

LAS COPLAS FLAMENCAS CONTEMPORÁNEAS, LA MEMORIA Y LAS RELACIONES INTERTEXTUALES: una propuesta de análisis de las letras del cante en su performance

Florian Homann
-Universidad de Colonia-

ABSTRACT / RESUMEN

A nivel literario, existen dos formas de interpretar una copla flamenca: o bien como estrofa breve autónoma o bien como un elemento que forma parte de una entidad más amplia. A pesar de que, en el mundo flamenco, se suele dar más importancia a la primera dimensión de la *copla suelta*, en este artículo voy a argumentar por qué conviene tener en consideración el conjunto de las coplas que emite un cantaor en un cante flamenco concreto. Las estrofas con las que se combina una copla suelta forman un elemento decisivo del contexto del texto literario breve. Así, para un análisis literario detallado es sugestivo indagar si las letras flamencas, en su *performance* puntual, pueden ser comprendidas como un texto coherente e incluso narrativo. En estrecha relación con estas ideas se encuentra el concepto de Intertextualidad, por lo que este artículo constituye una propuesta de incluir y combinar en el análisis de este tipo específico de poesía oral, como lo son las coplas del cante, dichas conceptualizaciones de teoría literaria, según se han desarrollado en sus distintas vertientes.

In literary studies, flamenco coplas can be examined in two different ways: either as autonomous entities or as elements of a wider unit of meaning. Although in the area of flamencology the first dimension of a separate *copla suelta* has gained more importance, I will argue that it can be useful to consider the whole set of coplas that a flamenco singer restructures in a particular order

in his *cante*. The other stanzas that are used to compose the whole musical unit, combined with one *copla*, are important elements of the context of the short literary text in its unique performance. Thus, it is especially insightful to prove whether there is a coherent relationship between the different *letras* and, further, if these can even narrate. Since the notion of Intertextuality is closely related to these concepts, this paper proposes the introduction and combination of these theoretical literary devices in their different manifestations.

PALABRAS CLAVES

Copla flamenca, contexto semántico, performance, fragmentarismo, memoria cultural.

KEY WORD

Flamenco verses, semantic context, performance, fragmentarism, cultural memory.

LAS COPLAS FLAMENCAS COMO LETRAS DEL CANTE EN PERFORMANCE

Existe la opinión de que las coplas tradicionales de los cantes flamencos, estrofas breves de tres a seis versos regularmente, no suelen tener ninguna relación interestrófica. Según un cliché extendido, esta inconexión literaria se hace notar, sobre todo, en los palos conocidos como básicos. Por ejemplo, las bulerías, vinculadas con los cantes de la amplia rama de las soleares, se suelen considerar como una serie de coplas sueltas, autónomas, que se añaden una a la otra sin tener que mantener una relación entre ellas, si no se da el caso específico de que se consideran una unidad intencionada con un texto en un orden fijo, incluyendo además un estribillo, que entonces se denominaría *canción por bulerías*.

Este fenómeno de poder combinar diversas coplas sin ningún orden predeterminado puede llevar en algunos casos a cierto menosprecio del contenido del texto literario, frente a la interpretación musical. Sin embargo, en el marco de un proyecto de tesis doctoral, enfocado en la relación entre la poesía del cante y los cantaores, se me han surgido las preguntas de en qué medida esta inconexión de coplas se da realmente en la práctica cotidiana del flamenco contemporánea y, por lo tanto, si las letras flamencas también pueden narrar

algo o no. Sobre todo, estudiando los orígenes del cante flamenco, en estrecha relación con el género del romancero –narrativo por definición–, esta pregunta resulta relevante, ya que parto de la hipótesis de que muchas letras constituían textos literarios más bien largos con un contenido (narrativo) estimable y transportador de una memoria colectiva, antes de haber sido consideradas coplas líricas sueltas.

En la XX Bienal de Flamenco del año 2018, el pianista David Peña Dorantes acabó el concierto de clausura *La Roda del viento* con unas bulerías, cuyas letras, compuestas por el cantaor Casto Márquez Ronchel y cantadas por un coro, expresan lo siguiente:

A cada paso la mar
Encallecidas las manos,
Cada mañana la luz,
Y cada tarde los vientos,
En tantas noches sin sueño.
Y pasé tantas fatigas
Tanta ausencia en la distancia,
Tanta angustia y ansiedad,
Tanta sed y tanta hambre,
Solo con la soledad.

Aquí, especialmente, deriva la pregunta de cómo clasificar este texto: si más bien se trata de dos coplas autónomas, de cinco versos cada una, o más bien de un texto de una canción por bulerías. De entrada, se pueden mencionar dos aspectos que ayudan a responder a cuál de las dos categorías mencionadas anteriormente tiende este texto. Se trata de unas letras nuevas de autor, que no pertenecen al acervo de coplas tradicionales, cuya autoría se ha perdido durante los muchos años de reinterpretaciones y recreaciones en el anonimato, y que son compuestas, además, para un concierto temático, es decir, un proyecto sobre la expedición de Magallanes y Elcano del siglo XVI. Por lo tanto, se podrían considerar como pertenecientes a este segundo tipo, o sea, como ejemplo de una unidad compositiva intencionada. Sin embargo, aunque la voz del poema se exprese desde la perspectiva de un verdadero Yo lírico, tampoco se pueden observar muchas características de lo que se entiende por una canción, en sen-

tido estricto.¹ Por ejemplo, esta pieza musical y poética carece de un estribillo y se podría preguntar si no se puede percibir este texto también como una serie de versos sin orden estrictamente fijo, incrustados en el estilo flamenco que más acogedor parece para la entonación de poemas de cualquier índole.

Además, hay que anotar que las coplas nuevas en general se orientan en alta medida, tanto en lo que concierne a su estilo como a su forma, en las letras tradicionales, hecho comprobable en una gran cantidad de letras compuestas por autores flamencos. Como ejemplos pueden servir distintos proyectos, desarrollados a partir de los años 70, como las célebres colaboraciones entre Félix Grande y el Lebrijano o Francisco Moreno Galván y José Menese.² Para corroborarlo, valga citar la conclusión de José Cenizo en este mismo número de la revista *Demófilo* sobre las letras nuevas: “Como decíamos, casi todas están creadas con criterios tradicionales, siguiente el lenguaje y las características de las de la tradición, anónima o no tan anónima”.

Y es que el caudal de las coplas tradicionales no es para nada un ente cerrado u opuesto al repertorio de las nuevas letras de autor, sino que estas últimas más bien han enriquecido continuamente al primer acervo, desde tiempos incluso anteriores al mismo flamenco. Uno de los ejemplos más citados constituye el de Lope de Vega que ha aumentado con sus romances nuevos, compuestos a partir de finales del siglo XVI, el repertorio de romances tradicionalizados, ya que muchas de sus composiciones han entrado en este caudal, transformándose en la boca del colectivo popular que los ha transmitido. Así, los textos han perdido en múltiples casos al conocimiento de su autoría, en el sentido de que los transmisio-

res, que cultivan activamente los textos, los consideran de su propio patrimonio cultural y no son conscientes de quién ha sido su primer autor. Varios cantaores de familias gitanas andaluzas, como los Peña de Lebrija, han empleado fragmentos de los romances sin saber de la autoría de Lope.³

Hoy en día, muchos cantaores y poetas incluso desean que sus creaciones formen parte de este acervo a disponibilidad de todos los cantaores, prescindiendo de su autoría.⁴ La cita famosa, usada todavía en incontables contextos, de la primera estrofa de un poema de Manuel Machado,⁵ al que el poeta sevillano añadió una anécdota de haber escuchado una copla suya de forma tradicionalizada, demuestra que muchos creadores de los textos literarios dan preferencia a la tradición oral viva y dejan la cultivación de sus creaciones a la disponibilidad de los que las ponen en *performance*: “Hasta que el pueblo las canta, las coplas coplas no son, y cuando las canta el pueblo ya nadie sabe el autor”. En la misma línea, José Cenizo, en esta ocasión como poeta de unas letras escritas para que las entone Calixto Sánchez, cree necesario que todavía, en la actualidad del siglo XXI, sus propias “letras, al pasar al cante, pueden -incluso deben- sufrir alguna transformación, a gusto del cantaor” (Cenizo 2004a: pág. 308). Por lo tanto, estamos ante una decisión más bien consciente del cantaor, receptor y futuro transmisor de un texto, si incorporar este texto fijado por escrito a su repertorio personal y, para darle sus toques personales, “hacérselo suyo”, mediante distintas variaciones a nivel musical y literario. Así, tampoco es sólo el *olvido humano*, a nivel de ‘defecto’ de una memoria biológica individual, lo que constituye el único factor si se modifica un texto literario, que entonces se puede categorizar como perteneciente a la *poesía oral tradicional*. La siguiente declaración de Pedrosa –realizada en un debate sobre la literatura oral y su futuro, iniciado por la Fundación Machado (2003: pág. 72)- se puede aplicar a la perfección como definición de este tipo de poesía:

3 L. Suárez, “Poética y tradición de los romances”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2.

4 Por supuesto, el asunto de que entre una copla en el anonimato resulta más complejo hoy, debido a que las nuevas composiciones se suelen registrar, junto con su música asociada, y entran en juego diversos factores de los Derechos de Autoría (véase Castilla 2010, Heredia-Carroza et al. 2017). No obstante, tampoco es imposible que las nuevas letras lleguen a entrar en la larga cadena de la tradición oral (mediatizada) y que se vuelvan a usar, incluso en variantes y versiones nuevas.

5 M. Machado, *Poesías completas*, Sevilla, 1993, pag. 249.

1 Muchos investigadores diferencian entre una canción y una pieza musical flamenca, interpretada habitualmente en una tanda de varias coplas. Manuel (2010: págs. 107-108) usa el anglicismo del *set* para describir un cante flamenco concreto y declara que el término *song* puede inducir a confusiones en este contexto, al sugerir una *obra original*, cuya característica esencial constituye su forma de composición en un orden fijo y reproducible. Por lo tanto, un cante flamenco tradicional no suele constituir ninguna canción con estructura lineal y texto argumentativo en su orden fijo sino un tipo de *collage*, compuesto de forma no lineal, tanto de varias letras cantadas por el cantaor como de otros elementos musicales. Para componer su set dentro de la estructura determinada de un palo, cada cantaor puede recrear de manera personalizada un repertorio básico, lo que también manifiesta Ordóñez Flores (2010: pág. 34): “Ante todo, cabe señalar que el intérprete es libre de escoger las coplas que va a cantar así como el orden en que vayan apareciendo”. En la misma línea, Cruces (2004: pág. 601) describe el flamenco como “un modelo microcompositivo”, determinado en gran medida por aspectos musicales.

2 J.D. Martín Cabeza, *La obra literaria y pictórica de F. Moreno Galván*, Sevilla, 2016.

Además, la ‘literatura oral’ suele englobar la ‘literatura tradicional’, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en ‘versiones’ siempre distintas de su ‘prototipo’.

