

## EL HABLA Y LA COPLA

Por *AQUILINO DUQUE GIMENO*

Dicen que el canto fue antes que la palabra; que el hombre, antes de hablar, cantaba. Esto no es más que una teoría de los orígenes del lenguaje, pero lo que sí es harto probable es que ese hombre primitivo que aún no sabía hablar, cantara sin saber música, como cantan las aves. Tampoco saben música los cantadores flamencos, que cantan de oído como los pájaros, pero ese oído popular se suele ajustar a una norma muy rigurosa que ha permitido a estudiosos del cante como don Manuel de Falla enumerar sus elementos esenciales, a saber, el enarmonismo como medio modulante, la limitación a una sexta del ámbito melódico, la reiteración obsesiva de la misma nota, el carácter excepcional de los giros ornamentales, y las voces y los gritos de los que jalean al cantador. Al describir el género enarmónico, Falla cita al francés Lucas quien dice que “es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia.” Los dos últimos elementos de esa descripción nos hacen pensar en la algarabía del *rock* y en la llamada “música concreta”, formas de ruido poco gratas a los oídos habituados a oír el canto de las aves.

Quienes gustan del canto de las aves suelen ser aficionados a la música clásica o al cante flamenco, cuando no a ambas cosas, y en cualquier caso saben que los cantadores se diferencian de las aves en que hablan además de cantar. El habla y el cante se apoyan mutuamente, y para las modulaciones de la voz

tan útil es el ritmo de la guitarra como la frase bien construida. Por frase bien construida entiendo las formas de expresión de las personas que, más por instinto que por estudio, tienen el arte de expresarse bien. Por más que la cultura y el medio ayuden, hay personas que nacen con gracia para hablar como las hay que nacen con gracia para moverse. Esto último se aprecia muy bien en el baile y en el toreo y es lo que suele distinguir, aparte de la sabiduría, al torero artista del mero lidiador. Cada pueblo, o por mejor decir, cada región o comarca de un mismo país, de una misma nación, tiene un modo peculiar de expresarse, un léxico y una sintaxis únicos e intransferibles. La modalidad del castellano que se habla en Andalucía es un ejemplo sumo, un castellano enriquecido en su musicalidad por la imaginería oriental de lo árabe y lo gitano. La aportación musical de estas dos razas es, junto con los cantos bizantinos de la Iglesia española, la triple referencia segura, según Falla, del cante popular andaluz.

En los cantes a palo seco el cantador no tiene otro soporte, además de su oído, que la poesía popular. Allá a comienzos de los 50 le oí decir al filósofo y comisario de Policía don Pedro Caba, coautor por cierto varios años antes con un hermano suyo de un ensayo titulado *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, que la poesía es el arte de llamar al pan vino y al vino pan. Con esas palabras, el Sr Caba definía perfectamente la mala poesía, no la poesía propiamente dicha ni, mucho menos, la poesía popular, de la que Rodríguez Marín dice que “no tiene ripios”, porque “el pueblo... hace gala de llamar al pan pan y al vino vino...”. El mismo Rodríguez Marín cuenta que a su tertulia sevillana asistía el autor de zarzuelas Pérez y González, que le traía coplas populares recogidas de una criada de su casa, natural de un pueblo del Aljarafe. A veces, entre ellas metía de matute una de su propia minerva que el de Osuna descartaba en el acto como culta. “¿En qué diablos distingues las unas de las otras?”, preguntaba asombrado Pérez y González. “Por el olor”, replicaba don Francisco.

Ese olor de la copla popular tenía sin embargo una explicación sintáctica y semántica, que el mismo *Bachiller Francisco de Osuna* supo dar muy bien a través de ejemplos ilustrativos de cómo la musa popular mejora la letra del poeta culto. Entre otros ejemplos, citaba un cantar del poeta catalán Bartrina que decía:

*¿Tengo yo la culpa, dí, / que, siendo la rosa tuya,/ llegue el perfume hasta mí?* Ese cantar lo trasponía Rodríguez Marín al castellano de Andalucía para que un día un cantador cualquiera lo cantase por soleares: *No tengo la culpa yo/ que, siendo tuya la rosa,/ hasta mí llegue el olor.* El orden de las palabras en la frase sí que altera el producto en la poesía en general y en el cante en particular. En primer lugar, prosodia aparte, un andaluz construye la frase de modo distinto a, verbigracia, un vasco o un gallego. Del orden en que estén colocadas las palabras dependerá que la frase, o el verso, suene o no a andaluz. Yo he leído un par de relatos de dos escritores de lengua castellana, uno español y otro colombiano, en los que hay personajes que los autores dicen que son vascos. Son vascos porque lo dicen sus autores, porque cuando abren la boca en los diálogos se expresan en un español mostrenco en el que el acento vasco no suena para nada. ¡Qué diferencia entre estos vascos de cartón piedra y los vascos de Baroja o los gallegos de Valle Inclán! Rodríguez Marín señala entre ciertos autores de siguiriyas el vicio de hacer del verso tercero un verso dodecasílabo, como si se tratara de yuxtaponer dos versos de seis sílabas, siendo así que ese tercer verso sólo puede tener once sílabas y aun así acentuadas de modo que la llamada *caña* resulte natural.

Al cumplirse el primer centenario de la muerte de Bécquer, tuve ocasión de hacerme unas reflexiones sobre la relación existente entre la rima y la copla, es decir, entre la poesía culta y la popular, en la medida en que la forma poética que cultivó Bécquer era deudora de las formas poéticas del pueblo andaluz. Decía yo entonces:

“La copla es la primera palabra; la rima la última. Entre una y otra corre una evolución constante, se desarrolla un proceso de creación sucesiva, proceso y evolución que la copla tiene por delante, mientras que la rima sólo tiene por delante la infabilidad. La copla puede aún rodar mucho; la rima es el límite de la expresión.

Pero llegar hasta ese límite supone un considerable esfuerzo, pues cuando el poeta culto, y es el caso de Bécquer, lleva lo popular en la masa de la sangre, las coplas y los romances salen sin querer. Ahí están esos fandanguillos que son la Rima XXIII

(*Por una mirada, un mundo*) y la Rima LX (*Mi vida es un erial*), esas sevillanas gnómicas de la Rima LXVIII (*Fingiendo realidades*); ahí está ese fácil *Romance de la mano muerta*, brotado en un momento en que, pese a sus esfuerzos, la leyenda en prosa se le vuelve verso entre las manos. En esas ocasiones, el acento de su tierra se rebeló a la disciplina germánica del *Intermezzo* de Eugenio Florentino Sanz.

Bécquer no puede a veces eludir ese acento, como no lo puede eludir Antonio Machado, como no lo puede eludir el propio Juan Ramón Jiménez. Yo no sé si cuando éste escribía su canción *El portalón*, se daba cuenta de que le estaba saliendo una siguiriya gitana.

*Aquel portalón grande,  
por donde yo salí para venirme aquí,  
habrá seguido siempre de par en par mirando  
todo lo que yo vi.*

Porque ese “para venirme aquí”, ripio innecesario en el poema culto, enmascara toscamente el ritmo de la siguiriya popular. Yo pienso que Juan Ramón lo puso ahí por pudor, por respeto al pueblo, por creerse indigno de aprovechar formas poéticas específicamente populares, y tal vez con la secreta esperanza de que, al correr el tiempo, la tradición limara ese pico, quitara esa impureza, y la canción quedaría redonda y limpia, clásica y pura, digna de ser cantada con grave acompañamiento de guitarra. Porque ¿quién mejora esta siguiriya?

*Aquel portalón grande,  
por donde yo salí,  
habrá seguido siempre de par en par mirando  
todo lo que yo vi.*

Con razón decía también Maragall que la canción es un canto rodado que el pueblo, es decir, la tradición, pule y afina continuamente.”

