sino también razón fundamental al servicio de varias técnicas de ejecución.

De entre ellas, destaca el carácter melismático del flamenco. Un melisma es una sucesión de notas musicales sobre una misma sílaba literaria. Ésta se convierte en el soporte de una serie de ejercicios de escalas, redobles y floreos, que se sustentan en ella con relativa independencia de su contenido, como se comprueba en la toná de Manuel Mairena: “Ay, si a mí me partieran / si a mí me partieran los huesos / y como parten los piñones / no me dolerían tanto / como tus malinas condiciones”.

Lo mismo sucede con otras técnicas de cante como el grito, sujeto a una sílaba, el transporte entre notas, los gorjeos dentro de sílabas... Pero la elección de sílabas para la interpretación no es aleatoria. En el flamenco, las vocales tienen la importancia melódica que en el aspecto rítmico tienen las consonantes. En la práctica del cante no se producen los mismos efectos sobre vocales abiertas –más indicadas para el grito– que sobre las cerradas –más propias del ganguero. Algunas deformaciones vulgares se producen, precisamente, por el intento de abrir algo las vocales cerradas, como en el caso de *mormurar* por *murmurar*. Sólo así se explica que el quiebro del ¡Ay! flamenco se inicie, precisamente, sobre una vocal abierta y se recoja en torno a una fonética de vocal cerrada. El cambio de tonalidad en la seguriya de Manuel Torre que se ha mencionado se da lógicamente en “Santiago y Santana a a a”, y sería inaudito escuchar este tipo de cambios en una “i” o una “u”. El Chocolate, por ejemplo, se apoya sobre la “o” al cantar la carcelera que sigue, en la que consigue hacer música cambiando las vocales. “Ay, sentaíto yo en mi petate / con mi cabecita echá p’ atrás / yo m’ acuerdo de mi mare / mis niños como estarán”.

Pero, más que en la melodía, es en el ritmo —en el flamenco, el *compás*— donde observamos ese juego de subordinación de la lírica del que hemos venido hablando hasta ahora: la mayor atención a la medida que a la letra. Algunos cuplés por bulerías de Chano Lobato, por ejemplo, son prácticamente intranscribibles. Todo esto no es por casualidad: ya comentaba al principio de la exposición que la copla flamenca *se hace* como una copla musicada. Incluso tiendo a creer que la falta de “aire flamenco” que caracteriza gran parte de la producción culta pensada para ser cantada tiene que ver, seguramente, con el hecho de que sus autores no están componiéndolas *haciendo música*. Esto se ve muy claramente en el texto de Rodríguez Marín, que, aunque no las separa, permite adivinar en el conjunto las letras que recogió del cante y de la composición culta¹⁰.

Resulta extraño que no se haya destacado con la rotundidad que merece el que una parte de la poesía flamenca esté constituida de estrofas, muchas de ellas vacías de contenido, que sirven casi con exclusividad a estos objetivos: las glosolalias. Creo sinceramente que se puede afirmar que hay letras pensadas como música en sí mismas, incluso como onomatopeyas, antes que como construcciones poéticas: “Que con los *titiribundi* / que yo te pago la entrá...”, “*Piró, piró, piró, piró* / lo que me da mi maresita / me pongo yo”... Pastora Pavón cantaba por ejemplo un tango que visionamos en versión de Manuel de Paula en que el efecto puede comprobarse en toda su extensión: “De Madrid han venío / varios pintores / *zammalá zammalandra* molinete ay perdón / para pintá a la Virgen de los Dolores / *zammalá zammalandra* molinete ay perdón / ay *currí currí, ay currí curró* / eres de la vera del amó / eres de montuné / eres de montunó”.