De esta cita se puede deducir que los criterios de la literatura oral tradicional derivan de su forma de transmisión y se manifiestan en las consiguientes variantes: éstas pueden ser causadas o bien por el olvido natural o bien por un tratamiento consciente del transmisor, que considera al texto como parte del patrimonio cultural colectivo de su comunidad.

Teniendo en consideración la *performance* de un texto, el presente artículo subraya la importancia de indagar en profundidad en las consecuencias visibles de la intervención de un intérprete –nuevo emisor del poema oral, entregado de cualquier fuente, vía tradición oral inmediata o mediatizada- al texto literario. Gutiérrez Carbajo⁶ (2004 págs. 625-626) destaca también la relevancia de este fenómeno para la investigación filológica: “No importa tanto resaltar ahora la originalidad del autor primero, como subrayar la labor del depositario, que reelabora y hace suyo el material que ha recibido”. Este depositario, cultivador de un determinado tipo de tradición oral, es el que tiene en su voz la emisión concreta del texto. El cantaor se convierte en la instancia extratextual de un coautor, capaz de crear, en muchos casos, nuevas entidades literarias, o nuevos poemas, a base de repetir y recontextualizar los elementos anteriores, elegidos para su reinterpretación actualizada. Es de suponer que este proceso puede generar diversos valores semánticos y nuevos significados, si se analizan las coplas flamencas como poemas breves en su contexto. Así, con un especial enfoque en la cultivación de viva voz, esta propuesta teórica consiste en examinar las coplas flamencas tradicionales y de autor, como lo son las letras de la Bienal de 2018, en su estructura momentánea de una *performance* particular, con el fin de describir en detalle las letras flamencas, en la forma en la que son efectivamente cantadas, en el momento en que el cantaor las emite.

En su *Introducción a la poesía oral* de 1983, Paul Zumthor introdujo

6 F. Gutiérrez Carbajo, “Lírica flamenca”, en *De la canción medieval a las soleares*, Sevilla, 2004, págs. 625-626.

la noción de la *performance* en los estudios de la poesía oral e hizo referencia a las coplas flamencas, mostrándolas como ejemplos de una *poesía espontánea*, cuyo modelo textual existe con anterioridad y cuya música depende en cierta manera de la improvisación. A la *performance* de un texto oral la define el investigador canadiense como la operación compleja que abarca la transmisión y recepción simultáneas, coincidiendo los emisores y receptores involucrados en espacio y tiempo.⁷ Para esta definición, Zumthor se basa en cinco operaciones involucradas en la vida de cada poema: estas son la producción, transmisión, recepción, conservación y repetición del texto. Por lo tanto, lo determinante del poema oral tradicional en *performance* son la transmisión y la recepción de unos elementos textuales, dentro de determinados contextos socioculturales dados, que se condicionan mediante la forma de realización de estos actos.

Desde que existe un *giro performativo* en los estudios culturales,⁸ ya no resulta un ideal reproducir un texto fijo, sino que hay consenso en que cada *performance* artística acontece de forma dinámica *en vivo*, en el momento único de su realización. De tal manera, las circunstancias de la *performance* se convierten en condiciones para la variabilidad de un texto oral tradicional abierto. La investigadora de teatro Fischer-Lichte⁹ describe las características de lo performativo y concluye que en las artes contemporáneas no suele existir ninguna versión única original de una pieza artística, sino que cada versión de una *performance* acaece realmente de forma particular, en relación con un *bucle de retroalimentación* entre emisores y receptores, por el que se borran las fronteras estrictas entre ejecutante y espectador del arte. En consecuencia, el significado efímero de una obra se recrea de nuevo entre todos los sujetos presentes en cada *performance* (*ibíd.*: págs. 61-76). Estas investigaciones sobre el teatro y la poesía oral tienen en común que se centran en la búsqueda, por parte del ejecutante artístico, de una relación directa y espontánea con sus espectadores, a través de una exaltación de la corporalidad de todos los presentes y sus acciones, en un espacio y tiempo específicos. Para el caso de las *performances* del cante flamenco y de cualquier tipo de arte y literatura tradicional, esto significa que en una juerga colectiva no hay versión ‘original’ de un texto, con un único emisor, sino que cada

7 *ibíd.* pág.34

8 J. M. Sánchez Prieto, “Los desafíos del giro performativo”, en *Giros narrativos e historia del saber*, Madrid, 2013, págs. 77-78.

9 E. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, 2011.

transmisor –o ejecutante *performador*– presenta su propia versión personal y legítima. Lo dicho se hace notar en las incontables variantes que existen tanto de los palos y estilos flamencos, a nivel musical, como de las letras empleadas respectivamente. Los valores semánticos de los textos que surgen en las distintas *performances* también pueden variar notablemente.

LA COPLA SUELTA Y EL POEMA COMPUESTO EN LA POESÍA ORAL: DOS MOLDES DE LAS LETRAS FLAMENCAS

Zumthor¹⁰ también refiere a una dificultad de análisis específica, que es causada por la falta de delimitación externa del poema oral en su *performance*. Es decir, resulta complejo determinar con exactitud cuál es la *unidad de poema* en la poesía oral, ejecutada vía la voz efímera y no fijada por escrito. Y es que esto es un punto de debate relevante para el flamenco, en el cual se suele poner un enfoque en cada copla suelta como unidad autónoma. Según Frenk,¹¹ existen en el ámbito folklórico dos tipos de poemas orales compuestos, que son a) los de orden estable de *performance* en *performance* y b) los de orden nuevo en cada *performance*. El segundo tipo de poema oral está provocado por la autonomía de los elementos aislados, las coplas, que se pueden volver a combinar según las exigencias circunstanciales y las preferencias performativas del intérprete. Lo mismo se puede observar en el cante flamenco, como ejemplo valga el de las bulerías, donde se puede diferenciar entre una canción por bulería y el cante tradicional por el mismo palo, más bien de orden inestable. En cuanto al análisis de los textos poéticos empleados tanto en el folklore como en el flamenco, conviene examinar la letra en el momento de su puesta en escena actualizada y, por tanto, en su contexto: “El filólogo debe estudiarla en su puntual *performance* para captar y señalar todo su sentido y analizar sus elementos dentro de un sistema, el que el cantor ha conseguido en su recreación determinada”.¹² Con respecto a este sistema de una nueva ordenación de las coplas, se puede debatir si se realiza siempre al azar o si existe también una relación entre sus distintos elementos. Así, surge la pregunta de si las letras flamencas, poesía netamente oral, se pueden interpretar exclusivamente como coplas sueltas o también como poemas

narrativos, o sea, si ambos moldes pueden ser vigentes para tratar la poesía del cante en *performance*.

Para poder responder a esta cuestión, en primer lugar hay que definir con exactitud qué es una *copla flamenco*. Cruces¹³ subraya la importancia que tienen los aspectos musicales en la cultura flamenca y defiende que las letras, en diversos casos, pueden servir de partitura a los cantaores, ya que en la transmisión oral del cante no existen las notas por escrito. Los involucrados en esta cultura son músicos antes que poetas, así que, entre los involucrados, la consideración de las letras tiende hacia la de una copla lírica suelta, asociada en primer lugar con los aspectos musicales de ejecución. Emblemática para este fenómeno es la necesidad de apuntar el estilo en que se canta cada texto concreto en los registros escritos, lo que también se puede observar en las letras publicadas de la Bienal de Flamenco en esta revista, donde aparece el palo o estilo, a veces cambiando en una misma pieza musical, como un tipo de título de las coplas. Por ejemplo, la pieza “Descubrimiento” del espectáculo *Una oda al tiempo* de María Pagés incluye letras que son tituladas con las distintas modalidades de las seguiriyas por las que se cantan: las de *Los Puertos* (atribuidas a Tomás el Nitri), las *de Jerez* (tanto las atribuidas a Manuel Molina en la versión de Manuel Torre como las asociadas con Tío José La Paula), concluidas con un *Macho del Tuerto de la Peña* o *de Sanlúcar*. También el fragmento citado al inicio, por bulerías, pertenece a una obra más amplia de Dorantes en la que se ponen en escena, tras una pieza por tanguillos con el título “Preparativos”, unas alegrías y seguiriyas.

Sin embargo, para examinar el texto poético propiamente dicho, a veces conviene descomponer estructuralmente los niveles musicales y literarios de la poesía del cante flamenco. Es decir, una copla que se suele cantar por bulerías no es sólo una bulería, sino un texto literario que se convierte en el soporte de una bulería en el momento en el que está ejecutado como tal.

Con respecto al análisis de un texto poético, es usual distinguir entre las tres unidades sintácticas: verso, estrofa y poema. Pedrosa¹⁴ da una definición de la copla flamenca y la considera como “el texto, la letra, de cualquier canto asociado a esa tradición poético-musical”. A continuación, Pedrosa asocia una copla con su brevedad y lirismo, permitiendo esto usar

10 P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, 1991, págs. 138-140.

11 M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, México D.F., 1974, pág. XVII.

12 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 329.

13 C. Cruces, “Decir el cante”, *De la canción medieval a las soleares*, Sevilla, 2004.

14 J. M. Pedrosa, “Sobre el origen y la evolución de las coplas”, *La literatura popular impresa*, Salamanca, 2006, pág. 77

el término también como sinónimo de una cuarteta romanceada, por lo que se puede definir como una unidad estrófica. En esta línea, Piñero¹⁵ describe este tipo de poesía lírica oral como una unidad “especialmente de cuatro versos”, regularmente octosilábicos. Así, la copla constituye, en primer lugar, una unidad autónoma muy breve con un sentido propio, lo que Gutiérrez Carbajo¹⁶ denomina una *copla suelta*.

De acuerdo con esto, José Cenizo,¹⁷ basándose como poeta de nuevas letras lógicamente en una estética de producción literaria, distingue entre *poesía flamenca* como literatura escrita para ser leída y *copla flamenca* para ser cantada. Su criterio es la intención con que estas coplas están creadas por sus autores, en dependencia del destino que tienen, si “ya han sido interpretadas por los cantaores o cuando, al menos, esa es su meta” (*ibíd.*: 35). En resumen, Cenizo (*ibídem*) opone la copla a la literatura flamenca, que solo trata temáticamente como reflejo al flamenco y a sus motivos característicos:

La copla flamenca -producción, y no reflejo- es otra cosa. Es un conjunto de versos (ya casi habría que hablar de tercios) que se ajustan con precisión no sólo a la métrica de las coplas populares del Flamenco, de las que se cantan o se pueden cantar, sino también a sus exigencias expresivas, lingüísticas, simbólicas, temáticas, etc.

