

LA FONÉTICA ANDALUZA EN LA LÍRICA FLAMENCA

MIGUEL ROPERO NÚÑEZ

Universidad de Sevilla

1. LAS LETRAS DE LOS CANTES FLAMENCOS: POESÍA LÍRICA "EN ANDALUZ".

El lenguaje del cante, las "letras" de las coplas flamencas son la expresión más genuina del sentimiento del pueblo andaluz y de su hablar característico; pero, además de cauce admirable para la expresión del sentimiento y medio de comunicación lingüística, el flamenco es vida, arte de vivir, forma peculiar de ver y entender el mundo. El cante, en efecto, tiene una dimensión existencial. Ricardo Molina y Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco*, uno de los libros más esclarecedores en la definición e interpretación del cante gitano-andaluz, describen expresamente esta dimensión existencial del flamenco:

El cante es existencial filosofía porque surge (en sus formas existenciales) como expresión desgarrada o resignada de la angustia humana, de la consciencia dolorosa de los grandes problemas de nuestra existencia: muerte, destino, pecado, libertad, salvación.¹

Bernard Leblon, uno de los mejores especialistas en el campo de la historia y cultura gitana y flamenca, introduce también "la cosmovisión andaluza" en la definición del cante:

Flamenco no es tan sólo un nombre para designar un cante, es una visión del mundo, una filosofía, un arte de vivir (...). *Ser Flamenco* hoy, ya no es lo mismo que agitanarse; es hacer suya una cultura, una visión del mundo y un estilo de vida que no tendría sentido si no se hubiese producido el encuentro histórico entre andaluces y gitanos.²

Así pues, el cante flamenco es una forma de percibir, sentir e interpretar la vida y el mundo. Como fenómeno artístico y cultural se ha transmitido normalmente de forma oral. En sus orígenes—resumo opiniones muy diversas—, el flamenco debió fraguarse en la intimidad de los hogares gitano-andaluces, en las faenas del campo, en las fraguas, en las minas; en las cárceles; en determinadas comunidades y barrios populares andaluces... No existen, sin embargo, documentos ni teorías definitivas que aclaren totalmente los orígenes del cante. De todos modos, se suele aceptar que el flamenco surge en un grupo sociolingüístico especial constituido por un amplio sector de las clases populares andaluzas, normalmente marginadas,

1. Sevilla, Ed. de la librería Al-Andalus, 1971, p.78.

2. *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid, Ed. CINTERCO, 1991, pp.121 y 169.

perseguidas o despreciadas (jornaleros, mineros, obreros marginales de ámbitos urbanos, minorías gitano-andaluzas, etc.).

Desde el punto de vista filológico, podemos adelantar una definición “componencial” del lenguaje del cante flamenco: es esencialmente un lenguaje híbrido, mezcla de andaluz y caló con algunos otros elementos lingüísticos de la germanía. Un estudio diacrónico y etimológico del léxico flamenco confirma que, en efecto, la mayor parte de este léxico (el 67’80%) es *andaluz*, y, por tanto, español, en cuanto que el andaluz es una modalidad de la lengua española. Tiene también una aportación muy importante y característica (el 28’30%) del léxico *caló*, el lenguaje de los gitanos españoles, de origen indostánico, emparentado lingüísticamente con el sánscrito. Según hemos podido comprobar, la mayor parte de este léxico gitano, presente en las coplas flamencas, se encuentra también y se usa en los demás dialectos del *romanó*, la lengua de los gitanos. La aportación del argot de los delincuentes y de la *germanía* es escasa (el 3’90%). Este dato demuestra que el lenguaje del hampa apenas ha influido en el lenguaje del cante flamenco.³

El flamenco participa, por tanto, de las posibilidades expresivas de la modalidad lingüística andaluza y del caló; a su vez, en cuanto variedad dentro del andaluz, se enmarca en otro sistema más amplio, que es la lengua española. En síntesis, podríamos decir que el lenguaje empleado en el cante flamenco se ajusta a las características fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza; sigue también la morfosintaxis del andaluz, que coincide en general con la gramática del español estándar; en cuanto al léxico, aunque igualmente en muchos casos se emplea un vocabulario del español común, existe, sin embargo, un repertorio de palabras y expresiones que, o son desconocidas en el español común o, si se usan en él, son préstamos del lenguaje especial del cante flamenco, en el que adquieren valores semánticos peculiares.

