

# Cante flamenco y memoria cultural

Lo performativo de la tradición, las redes de intertextos  
y las nuevas dinámicas en la poesía del cante



FLORIAN HOMANN

LA CASA DE LA  
RIQUEZA



CANTE FLAMENCO  
Y MEMORIA CULTURAL  
*Lo performativo* de la tradición,  
las redes de intertextos  
y las nuevas dinámicas en la poesía del cante

FLORIAN HOMANN



# La Casa de la Riqueza

## Estudios de la Cultura de España

### 61

**E**l historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a.C.) bautizó la Península Ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalternidad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo xx y principios del xxi. La colección «La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos

lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

CONSEJO EDITORIAL:

DIETER INGENSCHAY (Humboldt Universität, Berlin)

JO LABANYI (New York University)

FERNANDO LARRAZ (Universidad de Alcalá de Henares)

JOSÉ-CARLOS MAINER (Universidad de Zaragoza)

SUSAN MARTIN-MÁRQUEZ (Rutgers University, New Brunswick)

JOSÉ MANUEL DEL PINO (Dartmouth College, Hanover)

JOAN RAMON RESINA (Stanford University)

† LIA SCHWARTZ (City University of New York)

ISABELLE TOUTON (Université Bordeaux-Montaigne)

ULRICH WINTER (Philipps-Universität Marburg)

# CANTE FLAMENCO Y MEMORIA CULTURAL

*Lo performativo* de la tradición,  
las redes de intertextos  
y las nuevas dinámicas en la poesía del cante

FLORIAN HOMANN



IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2021

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Iberoamericana, 2021  
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2021  
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17

[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN 978-84-9192-223-0 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96869-171-8 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96869-172-5 (e-Book)

Depósito legal: M-24341-2021  
Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros  
Imagen de la cubierta: Peña cultural flamenca Torres Macarena, Sevilla  
(fotografía de Florian Homann)

# Índice

Nota preliminar

Introducción

## PRIMERA PARTE FLAMENCO, MEMORIA Y LA POESÍA DEL CANTE

1. Tradición oral, memoria, medios de transmisión y *performance* de la poesía
  - 1.1. La tradición: definiciones terminológicas y uso en el flamenco
  - 1.2. La memoria cultural y la poesía oral tradicional
  - 1.3. La mediatización de la memoria y del texto oral
  - 1.4. La *performance* o la 'puesta en escena' *performativa* del texto oral
2. La memoria flamenca, los cantaores y la poesía
  - 2.1. El patrimonio, los orígenes y la evolución del flamenco
  - 2.2. Los cantaores en el mundo flamenco
  - 2.3. La transmisión de coplas y letras flamencas
3. La poesía del cante: creación y características de las letras flamencas
  - 3.1. El papel de las *performances* musicales para las letras flamencas
  - 3.2. Las fuentes y la creación de las coplas flamencas
  - 3.3. Las características de las coplas flamencas

- Las letras más adecuadas en los distintos ámbitos del
- 4. cante
  - 4.1. *Liveness* y aura en la *performance* interactiva del flamenco de uso y ritual
  - 4.2. “Decir el cante” para el surgimiento del duende en vivo
  - 4.3. Desde juergas en contextos privados hasta *flamenco-shows* públicos
  - 4.4. Tipos de letras empleadas en las producciones discográficas
- 5. La poesía tradicional-mediatizada
  - 5.1. La transmisión mediatizada y la hibridación con la tradición oral en el cante
  - 5.2. Las dos caras de la tradición mediatizada: letras ‘firmes’ frente a coplas transformables
  - 5.3. Cara A: las letras firmes y fijas, atribuidas a cantaores ‘creadores’
  - 5.4. Cara B: dinámica y vitalidad de la poesía tradicional-mediatizada actual
  - 5.5. Lo *performativo* de la poesía tradicional-mediatizada

## SEGUNDA PARTE

### LA POESÍA TRADICIONAL Y DE AUTOR EN EL CANTE FLAMENCO

- 6. La poesía tradicional en el cante flamenco de viva voz
  - 6.1. Las complejidades metodológicas y nuevas propuestas de solución
  - 6.2. La *mare* en el cante: motivos frecuentes y sus distintos valores semánticos
  - 6.3. La memoria colectiva gitana: nuevas *performances* de antiguos martinetes
  - 6.4. Los palos flamencos y los lugares de la memoria
- 7. La memoria cultural en las letras flamencas de autor

- 7.1. Letras compuestas para un cantaor: narración lírica y memoria colectiva
- 7.2. Letras compuestas para la cultura flamenca por poetas y cantaores
- 7.3. Las adaptaciones flamencas de los poetas clásicos del siglo xx

Conclusiones. La importancia de la memoria cultural en el cante flamenco

Referencias bibliográficas

Anexos

Índices

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Peña flamenca Salvador El Pascua, Carboneras, Almería.  
Fotografía de Florian Homann

Un cantaor y un tocaor recuerdan a Camarón de la Isla.  
Dibujo de Eddie Pons

Monumento a La Paquera de Jerez en la plaza de Nuestro Padre Jesús de La Sentencia, barrio de San Miguel, Jerez de la Frontera, obra de Sebastián Santos Calero. Fotografía de El Pantera

