



LA COPLA FLAMENCA APUNTES PARA UNA POÉTICA DE LA BREVEDAD

JUAN VADILLO

Profesor de Literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

“La copla flamenca, apuntes para una poética de la brevedad” es un acercamiento a la poética de la copla flamenca, donde se intenta esbozar de qué manera la brevedad posibilita una serie de cualidades expresivas y literarias que van a conformar la riqueza estética de la copla: la indeterminación, la economía del lenguaje, la sugerencia, la intensidad, la transparencia son algunas de estas cualidades que están íntimamente relacionadas con la brevedad. La intención del artículo es apuntar cómo cada una de ellas, con sus peculiaridades, va a encontrar su mejor expresión en los versos cortos y en las estrofas breves. A fin de cuentas, se trata de resaltar algunos rasgos característicos de la copla flamenca.

Palabras clave: copla, poética, brevedad, flamenco, estética.

Abstract

"La copla flamenca, apuntes para una poética de la brevedad" is an approach to the poetics of the flamenco couplet, where we try to outline how the brevity makes possible a series of expressive and literary qualities that are going to conform the aesthetic richness of the couplet: the indetermination, the economics of language, the suggestion, the intensity, the transparency are some of these qualities that are intimately related to the brevity. The purpose of the article is to point out how each one of them, with their peculiarities, is going to find its best expression in the short verses and short stanzas. In the end, the aim is to highlight some characteristic features of the flamenco couplet.

Keywords: couplet, poetics, brevity, flamenco, aesthetic.

Fecha de recepción: 18/12/2002

Fecha de publicación: 01/01/2021

La copla flamenca, apuntes para una poética de la brevedad

La copla nace como un fruto. Contorno y delirio, cáscara y hueso, un solo grito que encarna en música y palabra. En la fragua, en la mina, en los olivares, el grito sublime templea el dolor. En un solo trazo la copla cobra forma y se desvanece. Paradójicamente es más eterna cuanto más efímera, porque los versos breves tienen la virtud de remarcar con más fuerza el silencio que nos dejan.

Merced a la brevedad, la copla consigue expresar de un solo golpe una serie de aspectos que van a conformar su plenitud estética: la indeterminación, la economía del lenguaje, la sugerencia, la intensidad, la transparencia, la “precisión lírica” son virtudes de la copla flamenca que encuentran su mejor expresión en los versos breves y en las estrofas cortas.

A partir de una coplita se puede reconstruir una historia completa. La capacidad sintética de la copla llega “a expresar en tres o cuatro versos situaciones humanas de una enorme complejidad emotiva, socio-económica, religiosa o histórica.”¹ Por ello la copla está colmada de zonas de indeterminación que el lector tiene que llenar como si él mismo fuera un narrador encargado de terminar el trazo de un dibujo. La indeterminación, a su vez, tiene la virtud de generar infinitas posibilidades, que van a enriquecer el poder connotativo de la lectura. A menor denotación, mayor connotación. Los versos breves dicen mucho más por lo que callan y nos dejan un silencio luminoso en el aire para que vuele la imaginación del lector. Son poemas que tanto “ocultan como revelan, dicen lo justo para poder insinuar casi todo. Su potencia poética está en lo que dicen sin decirlo, dejándonos suspensos entre lo entendido y lo intuido, entre lo comunicado y lo callado.”²

Se trata de “una economía expresiva infrecuente y ejemplar,”³ que va a conseguir “los máximos efectos poéticos en virtud de los mínimos recursos expresivos.”⁴ La riqueza connotativa de la copla también nos permite identificarnos en sus múltiples interpretaciones. Como se sugiere en “Pierre Menard,” el lector o el oyente de alguna manera es también el creador de una copla cuando su propio dolor encuentra en ella un espejo.

La intensidad de la copla se potencializa con la brevedad. En un espacio breve las palabras consiguen agotar toda su energía, dejando un destello luminoso en el silencio que las contiene. En un solo golpe se concentra toda su fuerza: martillo, yunque y metal. Una sola coplita se forja en la fragua con la intensidad de

¹ CARRILLO ALONSO, Antonio: *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Ediciones Andaluzas Unidas, Sevilla, 1988, p. 35.