Así, por ejemplo, el valor semántico del término *cantaor* no coincide con el de *cantador*, *cantor* o *cantante*: Calixto Sánchez es *cantaor*; Julio Iglesias no es *cantaor* sino *cantante*. Igualmente, un *bailaor* no es un “bailador” ni un *bailarín*. Rudolf Nureyev fue *bailarín* pero no *bailaor*. Antonio, en cambio, fue *bailarín* y *bailaor*. Un *tocaor* no es un “tocador” (que sería un mueble) sino un guitarrista flamenco. Un *macho* es un estribillo en el lenguaje flamenco y un *jipío* no es un “hipido” exactamente...

Podríamos seguir enumerando otros muchos términos, como los distintos tipos de cantes (*palos*): *alegrías*, *soleares*, *polos*, *cañas*, *siguiriyas* ... Pero creemos que estos ejemplos son suficientes para que podamos concluir que en el flamenco, junto a la mayor parte de las palabras, que pertenecen a la lengua española común, existen otros muchos términos característicos, que constituyen “la lengua especial” del cante flamenco. Esta “lengua especial” del cante requiere incluso una “ortografía” peculiar, ya que el valor expresivo de las coplas o de algunas palabras concretas radica muchas veces —tratándose de textos escritos— en su peculiar grafía. Una *siguiriya gitana*, por ejemplo, escrita según la correcta ortografía castellana, pierde gran parte de su valor expresivo; la palabra flamenca *juerga* no tiene el mismo sentido que el término castellano *huelga*: no es lo mismo ir a una *juerga* que a una *huelga*. El valor semántico de estos términos depende, en mayor o menor grado, de su peculiar fonética en la lengua oral y de su correspondiente forma gráfica en el texto escrito.

3. He tomado estos datos estadísticos de mi ponencia “Léxicos caló y andaluz en las coplas flamencas”, publicada en las *Actas* de la “Conferencia internacional *Dos siglos de flamenco*”. Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, pp. 131-137.

Al no tener instrucción académica los primeros autores de muchas de las letras de los cantes, su lenguaje es rudo, directo, sin elaboración gramatical, fiel reflejo de la fonética popular de su época, muy diferente del lenguaje empleado por los autores “cultos”. Sin embargo, los autores populares de los cantes flamencos utilizan para la expresión de sus ideas, sentimientos y afectos, toda clase de imágenes, comparaciones, metáforas y multitud de construcciones sintácticas características y originales, que tienen, además, una enorme capacidad expresiva y, en muchos casos, una admirable calidad poética. En realidad, la facultad de crear belleza con el lenguaje no es patrimonio exclusivo de los poetas “cultos”.

Normalmente, en la transcripción gráfica de las letras de los cantes, en los cancioneros y antologías de coplas flamencas, se emplea una escritura especial, que intenta reflejar la fonética peculiar de los cantes y no sigue la “correcta” ortografía académica. Esta “peculiar ortografía” sirve, como hemos dicho antes, para mantener el valor semántico y expresivo de los textos flamencos; pero cumple, además, otra función importante: el flamenco, ante todo, es música, compás, y necesita, como soporte formal de la estructura estrófica y melódica del cante, la fonética andaluza. Así, en la siguiriya:

No sarga la luna
 Que no tié pa qué;
 Con los ojitos e mi compañera
 Yo m' alumbraré⁴

La estructura estrófica y melódica del segundo verso,

que no tié pa qué,

exige la pronunciación popular andaluza para poder ser cantada. En la lengua estándar (o en castellano) no se podría cantar, ya que sobran sílabas: “que no tiene para qué”. Tampoco el cómputo silábico se ajustaría con esta pronunciación a la estructura estrófica de la siguiriya gitana en el segundo verso.

Juan A. Fernández Bañuls y José M^a Pérez Orozco, en su obra *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, estudian y explican muy bien este importante aspecto de la lírica flamenca:

Cuando afirmamos que la poesía flamenca es *lírica en andaluz*, nos estamos refiriendo a que, si bien el código lingüístico en que están compuestas las coplas flamencas es el código hispánico común (...), lo que sí es indispensable es que se canten en la variante dialectal andaluza. (...) Lo que queremos significar es que sólo en el vehículo comunicativo que constituye el andaluz dialectal, encuentran estos poemas su aquilatado cauce expresivo.⁵

Aun estando de acuerdo con todo lo expuesto anteriormente, debemos precisar, no obstante, que en el flamenco, el texto, las palabras, están, en primer lugar, en función del cante, de la música y del compás. De modo que el utilizar determinadas variantes del habla andaluza (*pa o para, tó o todo, tié o tiene, ca o cada*, etcétera) obedece más bien a esta exigencia de

4. Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), *Cantes Flamencos*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, siguiriya n° 117, p. 182.

5. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía - Ayuntamiento de Sevilla, 1983, pp. 27-28.

la estructura melódica del cante que a reflejar con fidelidad determinadas características de la fonética popular andaluza. El mismo intérprete, en el mismo cancionero y en la misma copla unas veces elige *pa* y otras *para*, obedeciendo al ritmo marcado por el compás del cante.

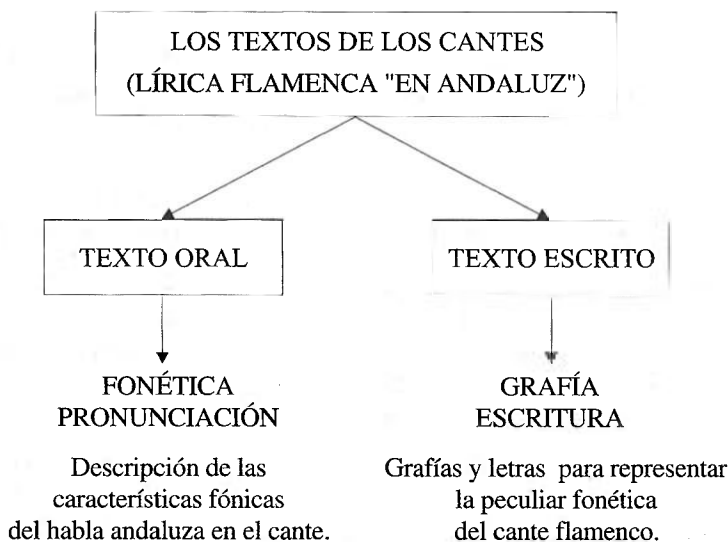
Así, por ejemplo, lo podemos constatar en esta preciosa copla recogida por Ricardo Molina en su *Antología de Cante Flamenco*:

Hasta la leña del bosque
tiene su separación:
una sirve *pa* hacer santos
y otra *para* hacer carbón⁶

Y el mismo fenómeno se repite en el siguiente cante por soleá, recogido por Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" en su *Colección de Cantes Flamencos*:

Cuando te beo bení,
son jachares *pa* mi bata
y alegrías *para* mí⁷

En conclusión, todo cuanto hemos dicho respecto a la poesía lírica flamenca, viene a confirmar la enorme complejidad, riqueza y variedad de los textos flamencos, tanto en su realización oral como en el texto escrito. El siguiente gráfico ilustra, en esquema, las consideraciones expuestas hasta ahora y los aspectos que vamos a tratar a continuación:



6. Madrid, Ed. Taurus, 1964, p. 129.

7. Sevilla, 1881, p.74

2. EL TEXTO ORAL. CARACTERÍSTICAS DE LA PRONUNCIACIÓN ANDALUZA EN LA LÍRICA FLAMENCA.

1. La aspiración

- a) Aspiración de la /s/ implosiva (final de sílaba o de palabra): *mih niñoh, hahta, cuehta*. Es un rasgo fonético muy extendido en las hablas andaluzas y en el español atlántico (de Canarias y de Hispanoamérica). Tiene prestigio social y es usado en todo tipo de registros idiomáticos, tanto en el uso espontáneo, informal y coloquial como en el uso culto y formal. Es, igualmente, de uso generalizado en el cante flamenco (aunque no se suele reflejar gráficamente).
- b) Aspiración suave de la consonante velar fricativa sorda /x/. En Andalucía, este fonema se pronuncia con una aspiración suave (excepto en Jaén). Corresponde a las letras o grafías **j o g** (seguida de **e, i**): *muhé, hitano, trabahá*. Es un uso normalmente prestigiado y goza de bastante aceptación social. Es también habitual en el cante flamenco.
- c) La aspiración de la **h-**, procedente de una **f-** etimológica del latín, no suele tener prestigio social en la actualidad y se considera propia del lenguaje coloquial y de ámbitos rurales: *jigo, jumo, jorca, jacer*. En el cante flamenco, sin embargo, es de uso generalizado.

