

COPLA FLAMENCA: FUENTES CULTAS Y POPULARES

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

Escritor

Permítaseme imaginar —situar en la imaginación— una escena de hace más o menos dos siglos. La acción se desarrolla en cualquier suburbio o en cualquier rincón campesino del camino real que une Sevilla con Cádiz, donde se integran poblaciones eminentes: Triana, Utrera, Dos Hermanas, Lebrija, Jerez, los Puertos, aparte de algún que otro ilustre desvío comarcal: Alcalá, Morón, Arcos, Ronda, Carmona, Sanlúcar... Un grupo de gente menesterosa, como segregada del resto de la sociedad, está reunida en una casucha humilde. De pronto, alguien canta como si estuviera acordándose de lo que ha vivido, como si compartiera con los demás una confesión íntima. ¿En qué consiste, de dónde viene esa copla? El clima social, la temperatura humana, son sin duda los de aquella primera etapa del flamenco que aún balbucía en el hogar gitano y que —como bien se sabe— constituye de hecho la fase más enigmática de su desarrollo, de su cristalización artística en aquella especie de semiclandestinidad.

De esa escena, de ese escenario, se pueden deducir algunas consabidas reflexiones más o menos verificables. Por ejemplo, que el cante flamenco primitivo consiste literariamente en un conjunto de coplas referidas a episodios personales, a experiencias vividas por el propio cantaor y que dejaron alguna marca imborrable en su memoria. Ni siquiera hace falta recordar algunas de esas innumerables letras que narran peripecias de la vida del intérprete, generalmente asociadas a tragedias familiares y a hechos de su entorno social: persecuciones, penalidades, cárceles, muertes, referencias a la madre, a la compañera, apelaciones a la libertad. Ese es el único argumento del drama. Si se lo despoja de su andamiaje literario, sólo quedan las marcas atribuladas de un grupo de gentes menesterosas. Algunas de esas letras incluso están escritas en caló. Todas ellas, juntas, nos cuentan esa parte de la historia de un pueblo que los historiadores no cuentan. En efecto: para asomarse a la tragedia de ciertos grupos de gitanos asentados en la Baja Andalucía, ninguna información mejor que la que suministran las coplas que cantaban. El flamenco, decía José Monleón, es una tragedia en primera persona. También puede ser, añadido yo, una protesta sin destinatario, la protesta de alguien que se queja de sus propios infortunios a través de unos viejos e ilustres legados musicales. La temática o, si se quiere, la lírica flamenca es por eso muy limitada. No aborda asuntos de interés común ni pretende glosar ninguna cuestión de alcance colectivo. Expresa simplemente, como he dicho, un sentimiento íntimo, desgarrado y exaltado, sin retóricas ni falsos adornos verbales. Con un lenguaje elemental, profundo, contenido, se logra así sintetizar el alma de un pueblo.

Una de las fuentes esenciales de la copla flamenca es pues la historia privada, el mundo expresivo del intérprete que cuenta lo que le pasa. El cantaor se convierte así en cronista de su propia vida o de las vidas de su gente. El cante es entonces justamente eso: una crónica negra de un grupo étnico larga y tenazmente marginado, desplazado de la norma social circundante. Me refiero a esos cruces raciales de los gitanos afincados en ciertas zonas de Sevilla y Cádiz con los campesinos sin tierra y hasta con los huidos de los tribunales religiosos y civiles. Un mestizaje racial que también produjo afortunadamente otra enriquecedora forma de mestizaje: el de las respectivas herencias culturales. La temática del flamenco, como su propia música, tiene así mucho de mestiza, lo cual siempre supone una inmejorable posibilidad de enriquecimiento

