

COPLA FLAMENCA Y COPLA TRADICIONAL

JUAN ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS

Fundación Machado

*Esgrasiaíto er que come
er pan por manita ajena*

Han pasado ciento veinte años desde que apareciera la obra que supuso el primer acercamiento riguroso al asunto que ahora nos ocupa. Me estoy refiriendo, como es de suponer, a la *Colección de Cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, pionero en la introducción en nuestro país de los estudios folclóricos y fundador de diversas Sociedades y Revistas que tenían la finalidad de llamar la atención sobre el rico patrimonio de la cultura tradicional hispánica, recogerla, estudiarla, divulgarla...

Han pasado ciento veinte años y, a lo largo de ellos, han ido dándose a conocer numerosas publicaciones que, a partir de aquella obra fundacional, se han interesado, con mayor o menor fortuna, en el análisis y la ponderación de los cantares que sirven de soporte literario a un arte singular, emocionante y desvalido al que hemos dado en llamar *Flamenco*.

Han pasado todos esos años y, pese a que unos pocos y muy renombrados poetas e intelectuales españoles hayan llamado la atención sobre su calidad y su importancia en el contexto de nuestra poesía popular, estos breves cantares, la lírica flamenca, permanecen ajenos y sin sitio alguno en los trabajos y las investigaciones de quienes se esfuerzan por llenar aquel vacío que en 1919 lamentaba D. Ramón Menéndez Pidal en lo tocante a los orígenes de nuestra poesía lírica.

En efecto, qué es lo que hace que estos breves *cantes*, como los llamaba Demófilo, confundiendo, a mi juicio, las realizaciones musicales con los soportes literarios de las mismas, *letras*, en la más desgraciada denominación que, lamentablemente, sigue siendo moneda de uso común, *coplas*, como más acertadamente las designara Federico García Lorca, continúen ignorados por la inmensa mayoría de los investigadores de la poesía popular hispánica, aún constituyendo, como es notorio, un cancionero vivo, en constante proceso de creación y recreación, preñado con todas las claves de la lírica tradicional y necesitado de ocasiones como ésta, en que se pone a disposición de los mejores estudiosos, por ver si se enamoran de su desnuda sencillez, de su difícil perfección, de su rotunda maestría, comparable sólo con la solemne verdad artística de las músicas a las que está indisolublemente unido y que por razones que han sido profusamente analizadas en otros lugares y que nada añaden a los propósitos de este trabajo, se les llamó casi desde siempre *Flamenco*.

Gran parte de la responsabilidad de todo este desconocimiento es achacable, bajo mi punto de vista, a varias razones que procuraré explicar a continuación, bien entendido que no se trata de una explicación exhaustiva, sino de un conjunto abierto de causas de las que, más adelante, se podrán extraer algunas conclusiones que desvelen el secular desinterés por estos estudios.

En primer lugar, malos tiempos eran aquellos en los que *Demófilo* llamaba la atención sobre los cantes flamencos, cuando por España corrían aires que me atrevería a situar en lo que se puede afirmar como *fundamentalismo castellanista* y que darían lugar a las posiciones inequívocamente antiflamencas de los grandes prebostes de la generación del 98, es decir, Unamuno, Baroja, y al consiguiente desprecio hacia unas expresiones populares que tenían su acomodo en las tabernas y en los ambientes de la marginalidad, cuando no de la prede-lincuencia. Es por esto que los hombres más influyentes del 98 establecieron un prejuicio de rechazo sistemático hacia el Flamenco que, desde entonces, los espíritus más cultivados no dejaron de sentir y asumir como posicionamiento propio, sin que ello impidiera que se acercaran a su innegable atractivo musical y, a veces, muy pocas veces, a las coplas que se expresaban a través de esas músicas.