2. El seseo y el ceceo

La ausencia de distinción entre /s/ y /θ/, cuyo resultado es el seseo y el ceceo, es un rasgo muy generalizado en la mayoría de los hispanohablantes. El seseo tiene prestigio sociolingüístico. El ceceo, en cambio, se suele asociar con el “habla rural”. En el cante flamenco el seseo es el más utilizado.

3. El yeísmo

Igualación de **ll** (fonema /λ/) e **y** (fonema /j/), cuyo resultado es el yeísmo: *Seviya, ayí, yega*. Es una característica generalizada no sólo en Andalucía sino en casi toda la geografía lingüística del español actual (excepto en las áreas distinguidoras). El yeísmo se usa habitualmente en el cante flamenco.

4. Pérdida de consonantes finales

Como el yeísmo, es un fenómeno fonético muy extendido entre casi todos los hispanohablantes. En el habla andaluza, aparece tanto en el uso culto como en el coloquial y familiar: *Madrí, reló, trabahá*. Es un uso muy generalizado en el cante.

5. Pérdida de la -d- intervocálica

Es un rasgo fonético de uso frecuente en casi todo el mundo hispánico: *peazo* (pedazo), *pescáito* (pescadito). En el caso del participio en **-ado**, goza de prestigio social; en cambio, las terminaciones en **-ido** no tienen el mismo prestigio sociolingüístico (*bebío, comío*). En el cante flamenco es de uso generalizado (*traspasao, pueo, sentaito*).

6. *Pronunciación de r en lugar de l*

Es propia del habla coloquial y familiar en el habla andaluza. En el cante flamenco esta característica se usa habitualmente: *er corasón, mi arma, armendro*.

7. *Pronunciación de bue, hue como güe*

Igualmente, se trata de una característica propia del ámbito coloquial e incluso del habla vulgar, que no es exclusiva del habla andaluza; puede aparecer en cualquier área geográfica del español popular. En el cante flamenco se usa con frecuencia: *Güerva, güeno, güesos, agüelo*.

8. *Apócope de términos*

Esta economía fonética es característica también en el habla andaluza y en los cantes flamencos, como hemos dicho en la primera parte de esta conferencia. *Mu* (muy), *ca* (cada), *pa* (para), *tié* (tiene).

9. *Asimilación de ciertos grupos consonánticos*

La asimilación y, a veces nasalización, de ciertos grupos consonánticos es también una característica del habla popular andaluza, que se utiliza normalmente en el lenguaje del cante flamenco: *Canne* (carne), *viene* (viernes).

10. *Pronunciación fricativa de la palatal africada ch*

Es también un rasgo fonético propio del lenguaje popular, muy frecuente en el cante: *Pesho, shaval*.

Como ejemplificación práctica de las características fonéticas del habla andaluza presentes en la lírica flamenca, vamos a escuchar una impresionante siguiriya, interpretada por Calixto Sánchez con la guitarra de Pedro Bacán, y recitada con la pronunciación andaluza de Antonio García Barbeito. La letra de la siguiriya es una rima de Gustavo Adolfo Bécquer a la que Calixto Sánchez pone la música en su CD "De la lírica al cante".⁸

Cerraron sus ojos
que aún tenía abiertos;
taparon su cara
con un blanco lienzo;
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.

8. PASARELA, CDP 2/666. Sevilla, "XXIV Congreso de arte flamenco", 1996.

La luz, que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho,
y entre aquella sombra
veíase a intervalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo.

Despertaba el día
y a su albor primero,
con sus mil ruidos
despertaba el pueblo.
Ante aquel contraste
de vida y misterios,
de luz y tinieblas,
yo pensé un momento:
¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

3. EL TEXTO ESCRITO. LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LAS LETRAS DE LOS CANTES EN LOS CANCIONEROS FLAMENCOS.

