



## Un acercamiento a la traducción intralingüística de las coplas en *Memoria del flamenco* de Félix Grande: un caso de traducción por abducción

An Approach to the Intralingual Translation of *Coplas* in Felix Grande's *Memoria del Flamenco*: a Case of Translation by Abduction

**Marion LAPCHOUK-ORTEGA<sup>1</sup>**

Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO)  
mar.lapchouk@gmail.com

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/509>

DOI : 10.25965/flamme.509

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

---

**Resumen:** En su ensayo *Memoria del flamenco*, el escritor y poeta Félix Grande inserta varias letras flamencas que llega a reescribir según una lógica propia de transposición poética. Nos proponemos enfocarla aquí desde la perspectiva de la traducción intralingüística, que acercaremos a su vez al razonamiento creativo de la abducción. Para ello, nos valdremos de la noción híbrida de traducción por abducción, una herramienta posible para llevar al lector a conjugar imaginación y conocimiento como otra manera de leer el *cante* dentro de un mismo idioma.

**Palabras clave:** Félix Grande, *Memoria del flamenco*, traducción intralingüística, abducción, coplas

**Abstract:** In his essay *Memoria del flamenco*, the writer and poet Félix Grande inserts many *letras flamencas* that he rewrites using a poetic transposition method. We propose to address this from the angle of the intralinguistic translation, which we will link to the creative reasoning of abduction. For doing that, we will use the hybrid notion of translation by abduction, a possible tool which allows the reader to combine imagination and knowledge, as another way of reading *el cante* within the same language.

**Keywords:** Félix Grande, *Memoria del flamenco*, intralingual translation, abduction, Spanish poetry

---

<sup>1</sup> Marion Lapchouk-Ortega est professeure agrégée d'espagnol dans l'Académie de Toulouse. Elle s'intéresse au versant littéraire du flamenco, et plus particulièrement aux questions d'écriture et de mémoire poétiques. Elle prépare actuellement un mémoire sur la question de la représentabilité du *cante* flamenco dans l'œuvre de Félix Grande sous la direction de M. Xavier Escudero. Elle participe par ailleurs à des concours de poésie et de *letras*, et a notamment été publiée aux Éditions du Bord du Lot.

## Introducción

Interesarnos por la transcripción de las letras del cante en *Memoria del flamenco* del escritor, poeta y crítico Félix Grande nos incita a reconsiderar la palabra oralizada dentro de un contexto de escritura inédito ya que parte del «cancionero anónimo olvidado» (Grande, 2012) funciona en este ensayo interactuando plenamente con un amplio tejido textual. El marcado interés de Grande por la recopilación de coplas flamencas y su consiguiente integración en la trama argumentativa de su obra son hechos que se inscriben dentro de un «paulatino proceso de dignificación y recuperación cultural del cante flamenco que tuvo lugar durante las décadas de los años 60 y 70» (Escobar, 2012, p. 293), en el que participaron otros poetas como José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald<sup>2</sup> o Fernando Quiñones. El desplazamiento de las coplas cantadas hacia la esfera de la producción literaria plantea entonces la problemática de su legibilidad, cuestionando su tradicional y exclusiva relación con el cante. En este proceso que va de lo jondo a lo poético, la experiencia vivida se transmuta en experiencia literaria<sup>3</sup> y la copla ya no solo sirve de soporte al cante sino también a la creación literaria, como es el caso de la letra constitutiva de la soleá de Utrera o de la Serneta –«Fui la piedra y fui el centro»– que Valente conceptualizó en diálogo con un texto místico de San Juan de la Cruz en «La piedra y el centro»<sup>4</sup> (Valente, 1991/2000, pp. 15-18).

En el mismo orden de ideas, Félix Grande se inscribe en esta nómina de poetas que, a modo de reescritura poética de lo jondo, contemplan las coplas más allá de su significado semántico explícito. En este trabajo, nos proponemos enmarcar ese afán de recuperación y re-significación del contenido de la copla dentro de lo que José Manuel Caballero Bonald califica de «nueva poética del flamenco» (Grande, 1979/2001, p. 16) al definirla como una metodología basada en «un sistema de correlaciones expresivas entre la imaginería sustancial del cante y la sustancial<sup>5</sup> imaginería de la literatura» (p. 17). A través de la simetría inducida por este quiasmo, quisiéramos plantear la interpretación literaria o lectura interpretativa de Grande en términos de equivalencias semánticas y poéticas, y más precisamente desde el prisma de la práctica traductológica operante dentro de un mismo idioma. Asomarnos a la lectura hermenéutica que hace Félix Grande de las letras flamencas a modo de traducción intralingüística, de acuerdo con la clasificación de Jakobson (1959), nos lleva a trascender el tradicional esquema binario que separa lengua fuente y lengua meta, copia y original, situando la cuestión de la traducción en un espacio intermedio centrado en una labor de comprensión que según el autor requiere la lectura del cante. A lo largo de este ejercicio exegético de reescritura poética, concebido como una verdadera «operación» del lenguaje, Grande nos invita a establecer una relación de continuidad entre el cante, ese «drama que verdaderamente nos inflama de comunicación» (Grande, 1979/2001, p. 138), y su traducción consustancial, enfocada en su forma más amplia

---

2 Sobre la poética musical de ese autor, véase Chataigné (2017).

3 Así como lo ejemplifican los textos preliminares que redactó Grande en su presentación de los discos *Sólo quiero caminar* (véase transcripción en Escobar, 2019, párr. 7), *Siroco* y *Luzia* (véanse Apéndices II y III en Escobar, 2018, pp. 41-43) de Paco de Lucía.