Que poetas de la talla de Antonio y Manuel Machado, Salvador Rueda, Rafael Cansinos Asséns, Federico García Lorca y otros muchos hasta nuestros días hayan llamado la atención, a veces insistentemente, en el valor poético y la magia desnuda y terrible de los cantes flamencos, de poco ha servido. El Flamenco como música, como danza, como *lyra mínima oral*, sigue siendo, si no un socorrido ornamento con que se divierten gentes de todo saber y condición, el pariente pobre o el convidado de piedra, mudo, ignorado, sospechoso, porque la misma copla flamenca lo dice

Esgrasiaíto er que come
Er pan por manita ajena,
Siempre mirando a la cara,
Si la ponen mala o buena.

Esta reunión ha querido poner a la copla flamenca en pie de igualdad con la hermosa tradición de la lírica popular hispánica. Bien que lo agradecemos. Y no queremos perder la oportunidad de hacer oír su voz intensa y diferente, viva y creadora, a fin de que pueda conseguir tener un hueco, el suyo, el de la dignidad que ha ido acumulando con su belleza sencilla, con su humanidad verdadera, con su humildad orgullosa, en los desvelos de los que mejor la pueden amar, porque la pueden conocer mejor.

LA COPLA FLAMENCA

Pasados ya bastantes años, casi veinte, desde que mi compañero, el profesor Pérez Orozco, y yo mismo publicamos el estudio y la antología de coplas flamencas titulado *La poesía flamenca. Lírica en andaluz*, y dejando a un lado el completo trabajo del profesor Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, y los estudios sobre el léxico flamenco de Miguel Ropero Núñez, que han esclarecido en buena medida la caracterización de esta poesía, poco, por no decir nada, se ha estudiado sobre este asunto desde el punto de vista

filológico. Y la razón, al menos en buena medida, habría que buscarla en que desde la *Colección* de Demófilo la mayoría de los que se han ocupado de la copla y aún del Flamenco en su conjunto lo ha hecho desde la Antropología, desde la perspectiva del folclore y, de algún modo, ese punto de vista ha impedido el acercamiento a partir de otras posiciones investigadoras.

Ante esta situación tan poco esperanzadora, no podemos menos que considerar como alarmante la exigua aportación de los estudios filológicos para profundizar en el análisis literario de la copla flamenca y de la relación de ésta con el conjunto de la lírica tradicional hispánica, ya que el conocimiento riguroso de este corpus poético se vería provechosamente enriquecido con las aportaciones de tantos investigadores que se afanan por desvelar sus secretos. Por decirlo con las palabras certeras y luminosas de Leo Spitzer:

... Hay bellezas ocultas que no se dejan descubrir en los primeros intentos de exploración; en realidad, toda belleza tiene una cierta cualidad misteriosa que no se transparenta a primera vista. Ello no obstante, no hay mayor razón para eludir la descripción del fenómeno que la de cualquier otro fenómeno natural. (...) El amor, ya sea a Dios, a los hombres o al arte, no puede sino salir ganando con el esfuerzo del entendimiento humano por descubrir las causas de sus emociones más sublimes y por reducirlas a fórmulas. Un amor frívolo, ése es el que no puede sobrevivir a la definición intelectual; que el amor más grande se engrandece más al ser comprendido¹.

En un primer acercamiento analítico al segundo aspecto que he mencionado arriba respecto de la copla flamenca, es decir, a su relación con la lírica tradicional hispánica, y considerando en su justo valor las semejanzas que pueden existir entre ambas en los aspectos temáticos y métricos, puedo afirmar que la poesía flamenca presenta unas notables diferencias, incluso en esas dos caras de su signo poético, con la lírica peninsular de tipo popular, tales que es posible considerarla, como ha dicho el profesor Gutiérrez Carbajo "... un tipo peculiar de cantos dentro del universo de la canción popular en general"².

Si atendemos al carácter lírico de estas coplas, parece evidente que éste no es un rasgo diferenciador que las separe del tronco común de la lírica popular hispánica y, aún, de cualquier otra lírica de tipo popular. Es claro que los hombres de toda época, edad y condición, cuando han cantado, han expresado las emociones primarias que convergen en la común condición humana. Pero reparen en esta copla que se atiene al esquema métrico de la llamada *soleá corta* o *soleariya*

Pañolito por su cara,
Pa que no cogiera tierra
La boca que yo besaba.