Para abordar de forma rigurosa esta cuestión, he hecho un estudio minucioso y sistemático de las soluciones gráficas aportadas por los cancioneros flamencos desde 1881: *Primer cancionero flamenco* de Manuel Balmaseda, *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, hasta nuestros días: *Letras flamencas completas* de Francisco Moreno Galván, 1998, *Letras del Viento –Cantes Flamencos–* de Daniel Pineda, 2001.⁹

Desde el principio, al realizar esta investigación sobre la representación gráfica de las letras de los cantes en los cancioneros, los textos flamencos “escritos en andaluz” me sorprendieron por la gran diversidad de formas gráficas utilizadas en la transcripción de los cantes. Los autores de estos cancioneros, en efecto, escriben con una “ortografía” muy peculiar, casi anárquica, y, normalmente, no se plantean la necesidad de uniformar las gráficas. Como veremos, incluso los que proponen un sistema de escritura, unas “reglas ortográficas” para los cantes flamencos, después no las cumplen. Se da el caso de que un mismo autor, en el mismo cancionero, incluso en la misma copla, escribe el mismo sonido o la misma expresión de forma diferente:

¡Várgame los sielos!
¡Bárgame la tierra!
¡Lo que acarrea un testigo farso
Y una mala lengua!¹⁰

9. Cfr. “Problemas lexicográficos del andaluz”, en *Estudios lingüísticos en torno a la palabra*. Sevilla, Pub. de la Universidad, 1993, pp. 189-202.

10. *Cantes Flamencos*. Colección escogida por Antonio Machado y Álvarez. Madrid, Biblioteca de El Motín, 1890?, p. 64.

Alza la voz, pregonero
 Y apregona que en el río
 No hay agua para apagá
 Un corasón ensendió¹¹

Qué triste será en la má
 pasá la noche sin luna,
 pero maz trizte ez viví
 sin esperanza ninguna
 y acordándome de ti¹²

En estos ejemplos, queda patente la falta de uniformidad y la ausencia de criterios ortográficos a la hora de indicar gráficamente la peculiar fonética de los cantes flamencos.

Esta gran cantidad de contradicciones gráficas, este polimorfismo, es el fruto, en primer lugar, de la arbitrariedad en el uso de las grafías y, en muchos casos, de la falta de conocimientos lingüísticos (sobre todo de fonética y fonología) de los autores de los cancioneros.

Por otra parte, la riqueza y variedad de formas gráficas está, en parte, justificada, porque los autores de los cancioneros, al recoger las letras de los cantes, procuraban reflejar las peculiaridades de la pronunciación personal de cada cantaor, extraordinariamente ricas y diversas:

La medida del verso en unas ocasiones, y la ciudad o el pueblo y aun el barrio de donde procede el cantador en otras, es causa de que una misma copla, escrita en cierto modo, parezca a unos muy *flamenca* y *barbiana* y a otros *gachonal* y poco *flamenca*. En nuestro abono, respecto a la cuestión fonética, sólo podemos decir que, así como en la letra de las composiciones que nos ocupan, hemos procurado guardar la mayor fidelidad y escrupulosidad posible, con lo que hemos oído o, al menos, hemos creído oír¹³

Al escribir, he respetado cuidadosamente la pronunciación original en cuantas rimas populares me ha sido posible.¹⁴

Otra causa importante del polimorfismo gráfico presente en los textos flamencos radica en la falta de una codificación ortográfica que represente la peculiar fonética del habla andaluza. En efecto, no contamos con un sistema gráfico, bien elaborado, que resuelva todos los problemas lexicográficos que plantea esta riqueza y variedad de usos fonéticos en las hablas andaluzas y en la pronunciación de las letras de los cantes.

Como hemos podido comprobar en el apartado anterior, dedicado a las características fonéticas del texto flamenco oral, existen algunos fonemas, con sus correspondientes variedades alofónicas, que son característicos del andaluz y que se emplean normalmente en la interpretación de los cantes flamencos; sin embargo, cualquier escritor que quiera reflejar el habla peculiar de Andalucía o la fonética especial de la lírica flamenca, sin recurrir a la

11. *Ibíd.* p. 79

12. Manuel Ríos Ruiz, *Introducción al canto flamenco*. Madrid, Ediciones Istmo, 1972, p. 129

13. "Prólogo" de la *Colección de Cantes Flamencos*, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), 1881, p. 23

14. Francisco Rodríguez Marín, en el "Prólogo" de los *Cantos populares españoles* Sevilla, 1882-1883, p. XXII.

transcripción fonética que sólo sería comprendida por especialistas, se encuentra con el problema de que no existe una norma gráfica ni ortográfica para estas expresiones peculiares andaluzas o flamencas.