4 Para un análisis de la interpretación que hace Valente de esta copla, véase Escobar (2012).

5 La transposición literaria de las coplas en *Memoria del flamenco*, más allá de un mero traslado, de glosas temáticas o parafrásticas, busca traducir la palabra poética del cante en lo que tiene de sustancial, tal y como este adjetivo quedó definido por Valente: «**Palabra sustancial, palabra experimental, la palabra poética se recibe, en la audición o en la lectura**, por muy distintas vías de las que la recepción de la palabra instrumental –o la simplemente formal, según la terminología de Juan de la Cruz– requiere. Todo el que se haya acercado, por vía de experiencia, a la palabra poética en su sustancial interioridad sabe que ha tenido que reproducir en él la fulgurante encarnación de la palabra» (Valente, 1991/2000, p. 68).

como un acto del entendimiento inherente a cualquier acto de comunicación o de interpretación, como de hecho lo es el *cante* y como puede serlo su lectura<sup>6</sup>.

Pero del *cante* a su traducción intralingüística, nos interesa sobre todo rescatar para nuestro propósito el principio de búsqueda que rige tanto la palabra oralizada del *cante* como la palabra escrita de la traducción. Así como el cantaor seguramente «ande persiguiendo, desde dentro mismo del *cante*, una forma, un grito, una historia, un soplo de verdad total, una nota terrible» (Grande, 1979/2001, p. 26), también es verdad que el traductor-intérprete suele andar buscando la forma más adecuada del decir o del entender. A este respecto, es especialmente digna de mención la descripción que hace Dinda Gorlée de aquel momento de descubrimiento lingüístico, semejante a una verdadera catarsis:

El traductor, estremecido, puede reaccionar ante el momento de éxtasis exhibiendo su alegría: él puede reír, saltar, alzar los brazos, aplaudir, o si no, romper su hechizo como un trance y expresar su alegría a través de movimientos corporales o/y gestos de expansión (Gorlée, 1996, p. 1410).

Como vemos, dicha evocación entraría en perfecta consonancia con la fase de comunión que ve surgir el duende en medio de una *performance*, aunque lo interesante radica precisamente en que este paralelismo entre la experiencia del cantaor y la tarea del traductor opera aquí tan solo como un valor añadido, ya que en realidad el clímax emocional no se describe en relación con el *cante* sino con la llamada epifanía abductiva, esto es, con el momento de «cristalización repentina del sentido» (Valente, 1991/2000, p. 22) hacia el cual desemboca la abducción<sup>7</sup> como forma de inferencia creativa desarrollada por Peirce (1878/1970) y aplicada por Gorlée al campo de la traducción (Gorlée, 1996).

En virtud de lo dicho, a medio camino entre la práctica traductológica y el razonamiento lógico, nace pues un concepto híbrido orientado hacia la búsqueda de ideas nuevas, que llamaremos (tr)abducción o traducción por abducción, y que nos proponemos trasladar al contexto de reescritura poética de las coplas del flamenco. Al generar nuevas hipótesis y sumar conocimiento, este tipo de razonamiento se revela particularmente indicado para estudiar la expresión del «destello de comprensión» (Gorlée, 1996, p. 1397) que preside la lectura interpretativa de las letras del *cante* en *Memoria del flamenco*. A lo largo de los cuatro pasos que caracterizan la lógica abductiva, trataremos de acercarnos al *modus operandi* de una traducción poética e intralingüística concebida también a modo de dispositivo de lectura, entendido a su vez como posible herramienta para alcanzar el mayor grado de legibilidad del *cante*.

## 1. Primer paso: leer «sospechadamente» el *cante*

Adoptar para nuestra lectura del *cante* el método abductivo, que se basa en la observación de «una circunstancia muy curiosa, que se explicaría por la suposición de que fuera un caso de cierta regla general» (Peirce, 1878/1970, «I [Regla, caso y resultado]»), nos invita a buscar en

---

6 Para una concepción totalizadora de la traducción que incluye el conjunto de las operaciones más o menos conscientes de decodificación del lenguaje, que abarcan el comprender, el leer y el hablar, véanse Paz (1971/2003) y Steiner (1975/2001).