Quiero llamarles la atención acerca de la especial concentración de elementos emotivos, la indiferencia, cuando no la falta de pudor, en el tratamiento de asuntos que rayan en lo macabro. No creo que sea frecuente encontrar una perspectiva lírica de esta intensidad en el conjunto de la poesía popular. Y es justamente en eso, en la intensidad en la expresión de las emociones, en donde puede hallarse la razón de la diferencia. Ya Federico García

1. Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1961. Pág. 8.

2. Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Ed. Cinterco, 1990, p. 411

Lorca, en su conferencia de 1922, titulada *El cante jondo. Primitivo canto andaluz*, ponía el acento en este particular. Permítanme citarles algunos fragmentos:

Una de las maravillas del “cante jondo”, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas. (...) No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional. (...) Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. (...) Es el patetismo la característica más fuerte de nuestro cante jondo³.

Esta intensidad en la expresión de las emociones, esta especie de *vuelta de tuerca* expresiva, es lo que, a nuestro juicio y desde un punto de vista estrictamente estilístico, convierte muchas de las coplas flamencas en verdaderas joyas de la lírica popular. Reparen en la belleza terrible de esta *siguiriya*:

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

Esta copla que aparece ya recogida por Machado y Álvarez en su *Colección de cantes flamencos* llama la atención por la cuidadosa elaboración de los elementos compositivos. Son simples. Podemos decir, incluso, que están dentro de una aquilatada tradición cancioneril. Pero conviene que nos detengamos en algunos aspectos de su contenido que bien pudieran pasarnos inadvertidos ante la solitaria emoción de su rotundidad formal. La costumbre de atar las manos del muerto con algún objeto significativo, como un rosario, está lo suficientemente acreditada en la cultura mediterránea que no creo necesario insistir en sus evidentes implicaciones. Pero que el cabello de la amada, tejido en trenza, sea el cordel amoroso que solicite quien se ve abocado a una muerte cierta lleva necesariamente a que nos preguntemos por el significado simbólico del pelo largo en la particular cultura que aquí se nos revela. La mujer a quien le cortan el pelo y, más aún, la que se lo corta voluntariamente en la cultura gitana de la baja Andalucía representa la que está socialmente muerta, la que ha sido señalada con el estigma tribal de la exclusión, la que ya no tendrá nunca más un lugar junto al resto de las mujeres.

Todo esto, sumado a lo que más adelante diré acerca de la modalidad lingüística en la que se realizan las coplas flamencas, me lleva a considerar si no es posible la existencia de una diferente manera de concebir el mundo, un modo distinto de interpretar la existencia y los valores que la sustentan. En pocas palabras, *una cultura distinta*. Por decirlo con la voz de Leo Spitzer:

(...) 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 hablistas, ¿no podemos abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?⁴

3. Federico García Lorca, *Conferencias*. I. Ed. de Mario Hernández. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 65-66.

4. Leo Spitzer, *op.cit.*, p. 20

Hemos estado aludiendo a la lengua en que estas coplas se cantan, se transmiten, se interpretan. Conviene ahora que nos detengamos más extensamente en analizar el vehículo expresivo, el soporte lingüístico que les sirve para hacerlo, para, de esta forma, profundizar en las diferencias existentes entre esta modalidad de lírica oral y el conjunto de la lírica tradicional hispánica, sin olvidar las repercusiones que se derivarán de la métrica de las coplas y el más nebuloso universo de los referentes temáticos, estilísticos y simbólicos.

LÍRICA ORAL EN ANDALUZ

Las canciones que forman el *corpus* de la lírica popular de la tradición moderna hispánica se manifiestan ante todo, como 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 moderna⁵.