De forma equivalente a esto, existe en el cante un buen número de temples, afinaciones o entradas vocales que siguen la misma lógica: funcionar como si de música se tratara, en forma de aliteración rítmica para la que no existe ni siquiera contenido. Ejemplos pueden ser en la seguriya —como en muchos otros cantes las entradas— el “*Tirí tirí tirí tirí*”, o en las alegrías de Cádiz el “*Tiri tri tran tran tran / tiri tri tran tran tran / tiri tri tran tran trero / ay, tiri tri trán tran tran*”, que, como sabrán los aficionados, fue un tarareo del que se valió el gaditano Ignacio Espeleta en una función del espectáculo “Las Calles de Cádiz” por haber olvidado la letra original. Manuel de Paula, de nuevo, nos ayuda a entender estos efectos: “Y yo te dí tu peso en oro / y tú cambiaste el oro por plata / y tú me estás haciendo cosas / de no mirarte a la cara / *trabilitrabilitrانtrantrai / trabilitrai li tran tran tan / trailitrán... / trabilitrabilitrabilitrabilitrانtran*” / Ay *chiribiribirí* que me voy a caé / *chiribirí* que me vengo cayendo de la borrachera de vino que tengo”

Ese juego de compás tiene a veces el sentido de una “vuelta”: Pericón de Cádiz lo ejecutaba en la graciosa bulería “Ay, que yo me voy a morí / que quiero hacé testamento / porque me voy a morí / la mitá era pa mi madre / y la otra mitá es pa tí / *tron tron tron toro toro trón toro tron tron, tron tron...*” repitiendo este último estribillo para cada estrofa del corrido.

Conseguir hacer compás con el cante, si bien se piensa, es algo frecuentísimo en el ejercicio profesional, reservado normalmente a los cantes a compás y no a los estilos libres o *ad libitum*. Mientras que en estos últimos el intérprete juega con mayores posibilidades en los campos de la melodía y la armonía, en los estilos rítmicos, festeros o no, se producen “vicios” interpretativos en este sentido, como les sucede a los “cantaos de atrás”. Los cantaos “para

10. Se puede consultar en Rodríguez Marín, F., 1882.

bailar” participan de una serie de recursos aliterativos en los que la contundencia fónica de ciertas consonantes —en particular las bilabiales— sirve para marcar los tiempos, especialidad de estos profesionales acompañando al baile¹¹. De entre estos merece destacarse el ganguero. (sonidos guturales), menos evidente en el ritmo y más en el transporte melódico. El Pele —recogiendo la herencia de Aurelio— nos lo demuestra por malagueñas en la letra de Chacón “Que no me debías de conocé - *ge-ge* / si tú - *gu-gu* me trataras de nuevo / que no me debías de conocé / porque yo he echao distinto genio / y otro modo de queré / más cariñoso y más bueno”

Sin embargo, el babeo es el más destacado de todos estos recursos. Babear consiste en sustituir el transporte, la secuencia cromática o el gorjeo o quiebro natural por un escalonamiento de sonidos divididos por la ejecución bilabial, de vibratos labiales, que siguen las exigencias melódicas del cante pero dividiendo su ejercicio en fragmentos rítmicos. La Fernanda suele hacerlo por soleá, como en la que se proyecta con la letra: “Ay, la tierra con sé la tierra / ay / se está comiendo mi doló / se comerá mi doló / ay - *bi-bi* / se está comiendo mi doló / yo estuve al pie del almendro / y no le toqué a la fló”. Y La Perla de Cádiz era una reina del efecto, considerado como una “incorrección” desde el punto de vista interpretativo, pero que ha sido una constante en los cantaores para bailar. En las alegrías era capaz de babear y gágear (lo que los flamencos llaman “jibibi”) sin que apenas se notase, como en la letra “Y si no te veo doble - *be be* / me da penita si te veo *go-bo-bo-bo-go* / y si no te veo doble / que no tengo más alegría / que cuando escucho tu nombre”.

