

“Flamenco en la Universidad”. Reseña crítica a: DELGADO CALVO-FLORES, Rafael. *Poemas Gitanos. Gypsy Poems*. Universidad de Granada, 2005. Publicado en revista *Extramuros*, 2007, nº 40, pp. 58-61. ISBN 84-922413-1-7

[58] Siempre es una buena noticia que los poetas se interesen por el flamenco, y más aún si en este interés han involucrado a profesionales del mundo de la traducción y el arte, planteándose conjuntamente el objetivo de colaborar a la divulgación del flamenco como patrimonio universal. En esta línea, *Poemas Gitanos. Gypsy Poems*, es una colectánea de letras flamencas ‘de autor’ del catedrático de la Universidad de Granada y poeta Rafael Delgado Calvo-Flores, que ha sido vertida al inglés por los también catedráticos universitarios José Luis Vázquez Marruecos (Universidad de Granada) y Patricia Edwards Rokowski (Universidad de Extremadura); bellamente ilustrado el texto por el artista plástico granadino Emilio Peregrina.

Mas con ser muy interesante la faceta de la traducción/divulgación de la poesía española, y más la popular –lo que ha merecido para este libro un premio de la Universidad de Granada-, a lo que podríamos unir el análisis de la dimensión internacional del flamenco, las limitaciones de espacio del presente texto nos obligan a hacer una crítica restringida a las poesías originales en español, reservando otras cuestiones para estudios posteriores.

Según Dámaso Alonso, el clima favorable a la extensión de las tesis románticas en España (Herder, Grima, Lachmann...), le debe mucho a Gustavo Adolfo Bécquer, quien a través del magisterio del francés Fauriel, se dejó influir por las ideas de Herder. Fue a partir de entonces cuando rebrotó en la poesía española del siglo XIX, la sensibilización hacia lo popular en el arte.

En todas las áreas geográficas con una cultura común, compartida, existen “escuelas líricas” de tipo popular. Para Croce, a la hora de estudiar y definir esta poesía popular, lo interesante, más que estudiar sus orígenes, es analizar, individuar su ‘tono popular’. El problema, según Gutiérrez Carbajo, está en acotar el sentido de esta expresión: ‘tono popular’.

El caso es que cabe realizar una definición de la poesía popular característica de cada área con rasgos culturales compartidos, aunque sea una definición no cerrada sino connotativa: profundizando en sus rasgos recurrentes tales como sus formas métricas habituales, las convenciones poéticas más recurrentes en el tratamiento de determinados temas (sobre todo el amoroso), etc.

Ese estilo genérico, ligado a la tradición, ha sido cultivado a menudo por los poetas letrados: sobre todo en aquellas épocas en que existe una mayor sensibilización hacia el estilo directo y la belleza ingenua y lirismo de la poesía popular. Sea lo que fuere, su tono es difícil de imitar pero no imposible. Y nuestra historia literaria está plagada [59] de figuras que no sólo se han inspirado en la “escuela popular”, sino que han contribuido con sus aportaciones a engrosar su repertorio e incluso a decantarlo: autores como Juan del Enzina, Lope de Vega, Cervantes, Calderón... o más modernamente los hermanos Machado, Augusto Ferrán o Federico García Lorca. El éxito de sus contribuciones estuvo directamente relacionado con su grado de familiarización con la tradición *popular*, con sus convenciones poéticas, sus estructuras formales, su estilo. Y su mayor éxito estará en componer obras personales que se confundan con el estilo popular anónimo y pasen a engrosar su caudal.

Siguiendo las ideas, entre otros, de Menéndez Pidal, Margit Frenk definió la tradición como un “caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (...). Dentro de él debe moverse el autor de cada nuevo poema para que éste pueda divulgarse”<sup>1</sup>.

Gutiérrez Carbajo defiende también la existencia de una escuela popular, recogida en los cancioneros del siglo XIX al igual que se recogieron en el XVI. La transmisión oral es su principal forma de propagación, aunque haya sido recogida en cancioneros, como sucedió en el siglo de Oro.