En los casos en que las coplas cumplen su destino previsto y son efectivamente cantadas, surge una complejidad adicional a nivel sintáctico, en específico, en cuanto a la unidad de la estrofa y su versificación, ya que se encuentra una estructura distinta en cada caso y no coincide casi nunca la versión cantada con el poema escrito, actuando los cantaores sobre el texto literario. González Sánchez¹⁸ ha llegado a resultados parecidos en su estudio comparativo entre una estrofa poética y las interpretaciones en *performance* de la misma. Por lo tanto, las versiones de coplas creadas por poetas -y también las muchas tradicionales que se encuentran en poemarios y cancioneros- no constituyen sino bases prototípicas o propuestas teóricas de las letras del cante. En la práctica, los cantaores suelen

descuartizar la estructura sintáctica de esta versión base para reordenarla, según la variación musical que quieren ejecutar. Mediante repeticiones y estructuras paralelísticas en la puesta en escena, pueden convertir de tal modo una copla de tres o cuatro versos en una nueva de muchos tercios musicales.¹⁹

Además, las coplas pueden saltar entre los distintos palos y estilos flamencos. Esta copla se encuentra en su forma básica en la conocida antología de Fernández Bañuls y Pérez Orozco²⁰ y se relaciona regularmente con una *performance* por tangos:

A tó's los ojitos negros
Los van a prender mañana
Y tú que negros los tienes,
Échate un velo a la cara.

No obstante, los cantaores la ponen en escena también en otras modalidades musicales. El Chato de la Isla la entona por alegrías en el álbum *Canta el Chato de la Isla*. En estos trasvases, unas mínimas modificaciones de palabras, para adaptar el texto al palo, pueden provocar considerables cambios en los significados de la copla, con respecto a la interpretación literaria. En relación a este ejemplo, siempre surge la pregunta: ¿a quién se refieren los ojos negros? Sin duda, el contexto es un factor esencial que determina el significado de esta copla (véase Homann 2015). Hay voces que están convencidas de que la copla habla sobre el colectivo gitano. Sin embargo, esta no puede ser una interpretación excluyente, sino que resulta posible también que la metáfora alude a otro colectivo. El cantaor Julián Estrada, en una comunicación personal del 28 de abril de 2015, defiende que el fenómeno de una minoría perseguida con ojos oscuros es universal y no se puede reducir en absoluto a este colectivo étnico concreto²¹. Así, el significado de una copla puede depender del uso que el cantaor concreto le da en una ocasión determinada. La variación de los valores

19 J. M. Vadillo, *La poesía y el flamenco*, México D.F., 2015, págs. 78-80.

20 J. A. Fdez. Bañuls y J. M. Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en Andalucía*, Sevilla, 2004, pág. 159.

21 Tras la entrada de la investigación sobre el flamenco en una fase científica (Steingress 1993: pág. 100), se han revisado muchas ideas anteriores, llegando al consenso de que tampoco la música flamenca se puede atribuir en su totalidad al colectivo gitano, sino que se trata de un asunto complejo con múltiples aspectos a tener en consideración.

15 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 67.

16 F. Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, 1990, págs. 837.

17 J. Cenizo, “Poesía flamenca y copla flamenca”, *Litoral*, n° 238.

18 C. González Sánchez, “Del verso escrito al verso cantado”, *Acto II Congreso Investigación y Flamenco*, Sevilla, 2010.

semánticos deriva de una *actualización* de las coplas –que puede ser azarosa o intencionada y más bien compleja-, que realiza cada intérprete musical cuando las canta en su *performance* puntual.²² Una observación hecha en los recitales flamencos es que, para anunciar sus cantes en vivo, se utilizan por los cantaores con frecuencia ciertas expresiones, como “cantar tres letras por tangos” o ‘hacer tres tangos’, cuando a continuación presentan una sola pieza musical compuesta como unidad de sentido. En el momento único de la *performance*, las copla se encuentran unidas en una estructura efímera de un cante concreto: algo debe de haber que las ha reunido, una razón por la que el cantaor las ha hecho reunirse, sacándolas de los archivos de la memoria donde estaban guardadas. Al ponerlas el cantaor en circulación, destaca la importancia del contexto concreto en el cual las actualiza.²³ Así, tener en consideración las demás estrofas con las que se combina la estrofa mencionada, llamativamente breve, en un cante compuesto, puede ayudar a determinar el colectivo asociado a los ojos negros –que según otras variantes también pueden ser moros o morenos-. Si se examinan las letras como un texto literario, la conveniencia de tener en cuenta todas las coplas con que se compone un cante resulta evidente.

Así, se puede deducir que, a nivel literario, cada copla se considera una estrofa independiente, sin embargo, a su vez insertada en un poema compuesto efímero, que resulta del cante completo. En consecuencia, resulta beneficioso añadir una tercera dimensión de poesía del flamenco a la distinción de Cenizo –entre coplas para cantar y poesía para leer-, que se puede denominar el *poema del cante compuesto*. Esta unidad compositiva, como serie de letras, es más bien un resultado de la *performance* particular y su percepción, puesto que se constituye por el efecto que tiene el uso de ciertas coplas por los cantaores, en ocasiones determinadas y sus contextos correspondientes.

A pesar de que una copla lírica oral, a diferencia a un romance, se caracterice principalmente como un texto no narrativo,²⁴ resulta útil una propuesta hecha por los narratólogos alemanes Hühn y Schönert:²⁵ los dos filólogos ano-

tan que un poema lírico también puede narrar, por lo que defienden que los conceptos teóricos, desarrollados por la rama académica de la narratología, son también aplicables a este tipo específico de poesía.²⁶ Así, aunque en el poema no haya mucha *acción*, en el sentido definido por García Landa²⁷ como una *serie de acontecimientos*, el relato se manifiesta en el poema lírico, regularmente expresado desde una instancia del Yo, en un cambio del estado de ánimo del Yo lírico o en la descripción de las sensaciones experimentadas.

Para volver al texto presentado en el inicio de este artículo, se puede decir que existe sin duda una relación entre las dos coplas breves, expresando un estado de ánimo determinado del Yo lírico, de haber pasado muchas fatigas en la mar, causadas por la soledad.²⁸ Existe obviamente una base de fábula para el discurso literario, que es la estancia del Yo –representando a Fernando de Magallanes como personaje- en el mar. Además, las coplas están enmarcadas en las letras de todo el recital temático, narrando sobre la expedición marítima.

Sin embargo, estas coplas, en el caso hipotético de que se retomaran por algún cantaor en una juerga tradicional, también se podrían interpretar como dos coplas autónomas, enfocándose el siguiente cantaor entonces en la reinterpretación musical de unos soportes literarios adecuados, por bulerías u otro palo, y posiblemente las recrea en esta larga cadena tradicional que constituye la cultura flamenca.²⁹ En su página web *Flamencopolis*, el musicólogo Núñez³⁰ argumenta que las letras constituyen unidades aisladas e inconexas, siempre combinables a gusto del intérprete:

26 Por supuesto, Hühn y Schönert no igualan los dos géneros diferentes al uno con el otro, sino que distinguen también entre los textos en los que domina el factor narrativo y los poemas líricos. Sin embargo, declaran que esta distinción no constituye una oposición, sino que se trata de dos formas complementarias: el aspecto narrativo siempre está incluido en cualquier texto literario, en el cual se tiene que realizar también un relato discursivo.

27 J. A. García Landa, *Acción, relato, discurso: Estructura de la función narrativa*, Salamanca, 1998.

28 Con esto, las letras en cuestión traspasan la temática arquetípica de las soleares al ámbito marítimo. Las soleares constituyen, según Baltanás (2004), “una *Sehnsucht* a la andaluza”. De ello se puede deducir que los cantaores tampoco suelen elegir coplas absolutamente inconectadas para este palo, sino que estas quedan regularmente vinculadas por la misma temática, que describen las penas del Yo lírico, nostálgico en su soledad.

29 En las juergas en el ámbito privado no se cobran derechos de autoría, por lo que siempre resulta posible que una copla vuelva a interpretarse en estas ocasiones. J. A. Fdez. Bañuls y J. M. Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en Andalucía*, Sevilla, 2004, pág. 72.

30 F. Nuñez, “Letras”, en *Flamencópolis*, 2011.

22 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 68.

23 Aleida Assmann (2010: pág. 106) distingue entre una *memoria de almacenamiento* y una *memoria funcional*: la segunda es la importante en este contexto y depende de la circulación reactivadora de los recuerdos.

24 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 67.

25 P. Hühn y J. Schönert, “Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse”, Berlín-Nwe York, 2007.

Ese carácter tan propio del flamenco posibilita la *inconexión temática* entre las diferentes letras de un cante. Esto es, en una tanda de soleares las letras no tienen que ver entre sí, ya que cada una es un mundo y el cantaor salta a capricho de una a otra mostrando una variedad sentimental de gran impacto entre los aficionados que escuchan. (cursivas mías [F.H.])

Bien es cierto que las coplas son, en primer nivel, independientes y permiten los saltos mencionados, que pueden realizarse a capricho del cantaor. No obstante, se puede matizar ligeramente esta opinión sobre una carencia completa de relación entre las coplas flamencas, correlativa a la posible micro-composición de un cante, puesto que la inconexión no es absoluta. Si Piñero³¹ pone el ejemplo de poder combinar aleatoriamente en una canción folklórica tradicional unas coplas de pregones, de celos y de quintos; en los palos flamencos se suelen asignar unas temáticas literarias relativamente congruentes a la música correspondiente. Los martinets y las tonás narran sobre la persecución –mayoritariamente del colectivo gitano–.³² En las seguiriyas se lamenta la pérdida de un ser amado.³³ En las soleares, palo mencionado por Núñez, un Yo lírico se suele quejar de su soledad y, en incontables casos, reprochar a un Tú haberle dejado a solas.

El hecho de haber actualizado las coplas en su orden particular ya es una intervención decisiva del cantaor sobre la estructura del texto. Por lo tanto, conviene comprobar si este texto actualizado puede ser percibido como una serie de coplas relacionadas: en muchos casos, la temática común constituye el eje que les concede coherencia a las letras. Múltiples series de las letras que he podido examinar son efectivamente vinculadas por un conjunto de temas que les confiere unidad y cohesión. Extraordinariamente interesantes son los casos en los que la coherencia interestrófica no es tan evidente y depende, por lo tanto, del receptor aficionado que puede decidir de qué

31 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 67.

32 A. Zoido, *La prisión de los gitanos y los orígenes del flamenco*, Sevilla, 1999. Zoido presenta la convincente teoría de que muchas coplas de tonás y martinets son fragmentos de romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos de 1749, lo que explicaría porque se relacionan ambos palos con este colectivo étnico. Suárez Ávila (2010) corrobora esto con múltiples ejemplos de letras recolectadas.

33 Las seguiriyas mantienen una estrecha relación con los cantos fúnebre de las plañideras (G. Castro Buendía, *Génesis musical del cante flamenco*, Sevilla, 2014, pág. 861), de la que resulta lógica esta preferencia temática.

manera se perciben las coplas, por lo que la teoría literaria de la *estética de la recepción*³⁴ cobra relevancia también para el análisis de las coplas flamencas. Las expectativas del público en el flamenco se centran, sobre todo, en las coplas sueltas y su ejecución. No olvidemos que un receptor flamenco, ante todo, presta atención a los aspectos musicales y emocionales en la realización del texto oral. Caballero Bonald³⁵ resume lo dicho sobre la posible percepción de las coplas en dos niveles complementarios:

Con muy notable frecuencia, lo que nos queda, lo que nos conmueve de un cante no es lo que el cantaor nos relata sino el lamento con que intenta expresarlo. Lo que pasa es que también vale el razonamiento inverso, esto es, que en no pocas ocasiones es la letra la que se filtra por la música y nos ilumina o nos proporciona algún adicional placer estético.