² CRUZ PÉREZ, Francisco José: “Sobre la poesía del cante”, en *Palimpsesto* (poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas), Carmona, 1990, p. 9.

³ *Vide* BLANCO GARZA, José Luis y otros: *Las letras del flamenco*, Signatura, Sevilla, 2004, p. 19.

⁴ CARASO, Joel: “*Canto rodado*: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en Nigel Dennis (ed.), *En torno a la poesía de José Bergamín*, Pages Editors, Lleida, 1995, p. 115.

un solo trazo, una forma ardiente, que paradójicamente va a permanecer en su transformación.

Blanco Garza apunta que las coplas son dibujos incompletos de sentimientos y vivencias. Precisamente por su falta de completitud se consigue lo que él va a llamar “precisión lírica;”⁵ concepto que no sólo incluye el carácter descriptivo de la copla, sino que, además, apunta a su esencia lírica, un lamento: la expresión de un dolor que se queda desnudo cuando se despoja de las cortas vestiduras de los versos. De tal manera que toda la indeterminación consigue -en una suerte de paradoja- dibujar con la máxima precisión el sentimiento.

La “precisión lírica” también se logra por medio de la “dicción directa y clara, milagrosamente exenta de retórica,” que se refuerza con “la desnudez, casi sequedad, de un lenguaje sin adornos.”⁶ Todas estas cualidades van a encender el “chispazo lírico,” que para Blanco Garza es un destello sublime capaz de iluminar la monotonía de la vida.

La brevedad es también una virtud fundamental para otros poetas que no necesariamente pertenecen al mundo del flamenco. El poeta Javier Almuzara (Oviedo, 1969) ha fundamentado su poética en la brevedad, él mismo advierte que “Todo poema debería ser preciso, esencial, rotundo y breve; es decir, en una palabra, memorable.”⁷ Retomamos aquí la idea de que el verso breve, cuanto más breve, más permanece en la memoria, como si fuera un chispazo fugaz en el lienzo oscuro del silencio. En este sentido, Ricardo Molina apunta que “la mejor poesía es la que dice más con menos palabras.”⁸

Joel Caraso, refiriéndose a la copla, advierte que la brevedad expresiva tiene la virtud de acercarnos a las fuentes primitivas de la emoción.⁹ Menéndez Pidal también valora al poeta primitivo, por su carácter diáfano, lejos de “conceptos oscuros y abstracciones.”¹⁰ Siguiendo esta misma idea, Demófilo advierte que la transparencia de la copla tiene que ver con una “naturaleza humana más cerca de su origen.”¹¹ En este sentido las coplas nos remontan a la primera poesía, cuando el hombre halló un descanso en su camino para escuchar las voces de la naturaleza. En ese momento el lirismo alcanzaba su plenitud. Podemos imaginar que se trataba de la relación más íntima entre el poeta y su entorno. Un juego de espejos entre el exterior y el interior. Demófilo también va a encontrar en las coplas “una relación más directa entre el objeto sentido y el sujeto que siente.”¹² Siguiendo esta misma idea podemos pensar que la copla conserva resonancias de la primera poesía porque expresa la misma proyección

⁵ Vide BLANCO GARZA, José Luis y otros: *op. cit.*, p. 14.

⁶ Vide *Ibid.*, p. 17, 22.

⁷ Javier Almuzara, *apud* BLANCO GARZA, José Luis y otros: *op. cit.*, p. 24.

⁸ MOLINA, Ricardo: *El cante flamenco*, Taurus, Madrid, p. 60.

⁹ Vide CARASO, Joel *op. cit.*, p. 115.

¹⁰ Vide MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Romancero hispánico* (tomo I), Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 15.

¹¹ Vide MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: “Post-Scriptum”, en *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, p. 300.