Grafiti de Camarón de la Isla en Málaga, obra de Sendra.  
Fotografía de Sendra

Placa conmemorativa de Pedro el Morato en las Cuatro Esquinas, calle Almería, Vera, Almería. Fotografía de Florian Homann

Café cantante, hacia 1888. Copia a la albúmina. Colección particular de C. Teixidor. Fotografía de Emilio Beauchy

Peña flamenca La Bulería, Jerez de la Frontera. Fotografía de Florian Homann

# Nota preliminar

El presente trabajo es la versión revisada de mi tesis doctoral (*La poesía del cante flamenco y los cantaores*), presentada en 2019 en la Universidad de Colonia y realizada en cotutela con la Universidad de Sevilla.

Quiero expresarles mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que me han apoyado en este largo camino, ante todo, a mi familia y particularmente a Julia por su paciencia y el acompañamiento durante todo el proceso, con todo lo que conlleva.

En un trabajo sobre la memoria sería impensable olvidarme de solo uno de los que me han ayudado en extraordinaria medida. Tras haber podido tener todas estas experiencias sin par y más que agradables, quiero dar un especial agradecimiento a todos los involucrados en el mundo flamenco, sean artistas, aficionados o estudiosos, además de las instituciones de investigación, tanto de la poesía oral como del cante. Asimismo, agradezco a las múltiples peñas y locales el permiso de realizar grabaciones y fotografías para esta investigación. Aunque no mencione a cada uno con su nombre y apellido, estoy seguro de que saben quiénes son y que, sin su ayuda inmensa e indescriptible, este proyecto nunca se hubiera llevado a cabo: se lo agradezco de corazón.

Al DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) y a la Escuela de Posgrados a.r.t.e.s., así como a la Universidad de Colonia, agradezco las diversas becas que me concedieron; en particular quiero agradecerle al DAAD la

financiación de la estancia de siete meses en Sevilla (2017-2018), imprescindible para la realización exitosa de este proyecto en cotutela entre las dos universidades.

Especial gratitud debo a los directores de la tesis por su gran esfuerzo y excelente guía. A Pedro Piñero por toda la ayuda brindada y las valiosas conversaciones sobre la poesía tradicional desde el comienzo de la investigación. Por su confianza, consejos y apoyo para poder concluir este proyecto va todo mi agradecimiento a Gesine Müller en Colonia y a José Manuel Camacho Delgado en Sevilla.

Por último, quiero expresar mi agradecimiento particular a la persona que ha guiado este proyecto desde el inicio, con toda dedicación, superando todas las dificultades: Katharina Niemeyer, *in memoriam*.

Florian Homann  
Colonia, abril de 2021

VAMOS A ACORDARNOS...



# Introducción

Para iniciar este libro sobre la memoria y la poesía del cante flamenco en *performance*, cantada por cantaores contemporáneos, y ubicarla por tanto en el siglo XXI, me parece adecuado presentar dos anécdotas ocurridas durante la realización de la investigación. Una se sitúa en la etapa del inicio del proyecto y la otra data de una etapa más avanzada del mismo.

La primera, del verano de 2014, trata de un encuentro casual con unos jóvenes, “gitanos todos”, como me aseguraban con cierto orgullo. Estaban sentados a la sombra de unos árboles, en la plaza de la biblioteca de un pueblo del sur de España, a la que había ido a investigar sobre el contexto sociocultural en el que surgió y ha evolucionado el flamenco. Ahí pasaban el rato con sus móviles, disfrutando de vídeos de “cantes antiguos”, recordando a los maestros de la memoria del flamenco, tanto a aquellos de los núcleos flamencos básicos de la Baja Andalucía, como a los artistas de la Andalucía oriental. Se podía desprender de sus comentarios que algunos artistas, con los que los jóvenes parecían identificarse mucho, eran sus parientes lejanos. Jaleaban los cantes e incluso se echaron unas coplas cortas de viva voz, por lo que me acerqué a conversar con ellos.

La segunda anécdota ocurrió un domingo soleado, durante mi estancia de investigación en Sevilla entre 2017 y 2018, al salir de casa en el barrio de Bami, no muy lejos de las conocidas Tres Mil Viviendas. Observé a tres hombres en

medio de la calle, que durante el día ejercían como gorrillas en la ciudad<sup>1</sup>, grabarse a sí mismos con sus teléfonos móviles, cantando unas soleares tradicionales, entre distintos intentos repetidos. Me pregunté entonces, viendo tal espectáculo en medio de la calle, si colgarían estos vídeos en alguna plataforma, por ejemplo, en YouTube. En otras palabras: ¿estos cantaores aficionados aportarán sus cantes de hoy —y de ayer— a la mencionada memoria del flamenco para los jóvenes de mañana? Seguro es que las grabaciones no se quedarían en el archivo de un solo teléfono móvil, sino que se difundirán por las inmensas redes sociales contemporáneas de la web.