El escritor jerezano observa en este contexto la coherencia llamativa en las letras de los cantes a palo seco, derivados del romancero: “A veces, como en las viejas tonás, se tiene la impresión de lo que oímos es ‘prosa cantada’” (*ibídem*). Otro ilustre poeta, aficionado al cante e indudablemente conocedor del mundo jondo, ya hizo hace casi cien años una observación parecida, con respecto a las seguiriyas. Federico García Lorca³⁶ sostuvo en su ponencia de inauguración del concurso granadino de 1922 que “llega el cante jondo, pero especialmente la ‘siguiriya’, a producirnos la impresión de una prosa cantada, [...] aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios”. Con esta argumentación, las letras flamencas se pueden percibir como elementos literarios en relación y, por ende, sus posibles significados dependen del receptor que interviene en la determinación de sentido del texto. En definitiva, dejando de lado la explicación de la forma de las coplas, en sus incontables variantes, exclusivamente a través de los aspectos musicales, deriva la pregunta de cómo se puede explicar que los textos literarios se perciben mayoritariamente como piezas independientes de una extrema brevedad, que transmite ante todo las emociones esenciales e individuales de un Yo lírico. Para contestar a esta pregunta, conviene examinar los orígenes y la evolución de las coplas y del flamenco en general.

34 W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, Madrid, 1989.

H. Jauß, *Literaturgeschichte als provocation*, Frankfurt, 1970.

35 J.M. Caballero Bonald, “Copla flamenca: fuentes cultas y populares”, en *De la canción medieval a las soleares*, Sevilla, 2004, pág. 587.

36 F. García Lorca, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en *Comferencias I*, Madrid, 1984, págs. 56-57.

EL FRAGMENTARISMO Y EL SURGIMIENTO DE LA COPLA FLAMENCA

¿De dónde vienen las letras flamencas? Se puede dar por sentado que los soportes literarios de los cantos han evolucionado paralelamente a la cultura flamenca, desde una etapa preflamenca, en la que muchos textos serían más bien romances u otras canciones populares, hasta el estado en que se encuentran en la actualidad del siglo XXI. Se puede observar que los primitivos textos largos –e incluso narrativos– se han ido transformando con el transcurso del tiempo en coplas líricas breves autónomas, lo que se puede explicar a través de unos procesos de selección, fragmentación y condensación de sentido en elementos aislados. El fragmentarismo de la poesía oral constituye un fenómeno antiguo, observable evidentemente en los romances tradicionales, específicamente en los transmitidos en Andalucía, que sobresalen por su simplificación reductora, su consiguiente brevedad y su concisión innovadora.³⁷ Dentro del romancero andaluz, destaca el repertorio excepcional de los gitanos, también en cuanto a este fenómeno de recortar los textos y comprimir sus valores semánticos en muy pocos versos.³⁸

Según Gutiérrez Carbajo,³⁹ los romances cantados en el flamenco, mayoritariamente por familias gitanas de la Baja Andalucía, llaman la atención por su carácter fragmentario y su estructura “desordenada y hasta caótica”. Al analizar los romances recolectados a inicios del siglo XX del célebre transmisor gitano Juan José Niño, Catarella⁴⁰ llega a la conclusión de que los textos resaltan por una llamativa contaminación, ya que son compuestos por distintos fragmentos, a veces de varios romances. Así, además de que los textos transmitidos por los gitanos flamencos constituyen versiones relativamente

breves, se suelen mezclar con otros. En una investigación sobre los romances cultivados por ciertas familias de la provincia sevillana, Pérez Castellano y Baltanás⁴¹ anotan que los romances corridos se recitan de forma completa –y, por tanto, coherente y narrativa– únicamente en la boda gitana. Por lo demás, en el cante, se entonan regularmente por distintos palos básicos, en medida extraordinaria por bulerías y, con este fin, se fragmentan en coplas sueltas de cuatro versos. En una nota a pie, los dos filólogos añaden que este hecho fue ya notado por Estébanez Calderón, de lo que se puede deducir que este fenómeno se debe de haber iniciado ya en los orígenes de la cultura flamenca. En su investigación en Jerez, Bonet y Ruiz⁴² han llegado a los resultados de que escasos informantes reconocían los términos correspondientes a los romances completos de *corridos*, *corridas* o *carrerillas* y que la absoluta mayoría de los gitanos flamencos jerezanos emplean los textos romancísticos de forma extremadamente fragmentada por bulerías. En este procedimiento, el texto “suele perder su valor de relato. Se selecciona una cuarteta que llega a independizarse y a adquirir vida tradicional por sí misma”.⁴³ Para poder entonar estos retazos en las modalidades musicales del flamenco, se reducen los textos a los versos esenciales y estos se componen de nuevo en unas estructuras propias, que pueden parecer a veces retahílas incoherentes. Bonet y Ruiz observan asimismo los “engarces del texto romancístico con otros de distinta procedencia” (*ibídem*). En consecuencia, con respecto a los textos obtenidos en las encuestas de cantaores flamencos, en muchos casos resulta difícil hablar de romances, en sentido estricto. Por lo tanto, Suárez Ávila⁴⁴ da cuenta de la necesidad de “conocer a fondo el romancero oral, para sorprender, en medio de una serie de bulerías por soleá, o en medio de unas letras de tonás, fragmentos, que, trasegados en la tradición, se han convertido en otra cosa”. Esta otra cosa constituye lo que se suele denominar *copla flamenca*, o sea, la unidad de sentido de la cuarteta aislada. En los casos de engarzar los diversos fragmentos en una serie de algún palo o estilo flamenco, un cantaor ya no es consciente de que está

37 P. Piñero y V. Atero, “El romancero andaluz a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia*, Sevilla-Cádiz, 1989, pág. 468.

38 Emblemáticas para la fragmentación extrema son las versiones cantadas por Tío José El Negro del Puerto, uno de los cantaores gitanos más mencionados a la hora de hablar de los auténticos romances corridos: su *Gerineldo* consiste en algunos casos sólo en cuatro versos extraídos del diálogo entre Gerineldo y el rey, en combinación con el enlace de una respuesta del protagonista, que no quiere realizar el casamiento propuesto debido a un juramento; véase <https://www.youtube.com/watch?v=CSpjV8vevKI> [25.06.2019]. El enlace del juramento no es muy frecuente en las versiones folklóricas en Andalucía, en las cuales sí se realiza la boda, y a las que se añade el romance de *La Condesita*.

39 F. Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca*, Madrid, 1990, pág. 1019.

40 T. Catarella, *El romancero gitano andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, 1990, pág. 130.

41 A. J. Pérez y E. Rodríguez-Baltanás, “Cómo vive el romance entre los gitanos”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia*, pág. 628.

42 S. Bonet y M^a J. Ruiz, “Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia*, 1989, pág. 645

43 *Ibíd.* 645.

44 L. Suárez, “Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos”, en *Culturas Populares*, 2008, pág. 6.

transmitiendo unos textos romancísticos y se refiere a la *performance* musical, sin poder definir exactamente el texto literario que le sirve de base. En otras palabras, el intérprete cantaor “no tiene más noción que lo que está haciendo es cantar por bulerías por soleá o por tonás”.⁴⁵ Sin embargo, el cantaor añade copla a copla en este *collage*, que va realizando a la hora de cantar por algún palo flamenco, y emite así un texto literario que sobrepasa la unidad aislada de la cuarteta.

En resumen, lo que en primer lugar suele hacer un cantaor para actualizar una letra retomada de la tradición oral, es descomponerla en unidades mínimas para facilitar su inserción en la música. A continuación, mezcla y reestructura los distintos elementos en su cante de varias coplas. Durante la transición del romancero –por definición, narrativo– al cante flamenco –género artístico-musical codificado, según criterios complejos de naturaleza rítmica y melódica– se ha desatendido el aspecto de la narratividad del texto. Baltanás ⁴⁶ resume la opinión de Machado y Álvarez sobre los géneros hermanados de la lírica y el romancero, influyendo notablemente en los paratextos que Demófilo redactó para la colección de *Cantos populares* de su amigo Rodríguez Marín, y apunta las diferencias entre ambos. Mientras que el romance más bien épico refiere a hechos históricos, en relación con los asuntos de una nación en particular, la canción lírica, como *intrahistoria del pueblo*, suele tratar con preferencia las sensaciones de un Yo lírico popular, representativo para la colectividad. De acuerdo con estas ideas, el “romance sirve para conocer el pasado de un pueblo; la canción, su futuro” (*ibídem*). Según Baltanás, Demófilo no mostraba mucho interés en conocer el pasado histórico de su país, sino que prestaba más atención a las manifestaciones que representarían, según estas ideas, el estado de ánimo del colectivo popular. En esta línea, la canción lírica fue considerada una expresión autobiográfica del pueblo. Por lo tanto, los dos amigos folkloristas se centraron en sus recolectas, como lo hacen también los artistas flamencos y los flamencólogos desde el mismo siglo XIX, en la copla lírica, breve y autónoma. En el mundo flamenco, esta tendencia es notable y se encuentra en inseparable relación con tres factores, que la refuerzan desde entonces.

El primer aspecto está constituido tanto por la fuerte acogida del ro-

manticismo en el pensamiento de la época de la cristalización del flamenco como por la recepción de la *Erlebnislyrik* y el *Volkslied* alemanes en la poesía española, en la que se exaltaba el subjetivismo del Yo lírico.⁴⁷ Al representar la lírica breve la sabiduría del pueblo, transmitida en muy pocas palabras desde la primera persona, en la época romántica se concedió un enfoque especial a este género, frente a la narración en tercera persona. Un elemento que tienen en común la evolución de la poesía decimonónica y el fenómeno del fragmentarismo en los soportes literarios de los cantes flamencos es efectivamente “esta tendencia hacia el lirismo o la pincelada breve [...]”, que observan Bonet y Ruiz⁴⁸ también en la adaptación de los romances a la bulería. Así, la buena copla lírica se caracteriza con los adjetivos *natural*, *breve* y *seca*,⁴⁹ por lo que estas características se exaltan también en las coplas flamencas de nueva creación. Los autores que componen coplas desde el siglo XIX, en múltiples casos crean cuartetos autónomos como propias unidades de sentido.

