

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 ciudad¹, 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

1 Según reconoce ya el *DRAE*, se trata de personas que avisan de la existencia de una plaza libre para aparcar a cambio de una propina. Abundan en las ciudades andaluzas, especialmente en Sevilla.

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-andaluz².

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

2 Los dos escritores no recurren a los estudios de la mencionada rama sobre la memoria cultural, a pesar de usar como argumento la vinculación entre identidad cultural y memoria colectiva. Ambos se dedican a señalar un protagonismo gitano. A la declaración de Lefranc se puede añadir que el consiguiente miedo de que se le puede quitar este elemento de apoyo de identidad colectiva a un grupo social, puede ser una razón, entre otras, por la que han surgido ciertas teorías sobre el origen del flamenco que subrayan un hipotético hermetismo de la cultura gitana. Incluso se ha llegado, en casos extremos, a tildar de ‘robacantes’ a diversos artistas. Como ejemplos bien conocidos de ‘acusados’ pueden servir tanto el cantaor gitano Antonio Mairena (Lefranc 2000: 28, Suárez Ávila 1989: 583, Piñero 2013: 56) —a su vez, uno de los defensores más vehementes de las teorías gitanistas herméticas— como el guitarrista payo Paco de Lucía y su familia (Manuel 2010: 125-130).

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 correspondientes³, 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 (Erl 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,

3 La investigación sobre la música del flamenco, clasificada en modalidades como palos y estilos, se encuentra en un estado relativamente avanzado (véase Escobar Borrego 2004). Sin embargo, los trabajos científicos que realmente describen las consecuencias de los factores musicales al aspecto literario son todavía escasos.

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 flamenco⁴. 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,

4 Esto queda reflejado en la frase: “Los cantes flamencos constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares” (Machado y Álvarez 1996: 78). Dicha declaración ha creado un polémico debate sobre si las características de lo popular se dan o no en la poesía del cante. Sobre todo, en esta discusión entra la pregunta de si es todo el colectivo popular o si son solo determinados sectores o grupos sociales del pueblo español —o andaluz— quienes cantan y cultivan el flamenco.

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 cante⁵.

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

5 Esta problemática básica también es discutida por Adela Rabien (2010: 74-77), quien llega a la conclusión de que la sistematización de Demófilo, basada en las formas fluidas de la oralidad, complica al análisis filológico. Es curioso que la respuesta de Schuchardt no se tradujo al español sino pasados más de cien años.

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 libros⁶. Tanto este autor como el arabista

6 Una obra interesante es su libro *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco* (1988), sin embargo, una deficiencia considerable consiste en

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).

que Carrillo Alonso parece desconocer las teorías desarrolladas por Luis Suárez Ávila, quien introdujo sus resultados con respecto a la relación entre el cante y el romancero en el ámbito académico a partir de los tardíos años ochenta. A continuación, a los informantes gitanos descubiertos por Suárez Ávila recurrirían los más nombrados investigadores del romancero —sobre todo, del Seminario Menéndez Pidal como, por ejemplo, Diego Catalán—, para aclarar un enigma hasta entonces insoluble.

En primer lugar, vemos que las cuestiones sobre si se puede constatar con claridad quién era el autor o la autora⁷ 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 específica⁸. 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 Carballo, 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

7 La declaración de que la cantaora, de cuya voz se pueden percibir las letras, no —o nunca— las puede haber compuesto, debe de ser seriamente cuestionada en el panorama actual. La Niña de los Peines ya creaba coplas y se inventó estilos de cante (Cruces 2009: 30-31), de los cuales muchos se siguen cantando en su honor. Además, las cantaoras, desde entonces, inventan también sus propias letras. Tampoco se debe olvidar que tanto cantaores como cantaoras suelen recurrir a letras preexistentes del caudal tradicional del cante, con la posibilidad de hacer las letras suyas y modificarlas, según el género correspondiente.

8 La cuestión de quién ha creado el estilo musical en que se canta el texto resulta, para muchos involucrados en el flamenco, más relevante que la pregunta sobre el autor del texto literario propiamente dicho. Así, debido a atribuciones erróneas, en muchos casos no se sabe con exactitud quién es el autor del texto literario, sino que se asocia la autoría con algún cantaor creador, por esta adaptación de una base literaria ajena.

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 sistemática⁹, 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”¹⁰. 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

9 Sin embargo, las recopilaciones de poemas orales se han realizado entre informantes de la tercera edad; en la mayoría de los casos de romances se trataba de mujeres de avanzada edad (véase Ruiz Fernández 1991: 30-35), lo que indica que los géneros de poesía oral se encontraban ya en peligro de extinción a finales del siglo XX.

10 Estas palabras forman el título de una entrada sobre la presentación del libro *De romances varios* del prestigioso investigador, en el blog de la editorial de la Universidad de Sevilla (2016).

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 flamenco —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)¹¹, 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*

11 Los resultados de las distintas ponencias al respecto dan a entender que flamenco y romancero, en algún momento, han estado estrechamente vinculados, pero que se han alejado el uno del otro. Una posible razón para esto puede ser que el flamenco se considera ante todo una tradición musical y, solo en segundo lugar, una tradición literaria; mientras que el romancero, tradición literaria y musical, pone su énfasis al revés.

a las soleares (Piñero y Pérez Castellano 2004)¹². 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

12 De las contribuciones de esta obra, no todas se acercan al aspecto literario propiamente dicho, sino que se destaca también la perspectiva antropológica. En un caso concreto, esta es representada por la aportación de Cristina Cruces, que defiende su observación de cierta irrelevancia del soporte literario en la realidad cotidiana de los cantaores actuales, dando cuenta así de la extrema complejidad de la relación entre música y soporte literario en el caso específico del flamenco. Las consecuencias de esta opinión a las consideraciones sobre las letras y a su posición en la estética del cante se van a tener muy en cuenta y van a ser debatidas (véase cap. 6.1), desempeñando este punto de vista así un rol decisivo en la presente investigación filológica.

tradicional¹³ 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 Cenizo¹⁴, distinguiendo entre poesía flamenca para ser leída y copla flamenca para ser cantada.

13 Con respecto a las coplas del cante tradicionales, se recurre a ciertas metáforas: el caudal de la tradición se suele equiparar a un río, de flujo vivo, que renueva sus aguas antiguas continuamente con aguas nuevas.

14 Para esto, se basa en una estética de producción literaria. El mismo autor (Cenizo 2005) también aporta a la flamencología una monografía sobre dos motivos —la madre y la compañera—, empleados con asiduidad en las letras del cante. Además, compone coplas como poeta, que se analizan en un capítulo (véase 7.2) de este libro.

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.