De estas dos anécdotas se puede deducir qué estrecha es la relación entre la cultura del flamenco y lo que se entiende por una metafórica memoria colectiva, un concepto investigado por estudiosos de múltiples disciplinas académicas, entre otras, las ciencias literarias y culturales, con una mayor intensidad a partir de los años ochenta del pasado siglo xx. Hoy en día, la transmisión de esta memoria colectiva se ha desplazado mayoritariamente a las 'memorias' —los archivos digitales— de los nuevos medios de comunicación. Pero no solo los medios de comunicación se encuentran en estrechísima vinculación con una memoria colectiva, sino que esta se relaciona también con el elemento de identidad cultural. De tal modo, unos de los principales modelos teóricos que la presente investigación requiere para su desarrollo son los aportados por los estudios recientes sobre la memoria cultural, denominados también con el anglicismo *cultural memory studies*, ya que reúnen tanto los componentes mencionados anteriormente —entiéndase, memoria colectiva e identidad cultural— como las relaciones entre pasado y presente, en esta rama de investigación relativamente joven (véase Erll, *et al.* 2010, Erll y Rigney 2009, Erll y Nünning 2005).

Múltiples conversaciones con expertos y entrevistas con artistas me han corroborado que, de hecho, parece existir una memoria colectiva y cultural del flamenco. La relación de esta memoria con la minoría de los gitanos constituye el tema principal de una obra de ensayo clásica escrita por Félix Grande (1979). Otro investigador que se ha dedicado a estas cuestiones, Pierre Lefranc (2000: 28), declara que los gitanos “no tienen mucha memoria colectiva”, al margen de lo que suelen considerar “lo nuestro”, el cante gitano-andaluz<sup>2</sup>.

No obstante, el flamenco y sus orígenes, ya desde los años noventa del siglo pasado, se han recontextualizado, por lo que su patrimonio cultural se ha extendido a un específico grupo sociocultural más amplio y complejo, sin reducirlo a una etnia específica. En consecuencia, también prefiero extender esta investigación a la memoria del flamenco actual y global, en una dimensión que no excluye ninguna etnia, nacionalidad, comunidad ni clase social. De tal modo, frente a la cuestión —de todas formas, insoluble— de a quién exactamente atribuir el patrimonio del flamenco y de su memoria colectiva, para los objetivos de este estudio resulta más relevante la pregunta básica de en qué consiste exactamente dicha memoria. ¿Qué elementos de la memoria del flamenco pueden ser importantes de examinar, con una metodología filológica, para poder caracterizar la poesía empleada en el cante actual? El flamenco es considerado, ante todo, música y baile. No obstante, existe otro elemento algunas veces descuidado en la estética del flamenco: los soportes literarios usados en los cantes, que constituyen el centro de interés de la presente investigación, realizada desde la perspectiva de las ciencias literarias, a pesar de aplicar una metodología interdisciplinaria.

La experta en poesía oral Margit Frenk (1976: xx) compara un objeto de investigación con dos dimensiones, la

musical y la literaria, con una medalla. En la práctica del cante ambas van obviamente unidas, no obstante, para tratarlas desde un punto de vista teórico, hay que recordar que se trata de dos caras distintas. De ahí, resulta fácil deducir la necesidad de separar a nivel analítico entre letra —la poesía lírica propiamente dicha— y música. De hecho, el elemento musical no se puede dejar de lado en una investigación sobre flamenco, no obstante, tampoco entraré en detalle en las cuestiones correspondientes<sup>3</sup>, sino que consideraré los aspectos musicales como un contexto que enmarca la puesta en escena del texto, es decir, la música se tratará como contexto fundamental de la poesía oral ejecutada.

Resulta de extraordinario interés investigar sobre los procesos de comunicación de estos textos literarios tan especiales. En otros tiempos, la poesía del cante se transmitió mediante la tradición oral inmediata. Esto explica por qué, en cualquier acercamiento a la transmisión de las letras flamencas, se subraya el papel fundamental que desempeña la memoria biológica, la capacidad humana de recordar algo, y su aparente déficit, el olvido. Aquí quiero cambiar el enfoque hacia el concepto que se entiende por el uso metafórico del término, aplicado con respecto a la memoria de un grupo social (Erll 2012: 93). Derivadas de múltiples interrogantes actuales sobre la transmisión, las primordiales preguntas que persigue contestar mi trabajo consisten en cómo se transmite hoy este contenido fundamental de la memoria flamenca y cómo afecta el medio de transmisión al texto, soporte literario del cante flamenco. Teniendo en cuenta que se trata de un tipo específico de poesía oral y musicalizada, estas preguntas no se pueden contestar sin servirse de otras conceptualizaciones académicas, netamente interdisciplinarias, como lo son los resultados de los estudios recientes sobre la *performance*, en relación con el

concepto de la mediatización de la sociedad actual globalizada. En general, lo que se entiende por la poesía del cante —o las letras flamencas— está relativamente bien definido. No obstante, la mayoría de las investigaciones hace referencia a la unidad de sentido de la copla suelta, un breve poema autónomo de contados versos, transcrita en su versión base, tal como se la puede encontrar en un poemario.