En tanto que autor de las letras, el intérprete flamenco se dejaba llevar literariamente por su propio instinto expresivo, pero también a veces por lo que oía a su alrededor, por los aires populares más en boga y que, en cierto modo, determinan sus formas de comunicarse con los demás. En España en general y en Andalucía en particular, los cancioneros populares han gozado habitualmente no ya de un sólido prestigio literario sino de un profuso arraigo en ciertos circuitos sociales. Los cancioneros, en tanto que cuerpo poético homogéneo, han sido desde muy antiguo un óptimo sistema de conocimiento de la realidad social del país. Es lo mismo que decía Menéndez Pidal en relación al *Romancero*. En esas colecciones quedaron consignadas desde la Edad Media las pautas emocionales de cada época y la sensibilidad popular que las generaba, representando sin duda una parcela de la literatura basada primordialmente en la comunicación directa, en el carácter espontáneo y sencillo de los sentimientos. Algo que no siempre hay que atribuir a autores populares anónimos, sino a poetas cultos que se valieron de esos cauces expresivos para conciliar en cierto modo la tradición y la experiencia inmediata. Ni que decir tiene que los ejemplos son abundantísimos en este sentido, desde Lope y Quevedo a Góngora y Calderón, desde Espronceda y Bécquer a Augusto Ferrán y Salvador Rueda, desde Juan Ramón Jiménez y los Machado a García Lorca y Alberti. (Supongo que ya alguien más autorizado que yo habrá arrojado nuevas luces sobre estas cuestiones a lo largo del congreso.)

La confluencia de lo culto y lo popular ha producido efectivamente, a lo largo de nuestra historia literaria, unas magníficas cotas de excelencia expresiva. Decía Cansinos Assens en su divagatorio libro *La copla andaluza*, que “la musa erudita ha enriquecido siempre los tesoros de la lírica popular”. Estoy de acuerdo, aunque habría que matizar esa hipótesis. Es muy posible en según qué casos. Un acabado paradigma flamenco en este sentido podría ser la soleá atribuida a la Serneta y una de cuyas más divulgadas versiones es

Fui piedra y perdí mi centro
y llegué rodando al mar
y al cabo de tanto tiempo
mi centro vine a encontrar.

Parece evidente que esa copla proviene de algún repertorio culto y que en un cierto momento, como ocurría a veces, un cantaor se la apropió, la asimiló intuitivamente y la adaptó a su propia sensibilidad. No es este el momento de glosar el contenido de esa copla, pero cómo no evocar el misterio de su belleza escrita. Una copla, por cierto, de la que tomó el poeta José Ángel Valente el título de su colección de ensayos *La piedra y el centro*. (Algo por el estilo hizo Carmen Martín Gaité en su libro *Esperando el porvenir*, derivado de la letra

“Sentaíto en la escalera / esperando el porvenir / y el porvenir nunca llega”, que acaso inspiró también el verso de Ángel González “Te llaman porvenir porque no llega nunca.”)

Viene todo esto a cuento porque la abundancia y naturalidad de tales intercambios entre la poesía culta y la popular era algo que se produjo desde el mismo momento en que un cantaor necesitó contar algún episodio de su historia íntima y a lo mejor le faltaban las palabras, no acertaba a canalizar sus sentimientos. Acude entonces a otras fuentes y hace suyos los argumentos ajenos, acomodándolos a sus gustos y necesidades comunicativas. O simplemente se limita a cantar lo que oía a su alrededor, integrándolo en su habitual repertorio expresivo. Eso es lo que sucede con un copioso número de canciones oriundas de distintas canteras populares, y eso es lo que sucede también, por ejemplo, con los viejos romances que el pueblo andaluz en general y el gitano en particular adoptó como suyos. Las versiones flamencas de algunos romances tradicionales castellanos –Gerineldo, el Conde Sol, Bernardo del Carpio, etc.–, más o menos corrompidos por la transmisión oral y los sucesivos reajustes, parecen evidenciar que sus primitivos intérpretes gitanos los usaron en sus fiestas, acogidos primero a la esfera musical de las tonás, las nanas y, posteriormente, a las de la soleá por bulerías o la alboreá. Es lo que ocurriría, andando el tiempo, y casi por los mismos motivos, con otras muchas canciones de muy distinta procedencia folklórica.