7 La abducción, contrariamente a la deducción y a la inducción, es un modo de argumentar que «permite inferir algo de tipo distinto a lo que hemos observado directamente y, con frecuencia, **algo que sería imposible observar directamente**» (Aguayo W., 2011, p. 52). En este proceso, «[L]a búsqueda de una explicación a través del planteo de la hipótesis adecuada puede surgir dentro de un abanico de posibilidades, descartando aquéllas que no reúnan las condiciones de economía y plausibilidad» (Pía Martín, 2015, p. 140). Para la exposición de un ejemplo concreto de abducción, véase Nubiola (2001, «3. Deducción, inducción e hipótesis»).

las letras un denominador común que podría venir ejemplificado en la siguriya «*Hermaniyo mio Curro, corre y dile a mare cómo me queo n'esta casapuerta, revolcao en sangre*» (Grande, 1979/2001, p. 142). Estas palabras, tal y como advierte el autor, no reflejan una situación enunciativa real sino un «sufrimiento hermético» que «ha hecho el tránsito hasta el lenguaje de un dolor expresado» (Grande, 1979/2001, p. 262), en un desplazamiento expresivo<sup>8</sup> que nos da a leer las letras como unas traducciones cuyo original se perdió. El carácter incompleto de su pasado huidizo<sup>9</sup>, al generar asombro, pregunta o sospecha, nos invita a considerar las coplas del cante como unos hechos sorprendentes constitutivos del principio abductivo puesto que en el necesario desajuste entre lo que dicen y desde dónde lo dicen, las coplas nos ponen a prueba ante una situación que de alguna manera nos supera. Entre la copla y su motivación primera, leer «sospechadamente» el cante nos llevaría pues ante todo a considerarlo como una «mediación estética de la realidad histórico-social a la que pertenece» (Steingress, 1993/2005, p. 33), manteniendo siempre «una conciencia histórica clara de su emoción» (p. 48).

Por eso, de la misma manera en que el cantaor va preparándose buscando la entonación, se puede templar la lectura de la letra para alcanzar más tarde su mejor resolución interpretativa y salir de ella, al fin y al cabo, «con mejor afinación vital» (véase Apéndice II en Escobar, 2018, p. 41). Las negaciones son el instrumento que nos brinda el autor para ayudarnos a traducir aquel «“mensaje” extraído de la experiencia individual y de la realidad colectiva» (Steingress, 1993/2005, p. 30): «*Dile a mi mare 'e mi vida que hoy me sacan de la carse y me meten en capiya*: no vemos el recinto adonde meterán en capilla al condenado, tal vez ni siquiera veremos el rostro de su madre embadurnado por las lágrimas: vemos al juez» (Grande, 1979/2001, p. 139). Este ejemplo de traducción intralingüística, si bien hubiera de entenderse primero en términos de contra traducción o de contradicción, e incluso de contra dicción si tomamos en cuenta que empieza negando<sup>10</sup> lo que dice el cante, nos proporciona paradójica y simultáneamente imágenes o cuadros mentales basados en el contenido de la propia letra. Lejos pues de ser una mera constricción, la traducción por la negativa que deriva de las palabras claves «*mare*» y «*capiya*» refleja más bien un proceso mental a la vez subjetivo, intermedio y necesario:

Tales imágenes verbales sirven de interlengua imaginaria y no verbal entre el problema como un todo unitario y su solución abductiva; esta fase transitoria permite a la persona que abduce ir más allá de los signos dados materialmente, para trascender la estructura superficial del texto que va a ser traducido [...] (Gorlée, 1996, pp. 1408-1409).

---

8 Dicha idea queda reflejada en la «La piedra y el centro» (Valente, 1991/2000): «Porque la copla, hasta llegar a esta voz, ha rodado tiempo y tiempo, al igual que la piedra» (p. 16).

9 Pía Martín (2015) nos explica en efecto que para Peirce «la ciencia no sólo trabaja con hechos que pueden observarse en forma directa, sino que continuamente –y cada vez más– opera sobre realidades que no lo permiten y recurre a hipótesis para explicarlas. **Si bien todo científico procura no perder de vista la experiencia sensible, la trasciende para captar su racionalidad última**» (p. 132). Entre otros, la autora cita el ejemplo de aquellos «hechos que no pueden ser observados porque pertenecen al pasado. Serían observables en principio, ya que quizás fueron contemplados por alguien, pero no pueden repetirse porque ya se extinguieron» (p. 132).

10 Sobre la relación entre lenguaje y conocimiento mediante conceptos relativos a lo decible y lo indecible, así como a lo visible y lo invisible en el lenguaje poético, sería interesante cotejar el pensamiento literario de Grande con la poética mística de Valente (1991/2000): «Destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra. Tal es el límite extremo de la tradición nuestra en el que la palabra poética se sustancia entre el entender y lo ininteligible, **entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión**» (p. 75). Respecto a temas valentianos como la profundidad, el fondo y la búsqueda interior aplicados al cante jondo, véase también Escobar (2012; 2013).