Una primera fuente de información considerable la constituyen los prólogos de las colecciones de letras flamencas. Ya en 1881 salió a la luz la *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, de Antonio Machado y Álvarez. El padre de los dos poetas, Antonio y Manuel, recurría a tal seudónimo —dando cuenta por su etimología griega de su gran cercanía al *demo*, tan de moda en el Romanticismo tardío del siglo XIX— para dignificar la poesía atribuida al colectivo del ‘pueblo llano’ en diversas publicaciones, entre otras, en su revista *Folk-lore Andaluz*. De todas formas, Demófilo distinguió la cultura flamenca de la poesía y de la música folklórica, debido a sus especificidades en cuanto a la transmisión, la cultivación y el consiguiente patrimonio del arte flamenco<sup>4</sup>. Además, desde la publicación de esta obra es frecuente la confusión entre letras y cantes, puesto que Demófilo transcribió las letras y, sin embargo, al prescindir de ofrecer partituras, subrayó la valoración prevaleciente de las interpretaciones musicales sobre el contenido literario. En concordancia con esto, clasificó los textos literarios mediante los palos flamencos en los que se habían cantado. En su respuesta inmediata, en forma de un artículo en alemán, el lingüista Hugo Schuchardt (1881: 275) le advirtió que sería inexacto e inconsecuente aplicar en exclusiva este criterio musical, puesto que esta distinción causaría problemas cuando los textos del género poético no difieren en sus aspectos

literarios y, además, pueden saltar entre las distintas modalidades del cante<sup>5</sup>.

Entre las circunstancias del flamenco de 1881 y las del siglo XXI hay un abismo, a pesar de que las letras no parecen haber cambiado demasiado. Por ello, el presente trabajo persigue responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se pueden caracterizar las letras escuchadas y registradas — mayoritariamente en eventos en vivo— en esta investigación, bajo los efectos provocados por el hecho de que se trata de una poesía cantada repetidamente por distintos cantaores? Por regla general, los cantaores han aprendido las letras de la tradición, o sea, de otras fuentes anteriores, que pueden ser constituidas por nuevos medios de comunicación.

La segunda colección de letras flamencas más importante es la obra de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, publicada aproximadamente cien años más tarde (1983), con una reedición en el siglo XXI (2004). La correspondiente introducción describe el objeto de la investigación como la “caracterización estructural de la lírica en andaluz” (ibíd.: 29-61), con dos enfoques derivados de los campos de especialización de los dos editores. Con respecto a la lingüística, se subraya que las letras flamencas son una poesía en el código sociolingüístico del andaluz, mientras que desde la perspectiva literaria son descritas como un tipo de poesía tradicional. De acuerdo con la definición del concepto neotradicionalista, propuesto por Ramón Menéndez Pidal a inicios del siglo XX, se trata por tanto de coplas líricas con un patrimonio colectivo. En consecuencia, en la colección no se nombran ni los autores ni los informantes concretos, que habrían proporcionado las coplas al equipo de recolección. Los autores argumentan que “la tradición oral será quien diga la última palabra acerca de los [poemas] elegidos para vivir en la memoria y en los labios de los cantaores, únicos

depositarios colectivos de esta prerrogativa” (ibíd.: 51). Conforme a esta premisa, se presentan en la recolección más de tres mil coplas aisladas, desde tres hasta siete versos, en sus versiones base.

La relación entre estas dos obras clave se basa en que Demófilo presentaría las letras escuchadas en su momento y los dos autores las de su época, con la coincidencia de que numerosas coplas se repiten en ambas colecciones, dando cuenta de cierta continuidad en su uso. La mayoría de los trabajos académicos posteriores sobre la poesía del flamenco recurre a ejemplos extraídos de estos dos libros o a semejantes recolecciones escritas.

Hay que indicar que, antes de que se iniciara una investigación realmente científica desde la perspectiva filológica, destacaron en el siglo xx las contribuciones de varios poetas, extraordinariamente involucrados en la valoración del flamenco. A Federico García Lorca se le puede considerar como el intelectual más relevante de la primera mitad del pasado siglo, al aportar tres conferencias clave al respecto. En la segunda mitad del siglo xx, sobresalió primero el poeta cordobés Ricardo Molina, al publicar un libro junto con el cantaor Antonio Mairena —obra que causó un impresionante efecto en el mundo flamenco—, antes de que los escritores José Manuel Caballero Bonald (1975) y Félix Grande (1979) aportaran sus reflexiones sobre la cultura en cuestión, refiriéndose en su argumentación con asiduidad a los soportes literarios.

Tras la publicación de dos investigaciones lingüísticas por Ropero Núñez (1978, 1984), una de las primeras monografías científicas sobre la poesía del cante, desde una perspectiva de las ciencias literarias, es la tesis doctoral de María del Carmen García Tejera, denominada *Poesía flamenca* (1986), aunque trata, sin embargo, la poesía de un autor individual: su investigación queda dedicada a un poemario de un poeta gaditano al que se puede considerar