Sin embargo, en muchos otros casos, los poetas reconocidos de las coplas flamencas también establecen una relación entre sus estrofas, como ejemplo valga el del cantar XXVIII de *La Pereza*, en el que Augusto Ferrán⁵⁰ enlaza tres coplas mediante la repetición del último verso de la estrofa anterior en la siguiente. A pesar de que al repertorio de los cantaores suele llegar una cuarteta aislada, extraída de su contexto, el poema original puede haber consistido en más de una estrofa. Así, los aspectos de una conexión interestrófica y, en consecuencia, de una posible narratividad, atendidos escasamente en el mundo flamenco, también pueden ser interrogados en las letras antiguas, del origen del cante en el siglo XIX. Rodríguez Marín hizo mención en su bosquejo sobre la copla a que “el pueblo *narra* su vida entera en larguísima *serie* de coplas”⁵¹. Demófilo ha podido encontrar unas series de coplas relacionadas en los martinetes flamencos, a los cuales ordenó en dos apartados: uno contiene las coplas sueltas y el otro lo que él llamó *trovos*, en el sentido de poemas narrativos de varias estrofas.⁵²

Un segundo factor a tener en consideración constituyen las grabaciones

47 D. Brunke, *Das romantische Epos am Rio de la Plata*, Stultgart, 2018, pág. 33-52.

48 S. Bonet y M. J. Ruiz, “Unas calas de los romances de los gitanos”, 1989, pág. 645.

49 J. L. Blanco et al., *Las letras del cante*, Sevilla, 1998, pág. 16

50 A. Ferrán, *La Pereza: colección de cantares originales*, Madrid, 1871, pág. 39.

51 F. Rodríguez Marín, *La copla*, Madrid, 1910, pág. 9

52 A. Machado y Álvarez, 1996, opágs. 235-243.

45 Idem, “La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco”, *Minerva Baeticae*, 38 (2010), pág. 302.

46 E. Baltanás, “Introducción”, en los *Cantos Populares Españoles*, Sevilla, 2005, pág. XXVIII.

de sonido a partir del cambio de siglo. En la era de las primeras grabaciones en cilindros y discos de fonógrafo, hasta la mitad del siglo XX y la invención del LP de microsurco, la música a grabar tenía que reducirse a lo esencial. Debido a los pocos minutos que se podían grabar en un disco de 78 RPM, con su tiempo de reproducción aproximado de tres minutos, los registros exigían una selección drástica de los cantos y sus letras. Con esto, se refuerzan lógicamente el fragmentarismo y la pérdida del aspecto narrativo. Génesis García Gómez⁵³ anota acertadamente que los trovos característicos de los cantos mineros, muchas veces poemas narrativos largos y vinculados al fenómeno de la *relación corrida*, se han perdido en estas circunstancias de las grabaciones. También en cuanto a los cantos a palo seco y a las tonás, derivados de romances, se puede suponer que anteriormente constituían unidades más extensas que se han recordado para la grabación.

Un tercer factor para la aparente escasez de letras largas y narrativas en el mundo del flamenco tradicional puede estar constituido por la dictadura franquista y cierta actitud apolítica del flamenco durante la misma –al menos, en el ámbito público–, probablemente como reacción a la instrumentalización política de la copla española y además provocada por el miedo a la censura. Con el uso de las breves coplas populares de autoría colectiva, muchos artistas se podían esconder detrás de esta postura inofensiva, para pasar los controles del contenido literario del canto, que realizaban los censores en los tablaos, preguntando por la procedencia de las letras. Al respecto, la bailaora Matilde Corral cuenta la siguiente anécdota: “Y yo le decía inocente, mire, no lo sé, eso lo canta todo el mundo, es popular. Pero yo sabía que no, que tenía autor. Unas veces era Rafael Alberti y otras Lorca. Pero ellos nunca averiguaron de quien y nosotros seguimos bailándolas”.⁵⁴ Si un cantaor flamenco quiere musicalizar unas letras más bien narrativas, son de hecho los romances y demás poemas de Lorca y Alberti, ambos con un mensaje adversario al régimen franquista, los que mejor se ofrecen. Y cuando surgen con el compromiso político de Francisco Moreno Galván las primeras letras realmente opuestas a la dictadura, éstas constituyen efectivamente unidades coherentes y narrativas, por ejemplo, romances o series relacionadas de décimas. En su momento, estos experimentos con letras nuevas no siempre estaban bien vistos entre los flamencos y poetas

aficionados de la época.⁵⁵ Todavía, el aspecto de la narratividad de las letras nuevas es escasamente estudiado, ya que se centran los estudios en la copla suelta y su ejecución musical.

En el caso presente de la Bienal, el lector –o, en el caso de haber asistido a los espectáculos, el receptor del texto oral– se dará cuenta de inmediato que las letras registradas en esta revista siguen una coherencia temática y no se da realmente la proclamada inconexión temática, lo que resulta lógico ya por el hecho de que se trata de proyectos temáticos, con nuevas letras de autor específicamente compuestas para estos proyectos. No obstante, se puede detectar cierta relación interestrófica hasta en las tandas de coplas tradicionales antiguas, en diversos palos y estilos.

Incluso Antonio Mairena, representante de una vertiente más bien tradicional del canto, fue un cantaor que puso una especial atención en cuidar una coherencia en toda su obra,⁵⁶ también en cuanto a sus letras. Las tonás “Ni la luz del día”, grabadas en el octavo disco de *Medio siglo de canto flamenco* (Ariola), ejemplifican cómo se puede construir un canto flamenco a través de reunir varios elementos anteriores. Así, el filólogo puede examinar las letras en las distintas dimensiones anteriormente mencionadas:

A la puerta llaman
no sé quién será...
A mí me metieron en un calabozo
donde yo no veía ni la luz del día
yo tan sólo me alumbraba
con el cigarrito que yo encendía.
Serían las cuatro de la mañana
mi madre a mí me encontró
y a mí me dijo: Rufino de mis entrañas,
y la carita a mí me la limpió.
Y si no es verdad
que Dios a mí me mande un castigo doble
si me lo quiere mandar.

55 J. D. Martín, *La obra literaria y pictórica*, Sevilla, pág. 308

56 R. Soler, “A. Mairena: Seis modos de elegir las letras del canto”, *Revista de Investigación sobre flamenco*, 11 (2014), pág. 63.

53 G. García, *Cante flamenco, cante minero*, Barcelona, 1993, pág. 309.

54 M. Carrasco, “De cuando el flamenco echa mano de la poesía”, *Mercurio*, 123 (2010).

La primera impresión que nos da el texto, si se percibe como una serie de estrofas relacionadas, es que se trata de un relato muy destrozado, comparable al de una narración fragmentada.⁵⁷ Resulta evidente que el “poema” está compuesto por cuatro estrofas antiguas, que pueden ser empleadas en ocasiones distintas por los cantaores y que son relativamente independientes. Ya a nivel de las coplas sueltas, se puede analizar cada estrofa también en dos dimensiones; por un lado, estudiando las características literarias y, por el otro lado, examinando la dimensión musical de la realización del texto. La segunda manera es la dominante en la cultura flamenca y en la investigación correspondiente. Sin embargo, en cuanto a la dimensión literaria, los elementos sueltos comprueban la teoría de que muchas letras de tonás proceden de textos narrativos y, tras haberse fragmentado, se vuelven a combinar en nuevas series de coplas. Los primeros dos versos forman un inicio frecuente en los cantes a palo seco, siendo un trozo de un romance: en concreto, es el incipit de una versión específica del Bernal francés. En la mayoría de los casos, sigue a esta introducción la descripción de una detención de un protagonista del texto, lo que ocurre también en este ejemplo con la narración de que metieron al Yo lírico en un calabozo. Esta temática típica es otro indicio para reforzar la teoría de que las letras que se cantan por tonás, sobre todo, los martinetes y las carceleras formaban parte de romances, narrando sobre la Prisión General de los Gitanos en 1749.⁵⁸ La tercera estrofa se puede entender en este contexto como una continuación de la narración, relatando sobre el reencuentro del Yo lírico con su madre. En consecuencia, la copla final no es sólo un remate musical, sino que se puede comprender a nivel literario como una despedida del narrador, que acaba de emitir un relato.⁵⁹ En distintos géneros derivados del romancero, como los corridos mexicanos, es habitual una despedida que da fe de la representación exacta de los sucesos para cerrar el relato cantado:

Y aquí termina el relato,
tal como tuvo lugar,

57 También los romances de Lorca se caracterizan por este rasgo de una narración llamativamente fragmentaria.

58 A. Zoido, *La prisión de los gitanos y los orígenes del flamenco*, Sevilla, 1999, pág. 197.

59 Entre múltiples fuentes más, la copla es también presentada por Vergillos (2002: pág. 119), en otra variante con un segundo verso ‘Esto lo que yo digo’ y refiriendo al castigo de la muerte.

del triste fusilamiento
del reo Rosalío Millán.⁶⁰

Así, no se trata sólo de una copla suelta, sino de un elemento que depende en alta medida de su contexto y que se puede combinar con otras estrofas, por cuya veracidad puede abogar la copla.

Si no se tiene en consideración la narratividad de los textos, resulta difícil captar las letras compuestas por Moreno Galván y cantadas por Menese. Para entonarlo por martinetes, el poeta le compuso al cantaor de La Puebla un texto de un romance en cinco estrofas de cuatro versos, narrando sobre el asesinato del personaje fictivo de Juan García. La última copla es evidentemente influida por el remate tradicional en cuestión:

Y dije verdad
como yo lo que dije era verdad
como la verdad dolía
me han mandadito a callar.

Las letras de nueva creación de Moreno Galván son unidades compositivas con una cohesión llamativa y evidentemente intencionada, lo que se hace notar también en los soportes literarios para los tangos del Piyayo, cuyas letras son series de décimas relacionadas. En general, se puede observar una tendencia que, por un lado, las letras de autor constituyen en muchos casos poemas propiamente dichos. Hasta diversas coplas conocidas de Manuel Machado formaban parte de unidades más amplias: su copla más frecuentemente citada en el mundo flamenco es en realidad la primera estrofa de un poema de cuatro unidades estróficas, que se llama “Cualquiera canta un cantar”. Por otro lado, las letras tradicionales cantadas son consideradas mayoritariamente como copla sueltas; sin embargo, éstas se recitan nuevamente enlazadas. Este encadenamiento no siempre se realiza al azar, sino que muchas veces las letras completas del cante compuesto se pueden percibir como una unidad compositiva, actualizada por el cantaor.

Por supuesto, el romancero no es el único manantial de las coplas flamencas; muchas letras antiguas que todavía se cantan derivan también del caudal de la copla lírica folklórica, que ya en los siglos anteriores al flamenco

60 V. Mendoza, *El corrido mexicano*, México, 1954, pág. 159.

consistían en una unidad mínima de muy pocos versos. La mayoría de las coplas breves que se insertan en un cante proceden de un caudal tradicional y son, en primer lugar, autónomas y de gran concisión estilística. Sin embargo, en la tradición moderna del canto folklórico y así mismo en el cante flamenco, estas coplas se vuelven a combinar en series o tandas de varias estrofas.