Este ejercicio de representación mental<sup>11</sup>, más allá de ser una articulación posibilitadora e imaginaria entre el original y la copia, llega a verbalizarse del todo en la traducción intralingüística grandiana mediante el sistema dialéctico basado, para retomar el ejemplo anteriormente citado, en las negaciones «no vemos» y «tal vez ni siquiera veremos», ambas pendientes de su contrapunto afirmativo «vemos». El esquema así definido se repite en numerosas ocasiones y es en definitiva el que enmarca la lectura del cante en una lógica (tr)abductiva, invitándonos a establecer «conexiones novedosas» (Gorlée, 1996, p. 1397) y a cambiar de punto de vista para enfocar las letras como unos «fragmentos del naufragio que acaba siendo cada vida» (Blanco Garza et al., 2004, p. 14) y que siempre sugieren «una historia tras de sí» (p. 14). De manera análoga al principio de la anamorfosis, dichos fragmentos nos inducen a desconcertar y a descentrar la mirada: la letra semeja entonces aquella imagen deformada y fragmentada que solo puede recomponerse desde un punto de vista privilegiado.

## 2. Segundo paso: encontrar la ley de (tr)abducción del cante

En la segunda etapa de la abducción, se busca unificar los hechos sorprendentes observados y darles una forma nueva haciéndolos inteligibles mediante el planteamiento intuitivo de una ley o norma general. En ese sentido, en «*Hermaniyo mío Curro, corre y dile a mare cómo me queo n'esta casapuerta, revolcao en sangre*» (Grande, 1979/2001, p. 142), la muletilla «*corre y dile a mare*» también podría leerse en clave teórica y metafórica si entendemos con Grande que «ya no se entera solamente madre: nos enteramos todos» (Grande, 1979/2001, p. 142). En ese instante, nos convertimos en unos testigos tácitos de primer orden cuya responsabilidad consiste en figurarnos aquellos intersticios o espacios en blanco dejados abiertos por la letra:

Entonces habremos de deducir qué había detrás de aquellas presumibles palabras fundadoras: «Curro, dile a mi madre que me muerdo». Habremos de imaginar a Curro y de calcular cuánto es Curro, habremos de entrever a madre y de calcular el tamaño de madre, habremos de pensar el lugar donde madre recibe la noticia y donde la guarda para darle oculto calor, habremos de mirar los años durante los cuales las presuntas palabras fundadoras y madre y Curro y la historia íntima y social de todos ellos pugnarán como un ser que nace hacia el parto de su expresión; habremos de calcular, cuando esa siguiirya nos llegue (no hay menos de un centenar parecidas a ella) todo el tumulto de su historia desconocida<sup>12</sup> (Grande, 1979/2001, p. 142).

Vemos a través de este ejemplo didáctico práctico que la traducción por abducción aplicada al ejercicio de re-significación de las coplas funciona, siguiendo el esquema abductivo, como un «proceso de reconstrucción inferencial de causas e intenciones» (Pía Martín, 2015, p. 139) que no consiste en un acto aislado de apropiación sino en un movimiento de ir hacia el otro. Desde este modelo cercano al concepto de «hospitalidad lingüística» desarrollado por Paul Ricœur, la ley (tr)abductiva del cante supondría pues desandar lo andado, llenar de imágenes el espacio

---

11 Podríamos acercar esta lectura subjetiva del cante, marcada en *Memoria del flamenco* por una singular acuidad visual, con el principio de «agudeza auditiva y mental» (Escobar, 2013, p. 14) desarrollado por Valente acerca del flamenco como acontecimiento literario-musical: «Nos ubicamos, por tanto, en el paradigma de la recepción musical a partir de la escucha para la que se tienen en cuenta las emociones subjetivas, *conocimiento del mundo* y otras experiencias estéticas por parte del oyente-lector, con implicaciones neurológicas y psicológicas, por añadidura» (Escobar, 2013, p. 14).

12 La representación de las emociones humanas preconizada aquí por Grande tiene que ver con el pensamiento conceptual del autor sobre la estética de las emociones (véase Escobar, 2018) y habría de relacionarse también con el modo de «lectura emocional y sensitiva» (Escobar, 2013, p. 14) que suscitaba la escucha del flamenco en otros escritores de su generación como José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones (véase Escobar, 2013).

del pre-lenguaje, habitar el intervalo que media entre la experiencia extralingüística y su expresión verbalizada: he aquí según el autor la única regla capaz de sustentar una lectura ética del cante. Así es cómo, tras establecer la norma sobre la que se pueda asentar la formulación de las conjeturas abductivas, «[c]uando la situación parece al fin estar madura para el descubrimiento, una acción, un acontecimiento o un pensamiento casual, es suficiente para disparar el eureka» (Gorlée, 1996, p. 1409).