Así reflejaba esta problemática Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, el más importante estudioso del folclore andaluz y uno de los primeros autores de cancioneros flamencos:

Como desdichadamente carecemos de un sistema escrito que represente con exactitud las modificaciones fonéticas que se advierten en el lenguaje del pueblo andaluz, nos limitamos a llamar la atención de aquellas características, algunas de las cuales son hasta necesarias para la medida del verso.¹⁵

Y Francisco Rodríguez Marín en el “Prólogo” de sus *Cantos populares españoles*, al indicar algunos signos gráficos que emplea para reflejar la pronunciación andaluza, insiste también en la necesidad de “inventar” un sistema gráfico para las expresiones andaluzas y flamencas:

Al escribir he respetado cuidadosamente la pronunciación original en cuantas rimas populares me ha sido posible. De sentir es que no se haya inventado un sistema gráfico completo, que ocurra a todos los casos de la fonética.¹⁶

El mismo “Demófilo”, en el “Post-Scriptum” que Francisco Rodríguez Marín inserta en el tomo V de sus *Cantos populares españoles*, vuelve a insistir en el problema de tipo gráfico que se plantea todo recopilador de coplas populares andaluzas:

Sólo nos queda advertir respecto al material recogido que éste es, en su mayor parte, genuinamente popular y que el Sr. Rodríguez Marín ha distinguido las que considera andaluzas de las castellanas por la ortografía adoptada en muchos casos; ortografía que, en lo que respecta a las andaluzas, ha tenido que resentirse, como en mayor medida aún, se resintió mi *Colección de cantes flamencos* de la falta de un sistema fonético adecuado a las exigencias científicas modernas.¹⁷

Antonio Machado y Álvarez, en efecto, reconoce su ignorancia en materia fonética y, recurre a su amigo y prestigioso filólogo, Hugo Schuchardt, profesor de la Universidad de Graz en Austria, para que le defienda de los ataques que por falta de conocimientos de fonética pudieran dirigirse y para que elabore de forma científica un sistema ortográfico que refleje la peculiar fonética andaluza:

Queremos nombrar por abogado defensor del más grave delito cometido en este libro, al distinguido profesor de Graz, doctor Hugo Schuchardt, quien habiendo comenzado un artículo sobre fonética andaluza, nos dejó, como decirse suele, con la miel en los labios, sin proveernos de aquellos conocimientos que tan indispensables nos hubieran sido en esta ocasión, para aceptar un sistema de ortografía, adecuado al dialecto que habla la gente de esta bendita tierra¹⁸.

15. *Colección de cantes flamencos*. Sevilla, 1881, p.85 nota 134.

16. Sevilla, 1882-1883, p. XXII.

17. *Ibidem* p. 230

18. *Colección de cantes flamencos*, “Prólogo”, pp. 21-22.

El profesor Hugo Schuchardt, en efecto, es el autor de la primera investigación científica sobre el habla andaluza y el flamenco, publicada en 1881 con el título *Die Cantes Flamencos*.¹⁹

Precisamente, H. Schuchardt utilizó como fuente documental básica de su estudio la *Colección de cantes flamencos*, recogidos y anotados por su amigo Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”. En este trabajo se investigan los siguientes temas:

- a) Las características generales de los cantes flamencos: poesía, música y lenguaje (capítulo 2).
- b) Formas métricas de los cantes flamencos (cap. 3). Aquí aborda el estudio de la estructura estrófica de la soleariya, la seguiriya gitana, la petenera, etc.
- c) Los cantes flamencos como fenómeno lingüístico (cap.4). En este capítulo se describen las características del dialecto andaluz, en sus aspectos fonéticos especialmente.

Sin embargo, Hugo Schuchardt no llegó a elaborar un sistema ortográfico del dialecto andaluz ni de los cantes flamencos, como hubiera deseado Antonio Machado y Álvarez. Éste tuvo que confeccionar, reconociendo previamente sus limitaciones, unas “hasta cierto punto, reglas ortográficas” para transcribir con cierta uniformidad las letras de los cantes que estaba recogiendo:

Vamos a indicar las, hasta cierto punto reglas ortográficas a que nos hemos atendido: hemos empleado casi constantemente la **b** por la **v**; la **r** por la **l**, la **y** por la **ll**, la **z** y la **c** por la **s**; hemos eludido la **d** en la mayor parte de los casos” (...) También, ajustándonos siempre a lo que dice el pueblo, hemos cambiado una vocal por otra como en *isirte* por *decirte*, *osté* por *usted*.²⁰

