

EL CANTE FLAMENCO

Pedro Plasencia

1. EL PROBLEMA TERMINOLOGICO

Las expresiones *cante*, *cante flamenco*, abarcan un campo semántico más extenso que el de las voces *jondo* y *cante grande*; utilizamos estas dos últimas, indistintamente, para nombrar aquella categoría que integra los cantes por "tonás" (grande y chica, romances o corridas, deblas, martinets, primitivas saetas), "siguiriyas gitanas" y "soleares" (con sus formas compuestas: el polo y la caña); a estos cantes los autores denominan también *matrices*, *originarios* ó *primitivos*.

Por "cante flamenco" se entiende, además, el conjunto de estilos derivados de los primeros, así como los "fandangos" y sus diferentes realizaciones y modalidades regionales: (malagueñas, granaínas, cantes de levante, etc...)

Para completar el riquísimo cuerpo del folklore gitano-andaluz cabría decir "aflamencado" ó "aires flamencos" para señalar una periferia del flamenco formada por estilos autóctonos andaluces sin vinculación directa con el cante grande: (sevillanas, campanilleros, etc...), así como los denominados "cantes de ida y vuelta", de remoto origen andaluz, hechos folklore de otras tierras y posteriormente reinterpretados en el Sur de la Península al estilo gitano: (garrotín, rumbas gitanas, guajiras, etc...)

Tenemos, pues, como tres círculos concéntricos; en este trabajo vamos a referirnos casi exclusivamente al central, lo que hemos llamado "jondo" ó "cante grande", aunque con frecuencia utilizemos el término "flamenco" por ser más de uso común y porque define, además, la generalidad de un fenómeno que sobrepasa los puros límites del cante. Así es forzoso decir: guitarra flamenca, toreo flamenco, sentir ó estilo flamenco, sin que nos sirvan otras voces.

2. APROXIMACION

En su mas pura esencia, el cante jondo es un ritual de alguna forma mágico-religioso. Sólo se produce en circunstancias propicias y ante un pequeño grupo de iniciados, en lugar apartado, taberna o reunión de gitanos. En tiempos, rara vez se consentía la presencia del "payo" ó "gachó" (el no gitano) y aunque esta regla hoy se haya relajado, perdura en celebraciones como las bodas gitanas, en las que se cantan las enigmáticas "albo-reás", cuya forma más auténtica es desconocida para el payo.

Tiene el cante una función catártica cercana a un llanto o desgarró interno que sobreviene al "cantaor" en los momentos de máxima tensión y que se comunica al auditorio. La emoción que se produce en esos momentos de "rompimiento" ha sido puesta en parentesco por Emilio García Gómez con el "Tarab" ó frenesí al que son conducidos los oyentes de determinados cantos orientales.

Falla, en el escrito publicado anónimamente con motivo de la celebración en Granada del Primer Concurso de Cante Jondo en 1922, se refiere, también, a algunas analogías que "el jondo" tiene con los cantos primitivos de Oriente: ("el enarmonismo como medio modulante, el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, que es procedimiento típico de ciertas fórmulas de encantamiento, o la costumbre de jalear y acompañar al cantaor con gritos y palmas.")

Este carácter mágico y racial se reafirma en la pervivencia del "caló", lengua de los primitivos "egipcianos" de remoto origen hindú, así como en el lenguaje de gestos, prontos y desplantes, propios del cante y del baile flamenco.

Los estilos mas genuinos, los cantes mas jondos, son patrimonio de unas pocas familias gitanas afincadas en no mas de una treintena de pueblos de la Andalucía Sud-Occidental, adonde fueron llegando entre los siglos XV al XVIII, periodo de gestación del "cante", por lo que una aproximación minimamente científica al flamenco tendría que pasar por un estudio etnológico de la genealogía de dichas familias.

La aparición a mediados del S. XIX de los cafés-cantantes, con la consiguiente profesionalización de muchos cantaores y la actual discografía, no siempre respetuosa con las formas puras, han hecho asequible el cante jondo a la gran masa, pero han abierto el paso a la corrupción. El flamenco, tomado así, fuera de su ambiente natural, pierde gran parte de su pureza y se ha visto degradado y mixtificado en formas ya no lejanas, también ajenas, a sus orígenes y esencia.