En efecto, como bien puede comprobarse repasando las colecciones publicadas de coplas flamencas, estas dos estrofas son las que más se contabilizan, con dos excepciones altamente sugestivas. La primera es una variante sobre el esquema métrico normal de la seguidilla, forma esta última que se emplea comúnmente en cantes como la *liviana*, la *serrana* y la *cantiña*. Esa variante consiste en el alargamiento del tercer verso de la copla para convertirlo en uno de arte mayor, endecasílabo las más de las veces y conformar, así, el molde métrico originalísimo de la *siguiriya gitana*:

Dale limosna al pobre,
Dásela, por Dios,
Que el pobrecito viene malherido
Del mal del amor.

La segunda es la que aparecía en algunos viejos manuales de métrica con el nombre de *soleá* y que es llamada también *solearíya* o *soleá corta*. Esta estrofa de tres versos octosílabos con rima asonante en el primero y el tercero sirve de soporte literario a buen número de cantes y constituye, por su brevedad y la concentración de elementos emotivos, uno de los más hermosos ejemplos de intensidad lírica del conjunto de la poesía flamenca. Véase, si no, esta copla en la que el anónimo poeta popular no tiene el más mínimo problema para, ¡en tres versos!, emplear hasta cinco adverbios, suprimiendo cualquier referencia que no sea la pura queja emocional y consiguiendo de la elusión de cualquier elemento que no sea la pura queja universal un momento de estremecedora verdad poética:

Acuérdate cuando entonces
Bajabas descalza a abrirme
Y ahora ya no me conoces.

5. Pedro M. Piñero Ramírez, "El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna" en *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*. Pedro M. Piñero (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 1998, p. 219.

Aunque sólo haya sido esbozada la singularidad de la copla flamenca en lo que se refiere al dominio de la métrica, es hora de pasar a otro aspecto, que se nos antoja igual de relevante, si no más, para ir delimitando, dentro de los estrechos márgenes de esta intervención, los caracteres distintivos de esta lírica popular.

El carácter oral de la lírica flamenca no necesita ser demostrado. Decía *Demófilo*:

Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aún 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 estufa⁶.

Efectivamente, la copla flamenca es de carácter oral. Sólo en ocasiones y por motivos ajenos al hecho mismo de su creación poética pasa a ser recogida por escrito, se convierte en *literatura*. Pero es el caso que su realización cantada se produce en la variante del español que conocemos como dialecto andaluz y, más concretamente, en su variante bajoandaluza o *norma sevillana*, que no viene sino a confirmar el origen del Flamenco en la concreta zona del bajo Guadalquivir. Aún hoy, a más de un siglo de la invención de la grabación fonográfica que, como es de suponer, ha transformado de manera radical su proceso de comunicación, puede afirmarse que la creación y, en menor medida quizás, la transmisión y la conservación de las coplas que permanecen vivas en la memoria colectiva de sus intérpretes, continúa siendo oral y, dentro de ello, además, cantada.

Es de su propio carácter oral-cantado de donde se deriva su necesaria realización lingüística en el dialecto andaluz. Pero, antes de proseguir con esta línea argumentativa, permítanme hacer una breve digresión sobre la existencia de una hipotética *literatura andaluza* y que, como tal, ha venido circulando en manuales y ensayos de todo tipo. Como bien se podrá suponer, esta denominación carece de cualquier base filológica y, a pesar de que extraordinarios escritores, como Herrera, Góngora, Bécquer o los Machado, sean espléndidos poetas andaluces y gloria de las letras hispánicas, no se puede confundir de ningún modo una obra escrita en español con la poesía flamenca, poesía popular de carácter tradicional, fruto de una actitud artística que se concreta en un código lingüístico que le sirve de soporte expresivo: el dialecto andaluz.

En todos los niveles de este fenómeno poético se pueden constatar datos incuestionables que nos permiten concluir que es sólo el andaluz y no otra modalidad lingüística la que han adoptado y deben adoptar las coplas flamencas. Consideremos esta copla:

Pa' qué me dijiste
 Que iba' a venir,
 Que me he llevado to' la noche en vela,
 Sin poder dormir.