Una tradición, en la medida precisamente en que está viva, se constituye en una especie de ambiente o atmósfera que impele, impulsa o inclina de manera espontánea a componer siguiendo ciertos esquemas, fórmulas genéricas (poéticas, de sonoridad, rítmicas, temáticas). Son una especie de códigos estéticos compartidos que configuran un estilo peculiar, estilo que el autor individual ha de conocer bien y atenerse a ellos (aunque no rígidamente), si quiere formar parte de esa corriente tradicional.

Es éste uno de los retos asumidos por Rafael Delgado Calvo, autor de *Poemas Gitanos*, y uno de sus méritos reconocibles: su gran familiarización con este difícil arte de la poesía popular flamenca. A la poesía flamenca también cabe encuadrarla dentro de una “escuela popular”, que posee un estilo propio y definido que ha ido decantándose en el tiempo –evolucionando y cambiando, pero sin perder determinadas características propias de ella-, desde un fondo común compartido con la lírica hispánica medieval, hacia un estilo flamenco que podemos ver como un subgénero de la poesía popular de tipo tradicional.

El código poético en que se mueven las letras flamencas lo ha estudiado Gutiérrez Carbajo siguiendo a autores como Elbers y Frenk. Mantiene como característicos de lo popular la simplicidad en la sintaxis y el realismo en el uso de expresiones. Naturaleza ingenua y realista y estructura sobria y sencillez expresiva serían herencias directas de la lírica peninsular medieval. Después evolucionó el código, hacia una mayor complicación formal y a veces mayor elaboración conceptual, gusto por la sutileza y el juego de ingenio, rasgos claramente observables en la poesía flamenca.

¿En qué medida la obra de escritores singulares ha contribuido a engrosar la corriente de la tradición de la poesía flamenca? Francisco Rodríguez Marín, estudioso de la poesía popular andaluza y española, se preguntaba (mientras observaba el refinamiento frecuente de muchas cuartetos de seguidilla de los cancioneros de tipo tradicional de finales del siglo XVIII), si esas coplillas eran ‘totalmente’ del pueblo o más bien composiciones de autor. Abordó así el asunto de que hay autores que tuvieron la fortuna de ver rápidamente popularizadas, cantadas por el pueblo, sus propias creaciones.

Por supuesto que una copla de autor ha de reunir determinados rasgos temáticos, formales y poéticos si quiere aspirar a hacerse popular. Pero una vez superados esos primeros escollos, es probable que todavía “el pueblo” la someta a una segunda criba: de manera más o menos *intuitiva*, “el pueblo” va puliendo esas coplas, quitándole lo que pueda tener de cultismo o de palabra [60] excesivamente refinada o poco coloquial.

---

<sup>1</sup> Frenk, Margit “Concepto y sentido de Poesía popular”. *Vergel de canciones antiguas.....* En: Gutiérrez Carbajo, F. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Cinterco, 1990: 118 y ss.

Gutiérrez Carbajo cita muchas coplas de autor sometidas a este proceso de pulimento progresivo. En este proceso incluso puede llegar a cambiarse la rima, aunque la esencia de la copla se mantenga. Así por ejemplo la siguiente copla:

¿Tengo yo la culpa, di,  
que siendo la rosa tuya  
llegue el perfume hacia mi?

viene transformada en esta otra:

No tengo la culpa yo  
que siendo tuya la rosa  
hasta mí llegue el olor.

O esta otra, citada por Rodríguez Marín y cuyo autor conoció él personalmente:

Es tu querer como el toro  
que donde lo llaman va.  
Y el mío, como la piedra:  
Donde lo ponen se está.

Su versión flamenca más conocida es la siguiente copla de soleá:

Es tu querer como el viento.  
Y el mío como la piedra,  
que no admite movimiento.