Quedan, sin embargo, encabezados por Don Antonio Mairena, como una docena de buenos cantaores profesionales que, habiendo bebido en las fuentes auténticas, conservan la dignidad del cante. Junto a ellos, en Jerez, en Utrera, en la Puebla de Cazalla y en otros lugares de la geografía andaluza, sobrevive un puñado de incorruptibles, no profesionales; y para la posteridad ha quedado la impecable antología discográfica "Archivo del cante flamenco" dirigida por J. M. Caballero Bonald y escrupulosamente realizada en las propias localidades y en los ambientes propios de la cuna del flamenco.

3. NOCION SOBRE LOS ORIGENES

Las raíces del fenómeno flamenco se encuentran muy allá, en la encrucijada de culturas que es Andalucía.

Marcial y Juvenal, en el siglo I, nos hablan del furor que hicieron en la Roma Imperial el cante y el baile de la Bética (las "cantica gaditana" y las "puellae gaditanae") al ritmo de las castañuelas; e igualmente conocido es el gusto de la aristocracia de la Córdoba califal por los cantes y bailes populares denominados "zambras" ó "zambros", presumiblemente compuestos sobre una métrica similar a la de las "jarchas".

A los ya ricos elementos autóctonos musicales, sucesivamente fueron añadiéndose el cante hebreo sinagogal, los elementos del cante iránico-indostaní introducidos en la corte de Abderramán II por el portentoso músico pakistaní Ziryab, y el canto bizantino adoptado por la Iglesia Española en el siglo XI.

Este era el poso musical culto-popular con que contaban los moriscos de las vegas del Guadalquivir en el siglo XV y el que van a recoger, (quizás, en parte, reconocer) los gitanos arribados a Andalucía para formar los primitivos cantes que forman el tronco jondo.

La gestación embrionaria de los cantes matrices es enormemente misteriosa. Dos hechos históricos; la expulsión de los moriscos y la llegada al Sur de la Península de los gitanos, señalan el origen de aquella: El morisco, campesino perseguido y el gitano malquisto y no integrado, van a convivir en el mismo suelo, compartiendo su desgracia, la de dos comunidades proscritas de la sociedad; algo debió comunicarse de esta larga convivencia. Aquellos, atesoraban una riquísima y viva tradición musical, como lo demuestran numerosos documentos de la época; éstos, eran notables por su facilidad de adaptación y por la especialísima manera de expresar los sentimientos. Unos y otros se encuentran en un mismo remoto origen oriental. Unos y otros forzados al apartamiento, a la clan-

destinidad. Y así, parece ser, que el periodo inicial de formación de los cantes flamencos es críptico, y en cierta medida esotérico, porque cuando estos se dan a conocer al exterior, como el Guadiana, ya están enteritos y bien formados. Pero esto no ocurre sino con las nuevas condiciones sociopolíticas que se crean a finales del siglo XVIII y principios del XIX (Constitucionalismo, Guerra de Independencia, pero sobre todo, con el furor del fenómeno romántico).

En cuanto a la historiografía del flamenco, ésta apenas cuenta cien años. Los estudios pioneros sobre folklore gitano-andaluz se deben a Don Antonio Machado y Alvarez (Demófilo), padre de los poetas Manuel y Antonio Machado, quien fundó la "Sociedad de Folklore Andaluz" y cuyos escritos sobre el tema comenzaron a publicarse en la "Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencia" de Sevilla, en 1869. Demófilo nos dá noticia del primer cantaor conocido "Tío Luis el de la Juliana" aguador jerezano nacido hacia 1740, a quien nos presenta como famoso intérprete (tal vez creador) de tonás.

El mismo Demófilo en 1881 publica la "Colección de Cantes Flamencos", recopilación cercana a las mil cien coplas, que aún hoy constituye la antología de la lírica tradicional andaluza más completa, documento fundamental para una aproximación al fenómeno del flamenco desde el punto de vista literario y filológico.

4. LA COPLA FLAMENCA

4.1. "La palabra en el cante flamenco"

El cante jondo es más grito que palabra; es "quejío", gorjeo, planto, gesto forzoso de dolor, melisma puro.

La expresión verbal ocupa en el "cante" un plano secundario con respecto a la puramente vocal. Su producción en las formas más puras, como la siguriya o la soleá, notó Falla "destruyen toda sensación de ritmo métrico". Porque el cante es un relenguaje y "la siguriya gitana es acaso el único canto europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales".

Y sin embargo, este cante se apoya en una métrica, en una poesía popular (de qué gran belleza, en ocasiones!) emparentada con las formas más tradicionales de la lírica española.