Antonio Machado y Álvarez hace hincapié en el carácter personal de la copla y en su atribución a un cantaor concreto. Esa condición de cantaor-autor (por no usar el intempestivo término de cantautor) se ha extinguido hoy prácticamente en el panorama interpretativo del flamenco. Hay casos, pero muy aislados. También es verdad que resultaría muy difícil que un cantaor contemporáneo incorporara a su repertorio temático el balance de su propia experiencia, pues los motivos serían obviamente muy poco flamencos y, en cierto modo, de un interés humano muy distinto al de las viejas pautas dramáticas gitano-andaluzas. Al desaparecer –afortunadamente– la vida inmisericorde y azarosa de esos grupos étnicos, desaparece también la necesidad –la costumbre– de narrar sus sinsabores y desdichas. Sería impropio, por no decir artificial, que un flamenco del siglo XXI evocara en su cante las hambres y las cárceles de un predecesor suyo del siglo XIX y aun de mediados del XX. Lo que por supuesto sería perfectamente aceptable es que aprovechara esas dramáticas y antiguas letras a manera de ejemplos clásicos, de reminiscencias artísticas sin duda válidas pero ya anacrónicas.

El anonimato de las letras flamencas es siempre relativo. Como señalaba con sobrada razón Demófilo, la paternidad de esas coplas primitivas se asocia generalmente a un cantaor, que es también casi siempre su autor. Es muy frecuente oír hablar, por ejemplo, de las seguiriyas del Fillo o del Loco Mateo, de las soleares de Joaquín el de la Paula, de las malagueñas del Mellizo, no sólo en relación con los factores estilísticos sino justamente por las letras que solían interpretar, creadas o recreadas por ellos. Machado y Álvarez, a partir de sus conversaciones con Juanelo de Jerez y Silverio Franconetti, acabó convenciéndose de que el cante flamenco es un género poético “propio de cantaores”, “pudiéndose poner al pie de cada copla al autor de ella”, con lo que en cierto modo viene a ratificar una idea ya anteriormente esbozada: que el cante flamenco, como tal género poético, “es el menos popular de todos los llamados populares”. En efecto, las letras flamencas no formaban parte –salvo muy contadas excepciones– de ningún acervo del folklore popular andaluz ni de ningún cancionero tradicional castellano. Estoy refiriéndome por supuesto a la remota etapa formativa del flamenco en el clan familiar gitano y no a sus posteriores ciclos de desarrollo, cuando los

cantaores se fueron apropiando de toda clase de aires populares o cultos sin demasiada preocupación selectiva.

Esa especie de autofagia argumental no es desde luego patrimonio exclusivo del cancionero flamenco. Recuérdese que algo por el estilo ocurrió con el jazz a partir de su divulgación fuera de los cafetuchos de Nueva Orleáns. El hecho de que tanto los cantantes de jazz como los cantaores flamencos coincidieran en esa misma actitud temática supone algo más que un azar. En ambos casos suelen posesionarse, como bien se sabe, de las más variadas coplas para someterlas a sus particulares reconversiones expresivas. Ni siquiera hace falta citar ejemplos. Los intercambios han sido tan copiosos y naturales que hasta han podido llegar a extremos que rondan aparentemente la apropiación indebida. Un solista vocal de jazz interpretando, por ejemplo, una canción popular rusa o un cantaor metiendo por bulerías un bolero o un cuplé, no parece en principio coherente. Pero una vez que esas letras se adaptan al ritmo correspondiente, a la sensibilidad expresiva, la fusión casi nunca resulta inadecuada.

Las conexiones de las letras flamencas con lo que se entiende por poesía popular andaluza, o con lo que de hecho constituye su tradición lírica son, por obvias razones sociales, bastante escasas. Por supuesto que hay casos de invenciones o recreaciones muy sintomáticas, como por ejemplo —sin ir más lejos— las bamberas de la Niña de los Peines o los campanilleros de Manuel Torre. Tampoco son escasas las alianzas más o menos deliberadas con algún cancionero culto. Las fuentes de las letras flamencas son en cualquier caso muy difusas (seguirles el rastro es más bien tarea de eruditos). Por lo común, han experimentado un notable proceso de alteraciones con el paso del tiempo y la propia inclinación de sus transmisores. Pero hay un foco inconfundible, al margen de las creaciones personales, y es el de la asimilación por parte del intérprete de algunas muestras concretas de la tradición lírica popular, amoldable comúnmente al gusto y el estilo de aquel. Ya he apuntado que cuando el cantaor se sentía incapaz de componer la letra que deseaba cantar, acudía a los cancioneros tradicionales o a las coplas que más frecuentemente se prodigaban en su entorno. A veces la prohijaba sin más y a veces la adaptaba a su gusto, modificando a tales efectos ciertos matices de la copla elegida. Ha habido especialista en estos temas que incluso ha llegado a afirmar que el paso de una poesía culta a una copla popular mejora con frecuencia a aquella gracias a la extraordinaria finura lingüística del pueblo. Pero la verdad es que esa conjetura sólo podría aceptarse en casos muy concretos. Suponer que toda copla popular procede de algún modo de un venero culto es por lo menos arriesgado.