### 3. Tercer paso: formular hipótesis o buscar el «ojo de la letra»

En la tercera fase de la (tr)abducción, toca lanzar conjeturas para tratar de alcanzar la solución abductiva, y muchas veces las pistas de lectura surgen desde el propio cuerpo de la letra:

*Ya viene la requisa, ya suenan las llaves, y así me llora mi corasoncito gotitas de sangre* –dice una vieja siguiiya: y lo que oímos entre los minuciosos gritos que la ponen de pie no es el llanto de aquel corazoncito, ni el goteo de su sangre: oímos los pasos de los carceleros, el miserable esplendor metálico de los llaveros del penal, el chirrido de la puerta abriéndose, cerrándose en la noche (Grande, 1979/2001, p. 139).

La reconstrucción traductiva de los tercios de la siguiiya se emplea en descalificar lo que podría ser una traducción carente de sentido, derivada de una lectura simplificadora y casi grotesca de la metáfora del corazón como expresión literal del dolor. Por el contrario, solidarizarnos con las figuras paradigmáticas de Curro y «madre» [*sic*] o de otra «vieja, de un viejo, cómo saberlo ya y qué importa» (Grande, 1979/2001, p. 142), significa más bien «interpretar el resultado de sus padecimientos sin escamotearlo» (p. 142). Traducir el cante implica para Grande remontar esa cadena causal trasladándose no hacia lo que ocultan las letras, ni hacia lo que quieren o han querido decir, sino hacia lo que están diciendo desde el fondo de su intrahistoria<sup>13</sup>. El mayor interés de la (tr)abducción radica entonces en revelar ese doble carácter de «“estatismo dinámico”»<sup>14</sup> (Escobar, 2020, p. 85) que, aplicado a la estructura aparentemente fija, breve y cerrada de la copla, actúa como catalizador de las conjeturas que nos llevan hacia la expresión de una determinada «revelación sociológica» (Grande, 1979/2001, p. 262).

Así lo ilustra la siguiiya anteriormente mencionada en la que la anáfora del adverbio «ya» introduce una situación *in medias res* que también viene reflejada en la reescritura grandiana, a diferencia de que esta sustituye la lógica metonímica y metafórica de la letra por una experiencia visual y sonora dinámica. De «*la requisa*» y «*las llaves*» a «los pasos de los carceleros» y «el miserable esplendor metálico del llavero», la figura impersonal de la autoridad y el lugar

---

13 Notemos que esta «relación de empatía emocional» (Escobar, 2013, p. 14) con la letra coincide con la concepción de la hermenéutica romántica entendida como reproducción creativa del pasado. Desde este postulado, el hermeneuta «se traslada hasta la mente del autor: recrea su mundo, su tiempo, su historia y al hacerlo participa de un acto de recreación activa de su obra» (Rossi, 2005, «Modos de la apropiación», párr. 2).

14 «Por tanto, este “estatismo dinámico” del papel pautado pone en solfa y tela de juicio aquel tópico del pasado de que la escritura no solo no puede reflejar la creatividad estética del flamenco sino que la aniquila. **¿Acaso no pueden convivir en armonía y concierto el discurso escrito como una herramienta más y la oralidad como partitura sonora que vive en variantes?»** (Escobar, 2020, p. 85). Resulta sumamente interesante esta rehabilitación de la escritura musical como posibilitadora de la creación estética por el paralelo que podría establecerse entre la doble vertiente de la partitura, impresa y «sonora», y la de la copla, transcrita y cantada. Antes que en términos de ganancia o de pérdida, el paso de la escritura a la oralidad y viceversa se plantea a modo de diálogo y de continuidad creadora, en forma de variantes y de exploraciones estéticas. Traslada al ámbito de la traducción y de la reescritura, esta problemática nos lleva a replantear la cuestión central de la relación dialéctica entre copia y original, texto fuente y texto meta, pensándola por ejemplo en términos de intertextualidad (cotexto y metatexto).

genérico de la cárcel se abren a una progresión sensorial experimentada en primera persona. Los juegos de sonoridades retoman, acentuándola, la aliteración en «s», al tiempo que las inversiones entre singular y plural convierten la palabra en acontecimiento mediante unas imágenes en movimiento que culminan con la del «chirrido de la puerta abriéndose, cerrándose en la noche», verdadero clímax interpretativo de la letra. En esa traducción, tanto el gerundio como el asíndeton y la aliteración nos trasladan hacia lo más íntimo de la percepción visual y sonora de la voz poética presidiera al reunir implícitamente, en una acción conjunta y elíptica, los dos elementos centrales «*requisa*» y «*llaves*», interpretando así de manera más concreta el dolor expresado metafóricamente por las «*gotitas de sangre*».