¹² *Idem.*

directa del sentimiento del poeta sobre el mundo que lo rodea. Se trata de un diálogo transparente, sin artificios. Por eso es que muchas veces en las coplas lo inanimado cobra plena vida:

Al pie de tu sepultura
llorando me arrodillé.
Las lágrimas de mis ojos
se quejaban al caer.

Ay la silla onde yo me siento
le da compasión de mí
le da compasión de mí
y en ver lo que sufro y callo
cuando me acuerdo de ti¹³

En estas dos coplitas, las lágrimas y la silla tienen la virtud de sentir el dolor del yo lírico. En la siguiente, el sentimiento del poeta se proyecta directamente sobre la naturaleza:

Todas las mañanas voy
a la orillita del mar
y le pregunto a las olas
si han visto a mi amor pasar.

El tema de esta copla es la ausencia de la amada, hay un deseo (que queda implícito en la pregunta) por compartir el sentimiento de esta ausencia con las olas. No sabemos si la pregunta tendrá respuesta, o si la respuesta será el sonido del mar. Tampoco sabemos si la pregunta está relacionada con la alegoría de las olas que van y vienen expresando el posible regreso de la amada. Todas estas zonas de indeterminación, todas colmadas de belleza, enriquecen el poder connotativo de la copla. En la brevedad de una sola pregunta se concentra la posibilidad de que las olas tengan vida, de que puedan responderle al poeta, de que el poeta pueda compartir con ellas su sentimiento.

¹³ Algunas coplas que presentamos en este trabajo fueron transcritas de diversos videos de YouTube. Con la finalidad de que el lector pueda acceder a ellas (y que también tenga la posibilidad de ver cómo se cantan) hemos creado un canal de YouTube cuya dirección es la siguiente:

<https://www.youtube.com/channel/UCX3VX0mlPwyB6v8oAnV6Omg/feed>. En el caso de esta copla, puede encontrarse en el canal con el título de “Pericón de Cádiz y Félix de Utrera, bulerías” A partir de aquí citaré estas coplas de la siguiente manera: en canal de YouTube, seguido del nombre con el que se pueden identificar.

En el siguiente requiebro, la naturaleza participa de la belleza de la mujer:

Cuando vas, niña, a lavarte
las manos blancas al río,
el sol se para a mirarte
y el agua pierde el sonido.

En la lírica tradicional hispánica, el hecho de que la niña vaya al río forma parte de un simbolismo erótico. En esta copla el poeta va a expresar la belleza de la niña y su simbolismo mediante la personificación de una naturaleza que se estremece ante la belleza de ella y sus connotaciones. El poeta está transponiendo sus sentimientos para que una naturaleza animada pueda expresar mejor que él la hipérbole del requiebro: es tan grande la belleza de la niña que el sol se detiene y el agua enmudece. De nuevo podemos observar cómo, en la brevedad de cuatro versos, sin la necesidad de una prosopografía, la copla nos colma de sugerencias. No hay límites para la belleza de la niña, el impacto de la hipérbole se debe a la síntesis, a la claridad y a la sencillez. La tradicionalidad de la copla flamenca va depurando la eficacia expresiva, sin ninguna artificiosidad que empañe la expresión en su pureza. “La copla, al igual que la piedra de río, se va limando, va puliendo todas sus asperezas formales y expresivas hasta lograr una limpidez y una depuración en la que cada palabra está en su sitio.”¹⁴ La economía del lenguaje en la copla responde a un proceso natural de selección expresiva, en el que cada cantaor va a participar creando nuevas versiones, sobre todo mediante recursos mnemónicos que, más allá de su carácter utilitario, consiguen resaltar el impacto de la emoción. Esto se puede apreciar con claridad y de manera específica en el cante, sin embargo, habría que mencionar que la lírica tradicional hispánica en general también basa sus transformaciones en recursos mnemónicos, mediante los cuales, el juglar era capaz de crear figuras de gran belleza expresiva como puede apreciarse en los diversos romanceros.