Como propio de toda poesía tradicional, la composición y transmisión de las coplas flamencas tuvo que ser oral. Algunos cantaores compusieron y componen sus propias letras, (son muy cono-

cidas y apreciadas las atribuidas al Fillo, Enrique el Mellizo, ó Curro Durse, auténticos juglares del siglo XIX), otras pertenecen al acervo popular, no falta algún préstamo de la poesía culta; todas, o casi todas, están emparentadas con la canción medieval hispánica (zéjel, villancico, jarcha o romance). Sobre estas relaciones volveremos más adelante.

4.2. "Métrica"

La irregularidad, la asonancia, el predominio del verso octosílabo, la abundancia del pie quebrado; algunas de las características más típicas de la poesía hispánica tradicional, lo son también de la copla flamenca. Esta se acerca, sin embargo, más, a la métrica castellana que a galaico-portuguesa; por ejemplo, no es frecuente en la copla el paralelismo, pero sí la repetición.

Veamos algunas de las formas más importantes:

Soleá. — Manuel Machado la ha llamado "madre del cante". una copla de tres versos, generalmente octosílabos, con asonancia entre primero y tercero. Se usa también en el cante por "bulerías", en los "tangos gitanos" y en los "tientos".

Yo soy como el árbol solo
que estaba *ar* pié del camino
dándole sombra a los lobos.

Siguiriya gitana. — copla de cuatro versos, muy irregular; generalmente, los dos primeros y el cuarto tienden a ajustarse a las seis sílabas y el tercero ser endecasílabo, aunque también abundan las proporciones de pentasílabos y decasílabo. Guarda una cierta relación con la seguidilla castellana, por cuanto también en ésta alternan dos medidas (5 y 7 sílabas). Riman los pares en asonante.

Cuando yo me muera
mira que te encargo
que con la sinta 'e tu pelo negro
m' amarren las manos.

Copla de la toná y de muchos otros cantes. — Estrofa de cuatro — versos, generalmente octosílabos, con rima asonante en los pares; es como una cuarteta desgajada del romance.

Yo ya no soy el que era
ni quien solía yo ser
soy un mueble de tristeza
arrumbaito a la paré

Serrana. — Es una seguidilla. Estrofa generalmente de siete versos, aunque se dá también la de cuatro. Copla sentenciosa por — antonomasia. No gitana.

Los celos y las olas
hacen a una,
que parecen montañas
y son espumas.
Y olas y celos
se aplacan al instante
que cambia el viento.

Fandango y derivados. — Estrofa de cinco octosílabos rimando los impares, frecuentemente en consonante.

Que es un minero el que canta,
no se espante usté, señora,
que es un minero el que canta:
con el jumo de la mina
tengo ronca la garganta.

4.3. *Fonética, léxico, gramática: la lengua.*

El cante jondo se produce en fonética dialectal andaluza, pero como quiera que la mayor parte de los cantaores son de raza calé y que la transmisión del cante es oral, la cosa se complica un poco. No se pretende aquí pergeñar un ensayo sobre una variedad dialectal que hable el medio millón de gitanos españoles documentados por estas fechas, muchas de cuyas características son, por otra parte, comunes al dialecto de la Andalucía Occidental. Se trata solamente de remarcar algunas de las peculiaridades más notables de dicha fonética para hacer más comprensibles las coplas que se transcriben en este trabajo.

Es frecuente la confusión de las consonantes líquidas “l” y “r” en posición silábica postnuclear, (así encontramos “arto”, por “alto” y “cuelpo”, por cuerpo); parecida confusión se da entre las fricativas “g” y “b/v”, (“abuja”, por “aguja” y “güeno”, por “bueno”).

La elisión de la “d” intervocálica es norma incluso en los monosílabos, (“vía”, por “vida” y “prima ‘e mi alma”, por “prima de mi alma”), y frecuente en el grupo “dr” (“mare”, “piera”, por “madre”, “piedra”).

Hay apócope del pronombre personal átono delante de vocal, (“t’ adoro”, “m’entró”, por “te adoro”, “me entró”); y elipsis de las líquidas, la “j” y la “d” al final de palabra con acento

agudo, (entregá", por "entregar", "delantá", por "delantal", "reló", por "reloj", "usté", por "usted").

Son generales los fenómenos del "seseo" y del "yeísmo", ("sinta", por "cinta" y "caye", por "calle").

La "s", al final de palabra, se percibe como una aspiración, ("carneh", por "carnes") y en algunas zonas se alarga la vocal anterior.

También se aspira la "h" inicial de palabra, ó intervocálica, produciéndose un sonido parecido al del inglés "horse", "heaven"; aunque en algunas ocasiones la "h" se convierte en la fricativa uvular "j" y así la voz flamenca "jondo" equivale al castellano "hondo". La "h", finalmente, seguida de diptongo "ue" se percibe como la oclusiva velar "g" (resultando "güeno", por "bueno").