La aliteración tiene que ver con otro ejercicio del que algunos cantaores han sido auténticos maestros, demostrando una pericia interpretativa de habilidad arrolladora. Se trata del trabalenguas: tomar el texto de la estrofa para confundir el juego de los tiempos, atrabancar el lenguaje e introducir divisiones y subdivisiones rítmicas y contratiempos al compás en busca de una confusión que, en lo vocal, es el equivalente del ejercicio del zapateado en la danza. Huelga aclarar que el trabalenguas es juego sobre todo de la bulería, cante festero y burlesco —tal vez de ahí su nombre— pensado para el baile. Maestros históricos del trabalenguas fueron Pastora Pavón “Niña de los Peines”, Antonio “El Chaqueta”, principal “farfullero” (por su habla balbuceante y confusa) del cante de las últimas décadas, y del que recogió Camarón algunas técnicas, como también de La Perla de Cádiz y Manolo Vargas. Aquella popularizó la letra “Baila mi negra, baila por Dios / *que machacamachama que machacamechero* / que tú eres de La Habana / que yo soy habanero”, y el segundo demostró tal habilidad en la impagable bulería “Ya no bebe mi caballo / aguita de *be be ningún regue gue gue ro*”. Últimamente, Potito practica el trabalenguas a menudo, como pudimos ver en la película “Flamenco” de Carlos Saura, cantando “Una gitana de siglos / se emborracha de los aromas / de los *caracaracaramelitos* del niño”

Trabalenguas y aliteraciones pueden practicarse a la vez, convirtiendo el cante en una verdadera “máquina de compás” en la que la voz parece convertirse en un verdadero instrumento de percusión. A esto se puede unir, como hace extraordinariamente el cantaor “de atrás” Enrique el Extremeño, el gusto por las frases lexicalizadas: “Es inútil, *que sí que no* / que dejar de quererte / *que sí que no*, que no que yo no puedo / *que sí que no* / vivir sin tu amor...” o el aflamencamiento de la canción popular de “La tarara” que se interpreta a menudo

11. Demófilo recoge una letra que debió interpretarse en este mismo sentido, aunque yo, al menos, no he conseguido escucharla cantada: “Juan Pin-Pin y Juan Pampano / *Se fueron a nicabá; / Juan Pin-Pin iba e pira, / Juan Pampano iba etrás*” (1881:154, copla n° 22).

para el baile. Diego Carrasco es quien con más fortuna, en mi opinión, ha conseguido este resultado. Acompañando a Manolo Sanlúcar, pudimos ver también en la película “Flamenco” un derroche de compás que sólo él es capaz de hacer en el panorama del flamenco contemporáneo: “*Tra, trabilítratrabilítrá trá trá / traílitra liritrero / arza y toma, arza y toma / que trabilítrá / ay, limonero, agua de mayo / la sal de Cai tiene el capote que de este gitano / traíli trai traíli trai trailitrán trán trán*” ... “*tran tran trilitrán trán trán...* / *Ole que ole, ole que ole ole que ole que arza y toma y ay que arza y toma*”, y así sucesivamente.

A modo de última reflexión sobre la pertinencia de lo dicho, sólo me queda recordar que he decidido presentarles a ustedes una orientación de investigación poco trabajada hasta el momento, y acerca de la que no puedo aportar resultados definitivos producto de un análisis sistemático, sino más bien contribuir con una serie de consideraciones y anotaciones e incluso una preclasificación, que recogen parte de lo ya escrito y que espero puedan servir de arranque a deseables trabajos posteriores. Confío, asimismo, en que la irrelevancia, el desinterés, desapego o indiferencia, si se quiere, hacia la lírica sobre los que se ha sustentado mi intervención no sean confundidos con el desprecio, ni generalizados a todo tipo de contextos y situaciones, intérpretes o formas expresivas del flamenco, inundado como está de la excelente poesía que el pueblo andaluz supo crear o reconstruir como un camino de comunicación único y sublime, cuya herencia por fortuna somos capaces de compartir en foros como el que hoy nos convoca.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