La Intuición es un atributo que la lírica tradicional hispánica también comparte con la flamenca. No sólo se trata de la intuición del poeta anónimo, sino que también es fundamental la intuición del oyente (o del lector). Hemos apuntado que éste es capaz de reconstruir una copla llenando las zonas de indeterminación que le sugiere la brevedad. Esta reconstrucción tiene un carácter plenamente intuitivo. Si bien podríamos decir que en toda poesía la intuición del lector es fundamental, en la lírica flamenca esta intuición adquiere un matiz distintivo. Más allá de los códigos simbólicos o contextuales, el oyente (o el lector) va a usar su intuición más pura a la hora de escuchar (o leer) una copla. Hablamos de pureza porque no hay ningún filtro entre la expresión del sentimiento y la emoción del oyente (o del lector). Un sentimiento personalísimo e intransferible se extrae de una coplita de un solo golpe, de manera directa, en un solo pulso. Podemos hablar de una síntesis emotiva cuya intensidad sólo es posible merced a los versos breves y a la economía de las imágenes. Esta brevedad consigue que el

¹⁴ CARASO, Joel: *op. cit.*, p. 118.

sentido y la imagen en la copla -como sucede en los mejores poemas- sean inseparables, que conformen una amalgama capaz de liberar de un solo martillazo toda la emoción del oyente (o del lector).

Esta emoción concentrada también se debe al hecho de que las letras del flamenco hablan de cosas comunes a todos los hombres. El oyente siempre va a encontrar en ellas un espejo donde se van a ver reflejadas con claridad sus propias circunstancias; en ese momento deja de ser el sujeto que siente, para convertirse en el espectador de su propio sentimiento. En ello radica el carácter sublime de la copla, en tomar distancia, en desprenderse de uno mismo desde la emoción. Se trata de una transparencia que, aunada a la brevedad, consigue los máximos efectos expresivos: no solamente un regreso mítico a los orígenes de la lírica -como apuntaba Demófilo-, sino también una identificación plena que genera en el oyente una emoción sublime e intransferible, la cual paradójicamente es la misma emoción de todos.

La copla es espontánea como los requiebros que se improvisan en la calle. Igual que la capa torera, va sorteando la muerte, la Pena y la belleza. No surge como una forma poética sino como una transformación. En este sentido José Moreno Villa advierte que cuando el verso es breve, es fácil cambiarlo como vuelo de capa.¹⁵ Entonces la brevedad también es ligereza. Rodríguez Marín apunta que la copla es más ligera que el mismo aire;¹⁶ es por eso que el movimiento de la capa dialoga con el vuelo del verso. De acuerdo con Joel Caraso, “se puede decir que la copla persigue lo mismo que el toreo, el baile y el cante, a través de movimientos contrarios, sesgos y rupturas: un desafío de la lógica, una suspensión del pensamiento racional.” Así como la capa engaña al toro, la copla engaña al aire. Su “rapidez fulminante, instantánea, sorpresiva, reveladora”¹⁷ escapa de la razón que no puede asirla. En un solo trazo la copla miente y desmiente, dibuja paradojas y laberintos:

Ay qué mala suerte tengo
ay Dios mío qué disgusto
buscando lo que no encuentro
encuentro lo que no busco.

En una soleá puede expresar el claro oscuro de la Pena:

Carcelero, carcelero,
ábreme esta ventanita
que quiero hablar con el cielo.

¹⁵ Vide MORENO VILLA, José: “Manuel Machado, la manolería y el cambio”, en *Los autores como actores*, FCE, México, 1951, p. 119.

¹⁶ Vide RODRÍGUEZ MARÍN: “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Festina Lente, Madrid, 1939, p. 60.

¹⁷ CARASO, Joel: *op. cit.*, p. 125.

En un solo pulso concentra sabiduría milenaria:

Sufre, si quieres gozar,
baja, si quieres subir,
pierde, si quieres ganar,
muere si quieres vivir.

En solo tres versos puede esbozar la idea de que el cuerpo es una prisión:

Voy como si fuera preso;
detrás camina mi sombra,
delante mi pensamiento.