En las transcripciones de los cantes aquí recogidos se tienen en cuenta estas variedades dialectales.

El lenguaje del "cante" es popular, directo, espontáneo, aunque llame la atención la aparición esporádica de términos arcaizantes y en desuso. En cuanto al léxico, la especialidad más significativa es la inclusión de términos del caló referentes al mundo afectivo, como "ducas" o "duquelas" (apenas), "camelar" (querer, amar), "chorreles" (hijos), "debel" (dios), "debla" (diosa), "lache" (vergüenza). Habitualmente no suelen aparecer más de dos voces del caló por copla; sin embargo, Félix Grande recoge una enteramente compuesta en esta jerga:

"Sinos plastaré/ y tá chuqueles chalamos najando/ deltó boquiné.

(Somos perseguidos y como perros andamos huyendo con hambre constante).

Otra característica igualmente notable es la facilidad del autor popular de las coplas para formar diminutivos sentimentales, y no nos referimos ya a los corrientes del andaluz "hermaniyo", "maresita"; en los cantes flamencos encontramos diminutivos inverosímiles de adverbios ("naita", "abajito de tu calle", "encimita de tu frente") y de formas verbales como el participio e el gerundio ("yo había temblaito", "me estás mortificandito"). Sirva como ejemplo este martinete:

Ay, que yo *toito* me lo encontraba hecho,
el *lavaito* y el *planchaito*
y la *fragüita* ensendía
y el *martillito preparaito*.

Finalmente, otro modismo popular común a los cantes que nos ocupan es la sustantivación del verbo:

“el querer no hay quien lo entienda”
“soy desgrasiato j’asta pa’ andá”

utilizadísimo por el pueblo llano y de gran valor estético.

4.4. “Temática”

El amor, la familia, la religión, la filosofía de la vida, la exaltación de los valores de la raza gitana, el trabajo, el dolor, la muerte. He aquí el elenco temático del cante jondo.

Cada cante tiene sus propios temas; y así las tonás nos hablan principalmente de la persecución y de la cárcel, del hambre, de hijos separados de sus madres, de ajusticiamientos sumarios (tal vez por la sustracción de unos burros); no cabe mayor tragedia para el gitano que el verse apartado de los suyos. ‘Si el encuentro normal del hombre con la naturaleza se verifica en la patria, en el gitano se verifica en el clan: la patria del gitano es la propia sangre’ (Francesc Botey).

¿Y las siguiரியas?; el cante gitano por excelencia, cante jondísimo, nos habla del amor transcendental y desesperado, de la enfermedad y de la locura, de lo inexplicable, de la pena grande. Las siguiரியas se quejan y amenazan, lamentan y maldicen, predicán la caridad y el desprecio de los bienes materiales.

Tó lo tengo en contra
tó lo tengo en contra:
los gorpesitos de la marea fuerte
m’entran por la boca.
Hermaniya mía
qué güena gitana:
de un *peasito* de pan que tenía
la mitá me daba.

La soleá, siendo la copla más sintética y enjundiosa, puede encerrar no importa que acerado pensamiento, golpe emocional de la memoria, súplica, insulto ó exhortación de la vida cotidiana. La soleá es mas volitiva que narrativo-descriptiva, más una expresión de voluntad o deseo que de conocimiento; por ello es el vehículo idoneo de maldiciones, juramentos y frases lapidarias.

Acuérdate cuando entonces
“éscalza” bajaste a abirme
y ahora tu no me conoces.

Permita Dios que te veas
sacando agüita de un poso
y con el cubo no *pueas*.

No faltan en el cante jondo los temas históricos (Guerra de Independencia, defensa de Cádiz, fusilamiento de Riego y de Torrijos, leva de gitanos para trabajos forzados en 1.749, hazañas de los legendarios bandoleros, etc...), ni los que expresan la singularísima religiosidad del pueblo andaluz, con las "saetas" al frente.

Fuera de los cantes principales, hay otros muchos especializados por temas, como las canciones de trilla, las nanas, las mineras, las sevillanas, las rondeñas ó las alboreás. En resumen, se puede decir que el mundo del flamenco es tan amplio que acoge todos los aspectos de la vida interior y exterior del gitano-andaluz, y que, de algún modo, el flamenco es una forma de ser y de sentir y expresar el universo.