como letrista flamenco, Antonio Murciano. En la misma década de los ochenta, Antonio Carrillo Alonso aporta dos libros<sup>6</sup>. Tanto este autor como el arabista Emilio García Gómez —prologuista de su obra *La poesía del cante jondo* (1981)— ponen especial énfasis en la continuidad de las coplas flamencas como poesía tradicional, aplicando sin dudar el concepto pidaliano, en su versión historicista (véase cap. 1). No obstante, una cita extraída de la famosa obra sobre las jarchas de Emilio García Gómez (1965) demuestra que existen múltiples interrogantes en esta cuestión. De acuerdo con una doctrina neoclasicista, vigente en el flamenco a mediados del siglo xx, el renombrado filólogo usa las letras flamencas como ejemplo adecuado para corroborar la vivacidad cotidiana de los fenómenos de la poesía tradicional en España. Pues, estos fenómenos se pueden observar todavía en las canciones líricas contemporáneas —en su caso, de la década de los sesenta—. De esta cita se puede deducir la relevancia que tiene la poesía del cante para estos asuntos, gracias a la vitalidad y a la espontaneidad del mundo flamenco. Además, la cantidad de preguntas planteadas —sin respuestas del todo claras, aunque el autor intentara dar algunas— corrobora que existen varios puntos importantes a aclarar:

Limitémonos, como ejemplo, a una fiesta de ‘cante jondo’. ¿Esas coplas? ¿Las ha inventado el ‘cantaor’? No, o quizás ha inventado alguna. ¿Las ha compuesto la mujer en cuya boca se ponen a veces? No. ¿Son todas populares? No. ¿Las hay de autores cultos, alguna vez por azar conocidos? Sí. ¿Las ha modificado en algo el ‘cantaor’? Seguramente. ¿Son de ayer o de hace cincuenta años? Es difícil decidirlo. Nosotros, los españoles, *seguimos viviendo espontáneamente ese mundo* (E. García Gómez 1965: 36-37, cursivas y comillas en el original).

En primer lugar, vemos que las cuestiones sobre si se puede constatar con claridad quién era el autor o la autora<sup>7</sup> de las letras tradicionales y cuándo se han inventado estas, demuestran una considerable dificultad. En la práctica de la

música flamenca, se tiende a asociar la letra con la música en la que se suele emplear. Por lo tanto, existen múltiples casos en los que se atribuye la autoría de una copla — preexistente a nivel literario— a un determinado cantaor, por su puesta en una música específica<sup>8</sup>. De ahí, resulta también tan complejo aclarar si el mismo cantaor ha inventado sus letras o no. De todos modos, el desconocimiento de la autoría original, el anonimato, es un criterio decisivo para considerar un poema oral como tradicional o no. García Gómez también cuestiona si todas las coplas serían populares.

En 1990 se publica la tesis doctoral de Francisco Gutiérrez Carbajo, que marca un hito en la investigación literaria de la poesía del cante al contextualizar los orígenes tanto de la cultura flamenca como de su poesía en el siglo XIX, y al aplicar el concepto ‘poesía de tipo popular’, desarrollado desde los años sesenta por Margit Frenk. En conclusión, este investigador detecta la convivencia entre la canción lírica de tipo popular (folklórica) y la poesía del cante flamenco, ya en sus orígenes. La poesía del cante flamenco es un tipo peculiar, no solo en comparación con otros tipos de poesía (escrita) por su casi exclusiva existencia en la oralidad o sus diferencias frente a otras manifestaciones literarias orales hispanas, sino también en comparación con las palabras poéticas ejecutadas en otras músicas contemporáneas. La observación de que las coplas más representativas ya se encontrarían en los cancioneros populares dieciochescos (Gutiérrez Carbajo 1990: 507) implica que la originalidad y unicidad del soporte literario en el flamenco no se fundamentan en constituir este una obra innovadora de autor individual. El mismo autor publica con *La poesía del flamenco* (2007) otro libro fundamental, compendio y revisión de sus teorías. En otras aportaciones (Gutiérrez Carbajo 2004, 2010), subraya en primer lugar la inconveniencia de pensar en fronteras estrictas entre las

distintas especies de poesía que se pueden retomar en el cante. De hecho, llama la atención sobre el hecho de que las fuentes de las que salen las coplas del repertorio tradicional pueden ser consideradas tanto cultas como populares, o sea, el autor original puede ser un poeta profesional, conocido y canónico, o un individuo —incluso ágrafo— que se dedicaría a la tarea poética por afición. La cuestión clásica, basada en una dicotomía en cuanto a la autoría entre poesía culta y poesía popular —en general bastante seguida en el ámbito flamenco— resulta de menor relevancia para la presente investigación, que sigue, de acuerdo con Gutiérrez Carbajo, la hipótesis de que es imposible (y obsoleto) separar estrictamente estos dos tipos de poesía. A la inversa, dejando de lado a los autores de los textos, sí resulta relevante la cuestión de si el estilo poético tiende hacia uno de tipo popular o hacia uno más bien cultista.

La argumentación en la cita presentada de Emilio García Gómez da una mayor importancia a que cada cantaor, que pone en escena unas letras preexistentes, ‘seguramente’ las cambiaría. Esta actuación —consciente o inconsciente— sobre el texto literario es uno de los aspectos centrales del presente trabajo. ¿Qué ocurre con el soporte literario a la hora de estar modificado por un transmisor y nuevo emisor en la larga cadena de la tradición oral? Si las modificaciones de un texto breve se realizan en medida considerable, este texto se puede convertir en una nueva entidad literaria, en un nuevo poema —oral y efímero—, unidad de sentido relevante de analizar.