Quizás esta última pudo haber inspirado la copla de Ferrán:

¡Ay de mí! Por más que busco
la soledad, no la encuentro;
mientras yo la voy buscando,
mi sombra me va siguiendo.
(Augusto Ferrán, *La soledad*)

El cuerpo como prisión, el sino, la Pena andaluza, la sabiduría de la vida son solamente algunos temas esenciales que el poeta anónimo consigue esbozar con muy pocas palabras, no obstante, la temática de la copla flamenca es inagotable, algunos autores intentan generalizaciones muy acertadas pero que solamente se refieren a cierto tipo de coplas. Para Félix Grande lo importante de la copla es que duela.¹⁸ Quizás el crítico quería referirse específicamente al tema de la Pena andaluza, no obstante, esta observación nos sugiere que el dolor que la copla nos deja también se intensifica con la brevedad. La copla se convierte en una daga breve que se clava una sola vez dejando una herida de muerte.

En una observación que -creemos- bien podría aplicarse a todas las temáticas de la copla, Demófilo advierte que la copla es la elevación del afecto, “elevación que corresponde [...] a ese estado en que el sentimiento intima hasta el extremo de hacerse música.”¹⁹ En este caso la brevedad nuevamente tiene que ver con el sentimiento que se vuelve música. Cuanto más breve sea la copla, más audible se vuelve el silencio que nos deja, y, ese silencio después de la música, después de la palabra, le brinda plena expresión a la música y al sentimiento. Como apunta Demófilo, el sentimiento hecho música consigue un estado del

¹⁸ Vide GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, Punto de Lectura, Madrid, 1986, p. 44.

¹⁹ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: “Post-Scriptum”, en *op. cit.*, p. 316.

alma. Se trata de lo que verdaderamente permanece en el silencio. En este sentido podríamos añadir a la observación de Félix Grande que el dolor de la copla no está en la misma copla sino en el silencio herido que nos deja. Siguiendo esta misma idea, Joel Caraso (refiriéndose a las coplas de José Bergamín) advierte que el arte de la copla está en “sugerir lo que se calla, darle un perfil elocuente y luminoso a ese cuerpo oscuro del silencio.”²⁰ Entendemos que la oscuridad y el silencio son un mismo tejido, que el silencio y la oscuridad son el retablo de la copla. De ahí que ciertas coplas se canten a ciegas²¹, con los ojos cerrados, con la mirada hacia dentro, hacia la profundidad de uno mismo. En este sentido Joel Caraso advierte que “La ceguera del cante es su extrema clarividencia.”²²

El verso breve es más luminoso sobre un lienzo oscuro. Por eso ciertas coplas tienen su mejor escenario en la noche. Lorca advierte que el jondo es un canto sin paisaje, y por ello “concentrado en sí mismo.”²³ Algunos cantaores cierran los ojos a la hora de cantar para que nada los distraiga, otros pierden la mirada para perder también la conciencia, en el horizonte, a lo lejos. Solamente por medio de la brevedad del verso se consigue esa fuerza que requiere dejar de ser para poder cantar. La introspección del cante necesita una copla desnuda, sin paisaje, para que el cantaor pueda concentrar toda su fuerza expresiva en una sola imagen. La brevedad, lejos de ser un precepto, responde de manera natural a las necesidades expresivas de un arte del silencio, donde lo que más importa es remarcar el silencio, para alcanzar una muerte sublime, para recordar en un destello la infancia, el primer sonido, el primer sabor, el territorio del duende al que sólo se puede acceder por medio de una muerte simbólica cuando la copla nos mata de una puñalada.

La brevedad en el aire

La copla vuela igual que la capa, en una suerte de *quiebro*²⁴ o en un *gallo*²⁵. Tiene la forma del aire, todas las formas y ninguna. Está viva porque nunca es la misma. Cada cantaor tiene sus coplas, pero ninguno repite la misma sin cambiar algún tercio o añadir un remate. A la hora del cante la copla es como un cifrado de *jazz* que el cantaor va descifrando a su manera, usando sobre todo recursos mnemónicos del lenguaje tradicional²⁶ (que también son recursos musicales), entre ellos nos interesa destacar las construcciones paralelísticas y las repeticiones, no

²⁰ CARASO, Joel: *op. cit.*, p. 121.