4.5. "Simbología"

La riqueza de símbolos de las coplas flamencas es quizás la más amplia dentro de la lírica tradicional española y las imágenes y metáforas de gran belleza son frecuentísimas. Símbolos y figuras se inspiran casi siempre en el paisaje andaluz.:

Por hacer referencia a la botánica, son proverbiales la firmeza del laurel, que se compara con el amor constante, la falta de sazón del limón verde (color de la esperanza,) ó la traidora doblez de la naranja (por muy dulce que sea siempre guarda una gota agria); el romero y la yerbabuena tienen prodigiosas propiedades balsámicas; la simbología de rosas, adelfas y jazmines es amplísima; la zarzamora también ocupa un lugar preferente en este concurso; la higuera negra es un árbol maldito y el olivo está relacionado con la lascivia.

Luego están los objetos de uso domésticos, cargados de sentido metafórico: las alfileres son pestañas y martirios y otras muchas cosas; el aceite, el candil, los enseres personales de todo tipo, hasta las piedras de la calle ocultan significaciones insospechadas.

Enigmática y sugestiva es la simbología del pozo y no menos la de la luna. Entre las aves la tórtola es símbolo de fidelidad, y están llenos de significados los cantos del ruiseñor y del gallo. Interminable es la simbología de la Pasión; y la de la Virgen; y la del mar...; el tema es inagotable.

4.6. "Esencia de la copla"

La copla flamenca por su brevedad, espontaneidad y concisión es un zarpazo del pensamiento, certero, limpio de todo aditamento. Idea pura y afilada, no nacida para ser escrita sino para

ser cantada y escuchada "aquí" y "ahora", con el tono emocional y la verdad sentida del momento, la copla es la expresión de un sentimiento libre, virginal, que no depende ni de unos tercetos encaadenados postpuestos, ni de unos cuartetos antepuestos; no tiene más cadenas que las que se rompen al cantarla; y por ello comunica un temblor, llega.

El pueblo español, cuando rima, romancea o coplea; romancea para aprender, coplea para sentir, ó si se prefiere, romancea para enseñarse y coplea para sentirse. Un pueblo de la sensibilidad artística del gitano-andaluz se siente por tonás, por siguiriyas, por soleares.

5. RELACIONES DE LA COPLA FLAMENCA CON OTRAS FORMAS DE LA POESÍA DE TIPO TRADICIONAL

5.1. *Las "jarchas"*

Podría parecer descabellado poner en relación unas formas líricas de las que no se conoce una existencia superior a los 200 años, y que presentan tan gran variedad en calidad y temas, con el monumento más antiguo de la lírica hispánica, cuyo descubrimiento, por otra parte, data de poco más de treinta años, si no fuera al menos por tres razones:

1. Porque conocemos la portentosa supervivencia de los fenómenos folklóricos.
2. Porque se da una coincidencia geográfica en el ámbito de producción de ambas.
3. Porque una simple lectura de jarchas y coplas nos revelan la prodigiosa similitud de ritmo, medida, y sobre todo, de tensión lírico-emocional.

Sabemos que las jarchas son como a modo de cancioncillas en mozárabe, integradas en las moaxajas, formas árabes y hebreas cultas de los poetas del Califato de Córdoba desde el año 900. Estas cancioncillas fueron extraídas de una lírica tradicional previa a las propias moaxajas.

La similitud entre jarchas y coplas flamencas fué constatada por Ricardo Molina quien percibió el sorprendente parecido métrico del dístico abajo reproducido,

"Filyolu alyenu
bebitex e durmis a meu senu"
(!Ah hijo extranjero! / bebiste conmigo y descansaste
en mi seno)

con el macho de la soleá,

"De hora en hora
me vá gustando mas tu persona"

así como de algunos trísticos y cuartetos mozárabes con la estrofa de la siguiriya gitana y de otros cantes como martinetes, alegrías, caña, polo, malagueñas, etc. . .

La verdad es que pocas de las cerca de setenta jarchas que conocemos dejan de ofrecer sorprendentes analogías con unas u otras formas flamencas. Veamos algunos ejemplos:

“Si me kereses, ! ya uomme bono!
si me kereses, daras-me uno.” (1)

“¿Ké faré mamma?
Me-u l-habib est' ad yana.” (2)

“As sabah bodo
gar-me d'on benes
ya lo sé k'otria amas (3)
e mib non queres.”

Comparemos estas jarchas con las coplas que siguen.

Se amarra el pelo, se amarra el pelo,
con una cinta de hilo negro.
Si me llama me llama mi mare,
déjala tu que me llame me llame.

Yo te quería,
ya no te quiero,
tengo en mi casa
género nueyo.