Como nadie ignora, las antologías de coplas populares más o menos ligadas al flamenco, se inician teóricamente en 1805 con la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* de Don Preciso, que tiene algo de pionera y que, aun sin proponérselo, recoge un poco el clima marginal de las primeras manifestaciones más o menos públicas del flamenco, o de los engranajes del flamenco con el folklore musical andaluz. A la antología de Don Preciso, la siguieron —permítanme recordarlo— la *Colección de cantos, coplas y trovos* de Fernán Caballero, el *Cancionero popular* de Lafuente Alcántara, los *Cantares populares* de Melchor de Palau y, sobre todo, los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín. Juan Nicolás Böhl de Faber, padre de Fernán Caballero y uno de los iniciadores de las ideas románticas en España, publicó en 1821 una *Floresta de rimas antiguas castellanas* que yo no he tenido ocasión de ver. Las anteriores antologías se publicaron todas en el segunda mitad del siglo XIX y corroboran, sin duda, como un resurgimiento de la atención que merecían esos temas a los estudiosos.

Quizá convenga recordar en este sentido un episodio del máximo interés dentro de nuestra cronología cultural. Me refiero al romanticismo, que incrementa sin duda la atracción por las viejas raíces artísticas del pueblo a través sobre todo de una nueva exigencia de la sensibilidad, centrada en la recuperación de tradiciones olvidadas, de herencias populares habitualmente preteridas. No faltan, como es bien sabido, quienes han querido atribuir a los viajeros románticos que nos visitan en el segundo tercio del XIX la más directa causa de tantas posteriores mixtificaciones interpretativas. Al menos, resulta poco juicioso admitir que todo ese repertorio de tópicos manejados por quienes anhelaban reflejar lo más fascinante y pintoresco de Andalucía, tiene algo que ver con la verdadera dimensión cultural de Andalucía. Y, sin embargo, algo tiene que ver: es el revés de la trama, la cara de una moneda que, quizá por no ser falsa más que en razón de lo excesiva, aún resulta menos aceptable. Pero es entonces también cuando se promueve un interés incluso apasionado por las herencias redivivas del folklore y el rescate de modelos tradicionales, entre ellos –naturalmente– los cancioneros populares andaluces, incluyendo en ese apartado no sin reservas a la copla flamenca.

El verdadero punto de partida y, por supuesto, la primera gran antología especializada en este sentido es la *Colección de cantes flamencos*, de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, publicada en Sevilla en 1881 (hay otra de 1887) y que supone por así decirlo el más solvente y útil plano del tesoro flamenco publicado hasta entonces. En el Prólogo a su libro y en los Apéndices, pero sobre todo en el *Post-scriptum*, Demófilo ahonda con rigor e inteligencia, como nadie hasta entonces, en el mundo expresivo del flamenco y en su justa valoración cultural. A partir de ahí ya no se podría prescindir de esa referencia inapreciable. Demófilo fue para Daniel Pineda Novo –autor de una excelente semblanza del fundador de “El Folklore andaluz”– el “primer flamencólogo español”. No creo que ese apelativo hubiese merecido del todo el beneplácito del gran folklorista (a mí tampoco me agrada), pero no deja de ser particularmente justo. La inteligencia de Demófilo –contemporáneo de Bécquer, por cierto–, su capacidad indagatoria en el todavía denso, complejo y abigarrado mundo del flamenco, fueron a todas luces ejemplares. Sin él, la bibliografía en cuestión, basada por lo común en la amena literatura y nunca en calas científicas solventes, habría sido muy otra. Recuérdese que, con anterioridad a Demófilo, las referencias al presunto clima flamenco –las *Cartas marruecas*, de Cadalso, las *Escenas andaluzas*, de Estébanez Calderón– sólo recogen el clima costumbrista de reuniones festivas populares vagamente relacionadas con el flamenco, luego sometido a la solvencia indagatoria de Demófilo. Todo ese mundo abigarrado y suntuoso que los retrógrados de turno asociaban sin más a la mala vida y los vericuetos tabernarios, va a iniciar en cierto modo una dignificación a partir de las herencias progresistas recogidas por Demófilo de sus vínculos con la Institución Libre de Enseñanza. El propio padre de Demófilo, Antonio Machado Núñez, transmisor del espíritu de la revolución del 68, y el tío abuelo Agustín Durán, compilador del *Romancero general*, son sin duda los más válidos antecedentes de una familia de adictos a las enseñanzas populares que se prolongarían hasta Manuel y Antonio Machado, recreadores en cierto modo de no pocos modales oriundos de la poesía popular andaluza.