En resumen, según la estética flamenca, se puede observar la mezcla de distintos elementos literarios en un collage de diversos fragmentos y fórmulas. Los breves elementos textuales derivan a su vez de la fragmentación de otros textos anteriores. De esta manera, hasta hoy se han convertido incontables textos de romances y otros poemas en coplas flamencas, notablemente líricas y aisladas de su contexto anterior. Este fenómeno se puede observar también cuando los mismos cantaores crean sus propias unidades compositivas. Juan Moneo el Torta compuso con sus letras de “*El viaje al cielo*” un texto coherente para recordar por tangos al fallecido cantaor Luis de la Pica, del cual se ha extraído el estribillo para retomarlo:

Ya no te vemos por ahí
Ni en Santiago ni en La Plazuela
Ya no te vemos, Luis:
Santiago y La Plazuela,
Te echamos de menos, Luis.

Este trozo se interpreta hoy frecuentemente por distintos palos festivos, incluso por bulerías, en las juergas espontáneas en Jerez. El mismo fenómeno se puede observar en los poemas de autor que se han retomado en el cante. Por ejemplo, cuando Carmen Linares, igual que Enrique Morente en los años 70, canta por malagueñas “El niño yuntero” de Miguel Hernández, sólo emite la primera y las dos últimas estrofas de este poema de 15 cuartetos romanceados. Del poema “Joselito en su gloria” de Rafael Alberti, recordando al célebre torero, la quinta estrofa ha llegado como elemento aislado al repertorio de las letras flamencas.⁶¹

La consiguiente brevedad causa que la saturación semántica de cada copla lírica, que vive en la oralidad, es llamativamente débil y que los significa-

61 A. Soria, “La depuración de la mirada en torno al neopopularismo de R. Alberti”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (1990), pág. 116.

dos del texto oral abierto se comprimen en ciertas palabras esenciales.⁶² Como acertadamente anota este filólogo, “tres o cuatro palabras clave tienen la llave tanto del sentido inmediato como de otros sentidos metafóricos simbólicos posibles contextualizados en la tradición” (*ibíd.*: 186).

INTERTEXTUALIDAD Y MEMORIA CULTURAL DEL COLECTIVO FLAMENCO

El texto literario que surge en la microcomposición del cante es, por toda lógica, altamente ambiguo. Las distintas coplas de la tradición lírica se vuelven a intercalar, posiblemente en una relación entre ellas, y las palabras centrales pueden cambiar de sentido. La posibilidad de combinar en cada *performance* particular de un cante tradicional varias estrofas nuevas y antiguas, aunque éstas no necesariamente sean del mismo origen, causa la necesidad de recurrir al contexto para poder determinar los sentidos de una unidad poética singular. El concepto de la intertextualidad, en primer lugar, trata la relación *entre textos* y se ofrece para ser aplicado en estos casos. Por ello, el contexto inmediato, las estrofas en combinación, es uno de los factores a los que se puede acudir para determinar los posibles significados de un texto literario.

La famosa cuarteta, precisamente una seguidilla gitana:⁶³ y usada por Bécquer en su leyenda *La Venta de los Gatos*, da cuenta del descubrimiento trágico de una muerte:

El carrito de los muertos
pasó por aquí,
como llevaba la manita fuera
yo la conocí.⁶⁴

62 P. Piñero, *La niña y el mar*, Pág. 187.

63 A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, 1993, pág. 101.

64 Debido al hecho de que las coplas saltan entre las distintas modalidades musicales, procuro evitar la denominación de un prototipo de copla según el palo en el que se suele ejecutar. En esta línea, este ejemplo es emblemático para los riesgos implicados en denominar seguiriya a una estrofa hasta que esta no sea cantada en este palo. Ferrán recogió la copla en forma de tirana, de cuatro versos de ocho sílabas, no obstante, Bécquer la usó como seguidilla gitana. Debido a esto, Ferrán se la cambió en la edición póstuma del relato del autor sevillano. Demófilo publicó esta misma copla en dos versiones, una vez bajo la categoría de soleares de cuatro versos y otra vez como seguiriya gitana.

En el relato del escritor sevillano, la figura fallecida es la amante del joven protagonista, enloquecido por la pérdida dramática, que se encierra en su cuarto para recitar esta copla con una voz plañidera. Sin embargo, esto sólo lo podemos deducir del contexto. En las líneas que siguen a la copla introducida, el narrador nos cuenta:

Era el pobre muchacho que estaba encerrado en una de las habitaciones de la venta, donde pasaba los días contemplando inmóvil el retrato de su amante, sin pronunciar una palabra, sin comer apenas, sin llorar, sin que se abriesen sus labios más que para cantar esa copla tan sencilla y tan tierna, que encierra un poema de dolor que yo aprendí a descifrar entonces. (*Ibidem*)

En las coplas flamencas, estas descripciones narrativas no aparecen, por lo que el cantaor, al introducir la copla en un nuevo contexto, no tiene por qué declarar que la figura femenina sea la amante del Yo lírico de su texto. Esta copla se suele cantar por seguiriyas, un palo asimismo dramático y trágico, en el que se trata con preferencia un *Leitmotiv* determinado, que es la muerte de la madre.⁶⁵ Si las otras coplas con las que el cantaor combina dicha copla en un cante compuesto contienen esta temática concreta, es posible que la figura fallecida, no especificada en la copla suelta, represente a la madre del Yo lírico del texto cantado.

Esta copla también se ha publicado en la forma de cuarteta romanceada, de cuatro versos octosilábicos, por ejemplo, por Demófilo.⁶⁶ Reyes Cano⁶⁷ no tiene duda de que, en su origen, procede de un texto romancístico. Ya en el siglo XIX, Ruíz Aguilera (1866: pág. 249) tenía la misma opinión: “[...] es un fragmento de un romance, que asimismo pasa por vulgar, y cuyo título siento no recordar, porque esto me priva de adquirirlo y extenderme en las reflexiones que no dejaría de suministrarle”. Como consecuencia de que se desconoce el romance del que deriva la copla, simplemente resulta imposible definir con seguridad a quién se refería el término clave originalmente, para permitir a cada nuevo artista que la emplee con una interpretación individual, también a nivel literario-semántico. Este ejemplo es otro indicio que hace pensar que las letras flamencas antes serían unidades más bien largas y que hoy se pueden percibir en su contexto, aparte de la

consideración como coplas sueltas, también como relativamente coherentes. No es necesario que las letras sigan en cada nueva interpretación el mismo orden. Sin embargo, esto no evita que las letras tradicionales puedan relacionarse de forma congruente en un cante compuesto. Los ejemplos de letras empleadas en la XX Bienal, tratados con cautela, puesto que se trata de letras para unos espectáculos temáticos, también corroboran que las letras flamencas pueden referir a temáticas bien definidas e incluso pueden narrar. En el terreno movedizo de la lírica oral, los potenciales semánticos afloran cuando el texto entra en contacto con otros textos y estos proceden en múltiples casos de la vieja tradición lírica.⁶⁸ Dicha dimensión temporal de las relaciones intertextuales es un aspecto de crucial relevancia en el análisis de las letras flamencas. Las versiones anteriores de las coplas, del pasado, pueden ser decisivas para determinar los valores semánticos de la versión actual.

En el campo amplio de los estudios literarios, existen numerosas interpretaciones distintas del concepto central de la intertextualidad, interpretándolo las distintas corrientes según sus enfoques correspondientes. Scheiding⁶⁹ resume cuatro posturas dominantes. Primero, Bajtín presentó su concepto del *dialogismo* de las novelas polifónicas. A continuación, basándose en un artículo del teórico ruso, Julia Kristeva⁷⁰ introdujo la noción del término intertextualidad en los estudios académicos en 1967. Los intelectuales pertenecientes a la corriente del postestructuralismo incorporaron las ideas de la filósofa búlgaro-francesa y las desarrollaron de tal forma que sus planteamientos cuestionan la posibilidad de un significado único del texto literario.⁷¹ En tercer lugar, existen los planteamientos diferentes sobre la intertextualidad como estrategias literarias, conscientemente empleadas en la creación de nuevos textos. Por último, una corriente actual de la semiótica cultural emplea el término para describir el texto literario como la memoria de un colectivo. Es la filóloga alemana Renate Lachmann quien ha introducido el concepto de la intertextualidad en los estudios recientes sobre la memoria, modificando y desarrollando los pensamientos de Kristeva. Así, equivale la literatura de una cultura a su memoria: *Literature is culture's memory, not as a simple recording device but as a body of commemorative actions that include*

68 P. Piñero, *La niña y el mar*, 2010, pág. 185

69 O. Schieding, “Intertextualität”, en *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlín-New York, 2005, pág. 57.

70 J. Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia el origen de un término*, La Habana, 1997, pág. 3.

71 O. Scheiding, *ibidem*, págs. 59-62.

65 J. Cenizo, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, 2005, pág. 117.

66 A. Machado y Álvarez, 1996, pág. 177

67 R. Reyes, “Bécquer y el mundo del flamenco”, *Minerva Baetica*, 38 (2010), pág. 268

*the knowledge stored by a culture, and virtually all texts a culture has produced and by which a culture is constituted.*⁷²

En el ámbito hispanohablante, Pedrosa⁷³ usa el concepto para analizar los procesos de *contrahechura* de una canción: la misma melodía usada con otra letra causa que el nuevo texto literario es reconocido por los receptores como alusión a un determinado hipotexto A, a pesar del hecho de que el contenido literario anterior no se encuentra en el hipertexto B posterior. En un nivel más general y enfocado en el receptor del texto, Camarero⁷⁴ define la intertextualidad mediante la mención de redes de textos como de las relaciones entre estas redes, usando la metáfora de una gran biblioteca:

De hecho, las redes de textos son esas mismas relaciones entre textos (un texto es un “tejido” de signos para empezar, una red sería un “tejido” de textos para continuar), y una relación es una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce. Pues bien, para definir todo esto se viene utilizando habitualmente el término ‘intertextualidad’. La literatura, en toda su vasta extensión universal, viene a ser como una gran biblioteca y los fondos contenidos en ella, el tesoro acumulado de miles de obras, nos proporcionan la posibilidad de establecer una red de relaciones de todo tipo entre sus textos. De un modo general, a esas relaciones entre textos se las denomina intertextualidad.

Esta relación entre textos no se restringe a los textos escritos y narrativos propiamente dichos, sino que se puede ampliar a la poesía oral, ámbito donde la caracterización de un texto literario como un “mosaico de citas”, en el que “todo texto es absorción y transformación de otro texto”⁷⁵ aumenta su vigencia al máximo.

Resumiendo este breve acercamiento a las diversas definiciones de las relaciones intertextuales, se puede decir que la dimensión temporal de una tradición literaria preexistente, simbolizada en esta metafórica biblioteca virtual, resulta clave. En los estudios de la literatura oral, estas ideas sobre los textos literarios escritos cobran una mayor importancia que en su contexto originario del estudio sobre las novelas escritas, ya que la transmisión en la oralidad se relaciona con la repetición de un texto anterior. Por lo tanto, Piñero⁷⁶ asimila la tradición oral a una red de textos extendida sobre el tiempo, cuando considera incuestionable la premisa de que “la tradición no significa nada sin la diacronía”. Y es que la poesía tradicional se basa efectivamente en esta iteración de textos retomados de la tradición oral, por lo que la comparación de un texto con el modelo de su pretexto resulta esencial en los estudios.