Sin quiebra alguna, muchas jarchas podrían cantarse hoy mismo por bulerías, por soleares, por tientos, o como cantinañas.

Pero las analogías no acaban en la métrica; llaman la atención igualmente el tono emocional, la sensualidad, el ayeo, el uso de diminutivos afectivos como “Cidiello”, “yermanellas”, la constante invocación a la madre, las exclamaciones, los lamentos, las hipérboles. . .

Hay una jarcha de difícil homologación rítmica al cante jondo, y sin embargo, qué próxima!, qué flamenca!:

“¿Ké fareyó o ké serad de mibe?

!Habibi, (4)

non te tolgas de mibe!”

(1) (“Si me quisieras, ¡ay!, hombre bueno / si me quisieras me dieras uno”).

(2) (“¿Qué haré, madre? / mi amigo está en la puerta”).

(3) (“Aurora bella, / dime de dónde vienes. / Ya sé que amas a otra / y a mi no me quieres”).

(4) (“¿Qué haré o qué será de mi? / Amigo mío, / no te vayas de mi lado”).

5.2. *El zéjel; la lírica castellana.*

Menor parecido guarda el cante flamenco respecto al resto de la lírica hispánica primitiva; no es sin embargo de pasar por alto algunas similitudes con el zéjel de Ben Quzmán, como son el popularismo lexical, el abundante uso de diminutivos, o los temas como el "encarecimiento de la pena de amor" y el "tienes que volver a mí"; si bién, intentar extraer conclusiones de aquí sería ir demasiado lejos.

El villancico castellano si influyó en la germinación de algunas formas flamencas; el término "siguiriya" deriva, a todas luces, de "seguidilla", y los plantos que serían las primitivas "playeras" bien pudieran estar emparentados con las endechas, aunque es mas lógica la influencia oriental.

Con respecto a los villancicos castellanos de los siglos XV y XVI, hay coincidencias temáticas, seguramente derivadas de la interinfluencia castellano-morisca, (los ojos negros que matan, la reivindicación del color de piel moreno, el meterse a monja...) y un parecido tratamiento simbólico del paisaje.

Mayores son las concomitancias formales entre los villancicos y los cantes autóctonos no gitanos, como sevillanas, fandangos y serranas; estas composiciones son realmente seguidillas y canciones en métrica castellana. Muchas coplas que se cantan hoy en Andalucía pertenecen también, con leves diferencias, al folklore de otras regiones españolas; este fenómeno unificador debió comenzar a producirse a finales del siglo XV con la aparición de los cancioneros; poetas líricos de inspiración popular como Gil Vicente, Juan Vásquez y Lope de Vega gozaron de enorme influencia en toda la Península, y en los ejércitos que en el XVI y el XVII combatían en Flandes o en Italia se encontraron todas las procedencias ibéricas; Andalucía aportó, fundamentalmente, la música y el baile (del fandango derivan todas las jotas locales españolas), Castilla aportó la métrica que había desarrollado desde el siglo XIV.

5.3. *El lenguaje arcaico; relaciones con el romancero.*

El romancero tradicional, que en tantas facetas de la vida hispana ha influido, no podía escamotear su huella el cante flamenco. Un tipo de toná, hoy prácticamente desaparecida, la "corrida", deriva directamente de los romances que los gitanos cantaban desde el siglo XVI; se conservan fragmentos de peculiarísimas versiones gitanas del romance de Bernardo del Carpio y de algunos romances fronterizos, y el tema de Gerineldo aparece en una vieja copla.

Si consideramos el nivel del lenguaje, en las actuales formas del cante jondo descubrimos algunos arcaísmos que pueden relacionarse con el lenguaje de la poesía épica de los cantares de gesta y el romancero viejo. Rafael Lapesa ha sabido caracterizar como propio del lenguaje épico la "especial libertad en el uso de los tiempos verbales" para hacer más vivo el relato: (elusión de pretéritos, sustitución de formas verbales del pasado por otras del presente, o del pretérito indefinido por el pluscuamperfecto, etc...)

En la copla gitana es frecuente el uso del imperfecto por presente, del pluscuamperfecto por el indefinido, o del condicional por el futuro: ("Qué pobre es la casa mía / cuando tapaba una raja / un agujero se abría.") ("Que yo había temblaito al escucharlo").

Otros rasgos arcaicos del romancero, como la escasez de encabalgamientos (estilo natural de la lengua hablada), la supresión de preposiciones y otros nexos y el uso del "que" preclítico, (que de noche le mataron), señalados por Lapesa, son igualmente frecuentes en las coplas gitano-andaluzas.