Parece evidente que, si este poema se cantara en otra variante del español, no se produciría la formación de sinalefas insólitas, provocadas bien por el apócope de determinadas palabras,

6. Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 3ª ed., p. 16.

como el *para* inicial y el *toda* del tercer verso, bien por la pérdida de la *s* implosiva en el *ibas* del segundo y, por lo tanto, se generaría un indeseable anisosilabismo que rompería el ritmo silábico normal en este tipo de estrofa. Véase el resultado de esta misma copla, dicha en español estándar:

Para qué me dijiste
 Que ibas a venir,
 Que me he llevado toda la noche en vela,
 Sin poder dormir.

Es ésta una primera y llamativa consecuencia del modo de actuar del dialecto andaluz sobre la obra poética y, dadas las características de las hablas andaluzas, es lógico deducir que es en el nivel fonético-fonológico donde podemos documentar las más claras diferencias entre el andaluz y el castellano. En la copla flamenca encontramos todos los fenómenos que distinguen al andaluz de la lengua común: el *seseo*, la aspiración de implosivas, la alternancia *r/l*, la caída de consonantes finales, la pérdida de las intervocálicas o de sílabas completas.

En este otro caso, que paso a señalarles ahora, avanzaremos un poco más, desde el terreno de la fonética al de la sintaxis, que, como todos ustedes saben, es uno de los caminos más frecuentes y más productivos en el proceso de transformación de las lenguas.

Un favor te v'y a pedir:
 Que te quites de la puerta,
 Cuando me veas venir.

Este es un caso patente de fonética sintáctica, en el que la pérdida de una vocal de la sílaba métrica "*voy a = v'y a*, no sólo iguala la pauta octosilábica, 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, como atestigua el profesor Mondéjar. 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 románicos⁷.

Avanzando un poco más y situándonos en el nivel léxico-semántico, observamos también evidencias incontestables que colocan la copla flamenca en un lugar diferenciado del resto de la canción tradicional. En efecto, la copla flamenca, como muy bien ha estudiado el profesor Roperó Núñez⁸, incorpora un considerable número de palabras en *caló*, el dialecto español del *romanó*, lo que no hace sino consolidar el papel protagonista de los gitanos bajoandaluces en el proceso de creación y transmisión del cante flamenco. Pero es que, sin entrar en este tema, que el propio profesor Roperó desarrollará mucho mejor que yo, el dialecto andaluz ha conservado tal cantidad de términos que han caído ya en desuso en el español actual, que nos encontramos muchas veces con palabras de una rara belleza, por su antigüedad, por su valor expresivo y por la sorpresa que causa su empleo.

7. José Mondéjar, *El verbo andaluz. Formas y estructuras*, Madrid, C.S.I.C., 1970.

8. Miguel Roperó Núñez, *El léxico caló en el cante flamenco*, Sevilla, P.U.S., 1978.

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

La palabra casapuerta es casi un resto arqueológico y, sin embargo, se conserva en uso en el andaluz del bajo Guadalquivir, concretamente en la provincia de Cádiz, como auténtica reliquia desaparecida hoy del resto del español. No es éste, ni mucho menos, un caso aislado. Un estudio pormenorizado y exhaustivo del nivel léxico descubriría que el cancionero flamenco es un extraordinario banco de datos para atestiguar la vigencia de innumerables voces del fondo castizo del idioma. Pero es que, por el contrario, al anónimo poeta popular no le importa en absoluto incorporar al discurso lírico palabras que, en su momento, sólo accedían al lenguaje poético por la vía de las vanguardias de principios del siglo XX.

Yo te estoy queriendo a ti
Con la misma violencia
Que lleva el ferrocarril.

Este necesariamente breve repaso a los aspectos lingüísticos de la copla flamenca quedaría desequilibrado y sería insuficiente, si no esbozáramos algunos de los rasgos de estilo que se expresan en ese peculiar lenguaje.