Al volver yo, a la vuelta de los años, sobre estas reflexiones, no tengo más remedio que ponerlas al día. En efecto, aquella

siguiriya que yo, erigido en “pueblo y tradición”, pensaba haber sacado del diamante en bruto de la canción del poeta, hoy se me antoja manifiestamente mejorable. Y es que si Rodríguez Marín rechazaba el tercer verso dodecasílabo, mal podríamos aceptar el alejandrino de la siguiriya obtenida por el poeta moguereno. ““El pueblo y la tradición”, es decir, cualquier cantador que tomara esa letra, no dudaría en convertir el alejandrino en endecasílabo, acentuándolo además a su conveniencia, vale decir, a la conveniencia de la “caía”. Así, por ejemplo: *se quedó abierto y seguirá mirando / tó lo que yo vi*. Superada esta rectificación, procede reanudar el hilo del discurso:

“La tradición oral no es más que un proceso de creación sucesiva. Yo, que he visto nacer alguna copla, sé que algunas son perfectas desde su nacimiento. Ahí va ésta, de José Luis Tejada:

*Cosas de reina tenías.  
Cada vez que me mirabas  
me perdonabas la vía.*

O ésta, de Paco Moreno Galván:

*Mi casa es un desarreglo,  
coloraíto es mi pare,  
mi mare de pelo negro.*

O ésta, de Rafael Alberti:

*La ventana de la cárcel  
es ventanita de hierro  
por donde no pasa el aire.*

O ésta, de Lola García Páez:

*Como en la caracola  
busco y no encuentro  
esa mar que parece  
que llevas dentro.*

Naturalmente, la perfección de esas coplas se debe, en tres de los casos mencionados, a la suma de la sabiduría popular y el conocimiento literario; en el segundo, en cambio, es un acierto de esa sabiduría a palo seco, un producto popular del instinto y el buen gusto.

Otras coplas, por el contrario, nacen acabaditas, redonditas, pero sin sal ni pimienta, sin "temporalidad"; coplas de relleno que pasan de boca en boca hasta que un cantador inspirado las transfigura con una sola palabra mágica, con un solo giro de expresión. Maravillas se consiguen sustituyendo palabras, fundiendo coplas, introduciendo diminutivos. Al erudito poeta sevillano don Luis Montoto se debe la copla siguiente:

*Niño que lleno de harapos  
vas llorando por la calle,  
ven y juntos lloraremos,  
yo tampoco tengo madre.*

Véase la transfiguración popular de esa copla literaria, hecha por la *Niña de los Peines*:

*Niño que encuero y descalzo  
vas llorando por la calle,  
ven acá y llora conmigo,  
yo tampoco tengo madre  
que la perdí cuando niño.*

Otras veces va el pueblo y funde varias coplas en una en que todo es más denso y más intenso. Recoge Augusto Ferrán entre sus cantares del pueblo las tres estrofas siguientes:

*Tengo mi cuerpo metido  
en confusiones muy grandes  
que en un camino me encuentro  
con dos veredas iguales.*

*Con dos veredas iguales  
y me paro en la mejor  
si tomo la que no quiero  
ha de ser mi perdición.*

*Ha de ser mi perdición  
pero la cuenta me hago  
que me pierdo por mi gusto  
y a nadie le causo daño.*

Muy posteriormente nos demuestra el cantador gaditano Manolo Vargas que todo eso puede decirse con menos palabras y en menos versos:

*Dos vereítas iguales,  
cuál de las dos tomaré.  
Si tomo la de mi gusto  
mi perdición ha de ser.*

Véase esta copla:

*Que te lo perdone Dios,  
que tu pecado es muy grande  
pa perdonártelo yo.*

Al intervenir el toque popular, esa lógica ortodoxa, esa teología ponderada, esa sentencia un poco de dómine enamorado que conoce al dedillo la diferencia entre pecados veniales, mortales y reservados, se rompe y deja paso a la desaforada imprecación del amante herido en lo más hondo:

*Que te la perdone Dios,  
que tu faltita es muy grande  
pa perdonártela yo.*

La aportación popular, el diminutivo “faltita”, empieza por contrastar con el adjetivo “grande”, y al invocarse para ella nada menos que el perdón divino, se le atribuye una gravedad sobrehumana, y el que escucha tiene noticia de un poderoso desajuste emotivo, de una exaltación del sentimiento que saca de quicio al pensamiento.