En carta al sevillano Luis Montoto, habla Demófilo del *Cancionero de coplas flamencas* del “honrado jornalero y malogrado poeta popular” –son sus palabras– Manuel Balmaseda, muerto en la miseria y autor del más genuino repertorio de coplas populares íntegramente asociadas al clima social y humano y hasta al carácter léxico del flamenco. Balmaseda no era cantaor, pero escribió sus letras como si lo fuera, basando en su propia experiencia todo

un aluvión de temas equiparables a los de cualquier cantaor. Algo por el estilo podría decirse, ya en nuestros días, de las letras de Francisco Moreno Galván, de tan limpias ejecutorias flamencas y que cantó casi en exclusiva José Menese. Pero las de Balmaseda las eligieron no pocos intérpretes como una fuente argumental con la que se sentían plenamente identificados. Conviene no perder de vista este trasvase que acaba a veces incidiendo en el anonimato. Es lo que ocurrió también, aunque en otro sentido, con las canciones de Augusto Ferrán (publicadas entre 1861 y 1871) o con las de Manuel y Antonio Machado y hasta con algún ejemplo de la veta neopopularista de Lorca o Alberti. No pocas de ellas pasaron en su día al repertorio flamenco y allí fueron paulatinamente convirtiéndose en anónimas o atribuidas erróneamente a ciertos cantaores.

Desde hace ya bastantes años el flamenco ha entrado en uno de sus más fluctuantes y contradictorios ciclos de renovación. No se trata desde luego de ninguna situación imprevista. De sobra se sabe que el flamenco, desde que escapó de la hermética intimidad gitana y salió a la luz pública, no ha hecho otra cosa que atravesar por toda una serie de periódicas e inciertas fases evolutivas, renaciendo siempre de sus propias cenizas. Son de sobra conocidos los negativos juicios de Machado y Álvarez a propósito de la presunta corrupción del flamenco en los siempre equívocos escenarios de los Cafés Cantantes. Copio la opinión de Demófilo:

los Cafés [...] acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose “gachonales”, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos heterogéneos.

Hasta ahí el dictamen de Demófilo, quien vuelve a reiterar esos mismos puntos de vista en su biografía de Silverio, incluida como apéndice en su *Colección de cantes flamencos*. ¿Se han cumplido realmente los vaticinios de Machado y Álvarez? Yo creo que en parte sí, aunque tampoco hubiese podido plantearse otra disyuntiva.

La alternancia de fases de decadencia y apogeo ha sido algo perfectamente acorde con la propia irregularidad, con los desórdenes expansivos de la historia social y artística del flamenco. De modo que tampoco hay que extrañarse demasiado de las últimas innovaciones, aunque algunas de ellas sean más o menos discutibles. Se ha dicho más de una vez que el flamenco lleva implícito el germen de su propia remodelación, de su propia libertad de movimientos. Ningún arte —popular o no— ha dejado nunca de someterse a una permanente acción renovadora. Lo que permanece estático acaba por anquilosarse. Es como una especie de capacidad autogenésica que hace que el flamenco se recree, se redescubra a sí mismo cada vez que las circunstancias ambientales o las necesidades expresivas del intérprete así lo han demandado. Se trata sin duda de una constante histórica que se inicia al mismo tiempo que sale el flamenco de su clandestinidad, y se prolonga hasta hoy mismo, dentro ya de las nuevas servidumbres sociales y comerciales que lo condicionan. Todo lo cual ha llevado consigo una ininterrumpida “actualización” de hábitos poéticos y modos comunicativos, a la vez que un paulatino distanciamiento de sus primitivas coyunturas humanas y artísticas. Por supuesto que no estoy aludiendo a ninguna clase de trasnochado purismo: nada más reñido con mis ideas. Es simplemente una evidencia que tampoco resultaba imprevisible: el flamenco se ha adaptado una vez más a las exigencias de los tiempos. A lo mejor tampoco podía ser

de otra manera: el clasicismo de un arte popular en absoluto tiene por qué impedir su legítima opción a ponerse al día.