Lo que parece de sumo interés para la ciencia filológica y las letras del cante es trasplantar estas preguntas aparentemente atávicas, de uno de los descubridores de las jarchas medievales, al actual siglo XXI. Desde 1965 hasta nuestros días, y en general durante toda la segunda mitad del siglo XX, en la que específicamente la poesía oral

tradicional ha experimentado las transformaciones más drásticas de su historia (Fundación Machado 2003), los canales de transmisión se han modificado continuamente, en correlación con la globalización y el progreso técnico. Con estos grandes cambios, la tradición oral de la poesía se ha visto afectada en extraordinaria medida. A pesar de que en muchos estudios se ha realizado una recolecta de forma muy sistemática<sup>9</sup>, se puede observar que los géneros más emblemáticos de la poesía oral tradicional española han dejado de cultivarse de forma natural y que existe, en vez de la antigua costumbre de acompañar con el canto las tradicionales tareas del hogar, un proceso de transición al ámbito de la educación, hacia medios estables como son los libros y las grabaciones discográficas, por ende, hacia entornos artísticos y comerciales, llevando la antigua tradición en más de un caso a versiones folklorizadas y más bien estáticas. Es el romancero, con sus siete siglos de viva cultivación dinámica, del que comenta Pedro Piñero: “La globalización ha acabado con este patrimonio cultural que son los romances”<sup>10</sup>. Habrá que comprobar si las letras flamencas siguen vivas.

José Luis Blanco Garza, José Luis Rodríguez Ojeda y Francisco Robles Rodríguez publican *Las letras del cante* (1998), un libro en cuya primera parte presentan múltiples ejemplos aislados de coplas, para fundamentar sus descripciones de las letras flamencas. Los tres autores llegan a resumir un aspecto importante que nos devuelve inmediatamente a los demás géneros literarios cultivados en la tradición española, al manifestar la impresión de que la poesía del cante deriva de una poesía anterior. Por un lado, Blanco Garza *et al.* (1998: 21) destacan la “síntesis lírica de incomparable poder de sugerencia y emoción” de las coplas flamencas y asocian estas características con un tratamiento por autores renombrados. Por ejemplo, relacionan una terceta octosilábica de Lope de Vega con una

soleá (ibíd.: 107). Por otro lado, declaran que “el cante, sólo el cante, es quien ha determinado la poesía de las coplas” (ibíd.: 21). De estas conclusiones muy acertadas aparecen nuevos interrogantes. ¿De qué formas de poesía derivan las letras flamencas y qué ha cambiado exactamente en el proceso de transformación? Un punto de partida puede ser el romancero, con sus textos narrativos, cuya influencia, en una variedad de casos, se ha desdibujado hasta la invisibilidad en la breve copla lírica del cante. Así, teniendo en consideración la estrecha relación entre ambos géneros y la extendida teoría de la —al menos parcial— derivación de las letras flamencas del romancero, se podría considerar al cante flamenco como uno de los herederos del reputado género de literatura oral.

Respondiendo a la mayor exigencia de investigación sobre la lírica flamenca —con una cultivación más que viva en la actualidad, que se evidencia entre otros motivos por la declaración del flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2010—, a esta se le incluye como tema en los respectivos congresos sobre esta poesía específica, denominada *lyra minima oral*, a partir de la década de 1980. Los ejemplos más destacables son los apartados en las obras colectivas *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo xx* (Piñero *et al.* 1989)<sup>11</sup>, que incluye, entre otras, una aportación crucial de Suárez Ávila sobre los orígenes romancísticos, de cultivación gitana, del palo flamenco básico de las tonás, y *De la canción de amor medieval a las soleares* (Piñero y Pérez Castellano 2004)<sup>12</sup>. En la introducción a este último libro, Piñero (2004: 10) realza la vivacidad y la relevancia de estas coplas, efectivamente entonadas hoy para el ámbito académico: “Es muy probable que sea la flamenca una de las más ricas y vivas modalidades de la lírica popular del ancho mundo panhispánico, y ya es hora de que se la considere como tal, al mismo nivel que otras manifestaciones de la canción

tradicional”. Sigue Piñero apuntando las demandas de investigación a seguir: “Claro que para eso hay que empezar por marcar los rasgos definidores de esta lírica y aclarar hasta qué punto y en qué medida estos textos, tan cantados en Andalucía, pueden ser considerados *tradicionales*” (ibíd., cursivas en el original). Este camino ya iniciado quiere seguir la presente investigación, concretando las condiciones y circunstancias de la poesía oral tradicional en la actualidad.

En su *Introducción a la poesía oral*, de 1983, Paul Zumthor hace referencia en varias ocasiones, aunque de paso, a las coplas flamencas, mostrándolas como ejemplos de una poesía espontánea, cuyo modelo textual existe con anterioridad y cuya música depende de la improvisación: teniendo en cuenta la fecha de primera publicación de este libro —por lo demás fundamental, ya que introdujo la noción de la *performance* en los estudios respectivos—, habrá que preguntarse por la situación actual.