En este ejemplo como en los demás, la (tr)abducción intralingüística no se superpone a la letra para sustituirla del todo, borrarla o decir lo mismo otra vez, sino que se sitúa junto a ella en un afán de reconstruir la mirada ajena, «desinstrumentalizando»<sup>15</sup> el lenguaje para alcanzar la interpretación poética que aguarda cada copla. Así, en «*Jerío de muerte en el hospital, he recibió carta de mi mare, y m'echao a llorá*» (Grande, 1979/2001, pp. 141-142), el núcleo heurístico no estriba en el contexto de recepción de la carta ni en su contenido sino que se remonta a nivel del contexto mismo de su escritura, ya que «no vemos el hospital, tal vez ni siquiera la herida: vemos la anciana, pequeñita, en alguna habitación, sentada en una silla, con un pañolito sobre el cuello o el pelo, escribiendo una carta: dándole un cauce a su memoria» (Grande, 1979/2001, p. 142).

Más allá de la herida, se interpreta la causa del llanto elevándola al rango de una visión interiorizada. La imagen mental de «*mare*» [*sic*] escribiendo, como una estampa muda, nos recuerda que el acto de lector responde siempre a otro acto previo de escritura, y viceversa. Desde este principio de reversibilidad, la (tr)abducción intralingüística trata de recrear lo que podríamos llamar «el ojo de la letra», buscando en la savia expresiva de esta la mirada exterior que la sustenta. Ver al juez dictando su sentencia sin apelación, ver a los carceleros abriendo y cerrando la puerta de la celda, o ver a «*mare*» [*sic*] vertiendo su memoria en una carta para su hijo, no es sacar una conclusión deductiva de unos hechos observados sino conceder a lo invisible la identidad de un espacio o de un cuerpo habitado. En este «*“misterioso flash de entendimiento”*» (Pía Martín, 2015, p. 133) reside la solución abductiva: lo que vemos también nos mira y nos interroga, como la puerta al presidiario, la sentencia al condenado, la carta al hijo y, finalmente, las letras a nosotros.

#### 4. Cuarto paso: teoría práctica de recepción del cante

Conforme al desarrollo del esquema abductivo peirceano, las conjeturas que llevan a la resolución final del caso solo representan un primer eslabón, ya que en los hechos no les corresponden dejar verdades establecidas sino que estas han de comprobarse después por otros métodos científicos<sup>16</sup>. A estas alturas, nos enfrentamos sin duda al mayor reto de la

---

15 Entendemos que las negaciones, que Grande utiliza como leitmotiv estructurante de su lectura interpretativa, abundan en este sentido: «En efecto, **lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad**. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra» (Valente, 1991/2000, p. 61). De la misma manera que la traducción de un texto, en su dimensión filosófica, no se reduce para Benjamin (1923/1996) a la transmisión o restitución de su mensaje comunicativo: «¿Qué dice, pues, una obra literaria?, ¿cuál es su información? Muy poco, para quien la entiende. Su esencia no es informativa, ni es un mensaje» (p. 335). En relación con lo que «dicen» las letras flamencas, tales ideas se ejemplifican en la postura estética de Grande que nos invita una y otra vez a descartar el contenido formal vehiculado por las palabras de la copla para descubrir en ella el decir transcendido por la experiencia poética.

16 Sobre la relación que establece Peirce entre la abducción, la deducción y la inducción, véase Pía Martín (2015): «De esta definición se desprende con claridad la reformulación del método, considerando que frente a un hecho

(tr)abducción grandiana del cante flamenco dado que las hipótesis de lectura surgen en base a unos hechos pasados imposibles de confirmar científicamente.

En este marco de transposición poética, se abre pues un nuevo horizonte de expectativa en el que las conjeturas (tr)abductivas cobran tanto más fuerza cuanto que obedecen a una lógica de fidelidad con el devenir de la copla traducida. Para empezar, cabe subrayar desde un principio que aunque no puedan comprobarse experimentalmente, aún así las hipótesis de lectura del cante no se basan en ideas descabelladas o injustificadas sino en «adivinaciones inteligentes y relevantes que implican conexiones novedosas» (Gorlée, 1996, p. 1397), conforme al principio abductivo. Solo gracias a una mente entrenada y capacitada, sumando hábitos de trabajo y conocimientos previos es cómo podremos «calcular cuánto es Curro» y «entrever a madre».

Así pues, Grande (1979/2001), al sostener que «el poema se completa en la inteligencia del lector» (p. 263), en vez de imponernos soluciones (tr)abductivas de forma tajante e exclusiva nos incita más bien a captar la lógica interna que preside cualquier interpretación poética del cante, apuntando tan solo una dirección hacia la que nuestra mirada pueda desplegarse libremente, a imagen y semejanza de la tangente trazada por Benjamin (1923/1996) en «La tarea del traductor»:

Del modo en que la tangente roza el círculo ligeramente y sólo en un punto, y tal y como este contacto, pero no el punto, dictará la ley mediante la que seguirá trazando una recta hacia el infinito, de igual forma, la traducción roza al original levemente, y tan sólo en este punto infinitamente pequeño que es el sentido, para seguir, según la ley de la fidelidad, con la libertad del movimiento lingüístico, su trayectoria más propia (Benjamin, 1923/1996, p. 345)

Atendiendo a los principios geométricos de esta ley traductológica dictada por el contacto fulgurante con el original, la traducción intralingüística ensancha así la materia letrística explorando el potencial implícito contenido «en este punto infinitamente pequeño que es el sentido», sin incurrir en glosas que podrían desentonar con la letra. Por eso, no vemos ni vamos más allá de la puerta de la cárcel que se abre y se cierra sobre la celda. Por eso, no leemos el contenido de la carta que el hijo herido de muerte recibe de su madre.