No deban extrañarnos estas concomitancias si consideramos que la copla flamenca es, como el romancero, una creación colectiva transmitida de juglar en juglar, de voz en voz; y por ello, tanto el uno como la otra presentan versiones locales diferentes.

6. INFLUENCIA DEL CANTE JONDO EN LA LITERATURA

El cante jondo, aparecido, como se ha visto, en las postrimerías del siglo XVIII constituye la última fuente lírica tradicional de la poesía española. Surge el flamenco en un momento en el que lo popular está desterrado del mundo oficial "ilustrado"; mana de las entrañas recónditas de la tierra como un nuevo profeta y viene a dar savia nueva a generaciones de poetas sin que hasta el momento se haya agotado su caudal.

La poesía culta de tipo popular es, tal vez, la vena más poderosa de la lírica española. Tributarios de la lírica tradicional mozárabe fueron los autores de moaxajas y zéjeles desde Muqáddam ben Mu'áfa a Ben Quzmán; como tributarios de la lírica tradicional castellana y del romancero fueron los poetas de los cancioneros del siglo XVI y muchos grandes pilares del Siglo de Oro: el San Juan de la Cruz de los octosílabos a lo divino, Santa Teresa, López de Ubeda, Lope de Vega, el Góngora de los "romances", Quevedo y hasta Calderón de la Barca. Frente al verso culto italiano se dá durante los siglos XVI y XVII una casi inagotable veta de canciones, villancicos y coplas romanceadas que son la cumbre de la lírica nacional de tipo popular.

El siglo XVIII abrió un paréntesis en esta tradición que no se cierra hasta la singularísima figura de Gustavo Adolfo Bécquer, (1.836-1.870). No vamos a ocultar la relación de Bécquer con la

literatura romántica alemana, sobre todo en los aspectos del idealismo filosófico, pero desde el punto de vista de la rima lo que predomina en el poeta sevillano es el contagio popular; Bécquer, por su musicalidad y su lenguaje es esencialmente un poeta de tipo tradicional, como lo fueran Ben Quzmán y Lope de Vega.

Gustavo Adolfo vivió en Sevilla desde su nacimiento hasta 1.854, en plena edad de oro del canto jondo trianero. (5) A una sensibilidad como la suya no debió pasarsele por alto lo que estaba sucediendo en aquella Sevilla enloquecida por los cantos del "Fillo" y en la que ya hacían furor los cafés-cantantes.

Las "rimas" LXXVIII, LXXXI y LXXXIII de Bécquer tienen la misma copla (con métrica de seguidilla) del canto por serranas:

Rima LXXXI

Es el alba una sombra
de tu sonrisa,
y un rayo de tus ojos
la luz del día;
pero tu alma
es la noche de invierno
negra y helada.

Comparemos esta rima con la copla popular que dice:

El amor de las niñas
es como el cielo,
tan azul en verano
como en invierno.
Pero un nublado
lo oscurece en invierno
como en verano.

Los estribillos de las "rimas" XII, XXV y LIX tienen un sabor popular, un regusto folklórico a flor de piel:

Estribillo de la Rima XII

Y, sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos

crees que la afean
pues no lo creas.

(5) El Barrio de Triana es un barrio popular sevillano con abundante población gitana.

Y, ¿qué es la conocidísima Rima XXIII sino una copla?:

Por una mirada un mundo;
por una sonrisa un cielo;
por un beso... yo no sé
que te diera por un beso!

Se podrían sacar otros ejemplos pero estos pocos son suficientes para comprobar como la poesía becqueriana está imbuida de musicalidad popular andaluza.

Después de Bécquer otros poetas de origen andaluz han sentido la inspiración del cante jondo; tal vez el mas conocido por esta faceta sea Manuel Machado (1874-1947), quien heredó la ofición de su padre por el folklore andaluz. M. Machado compuso letras de siguiriyas y soleares, algunas de las cuales todavía hoy se cantan, y en 1912 publicó un libro de poemas titulado "Cante Hondo", del que entresacamos las siguientes coplas:

Soleá

Me vá faltando el sentío
cuando estoy alegre lloro
cuando estoy triste me río.

Siguiriya

Como las raices
de la enredadera
se va alimentando la pena en mi pecho
con sangre e mis venas.

Malagueña

Yo pensaba haber cogido
la naranja y el azahar...
Con hacer leña del tronco
me tuve que contentar.