Afirmando las suposiciones resumidas de los estudios publicados hasta el día de hoy, se puede admitir que las coplas breves que se insertan en un cante —por tanto, vivas— proceden de un caudal tradicional<sup>13</sup> y que son, en primer lugar, autónomas y de gran concisión estilística. En segundo lugar, en el momento único de la *performance*, 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 dormían. Así, con un especial enfoque en la cultivación de viva voz, una novedad del presente trabajo consiste en dar el paso —hasta ahora realizado en escasos estudios— de analizar diversas coplas en su estructura momentánea de una *performance* particular contemporánea, con el fin de describir en detalle las letras flamencas tradicionales, efectivamente cantadas en la actualidad del siglo XXI.

De entrada, cabe anotar que varios especialistas cuestionan el futuro de las letras tradicionales del cante, mencionando la existencia de grabaciones como un verdadero obstáculo para la tradición oral en la cultura flamenca (véanse Díaz Velázquez 2005, Suárez Japón 2004). Sin embargo, no toda la poesía que se emplea en el cante tiene por qué ser tradicional, sino que muchas coplas emitidas de viva voz pueden ser de autor hasta hoy conocido.

En 2004, la renombrada revista malagueña *Litoral* edita un número especial, titulado *La poesía del flamenco*. En este número 238 se encuentra tanto una gran cantidad de textos primarios —tradicionales y de autor— como aportaciones teóricas por parte de diversos expertos. Entre otras contribuciones relevantes para la cuestión, se presenta una definición básica de los objetos de investigación, expuesta desde la perspectiva literaria por José Cenizo<sup>14</sup>, distinguiendo entre poesía flamenca para ser leída y copla flamenca para ser cantada.

Desde 2009 se celebran en la Universidad de Sevilla los congresos interdisciplinarios “INFLA: Investigación y Flamenco”, que han alcanzado las cinco ediciones —con sus respectivas actas— hasta hoy. Estos congresos van de la mano de un programa de doctorado en la misma institución. Para este trabajo resultan de mayor interés todas las investigaciones que se acercan al flamenco desde una perspectiva más bien filológica, como son las realizadas por González Sánchez (2015), Conde González-Carrasco (2017), Martín Cabeza (2018) y Luna López (2019), sin olvidar las numerosas aportaciones con enfoques en la antropología, en la (etno)musicología o en las ciencias de los medios de comunicación. Los trabajos mencionados se enfocan en mayor medida en una poesía de autor —no anónima—, que se emplea como soporte literario en los cantes flamencos. Estos investigadores hacen referencia en múltiples casos a

versiones concretas de los textos, registradas en la discografía del cante. La realización de tesis doctorales sobre la relación entre literatura y cante no se reduce a Sevilla; desde la Universidad de Granada se ha publicado, por ejemplo, la investigación de Elizabet Fernández Lam-Sen (2018). Fuera de España, se ha presentado en México, con la aportación de Juan Manuel Vadillo Comesaña (2015), otra tesis sobre la poesía flamenca. En Alemania es Adela Rabien (2010) quien se inscribe, con su tesis sobre la imagen de la mujer en las coplas del cante, en la línea de investigación sobre cuestiones de género, corriente en la que Loren Chuse (2007) ha publicado en los Estados Unidos una monografía frecuentemente citada y Miguel López Castro (2007) ha presentado su tesis en la Universidad de Málaga. De los tres investigadores mencionados, solo López Castro, quien indaga también en las letras nuevas, recurre a *performances* concretas y versiones grabadas, de los álbumes discográficos de los nuevos flamencos. Además de este tema, López Castro (2007: 166) reflexiona sobre la —a veces exagerada— exaltación de la antigüedad de las letras flamencas:

Parece que el público y los mismos artistas se han adaptado a escuchar las coplas de siempre. La inmensa mayoría de cantaoras y cantaores tienen en su repertorio letras con más de un siglo de antigüedad, como en el caso de los cantantes de ópera. La antología de 'cantes flamencos' de Demófilo (muerto en 1893) entre otras, sigue siendo una fuente importante de letras.

Esta declaración coincide a grandes rasgos con mis propias experiencias. Con respecto a lo literario, concediendo el mundo flamenco un alto valor a su tradicionalidad, se oye con frecuencia una respuesta aparentemente lógica: “Claro, las letras que usamos son antiguas, todas”. Los involucrados en el cante parecen dar por hecho que las letras añosas y reutilizadas serían las más adecuadas. Se puede preguntar si y por qué existen tan pocas letras nuevas con calidad, según la estética literaria del mundo flamenco; una reflexión sobre la calidad de estas

letras de nueva creación realiza Cenizo (2020). López Castro (2007: 512) anota en sus conclusiones críticamente que hasta estos días “ni siquiera existe un estudio de la calidad o representatividad de las coplas que cantan los artistas flamencos actuales”. Esta cuestión tiene que ser disputada, en un contexto de tensión entre tradición e innovación que resulta obvio en el mundo flamenco. Con mucha razón, se pregunta el musicólogo Miguel Ángel Berlanga (1997): “La presente comunicación versa, en efecto, de tradición y cambio en el flamenco. ¿Son conceptos opuestos, excluyentes, o, más bien, se implican el uno al otro?”. Esta cuestión resulta decisiva para la presente investigación sobre las letras del cante, tratadas como poesía oral desde una perspectiva literaria. Si afirmamos que las letras del cante suelen orientarse a la tradición, la pregunta que se deriva es si esta tradicionalidad de la literatura implica una concepción conservadora, estática —generando incluso objetos de museo fosilizados— y ortodoxa o más bien una estética heterodoxa, basada en cambios y recreaciones de una base anterior. ¿En qué medida se relacionan tradición colectiva e innovación individual en la poesía del cante? Es más, esto mismo se podría cuestionar en cuanto a la relación entre lo antiguo y lo nuevo.