Ya decíamos más arriba que la brevedad de estas canciones era uno de sus rasgos más significativos y que, a causa de ello, se producía una especial condensación de los elementos líricos en el interior del poema que era lo que más y mejor contribuía a hacer de ellos, en muchos casos, joyas de una emocionante belleza verdadera. Ahora bien, no estará de más recurrir de nuevo a las palabras de Antonio Machado y Álvarez, para puntualizar algunos aspectos de la estilística de la copla flamenca. Decía *Demófilo*:

El poeta anónimo 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, para mayor abundamiento, aunque la cita sea larga, voy a transcribir algunos párrafos de la ya citada conferencia de García Lorca, ya que su agudo punto de vista me ha servido para entender mejor todo este asunto:

Las preguntas que todos hacen de ¿quién hizo esos poemas?, ¿qué poeta anónimo los lanza en el escenario rudo del pueblo?, esto realmente no tiene respuesta.

Jeanroy en su libro *Orígenes de la lírica popular en Francia*, escribe: "El arte popular no sólo es la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación "personal" que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad". Jeanroy tiene en parte razón, pero basta tener una poca sensibilidad para advertir dónde está la creación culta, aunque ésta tenga todo el color salvaje que se quiera. Nuestro pueblo cante coplas de Melchor de Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz de Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar

del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación ⁹.

He aquí la firme opinión de un poeta, de uno de nuestros más profundos y emocionantes poetas, de un poeta que ha pasado a formar parte de la legión anónima de que se compone el cancionero flamenco, aunque sólo sea por esta terrible soleá corta, misterioso ejemplo de perfección en la gradación de los elementos líricos desnudos para expresar la radical soledad de la muerte:

Muerto se quedó en la calle
Con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

Me permitirán que añada un ejemplo más que me va a servir para establecer con mayor claridad la inexistencia de una oposición intrínseca verdaderamente significativa entre poesía tradicional (popular) y poesía individual (culta), como manifestaciones de un mismo discurso lingüístico y literario. En palabras de Tzvetan Todorov:

Con el advenimiento del Romanticismo y posteriormente en toda la cultura moderna, se deja de creer en la existencia de una dicotomía "natural-artificial" en el interior del discurso. 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 ¹⁰.

Por ello, la existencia de una forma o de otra es únicamente un asunto de elección consciente. Viene al caso para recordar una anécdota que sucedió durante la grabación fonográfica de uno de los discos del desaparecido *cantaor* Camarón de la Isla, *La leyenda del tiempo*. Un compañero nuestro que ha escrito excelentes coplas flamencas, Paco Díaz Velázquez, recibió el encargo por parte de la productora de escribir unas coplas que el artista interpretaría por *tangos*. Una de ellas decía así:

A sándalo y a romero
Huele tu cuerpo;
No he visto en la morería
Jazmín más tierno.

Al llegar la hora efectiva de la grabación, Camarón *interpretó* esta copla de la siguiente manera, que es la que efectivamente se reproduce en el microsurocuro:

A mata de romero
Huele tu cuerpo;
No he visto en la morería
Jazmín más tierno.

9. F. García Lorca, *op. cit.*, pp. 71-72.

10. Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971, p. 212.

Está claro. El intérprete, único depositario, transmisor y creador/recreador, de la poesía tradicional, actuó efectivamente sobre la copla y la convirtió, con ese leve ajuste léxico, en una auténtica copla flamenca. Es decir, la mejoró.

En este ejemplo real reside, a mi juicio, la voluntad de estilo de la copla flamenca, junto con los ya mencionados a lo largo de esta conferencia, en la elección de un discurso que, en su desnuda sencillez, no deja lugar a dudas sobre el carácter popular de esta lírica, lo que, como no podía ser menos, no está reñido en modo alguno con abundantísimos ejemplos en los que la depuración del lenguaje corre pareja con la alta calidad de la emoción humana que hizo que, en ese misterioso momento que hemos dado en llamar creación poética, un hombre o una mujer, llevados de la perentoria necesidad de la comunicación artística, cantara estas coplas tan distintas, tan iguales, al común sentimiento humano, que nos siguen estremeciendo con la rotunda verdad última que compartimos todos los seres humanos.