Una vez elaboradas estas normas ortográficas, Antonio Machado y Álvarez, en muchos casos, no cumple estas reglas, como él mismo confiesa expresamente:

De todo propósito, hemos roto la especie de norma o ley que nos habíamos impuesto de sustituir unas letras a otras, y de eludir algunas al final y, aun a veces en medio de dicción, para indicar de este modo a los que estudian con interés estas materias, que no hay esas reglas generales y absolutas que a primera vista y de ligera pueden presumirse.²¹

Esta observación de Antonio Machado y Álvarez viene a confirmar la extraordinaria complejidad de esta cuestión y la dificultad de representar con fidelidad fonética en unas breves normas ortográficas la gran riqueza y variedad de usos lingüísticos, característicos del habla andaluza y del lenguaje especial del cante flamenco. De todos modos, y a pesar de sus limitaciones, las soluciones gráficas propuestas por “Demófilo” en 1881 y por Francisco Rodríguez Marín en 1882, han gozado de prestigio y sus cancioneros han sido valorados muy positivamente por lingüistas, filólogos estudiosos de la lírica popular, expertos en antropología cultural, etc.

19. En la revista *Zeitschrift für Romanische Philologie*, V, pp.249-322. En 1990, ha aparecido la edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf, publicada en Sevilla por la Fundación Machado.

20. “Prólogo”, p. 21-22.

21. “Prólogo”, p. 22

Actualmente, quienes siguen interesándose por la recopilación de cantes para la confección de cancioneros flamencos, suelen plantearse parecidos problemas lexicográficos a la hora de representar gráficamente las letras de los cantes. Además de Juan Alberto Fernández Bañuls y José M^a Pérez Orozco, ya citados al principio, Mateo Jiménez Quesada, por ejemplo, en *Autenticidad del cante flamenco* dice:

La copla flamenca, por lo general, no se canta tal y como está escrita por la sencilla razón que los andaluces tienen una peculiar manera de hablar, suprimiendo algunas letras o cambiándolas por otras, como estas por ejemplo: “güervo” en vez de “vuelvo”, “p’atrás” en vez de “para atrás”, y así innumerables alteraciones de la preceptiva literaria, que por clásicas son tan necesarias como insustituibles en el cante.²²

Manuel Ríos Ruiz, para reflejar la fonética andaluza y, sobre todo, para indicar gráficamente la peculiar pronunciación del cantaor, siempre sujeta a la estructura melódica del compás del cante, es uno de los autores que utiliza una “ortografía” más libre y revolucionaria: “En la anterior selección de coplas hemos intentado reflejar la fonética natural andaluza, en lo posible, por medio de un especial y libérrimo uso de la ortografía”.²³

4. CONCLUSIONES

1. La lírica flamenca tiene en la fonética andaluza un eficaz instrumento de comunicación lingüística para expresar de forma admirable el sentimiento del pueblo andaluz, que se manifiesta en la melodía del cante.
2. Las características fonéticas y gráficas de la lírica flamenca de los primeros cancioneros (1881) reflejan la pronunciación popular, incluso vulgar, propia de intérpretes que no tienen instrucción académica. Sin embargo, estos rasgos populares, por su sencillez, por su estilo directo, por su sinceridad y expresividad, confieren a los cantes flamencos extraordinaria calidad poética.
3. El lenguaje del flamenco, conforme los andaluces y los aficionados al cante van teniendo acceso a la cultura y a la instrucción académica, se acomoda a la fonética propia de un español-andaluz cada vez más estándar y “correcto”. Así, el flamenco es cauce para expresar todo tipo de temas, matices y sentimientos con registros idiomáticos diferentes, sin renunciar, al mismo tiempo, a la tradición popular, que tanta belleza y emoción, tanta sencillez y verdad, confieren a la lírica flamenca. De este modo, el flamenco y su lenguaje se acomoda a las exigencias comunicativas de la sociedad andaluza actual, procurando mantener los vínculos básicos con la tradición y no perder sus raíces históricas, culturales, musicales y lingüísticas.

22. Madrid, EISA, 1974, p. 33.

23. *Introducción al cante flamenco*. Madrid, Istmo, 1972, p. 131