Antonio Machado (1875-1939), sin llegar a poseer una afición, digamos, tan "vital" por el flamenco, sufrió también el influjo del folklore andaluz; éste se encuentra en estado latente en casi toda su obra poética y aflora, a manera de agolpados sueños de la infancia, a son de "petenera", en muchos de sus poemas, como en el titulado "Cante Hondo".

Es flamenco el Machado de los "Proverbios y Cantares", de los "Cancioneros Apócrifos" y de las "Nuevas Canciones"; y es curioso observar que el Machado de la madurez se acerca mas a lo jondo que el de los primeros versos, como si los sueños de su infancia fueran esclareciéndose y se abrieran camino en su pluma febril:

"Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed."

"... pero yo he visto beber
hasta en los charcos del suelo.
Caprichos tiene la sed."

"Gracias, Petenera mía
por tus ojos me he perdido
era lo que yo quería".

"Porque nadie te mirara
me gustaría que fueras
monjita de Santa Clara".

Tomemos este último poemilla (soleá) de Antonio Machado arriba reproducido y comparémoslo con el "tiento" que sigue:

Te voy a meté en un convento
que tenga rejas de bronce
que la gente no te vea
ni a la ropita te roce.

Sólo aparentemente Manuel es mas flamenco que Antonio.

Un caso muy especial es el de Fernando Villalón (1881-1930); igualmente sevillano, ganadero de reses bravas cuyo "ideal" fué el "obtener un tipo de toro de lidia que tuviera los ojos verdes", pero sobre todo gran poeta de directísima tradición popular; ni está adscrito a la "generación poética del 27" ni a ninguna otra, pero sus versos son conocidos por toda la población rural del Sur de España; es un flamenco total, veanse sino estas soleares suyas:

Hojas que se lleva el viento!...
Tu me has tomado por hoja.
No tienes conocimiento!

Salinas de los pinares,
donde se peinan los pinos
cuando los despeina el aire.

Luego vino la "generación del 27", y eran ya los años del declinar del cante jondo, pero también los años en que rompe las barreras locales y de la mano de Federico García Lorca se hace universal.

En 1928 Lorca publica el "Romancero Gitano"; el poeta ha vivido en Andalucía, ha organizado con Falla el Primer Concurso de Cante Jondo de Granada, ha conocido a Villalón; toda la simbología, toda la tragedia, toda la música del "cante" están en él... "Oh ciudad de los gitanos! / ¿quién te vió y no te recuerda?" Y en 1931 aparece el "Poema del Cante Jondo", quizás su libro de versos más auténtico. Aquí Lorca ayea, suspira, reproduce el paisaje y el mito de los cantes; su paisaje... "Oh pueblo perdido en la Andalucía del llanto!"

¿Acaso no habría escuchado Federico la antiquísima soleá que hasta su muerte cantó Manolito el de María y que comienza:

"De noche me salgo al campo
y hago a las piedras llorar..."

cuando escribió: "Dejadme en este campo llorando"?; ¿ó esta siguiiriya que todavía hoy canta Tía Anita la Piriñaca:

Hermanito mío Cuco
dile a mi mare
que yo me muero en esta casa-puerta
revolcao en sangre

cuando vino a su pluma

"Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie."?

El cante/grito de los gitanos prende a Lorca con su luminosidad, con sus evocaciones y con su desgarró; y ningún gitano de la época en que le tocó vivir a Federico evocó más, ni cantó más desgarrado, que su amigo Manuel Torre a quien dedicó el poema titulado "Retrato de Silverio Franconeti" (otro gran cantaor, payo, de quien Lorca cuenta: "los viejos decían que cuando cantaba se erizaban los cabellos y se abría el azogue de los espejos").

"El azogue de los espejos..." Hay una vieja siguiiriya muy cercana a la metáfora lorquiiana:

Meresita mía
no se yo por donde
al espejito donde me miraba
se le fué el azogue.

También Rafael Alberti se crió en aquella Andalucía de principios de siglo y tampoco dejó de aprender la voz del pueblo. En el verso de Alberti lo flamenco está mas escondido, pero sus símbolos están dentro, y hasta ha llegado a soltarse por siguiurias cuando José Menese le "vino de lejos" a llevarle la voz rasgada de España a su exilio romano.

El eco del flamenco no acaba aquí; hay un Gerardo Diego coplero que escribe cosas como:

Ay, río de Sevilla,
quien te cruzase
sin que mi zapatilla
se me mojase

y hay un Ricardo Molina, un Félix Grande, un Caballero Bonald, que ciertamente no son los únicos, ni serán los últimos en recibir el precioso legado del cante.