²¹ *Vide* GARCÍA LORCA: “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 69.

²² CARASO, Joel: *op. cit.*, p. 137.

²³ *Vide* GARCÍA LORCA: “El primitivo canto andaluz”, en *op. cit.*, p. 71.

²⁴ Quiebro es un cambio en el toreo.

²⁵ Un *gallo* implica una serie de quiebros.

²⁶ Se trata de recursos (paralelismos, repeticiones, construcciones anafóricas, tópicos numéricos, fórmulas, tópicos de ubicación espacial etc.) que el juglar, el recitador o el cantaor utilizan a la hora de crear una variante de un romance o de una copla.

sólo porque son las que principalmente transforman la estructura métrica y estrófica a la hora del cante, sino, sobre todo, porque cumplen con otra función fundamental: más allá de enfatizar consiguen embriagar. En el flamenco la emoción se complementa con la embriaguez.²⁷ La embriaguez en música y palabra se logra por medio de la repetición: a base de repetir los nombres, los nombres se borran, pierden su sentido referencial y se llenan de sentido musical; a su vez, en la música cuando la guitarra repite una y otra vez la cadencia andaluza por un momento perdemos las coordenadas, olvidamos cuál es el punto de partida y de llegada. Asimismo, nos perdemos embriagados por estas construcciones que repiten tercios, oraciones, frases y palabras, develando su carácter hipnótico, y su efectividad expresiva esencialmente sonora.

Podemos decir que el cantaor improvisa cuando alterna todas estas construcciones de acuerdo con su estado de ánimo y con el fluir natural de la música. Para Demófilo estos cambios repentinos, improvisados, llevan el nombre de *requiebros* y pueden aplicarse tanto al toreo como a la copla. Aunque en un principio un “*requiebro* es un *quiebro* fino y magistral delante de la belleza que pasa,”²⁸ es decir, un *requiebro* es un piropo. La palabra *requiebro* tiene la virtud de expresar al mismo tiempo el cambio y la belleza. No puede haber mayor cambio, que el que surge de improviso ante la belleza que pasa.

Quizás el *requiebro* más intenso –y en esto coinciden Joel Caraso y Moreno Villa²⁹– se logra por medio de la alternancia de tiempos verbales dentro de una misma copla:

Qué desgracia es la mía
hasta en el andar,
que los pasitos que yo *daba* p'lante
se *gijelven* p'tras.

En esta *seguiriya* tenemos el cambio de tiempos verbales entre el tercer y cuarto tercios. Vamos del imperfecto al presente. En este caso se trata de acentuar el presente de la desgracia, el sino: en el pasado los pasos podían ir hacia delante, sin embargo, en el presente siempre van a ir para atrás. Un ejemplo muy similar se observa en la siguiente *seguiriya* que canta Juan Talega:³⁰

²⁷ Ambas pueden conseguir el “olvido de sí”, concepto nietzscheano, que, según apunta el filósofo, implica perder la conciencia (de acuerdo con Sartre se puede perder la conciencia por medio de la emoción estética, *vide Teoría de la emoción*) para que el hombre pueda reconciliarse plenamente con la naturaleza. Por medio de la embriaguez la identidad se va perdiendo hasta fundirnos con lo misterioso “Uno primordial,” donde el mundo se percibe como una totalidad sin escisiones, *vide NIETZSCHE: El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 59, 63.

²⁸ *Vide* MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: “Post-Scriptum”, en *op. cit.*, p. 321.

²⁹ *Vide* CARASO, Joel: *op. cit.*, p.125. Y MORENO VILLA, José: *op. cit.*, p. 105.

³⁰ Joaquín Agustín Fernández Vargas (Sevilla 1891-1971), Sobrino de Joaquín el de Paula, perteneció a una de las familias gitanas de más tradición flamenca.