(se incluyen algunas obras que, aun no habiendo sido citadas en nuestro texto, pueden orientar al lector por su detenimiento o interés en aspectos relacionados con nuestro trabajo, así como bibliografía de la autora relativa a otros temas de investigación, en relación con el apunte inicial del artículo)

- Aguilar y Tejera, Agustín, “Saetas Populares coleccionadas, anotadas y prologadas por...”, en *La Saeta*, Portada Editorial, Sevilla, 1998, pp. 43-304 (orig. *Saetas populares recogidas, ordenadas y anotadas por...*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S.A., Madrid, 1928)
- Blanco Garza, José Luis, José Luis Rodríguez Ojeda y Francisco Robles Rodríguez, *Las letras del cante*. Signatura Ediciones de Andalucía, Colección de Flamenco, Sevilla, 1998
- Caballero Ronald, José Manuel, *Luces y sombras del flamenco* (fotografías de “Colita”). Lumen, Barcelona 1975 (hay reedición de 1998).
- Cenizo Jiménez, José, *Duende y poesía en el cante de Antonio Mairena*, Sevilla, Ediciones Giralda, 2001
- Cruces Roldán, Cristina, “Aspectos funcionales de las peñas flamencas”, en *Actas del XVII Congreso Nacional de Actividades Flamencas: “Flamenco y futuro”*, pp. 137-154. Ayuntamiento de Jerez, Jerez de la Frontera, 1990; “Clamaba un minero así...” *Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Universidad de Murcia, 1993; “Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía”, en Cruces Roldán, C. (ed.) *El flamenco: Identidades sociales, ritual y Patrimonio Cultural*, pp. 111-143, Jerez de la Frontera; “La dimensión sociopolítica en las letras flamencas” y “Las letras flamencas y los acontecimientos históricos”, ambos en *Historia del Flamenco*, Tomo V, pp. 277-324 y 325-355. Editorial Tartessos, Sevilla; “El flamenco y el pueblo. Bases para una política de gestión

- cultural del flamenco en Andalucía”, *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco*, Sevilla, pp. 7-23; y “Mercado laboral y culturas del trabajo en el mundo del flamenco”, en Palenzuela, Pablo (Coord.), *Antropología del Trabajo. Actas del VII Congreso de Antropología Cultural*, Simposio III, pp. 91-103, Zaragoza, todos en 1996; *Flamenco y trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz*. Ayuntamiento de Cabra, Córdoba; *La bibliografía flamenca, a debate*. Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera, ambos en 1998 y *El Flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de los Registros Sonoros de La Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural*. Sevilla, Bienal de Flamenco, 2000.
- Fernández Bañuls, Juan Alberto y José María Pérez Orozco, *La poesía lírica flamenca en andaluz*, Junta de Andalucía-Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1983.
- Grande, Félix, *Memoria del flamenco*. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante; Tomo II: Desde el Café Cantante a nuestros días. Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (2 tomos). Editorial Cinterco, Madrid, 1990 y *Los aspectos estilísticos de los cantes flamencos*, en Navarro, J.L. y Miguel Ropero, *Historia del Flamenco* Tomo V, pp. 181-223. Editorial Tartessos, Sevilla, 1996
- López Rodríguez, Manuel, *El flamenco. Las onomatopeyas en su léxico*. Ediciones Giralda, Sevilla, 1994
- Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de cantes flamencos. Recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”*, edición de Enrique Baltanás (ed.) en Sevilla, 1996, Portada Editorial, /1881/
- Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Socio Facultativo de El Folklore Andaluz, 5 vols. Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882 (reedición en 1951 y 1981 por ediciones Atlas, Madrid)
- Romero Jiménez, José, *La otra historia del flamenco (La tradición semítico musical andaluza)*. Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla, 1996
- Ropero Núñez, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Universidad de Sevilla, Colección de Bolsillo, 1991 /1978/ y *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Alfara Universidad, 4, Sevilla, 1983