Este atinado roce con el original suele venir posibilitado a raíz de un contexto preestablecido, ya sea desde el propio cuerpo de la letra, como ya hemos podido verlo, ya sea desde un pensamiento externo a la letra. En el caso de la famosa siguiriya «[c]uando yo me muera / te pido un encargo: / que con la trenza de tu pelo negro / me amarren las manos» (Grande, 1979/2001, p. 202), el autor y poeta, sintiendo aquella «libertad del movimiento lingüístico», sostiene en relación con esta copla que «nadie nos prohíbe encontrarle también un significado emparentado con la época» (p. 202) y nos lo demuestra mediante una serie de asociaciones de ideas que empieza con la transcripción de otra siguiriya: «Que salgan los santos / de San Juan de Dios / **a pidí limosna pal entierro de Riego**, / que va de por Dios» (p. 202). La letra así referida, si bien denota un suceso histórico relativo a la figura del militar y político liberal Rafael del Riego, pasa inmediatamente después a connotar en el texto un estado de hambre generalizada a través del cambio de perspectiva posibilitado por la expresión «a pidí limosna», concienzudamente aislada por el autor: «**A pidí limosna... La “década infame” sería pródiga en generar la necesidad de la limosna**; copio unas líneas de Juan Díaz del Moral: [...]» (p. 202).

---

sorprendente, partimos de hipotetizar, luego derivamos deductivamente las consecuencias posibles de esa hipótesis y por último comprobamos experimentalmente, recurriendo a la inducción» (p. 131).



De manera significativa, la imagen de la limosna se relaciona entonces con un contexto social más amplio, encontrando en el discurso del historiador Juan Díaz del Moral unas equivalencias semánticas en la gente «**pidiendo pan a gritos**» (p. 202) y en las mujeres vendiendo sus cabellos «para alimentar a sus hijos» (p. 202). Ambos elementos son el detonante que convoca en la mente de Grande la «siguiriya terrible» (p. 202) de las manos amarradas con la trenza de pelo negro, y los que finalmente condicionan la revelación flamenca: «Como poema, es estremecedor. Como deseo de la agonía, podía resultar imposible: **tal vez esa hermosa cabellera negra había sido cambiada por un pan**» (Grande, 1979/2001, p. 202). Por muy falible que sea, esta (tr)abducción se vuelve plausible y cobra todo su valor al venir respaldada por unas asociaciones de ideas que activan y reorientan el significado de la letra de manera tan coherente como relevante.

## Conclusión

La prosa poética de Grande, cuya poesía de por sí «se relaciona con la traducibilidad, por su inmersión en un silencio difícil de verter en palabras» (Cáceres, 2013, p. 11), nos invita a leer el cante como un «galeón de protesta» que «deambula justiciero y lento» (Grande, 1979/2001, p. 138), traduciendo metafóricamente la idea de que en el flamenco «algo muy radical pugna por ser dicho y *se dice*» (Grande, 1979/2001, p. 123). Sin lugar a dudas, ese «drama que verdaderamente nos inflama de comunicación» (Grande, 1979/2001, p. 130) es el que justifica y motiva cualquier intento de traducción del flamenco, tanto de un idioma a otro como dentro de un mismo idioma.

En este trabajo, hemos sugerido que la (tr)abducción intralingüística, a través del acercamiento teórico con la teoría peirceana de la abducción<sup>17</sup>, puede entenderse como un dispositivo de lectura apto para generar sentidos nuevos, remontando la cadena causal de los hechos desde lo posible antes que desde lo probado ya que «[c]uando las causas no son reproducibles, solo cabe inferirlas de los efectos» (Ginzburg, 2008, p. 211). Desde esta perspectiva, la lectura indicial del cante se basa en una metodología del descubrimiento (Pía Martín, 2015) cuyas conclusiones, aunque solo sean probables, contribuyen a sumar conocimiento. Esta reconstrucción inferencial de la génesis<sup>18</sup> o gestación de las letras, en la que la traducción viene a ser «una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética»<sup>19</sup> (Paz, 1971/2003, p. 164), permite que la forma breve de la letra se deje aprehender por la palabra narrativa como otra manera de ver el cante mediante unos hábitos de lectura que requieren interiorizar el instante preciso del