Ay er corasón me duele de tanto llorá
me duele er corazón de tanto llorá
que mis fatigas nunca *iban* a meno
siempre *van* a más
er corasón a mi me duele de tanto llorar.³¹

Aquí tenemos el mismo cambio de tiempos verbales del imperfecto al presente. La posibilidad de que las fatigas fueran menos queda en el pasado, mientras que en el presente las fatigas van a aumentar. En esta copla además de los cambios de tiempos verbales tenemos paralelismos y construcciones paralelísticas, con lo cual nos parece adecuado usar un término taurino para identificarla. De acuerdo con Moreno Villa el cambio en el toreo se hace con la capa, pero “un cambio de rodillas no se parece a un cambio de muleta, de la mano diestra a la zurda. Recordemos aquel juego de toreo llamado en términos taurinos ‘galleo’, que consiste en una serie de quiebros.”³² En esta copla tenemos un *galleo*, una combinación de cambios repentinos que hacen volar a la palabra como si fuera una capa en el aire.

El cambio repentino está expresando que todo el tiempo cabe en un instante, en una vida siempre acechada por la muerte. Ese es el sentido del *quiebro* torero, desafiarla en busca de un instante que se vuelve eterno cuando encuentra la belleza. En el toreo como en la copla flamenca y en el baile la belleza cobra mayor intensidad cuanto más efímera. De acuerdo con José Bergamín, esa es la belleza de “las artes mágicas del vuelo”; aquéllas que no tienen “huella o trazo lineal que señale su ruta para repetirse.”³³ Un quiebro en el verso es un destello ante lo impredecible, igual que el vuelo de la capa no se puede repetir y por eso queda. En lenguaje torero se trata del “ahí queda eso” ante una faena, que a fin de cuentas evoca la muerte, lo que queda.

La brevedad de la copla facilita la improvisación. El juego con las posibilidades combinatorias que consigue el cante no podría funcionar en otro tipo de estrofa más larga. El impacto que produce una copla cantada sólo se puede lograr con la brevedad de los versos. A la hora del cante, el verso se vuelve más ágil, tanto por sus cambios repentinos como por sus metros breves. La agilidad, la brevedad y la precisión en el trazo van de la mano consiguiendo que la poesía sea más certera y más intensa.

La copla nace como un fruto, natural y espontánea, como una sola forma en movimiento. Igual que la capa torera juega con el aire. Se pierde a lo lejos como el ayeo de la seguriya. Constantemente cambia, pero siempre es la misma, por eso cuelga de una rama inasible en el árbol de la tradición.

³¹ En canal de YouTube, Juan Talega con Diego el Gastor, Seguiriyas.

³² MORENO VILLA, José: *op. cit.*, p. 105.

³³ Vide BERGAMÍN, José: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994, p. 39.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGAMÍN, José: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid,1994.
- BLANCOGARZA, José Luis, José Luis Rodríguez Ojeda y Francisco Robles Rodríguez:*Las letras del flamenco*, Signatura,Sevilla, 2004.
- CARASO, Joel: “*Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero*”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición de Nigel Denis, Pages Editors y Universitat de Lleida,Lleida,1995, pp. 113-152.
- CARRILLO ALONSO, Antonio:*La poesía tradicional en el cante andaluz*, Ediciones Andaluzas Unidas, Sevilla,1988.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José: “Sobre la poesía del cante”, en *Poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas*, edición de Francisco José Cruz Pérez, Palimpsesto, 1990,Carmona, pp. 7-10.
- GARCÍA LORCA: “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid,1984, pp.43-84.
- GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, Punto de Lectura,Madrid, 1986.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio:*Cantes flamencos*, Ediciones Cultura Hispánica,Madrid, 1975.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:*Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid,1968.
- MOLINA, Ricardo: *Cante flamenco*, Taurus, Madrid,1965.
- MORENO VILLA, José: “Manuel Machado, la manolería y el cambio”, en *Los autores como actores*, FCE, México, 1951, pp. 102-125.
- NIETZSCHE:*El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid,1973.
- RODRÍGUEZ MARÍN,Francisco:“La copla”, en *El alma de Andalucía*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1929, pp. 17-61.