Si se aplican al cante las ideas de Lachmann⁷⁷ sobre que la intertextualidad es la memoria de una cultura, por representar la red entre todos los textos que una cultura ha producido, se puede concluir que las letras, los textos literarios efectivamente usados por los cantaores, son estos textos por los que la cultura flamenca está constuida. Dicho de otra manera, la tradición de las letras flamencas es el mencionado caudal de coplas que representa, a su vez, la memoria del cante. En la cultura flamenca, el recuerdo y la consiguiente valoración de los modelos antiguos, de los orígenes del flamenco, llegan a un máximo, no sólo en la etapa del neoclasicismo. Con esta orientación retrospectiva, las coplas flamencas tradicionales, poesía netamente oral, ganan en estimación y se ligan a la memoria de su ejecutor. Baltanás⁷⁸ llega a proponer que el término de *literatura oral* se sustituya por el de “literatura memorizada”. Esta propuesta –sin duda, muy adecuada– se fundamenta en un concepto específico de memoria, con referencia a la capacidad de recordar a nivel individual y a las facultades de la memoria biológica. La filóloga Aleida Assmann⁷⁹ distingue entre la memoria como *ars* y la memoria como *vis*. La memoria como *ars* se entiende como arte o técnica, en el sentido de la antigua mnemotecnia con su meta de aumentar la capacidad de recordar algo a nivel individual, mientras que los estudios culturales recientes se centran en destacar la importancia de la memoria como *vis*: La

72 R. Lachmann, “Mnemonic and Intertextual Aspect of Literature”, en *A companion to Cultural memory studies*, Berlín-New York, 2010, pág. 301.

73 J. M. Pedrosa, “Las canciones contrahechas hacia una poética de la intertextualidad oral”, en *De la canción de amor medieval*.

74 J. Camarero, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales*, Barcelona, 2008, pág. 23.

75 J. Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia el origen de un término*, La Habana, 1997, pág. 3.

76 P. Piñero, *La niña y el mar*, 2010, pág. 295.

77 R. Lachmann, “Mnemonic and Intertextual Aspect of Literature”, en *A companion to Cultural memory studies*, Berlín-New York, 2010, pág. 301.

78 E. Baltanás, ?

79 A. Assmann, *Cultural memory and Western civilization*, Cambridge, 2011, págs. 17-22.

segunda concepción, más bien metafórica, se refiere a una fuerza antropológica por la que se acentúan el poder transformatorio, el carácter procesual y la reconstructividad del recuerdo en los colectivos culturales que cultivan su memoria. Con respecto a la cultura flamenca, esta memoria como *vis* está constituida por las letras tradicionales, a libre disposición de los flamencos, cuyo conocimiento se espera además de los aficionados iniciados a esta cultura.⁸⁰ El cantaor procura, en primer lugar, recordar al pasado con las letras tradicionales empleadas y mantener viva la memoria a artistas y estilos antiguos. De acuerdo con esta idea, las letras nuevas se orientan en alta medida en las de la tradición.

En su estudio introductorio sobre la memoria colectiva, Astrid Erll⁸¹ describe los textos literarios en general también como formas simbólicas de la memoria de una cultura y anota la condensación y la narración como puntos de intersección entre la memoria colectiva y la literatura. El primer fenómeno describe una comprensión semántica, por la que se representan acontecimientos del pasado y sus significados en topoi e iconos literarios determinados. Esta condensación es también un rasgo de los textos literarios, observable en las estrategias literarias de la intertextualidad o en las metáforas y alegorías (*ibíd.*: pág. 199). En las coplas flamencas, con su capacidad de transmitir un máximo de emociones y recuerdos en un mínimo de versos, la extrema condensación semántica resulta asimismo evidente.

Además de ello, tanto cada memoria colectiva como cada texto literario –hasta un poema lírico– se basan en procesos narrativos con determinadas estrategias, por lo que las estructuras narrativas juegan un rol importante en las culturas del recuerdo.⁸² Esto significa para el flamenco, en específico, para los palos más relacionados con el romancero y la memoria cultural –como las tonás–, que sus textos fragmentados y condensados representan la memoria, por un lado, más bien de forma simbólica en ciertas palabras clave. Por otro lado, es lógico que deban de haber narrado algo en su origen.

Basado en una propuesta hecha por Gérard Genette, Camarero⁸³ presenta ciertas estrategias intertextuales “de menor entidad”. Entre estas, se encuentran el *centón* y el *collage*. Para captar los mecanismos que operan en la poesía

oral y en el flamenco, resulta extraordinariamente sugestivo comprobar si las letras combinadas en serie se pueden comparar con la técnica del centón. La etimología de este tipo de creación de textos literarios se relaciona con la composición de un cante. El nombre centón se basa en la palabra griega κέντρον que designaba una alfombra de retazos, antes de la transformación de su significado en su uso en latín, a partir del siglo IV, cuando pasa a referirse a un texto compuesto de fragmentos.⁸⁴ Los fragmentos sueltos de las letras flamencas asimismo se pueden denominar “retazos”.⁸⁵ Camarero⁸⁶ resume que mediante esta técnica se puede construir:

una obra compuesta en su totalidad por citas. Aquí la cita-texto se convierte en una cita-obra cuya referencialidad es puramente interna o literaria. Con gran tradición desde la época de la literatura latina, ha tenido extensiones en el teatro renacentista (los actores improvisaban a base de fragmentos de otras obras).

Este fenómeno de construir en la performance un cante a base de fragmentos de otras obras es omnipresente en el mundo flamenco. Así, se pueden examinar las letras del cante en dos niveles: resulta sugestivo indagar tanto en una posible relación narrativa como en las coplas sueltas en su relación intertextual con otras versiones de las mismas, en la larga tradición oral del cante. Y es efectivamente esta examinación de las coplas como elementos en un sistema amplio, lo que permite recurrir a la red de la tradición del flamenco.

Así, con respecto a las letras de la XX Bienal de Flamenco de 2018, el concepto de la intertextualidad resulta de gran relevancia para estudiar los soportes literarios. Una comparación con otras letras hermanadas siempre es fundamental en el análisis de las letras de nueva creación. Teniendo en consideración lo dicho sobre la poesía del cante, concluyo que ningún poeta de nuevas letras compusiera sus textos desconectados de la tradición del cante flamenco, sino que más bien se pueden encontrar incontables puntos de interferencia entre las letras tradicionales y de autor en el cante.

Además, si se aplican las conceptualizaciones de los investigadores pos-

80 E. Brenel, “Hacerse actor: un proceso de socialización al mundo flamenco”, *Música oral del sur*, 7 (2006), pág. 64.

81 A. Erll, *Memoria colectiva y cultural del recuerdo*, Bogotá, 1912, pág. 197.

82 *Ibíd.* págs. 199-201.

83 J. Camarero, *Intertextualidad*, pág. 40.

84 T. Verwey y Witting, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin-Nwe York, 2007.

85 L. Suárez, “Jaleos, gilianas, versus bulerías”, *Revista de Flamencología*, 20 (2004), pág. 12.

86 J. Camarero, *Intertextualidad*, pág. 41.

testructuralistas de la intertextualidad –formuladas con cierta radicalidad desde las perspectivas deconstructivistas– se puede corroborar que el texto literario carece de un sentido exclusivo. Ante todo, las coplas flamencas, llamativamente breves y ambiguas, no tienen ningún sentido único y fijo, sino que resulta obvio que se les puede recrear y recontextualizar en cada nueva versión. La consiguiente polisemia causa en la poesía oral el fenómeno de que los significados del texto se pueden negociar cada vez de nuevo entre los presentes en la performance. Las dos coplas de bulerías presentadas al inicio, por ejemplo, sobre la soledad en la mar, se podrían reinterpretar en otro contexto: en este caso hipotético de un nuevo uso en la oralidad del flamenco, las coplas no serían limitadas a Magallanes y Elcano sino ampliables al ámbito general marítimo y marinero. Además, se ha puesto de manifiesto que, en los casos de que las coplas flamencas narran, lo hacen de forma condensada y más bien aluden a la historia que llevan arrastrando. El fuerte fragmentarismo ha provocado que muchas coplas puedan conseguir nuevos valores semánticos que afloran cuando el texto entra en contacto con otros textos. Por ello, muchas veces es necesario recurrir al contexto de una copla para poder captar con toda precisión sus potencialidades semánticas.

Los estudios culturales sobre la memoria colectiva se ofrecen para ser aplicados a las letras del cante. Se puede decir que el repertorio de las coplas tradicionales forma la memoria cultural del mundo flamenco. Estas coplas marcan la pauta para los textos de nueva creación. En definitiva, el concepto de la intertextualidad es fundamental en la poesía del cante y su estudio, no sólo en cuanto a la diacronía sino también a nivel de indagar en la relación entre los textos que se combinan. En las letras flamencas, se construyen continuamente nuevas redes intertextuales por los cantaores, independientemente si estos recurren a coplas antiguas o de nueva creación.

/BIBLIOGRAFÍA/

Assmann, Aleida, “Canon and archive”, en *A companion to cultural memory studies*, Astrid Erll, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2010.

_____, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, trad. Aleida Assmann y David Henry Wilson, Cambridge, University Press, 2011.

Baltanás, Enrique, “Las soleares: una Sehnsucht a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de soledad)”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.

_____, “Introducción”, en *Cantos populares españoles: Recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Francisco Rodríguez Marín, Reedición, Sevilla, Renacimiento, 2005.

Bécquer, Gustavo Adolfo, “La Venta de los gatos”, en *Narraciones*, Edición con comentarios y notas al pie de Pascual Izquierdo, Madrid, *Cátedra*, 2007.

Blanco Garza, José Luís; Rodríguez Ojeda, José Luís; Robles Rodríguez, Francisco, *Las Letras del cante*, Sevilla, Signatura, 1998.

Bonet, Soledad y Ruiz Fernández, María Jesús, “Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Pedro Piñero, Sevilla / Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

Brenel, Eve, “Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco”, *Música oral del sur* 7 (2006).

Brunke, Dirk, *Das romantische Epos am Río de la Plata: Subjektivität und Lyrisierung*, Stuttgart, Steiner, 2018.

- Caballero Bonald, José Manuel, “Copla flamenca: fuentes cultas y populares”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.
- Camarero, Jesús, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Carrasco, Marta, “De cuando el flamenco echa mano de la poesía”, *Mercurio: panorama de libros*, 123 (2010).
- Castilla, Margarita, *El flamenco y los derechos de autor: Colección de Propiedad Intelectual*, Madrid, Reus, 2010.
- Castro Buendía, Guillermo, *Génesis Musical del Cante Flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Sevilla, Libros con Duende, 2014.
- Catarella, Teresa, *El Romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.
- Cenizo Jiménez, José, “La historia de una gran emoción”, *Litoral: La poesía del flamenco*, 238 (2004).
- _____, “Poesía flamenca y copla flamenca: una distinción necesaria”, *Litoral: La poesía del flamenco*, 238 (2004).
- _____, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, 2005.
- _____, “¿Hay nuevas coplas flamencas de calidad? Un acercamiento a la actualidad de la creación poética para el flamenco”, *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 46 (2019).
- Cruces Roldán, Cristina, “Decir el cante: la lírica popular, al servicio de la música flamenca”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.