Se supone que la antigüedad de la mayoría de las letras tradicionales se debe a la premisa —al menos discutible— de que el público requiere en exclusiva estas letras a las que está acostumbrado<sup>15</sup>. Fácil es conectar esta premisa con los aspectos de la memoria colectiva, también aparentemente relacionada con el pasado. Hoy en día, sin embargo, se hacen notar muchas opiniones que demandan letras actualizadas en el flamenco, con las que los emisores y receptores se podrían identificar mejor, en comparación con una copla del contexto decimonónico. En la introducción a su libro de letras flamencas propias, el cantaor Antonio

Roldán 'El Niño Colchón' (2010: 43) lamenta la escasa renovación en la poesía del cante:

Esta es una de las razones por las que creemos que no se llega a un público más amplio. Las letras se renuevan poco. La mayoría de los cantaores sigue imitando a los clásicos, cantando letras antiguas o de hace un siglo, totalmente oxidadas, extemporáneas, desconectadas de la realidad, letras que dicen poco. Consideramos que esto ocurre por la inercia del daño que hizo la censura al cante durante la dictadura. El flamenco se adaptó a aquel contexto represivo, usando tercios de corta y pega sin relación temática.

Este cantaor abre con su argumentación un camino nuevo de estudio, al disputar también el uso de ciertas letras en distintos contextos históricos y socio-políticos; esta relación también va a ser seguida en esta investigación.

También en las revistas especializadas como la *Revista de Flamencología*, *Sinfonía Virtual*, *La Nueva Alboreá* o *La Madrugá* van apareciendo diversos artículos sobre las relaciones entre los aspectos socioculturales, políticos y literarios en el cante flamenco. Entre otras, resulta de específico interés para la cuestión una contribución de Ramón Soler Díaz (2014) en la que examina las letras elegidas por Antonio Mairena, según seis maneras de entrega distintas, y el procesamiento consiguiente por parte del cantaor. El método aplicado por este filólogo para investigar sobre una manera activa o pasiva de tratar las letras por parte de los transmisores de la tradición da unos resultados sorprendentes: Mairena, artista emblemático para ciertas corrientes ortodoxas del flamenco, recurrió ya en su época de mayor actividad, alrededor de los años sesenta, a nuevos soportes literarios y destacó tanto por conductas innovadoras como por un tratamiento llamativamente activo de las letras recibidas<sup>16</sup>.

Así, existen diferentes tipos de poesía de autor que se pueden emplear en el cante. Además de los textos creados por un cantaor, hay letras flamencas que han surgido de las colaboraciones entre un poeta, en cierta manera un letrista flamenco, y un cantaor. Otras letras se deben a la

adaptación y musicalización de poemas escritos por poetas, unos poemas más bien con el objetivo de ser entonados efectivamente por este colectivo cantautor y otros más bien considerables como poemas clásicos para leer, de autores canónicos en toda la cultura hispanohablante. Estos textos y su uso por los flamencos se relacionan en alto grado con aspectos políticos, sociales y culturales.

De tal modo, se puede resumir que, para satisfacer las dispersas expectativas de los receptores, hoy en día se cantan diversas coplas de distintas procedencias: por un lado, se utilizan textos antiguos, con intención de homenajear a los cantautores antiguos y mantener la memoria del cante viva y, por otro lado, se utilizan textos nuevos, para transmitir algo actual, con una mayor verosimilitud de lo transmitido. Un aspecto central al que se dedica mi investigación consiste en discutir la relación entre ambos tipos de poesía, nuevas y antiguas letras flamencas. Los interrogantes más relevantes para la actualidad radican, por tanto, en lo siguiente: ¿cómo se ve afectado un breve texto literario por el tratamiento de su intérprete en la *performance* oral? Relativa a esta cuestión, ¿en qué medida influye la mediatización de la tradición —representada por la posibilidad omnipresente de grabación— en este texto, que puede ser recibido y transmitido por varios cantautores a lo largo del tiempo? Además, ¿las dinámicas tan características de la poesía oral tradicional son todavía visibles en los textos emitidos hoy en día? Y, por tanto, ¿qué papel desempeña la memoria en este proceso? Dado que el proceso de tradición oral coetáneo se vincula indudablemente con los efectos de una memoria colectiva y social al individuo transmisor, ¿la hipotética variabilidad de un texto literario —si todavía se la puede observar— se basa en transformaciones conscientes o inconscientes? Como consecuencia de estas cuestiones, para analizar los valores semánticos de un texto poético, resulta esencial