Fui piedra y perdí mi centro
 Y me arrojaron al mar,
 Y, a fuerza de mucho tiempo,
 Mi centro vine a encontrar.

Para terminar esta pequeña cala en los aspectos estilísticos de la poesía flamenca, haré notar el carácter exclusivamente urbano de la misma. Desde luego, hay alusiones a la naturaleza, pero en modo alguno semejantes a las que pueblan el cancionero tradicional hispánico. Los elementos de la naturaleza que aparecen en el universo lírico de estas coplas no tienen valor por sí mismos, ni son marcos o decorados tópicos de referencia, sino que se presentan como interlocutores en una suerte de *panteísmo animista* con un carácter no privativo de lo natural, ya que aparecen otros elementos no naturales, como *el carbón de la fragua, la ventana o la reja*, empleados en los mismos contextos del discurso poético. Pero sí es de notar que este carácter esencialmente urbano de las coplas flamencas nos lleva de inmediato a recordar que sólo las jarchas, en los mismos orígenes de nuestra lírica, comparten este carácter distintivo. Dicho sea, por supuesto, sin ánimo de establecer nexo alguno de continuidad entre tan distantes manifestaciones de nuestra poesía popular.

Para terminar la parte expositiva de este trabajo y antes de comunicar sus posibles conclusiones, me gustaría añadir que desde 1985, en Sevilla, en la Fundación Machado, un equipo investigador ha ido recogiendo y archivando un número considerable de coplas flamencas —alrededor de treinta mil— que, en su mayoría, ha sido interpretada en alguno de los estilos propios del Flamenco a lo largo del siglo en que la grabación fonográfica ha atestado de manera fehaciente su existencia. Si a esto sumamos las colecciones de coplas preexistentes, podemos decir, sin que ello suene a vana arrogancia, que somos poseedores del mayor *corpus* de lírica popular de tradición moderna de cuantos existen en el conjunto de las literaturas hispánicas.

Sabemos bien que el trabajo de recopilar las coplas para formar una colección mínimamente creíble tropieza con aporías incuestionables. No es la menor asumir que reproducir la forma —una de las formas— que la copla adopta en uno de los momentos de su vida, significa, si no se maneja una gran cantidad de variantes, renunciar a su existencia entera, ya que la copla, independiente, ajena a cualquier intento de inventario totalizador, continúa desarrollándose, existiendo, inaccesible a las voluntades individuales. Éste es el sentido, al fin y

al cabo, de la tradicionalidad en lo que se refiere 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 recrearlas en cada ocasión como únicos autores de ese instante de su vida.

Siendo coherente con este breve bosquejo sobre los caracteres que diferencian el cancionero flamenco del conjunto de la lírica tradicional de tipo popular y que lo convierte en un caso singular dentro de lo que aquí llamamos *lyra mínima oral* y vista la escasez de estudios rigurosos que, desde la aparición del Flamenco, se han publicado, resultaría demasiado aventurado establecer unas conclusiones que tuvieran valor decisivo. En cualquier caso, la línea de análisis y la opinión de quien esto suscribe han quedado lo bastante claras, creo, para que se me exima de tamaño riesgo. Pero es que, además, mi intención más profunda, cuando me puse a la tarea de redactar esta ponencia, fue la de presentar ante ustedes lo que se me antoja como el *corpus* vivo de poesía tradicional más importante del conjunto de la lírica popular hispánica, dar una voz de alarma por el estado de extrema necesidad en que se encuentra su investigación y estudio y, por fin, reivindicar un lugar propio y digno en la atención de los que, afortunadamente cada vez en mayor número, se ocupan en estos menesteres.

Por ello y parodiando el final de las obras de nuestra comedia del Siglo de Oro, si todo esto que les he intentado transmitir sirve para que mejore el panorama investigador de este asunto, que Dios os lo premie, si no ocurriera así, que *Undibé del cielo* me lo demande a mí, ya que no habría otro responsable.