- Erll, Astrid, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*, trad. Johanna Córdoba y Tatiana Louis, Bogotá, Universidad de los Andes, 2012.
- Fernández Bañuls, Juan Alberto & Pérez Orozco, José María, *La Poesía flamenca, lírica en Andalucía*, Sevilla, Signatura, 2004.
- Ferrán Augusto, *La Pereza: Colección de cantares originales*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid, Abada, 2011.
- Frenk, Margit, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México*, Tomo 1: Coplas del amor feliz, México D.F., El Colegio de México, 1976.
- Fundación Machado, “La Literatura Oral, ¿Tiene Futuro?”, debate entre Pedro Piñero, José Manuel Pedrosa, José Manuel Fraile y Enrique Rodríguez Baltanás, *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 38 (2003).
- García Gómez, Génesis, *Cante flamenco, cante minero: Una interpretación sociocultural*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- García Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad, 1998.
- García Lorca, Federico, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en *Conferencias I*, introducción y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984.
- González Sánchez, Carmen, “Del verso escrito al tercio cantado: una reflexión sobre la bulería”, ponencia en el *II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco INFLA* (Universidad de Sevilla, 16 y 17 septiembre de 2010), disponible en: www.jondoweb.com/archivospdf/carmenamor_delversoescrito.pdf [11.03.2019], 2010.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990.

- _____, “Lírica flamenca: algunas pervivencias de la poesía de tipo tradicional”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.
- Heredia-Carroza, Jesús; Palma Martos, Luis Antonio & Aguado Quintero, Luis Fernando, “Originalidad subjetiva y copyright: El caso del flamenco en España”, *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 16 (2017).
- Hernández, Miguel, *Obra completa: Poesía*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Tomo 1, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- Homann, Florian, “Una copla flamenca en el siglo XXI: ¿Todavía tradicional y popular?”, *Revista de Investigación sobre Flamenco ‘La Madruga’*, 12 (2015).
- Hühn, Peter & Schönert, Jörg, “Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse“, en *Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2007.
- Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning y Roman Ingarden (coords.), trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989.
- Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Fráncfort, Suhrkamp, 1970.
- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC y Casa de las Américas, 1997.
- Lachmann, Renate, “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”, en *A companion to cultural memory studies*, Astrid Erll, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2010.
- Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de cantes flamencos: Recogidos y anotados por Demófilo*, Prólogo de Enrique Rodríguez Baltanás Sevilla, Portada, 1996.

- Machado, Manuel, *Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- Manuel, Peter, “Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present”, *Ethnomusicology*, Vol. 54, 1 2010.
- Martín Cabeza, Juan Diego, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván: Estética, compromiso y cultura popular*, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad, 2016.
- Mendoza, Vicente T., *El corrido mexicano*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1954.
- Núñez, Faustino, “Letras”, *Flamencopolis*, disponible en: <http://www.flamencopolis.com/las-letras-del-cante-flamenco> [11.03.2019], 2011.
- Ordóñez Flores, Eva, “Estructuras subyacentes a la copla flamenca y figuras literarias de variaciones”, *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 8 (2010).
- Pedrosa, José M., “Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.
- _____, “Sobre el origen y la evolución de las coplas: De la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia e teoría*, Pedro M. Cátedra & Eva B. Carro Carbajal, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas SEMYR Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.
- Pérez Castellano, Antonio y Baltanás, Enrique, “Cómo vive el romancero entre los gitanos de la provincia de Sevilla: Las familias Peña y Fernández”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Pedro Piñero, Sevilla / Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

Piñero, Pedro M. y Atero Burgos, Virtudes, “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Pedro Piñero, Sevilla / Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

Piñero, Pedro M., *La niña y el mar: Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana, Vervuert, 2010.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1993.

Reyes Cano, Rogelio, “Bécquer y el mundo del flamenco”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38 (2010).

Rodríguez Marín, Francisco, *La copla: Bosquejo de un estudio folklórico*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1910.

Ruiz Aguilera, Ventura, “Sobre la colección de cantares atribuidos al vulgo”, *Revista Hispano-Americana* (27 noviembre de 1866).

Sánchez-Prieto, Juan María, “Los desafíos del ‘giro performativo’: el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner”, en *Giros narrativos e historias del saber*, Faustino Oncina & Elena Cantarino, Madrid, Plaza y Valdés, 2013.

Scheidung, Oliver, “Intertextualität“, en *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Astrid Erll & Ansgar Nünning, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2005.

Soler Díaz, Ramón, “Antonio Mairena: Seis modos de elegir las letras de sus cantes”, *Revista de Investigación sobre Flamenco ‘La Madrugá’*, 11 (2014).

Soria Olmedo, Andrés, “La depuración de la mirada: en torno al neopopularismo en Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486 (1990).

Steingress, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, 1993.

Suárez Ávila, Luis, “Jaleos, gilianas, versus bulerías”, *Revista de Flamencología*, 20 (2004).

_____, “Poética y tradición de los romances de los gitanos andaluces: ‘El Lebrijano’, un caso de fragmentismo y contaminación romancística”, *Culturas Populares: Revista Electrónica*, 2 (2006).

_____, “Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante”, *Culturas Populares: Revista Electrónica*, 7 (2008).

_____, “La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38 (2010).

Vadillo Comesaña, Juan Manuel, *La poesía y el flamenco (de Augusto Ferrán a Luis Rius)*, Tesis Doctoral, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Vergillos Gómez, Juan, *Conocer el flamenco: Sus estilos, su historia*, Sevilla, Signatura, 2002.

Verweyen, Theodor & Witting, Gunther, “Cento”, en *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Klaus Weimar et al., Tomo 1, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2007.

Zoido Naranjo, Antonio, *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*, Mairena del Aljarafe, Portada, 1999.

Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, trad. Concepción García-Lomas, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

La Fundación Machado es una institución inscrita con el número 2 en el Registro de Fundaciones Privadas de carácter cultural y artístico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con fecha 29 de julio de 1985. Tiene por objeto el estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales. Su denominación es un permanente homenaje al iniciador de los estudios científicos de cultura tradicional en Andalucía, Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* (1846-1893), creador y director de la revista *El Folklore Andaluz*.

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

Demófilo. Fundación Machado

C/Estrella, 2 - 41004, SEVILLA.

Telef: 955 60 43 48

www.fundacion.machado.org

Email: fundacion.machado@outlook.com

Demófilo no se responsabiliza de los escritos vertidos en la revista, siendo responsabilidad exclusiva de los autores.

Fundación Machado, Demófilo y logotipos registrados.

Con la colaboración de Fundación Cajasol.

© *De la edición: Fundación Machado.*

© *Textos e imágenes: Los autores.*

© *Portada: Fotografía de la exposición "Imperio Triana" de Javier Caró.*

Inaugurada en la XX Bienal de Flamenco de Sevilla. (@javiercaro_fotografo)

ISSN: 1133-8032

Depósito legal: SE-2054-2003

Diseño y maquetación: Javier Caró / www.javiercaro.es

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

DIRECCIÓN

Antonio José Pérez Castellano

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Cantero Martínez

Marta Carrasco Benítez

Alberto González Troyano

Pedro M. Piñero Ramírez

Antonio Zoido Naranjo

CONSEJO ASESOR

Encarnación Aguilar Criado

Cristina Cruces Roldán

José Antonio González Alcantud

José Manuel Pedrosa Bartolomé

Rocío Plaza Orellana

Enrique Rodríguez-Baltanás y González

Gerhard Steingress

Han sido directores de esta revista:

Salvador Rodríguez Becerra

Cristina Cruces Roldán

Antonio Rodríguez Almodóvar

Enrique Baltanás

Marta Carrasco Benítez

EDITORIAL

<i>¿Hay nuevas coplas flamencas de calidad? Un acercamiento a la actualidad de la creación poética para el flamenco.</i> José Cenizo Jiménez	11
<i>Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán.</i> Francisco Javier Escobar	23
<i>Las coplas flamencas contemporáneas, la memoria y las relaciones intertextuales: una propuesta de análisis de las letras del cante en su performance.</i> Florian Homann	81
<i>Lorca como fuente de inspiración para el baile flamenco.</i> Juan Vergillos	121
<i>Letras de ayer y hoy: Perspectiva de un Cantaor.</i> Edu Hidalgo	137
<i>Aquella saeta de Miles Davis.</i> José M ^a Rondón	151
<i>“www.flamencoradio.com, porque el flamenco está vivo”</i> Manuel Casal	155
<i>Antología. Bienal de Famenco: coplas contemporáneas en sus diversos espectáculos.</i>	159
• Andrés Marín, <i>Don Quixote</i>	159
• María Pagés y El Abri El Harti, <i>Una oda al tiempo</i>	166
• Rocío Molina, <i>Grito pelao</i>	174
• Dorantes, <i>La roda del viento</i>	176
RESEÑAS	
<i>Refranes con cuento, tomo I.</i> José Luis Agúndez García	179
<i>Antonio Machado, un pensador poético. Meditaciones del Juan de Mairena.</i> José María Hernández	182

<i>Flamenco y canción española.</i>	
Inés María Luna	183
LOS AUTORES	185
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	187
UN RECUERDO	189

EDITORIAL

La revista *Demófilo* no había dedicado hasta ahora ningún **número** monográfico al flamenco, de modo que la cifra mágica de los **50 números** se llena de feliz contenido.

Siendo conscientes de la imposibilidad de abarcar en estas páginas el inconmensurable universo flamenco, hemos elegido para esta primera ocasión a las letras del cante gitano andaluz. Nace este proyecto, por otra parte, del deseo de documentar las letras inéditas que formaron parte de los distintos espectáculos de la XXI Bienal de Flamenco de Sevilla.

Vive el flamenco un momento histórico, pero convulso. Junto a la casi desaparición de los espacios de la sociedad tradicional en los que surgían el rito y la fiesta flamencos y el nacimiento con enorme fuerza de nuevas formas trasmisoras de las melodías, además de los casi ya pretéritos modos de transmisión, como los discos, grabaciones o vídeos, está llegando un enorme aluvión de documentos flamencos bajo el cobijo de las nuevas tecnologías digitales y las redes sociales, abiertos a cualquier receptor interesado.

A ello se suma la conexión continua del flamenco, y de los flamencos con otras músicas contemporáneas, que sin duda, lo enriquecen; pero otras muchas veces, lo desvirtúan y lo alejan excesivamente de sus orígenes, en especial cuando los canales de transmisión (publicaciones periódicas, radio, televisión) actúan desde la ignorancia de las esencias de la música del flamenco.

Destacable es también la evidente elevación del nivel de profesionalización que han alcanzado los distintos actuantes de este ámbito musical: cantaores, bailaores, guitarristas, pero también, directores escénicos y demás personal vinculado a la producción artística.