Como es perfectamente natural, el sentido de la copla flamenca también ha experimentado un brusco cambio de perspectivas. Lo que de hecho supuso la expresión del drama particular de los viejos cantaores gitano-andaluces, ha quedado desplazado por toda clase de innovaciones temáticas. Ya no se canta lo que se ha vivido. La raíz gitana de la copla flamenca –tan defendida por los más solventes tratadistas– se ha ido desvaneciendo. No se olvide que Demófilo –uno de los máximos valedores de la cuna gitana del flamenco– excluyó de su colección las alegrías y los juguetillos porque le parecían –cito textualmente– “más propios del carácter andaluz que del gitano”. Poco a poco, las letras han ido extrayéndose de las más variadas canteras populares o cultas. Lo que ya se fue insinuando y hasta concretando desde hace siglo y medio, ha acabado por tomar carta de naturaleza.

Y ya terminó. Ha habido estudiosos de la lírica popular andaluza en general y de la copla flamenca en particular, a los que hay que acudir, no sólo para ordenar estos comentarios apresurados, sino para sustentarlos con alguna competente garantía. Pienso que las últimas de estas aportaciones –*La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, de Gutiérrez Carbajo, y *la Poesía flamenca lírica en andaluz*, de Fernández Bañuls y Pérez Orozco, han contribuido de modo notable a fijar científicamente estos estudios. El primer texto citado es un extenso y exhaustivo tratado sobre los caracteres de la poesía popular y el devenir histórico de la copla flamenca, y el segundo consta de un largo y erudito prólogo y de una amplia antología de letras flamencas, ordenadas por su estructura métrica. A ellos hay que acudir para definir lo que yo sólo he conseguido esbozar.

Usaré como epílogo una mención fugaz al último viraje operado en la temática flamenca, esa profunda renovación de la copla que pueda quedar asociada a aspectos literarios hasta hace poco impensables. A veces, como en las viejas tonás, se tiene la impresión de que lo que oímos es “prosa cantada”. Recuérdese, por citar sólo algún ejemplo significativo, a Enrique Morente interpretando *Poeta en Nueva York*, de Lorca; a José Mercé cantando temas de Aute; a Vicente Soto adaptando poemas de Pessoa a los palos flamencos, o a José Menese valiéndose de viejas canciones tradicionales de los grandes poetas del Siglo de Oro: Góngora, Lope, Calderón... A partir de ahí todo es posible. La vitalidad del flamenco siempre ha rebasado sus propias lindes argumentales. Y esa misma libertad interpretativa, ese mismo mestizaje que avala su trayectoria artística, parece legitimar también la incorporación de cualquier temática. Además: de sobra sabemos que en el cante, a veces, la expresión se vuelve inarticulada, balbuceante, y más que la letra lo que prevalece es esa forma de sacar a flote la intimidad por medio del ritmo y del quejido. Decía Luis Rosales que así como “en la oración lo importante es la letra”, y en una sinfonía la música, en el flamenco “tanto la emoción literaria como la emoción musical, se subrogan a la emoción expresiva”. Cierto. Con muy notable frecuencia, lo que nos queda, lo que nos conmueve de un cante no es lo que el cantaor nos relata sino el lamento con que intenta expresarlo. Lo que pasa es que también vale el razonamiento inverso, esto es, que en no pocas ocasiones es la letra la que se filtra por la música y nos ilumina o nos proporciona algún adicional placer estético. En cualquier caso, también todo eso forma parte de esa enigmática conjunción de vida y literatura, de arte y experiencia que constituye el universo flamenco. Confiemos en que todo eso no deje nunca de integrarse en nuestro más genuino legado cultural.