*Poemas Gitanos* está poblado de coplas inspiradas y llenas de sentimiento, coplas que superan con creces la primera de las condiciones. Con ello Rafael Delgado hace gala de una gran familiarización, tanto formal como temática, con el mundo de la lírica flamenca. A lo largo de las páginas de *Poemas Gitanos*, las coplas de fandangos, serranas, soleares, seguiriyas, seguidillas castellanas, trísticos y pareados, aparecen engrosadas en poemas que le otorgan la necesaria unidad que se necesita para que puedan ser cantadas de seguida.

En cuanto a los temas, aparecen coplas de ausencia, tan caras al cante por soleares: Con la brisa yo me iré / soñando las altas mares / y ya nunca volveré. O en esta copla de seguiriya, de ausencia y nostalgia: Me asomé a la muralla / y me encaré al viento / preguntas quise saber de mi amada / que estaba tan lejos.

Abundan, como en todo el cancionero flamenco, las de desengaño amoroso. Así por ejemplo esta copla de serrana: Con las luces del alba / me prometía / amor eterno y puro / pa toa la vía / Luces tan limpias / testigos de su promesa / y mi desdicha.

La pena, la pena negra cantada por Lorca, está presente en muchas seguiriyas, como no podía ser de otra manera: Mi pena tan honda / tan dentro siempre la vengo llorando / que ya ni se nota.

Pero también su autor hace gala de otros sentimientos tan humanos como el sufrimiento el amor o el desengaño. Muchas coplas están abiertas a la trascendencia, así como al

sentimiento (liberador) de la propia culpa. Basten dos ejemplos. El primero, esta seguiriya: Nada a mí me basta / todo a mí me sobra / por este pecao que guardo aquí muy dentro / llamas me devoran. O esta copla de serrana: En las aguas más puras / de los veneros /sacian su sed de Dios / mis pensamientos.

Son muchos los matices que afloran en la amplia paleta de sentimientos líricos de las coplas de Rafael Delgado. Por no alargarnos, concluyamos con uno de ellos: el del amor joven, puro e ingenuo. Esto podría juzgarse como un guiño a una de las maneras en que aparece el tema del amor en la tradición más antigua de la lírica hispánica de tipo [61] tradicional: aun apareciendo (esporádicamente) en el cante flamenco, no es éste uno de los prismas habituales bajo el que el amor es tratado. Helo aquí en estas dos coplas de fandangos: Y tuyo no más que tuyo / aquel cariño de novios / Mira si sería tonto / que creyendo que era mío / con él se fueron mis gozos. Y por fin: Tanto como ellos se quieren / y se toman de las manos / y se miran en silencio / porque niños son los novios / y niño el amor primero.

Cabría observar que algunas coplas de este cancionero aparecen escritas apartándose de la exactitud métrica. Por ejemplo algunos octosílabos se deslizan hacia el eneasílabo o el heptasílabo. En favor del autor cabría observar que en determinados cantes (menores) la exactitud métrica no es lo más importante y en otros, en los que sí se ajusta la medida, hay ejemplos de excepciones en los cancioneros. Citemos una de ellas: No debes pedir clemencia / si te asiste la razón / Aguántate el corazón / que la justicia es perversa / y la razón sólo de Dios. Bastará escribir este último verso sin la 'y' inicial para que se pueda cantar a compás. Otra posibilidad sería cambiar 'sólo' por 'es'.

Cabría también observarle al autor de *Poemas Flamencos* la no "flamencura" de algunas de sus letras (otras muchas sí las vemos plenamente flamencas). He aquí uno de las mayores dificultades y retos de las letras de autor: respirar y sentir en flamenco, de forma que sus obras se confundan con las anónimas. Pero qué duda cabe de que cada poeta realiza su pequeña aportación personal al mundo cambiante del flamenco. Si ciertas heterodoxias hacen de este magnífico libro típicamente una obra de letras "de autor", también es cierto que cada quién es cada quién y en cuestiones de estilo personal no debemos ir más allá si queremos respetar la autonomía creativa del artista.

Esperamos, y así lo deseamos también para su autor, que el pueblo haga suyas muchas de las coplas de este nuevo cancionero.

Miguel Ángel Berlanga  
Departamento de Arte y Música  
Profesor Titular de Etnomusicología  
Universidad de Granada.