De la ya mencionada Lola García Páez es esta otra coplilla:

*Cáscara de limón verde.  
Más amargo el corazón  
cuando te espero y no vienes.*

La voz del pueblo tuvo esta vez, una vez más, como en el caso precedente, nombre y apellido: un poeta de su vida llamado Juan Antonio Campuzano, con un oído sordo de un cañonazo y otro capaz de rescatar los sonidos más sutiles y recónditos. Y la copla vino a quedar de esta manera:

*Cáscara de limón verde.  
Más amarga mi saliva  
cuando te llamo y no vienes.*

Al sustituir el corazón, artículo general de consumo retórico, por la saliva, segregada especialmente para esa ocasión, se pasa de un lugar común literario a una función fisiológica, la amargura figurada en una víscera imaginaria se hace amargura concreta en la boca que llama en vano, con lo que ganan verosimilitud situación y sentimiento y el lenguaje figurado se convierte en lenguaje real, la jaculatoria literaria en arranque poético. Realismo popular en el mejor sentido, la saliva se transforma en un símbolo que revela y sugiere y pierde toda su posible vulgaridad. Porque el pueblo, cuando está en estado de gracia poética, huye de la vulgaridad tanto como de la cursilería. En una Feria de Sevilla, una gitana que pedía limosna con un niño en brazos aludía al hambre de esta manera a la vez realista y elegante: “Dame alguna cosita, que hace un mes que tengo la olla boca abajo”. Si esto no es un ejemplo de lo que Bousoño llama “signos de indicio”, ¿no sería cosa de llamar realismo simbólico al realismo popular?

Los ejemplos de esta clase pudieran multiplicarse hasta el infinito. Quede la cosa en el siguiente tercio de soleá, oído o leído no sé dónde:

*Acuérdate cuando entonces  
juraste que me querías  
y ahora no me conoces.*

Enunciado gris de una experiencia común y ordinaria; reproche sin filo; nada en estos versos retrotrae a una situación temporal determinada. Posiblemente, la perjura oíría queja tan desvaída como quien oye llover. Luego he escuchado en una placa de Tomás Pavón la siguiente variante:

*Acuérdate cuando entonces  
bajabas descalza a abrirme  
y ahora no me conoces.*

Esto es ya otro cantar, y al oírlo no puede ya la destinataria desentenderse de su pasado; es demasiado concreto el hecho que se le echa en cara y no hay que aclarar todo lo que ese verso segundo sugiere y evoca ni cuál de las dos versiones da mayor sensación de realidad. Mientras que el juramento de la primera variante no se diferencia en nada de miles de juramentos hechos en casos análogos, la entrevista nocturna de la segunda es demasiado intransferible, y el detalle, casi freudiano, de los pies desnudos, concreta hasta el límite la intimidad y el sigilo y ahonda así el contraste con el desdén y el despego presentes. En ese solo verso están la “frase sentida”, el “toque valiente”, el “rasgo natural” que Bécquer atribuye al habla del pueblo.”

En el discurso de contestación al de ingreso de Rodríguez Marín en la Real Academia Española, el gran Menéndez Pelayo dijo que “la poesía popular, con ser lo más castizo que existe, es al mismo tiempo lo más universal, y no se la puede estudiar a fondo en una región determinada sin que este estudio difunda nueva luz sobre toda la poesía de la raza, y aun sobre toda la poesía del género humano.” Si por poesía popular andaluza entendemos la copla flamenca, hay que decir que en esa copla está no sólo lo que lo andaluz pueda tener de universal, sino lo que de universal tiene lo español. La imagen que, para bien o para mal, el mundo siempre ha tenido de España es una imagen andaluza, lo que vale decir que Andalucía es la región más representativa de España, y tanto es así que todas las ciudades españolas que aspiran a una gran proyección explotan y aprovechan el, llámémosle con una expresión desdichada, “hecho diferencial” andaluz, mucho más atractivo, abierto y seductor que esos “hechos

diferenciales” de boina, cachirulo o barretina, buenos tan sólo para el Parlamento o la zarzuela (con minúscula). El hecho de que Madrid y Barcelona sean las ciudades españolas donde mejor se han ganado la vida los flamencos se me antoja un argumento irrefutable. Dicho esto, tengo que decir que a mí me emociona tanto como una siguriya gitana, una muiñeira, un zorzico, una jota o una sardana, y que además España no es, de modo exclusivo, la gaita ni el chistu ni la guitarra ni la zambomba, sino la manera que tenemos de reconocerla y de reconocernos a través de sus múltiples modos de expresión poética y musical.