---

17 Cabe señalar al respecto que en el texto preliminar que redacta Grande para *Luzia* de Paco de Lucía, la narración también sigue en filigrana una lógica abductiva ya que para tratar de aprehender el hecho sorprendente y sin precedentes que supone esta nueva grabación (véase Apéndice III en Escobar, 2018, p. 42: «Cada nuevo trabajo suyo nos produce sorpresa. Ahora ocurre algo más: *Luzia* nos produce estupor: nos deja exhaustos y pasmados»), Grande recurre a una ley interpretativa (véase Apéndice III en Escobar, 2018, p. 42: «[...] en *Luzia* esa gramática emotiva se ha convertido en ley») en virtud de la cual se derivan una serie de hipótesis que van contraponiendo «la serena calidad de *Luzia*» con «el extremo virtuosismo de *Siroco*» (Escobar, 2018, p. 36) –hipótesis de las que no son exentas las negaciones que también se utilizan «a modo de repeticiones anafórico-paralelísticas» (Escobar, 2019, párr. 3)–, hasta desembocar en la revelación final (véase Apéndice III en Escobar, 2018, p. 43: «Paco de Lucía vivía dentro del ritmo; ahora el ritmo vive dentro de él»).

18 En este proceso, recordemos que las coplas entran –a través del sistema de las negaciones– en una fase de disolución del habla hasta renacer en la reescritura grandiana desde una prosa poética que, al fundir la experiencia verbalizada y pulida de la copla para refundarla desde la virtualidad de lo acontecido, funciona a manera de palíngenesia o regeneración cíclica del sentido.

19 Este paralelismo entre tiempo de la creación y tiempo de la traducción puede leerse a la luz del pensamiento hermenéutico de Schleiermacher, según el cual «para alcanzar la claridad y precisión del texto era necesario llegar a revivir la experiencia del autor cuando escribió el texto original, pues **consideraba el acto de interpretación análogo al de la creación**» (Arráez et al., 2006, p. 174).

surgimiento de la letra. Traducir el cante flamenco a la luz de esta teoría práctica de recepción significa en definitiva para el lector esforzarse en ir más allá de lo artísticamente ostensible, llevando a cabo una lectura del cante conforme a su propio bagaje sensorial e intelectual<sup>20</sup>.

En ese sentido, el ejercicio de recreación y re-significación de las coplas flamencas mediante la (tr)abducción intralingüística podría concebirse de manera paralela<sup>21</sup> a las demás representaciones artísticas que ponen la palabra en acción, completando sus significados. Por un instante, corporeidad, oralidad y escritura se juntarían así como unas perspectivas más complementarias que conflictivas, ya que del cantaor al oyente, del bailar al espectador o del autor al lector, en el centro está en juego la labor de todos aquellos intérpretes que, al mezclar su singular visión en los sustratos de la memoria colectiva, a modo de palimpsesto arqueológico<sup>22</sup>, llegan a reinventar el mensaje de la copla transmitido por la tradición. Este enfoque, al convertir la letra en un vector intermedio de transmisión que procede tanto del conocimiento y de la intuición como de la memoria y de la imaginación, nos invita a pensarla como un medio y no como un fin, recordándonos en última instancia que «la letra de la copla casi nunca es lo decisivo, aunque puede ser, desde luego, imprescindible» (Grande, 1979/2001, p. 262).

## Referencias

- Aguayo W., P. (2011). La teoría de la abducción de Peirce: lógica, metodología e instinto. *Ideas y valores*, 60(145), 33-53. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36688/0>
- Arráez, M., Calles, J. y Moreno de Tovar, L. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 7(2), 171-181. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=41070212>
- Benjamin, W. (1996). «La tarea del traductor». En D. López García (Ed. y Trad.). *Teorías de la Traducción. Antologías de textos* (pp. 335-347). Universidad de Castilla-La-Mancha. (Trabajo original publicado en 1923).
- Blanco Garza, J. L., Rodríguez Ojeda, J. L. y Robles Rodríguez, F. (2004). *Las letras del cante flamenco*. Signatura.
- Cáceres, P. (2013). *Memoria, lenguaje y trauma en la obra de Félix Grande*. Carpe Noctem.
- Chataigné, I. (2017). *Literatura y música en la obra de José Manuel Caballero Bonald* [Tesis de doctorado, Convenio de Colaboración Internacional Universidades de Grenoble Alpes / Sevilla] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=146077>

---

20 Más allá de su compromiso ético y universal con el ser humano, la lectura interpretativa de Grande se fundamenta en las injusticias sociales que marcaron la historia de los gitanos andaluces, injusticias que llegan a fusionarse con las propias circunstancias e inquietudes vitales del autor «en la medida en que la pérdida, el genocidio, la barbarie y el dolor» son temas que alimentan en gran parte su poesía (Cáceres, 2013, p. 82).

21 De manera paralela e incluso conjunta, si consideramos que la figuración y fijación de cuadros mentales introducidos por la (tr)abducción pueden ir precediendo y enriqueciendo cualquier interpretación posterior de la copla o del cante en cuestión, ya se trate de una traducción interlingüística o intersemiótica.

22 Esta expresión alude a la superposición de unos depósitos materiales acumulados a lo largo del tiempo en una misma capa estratigráfica dando lugar a una compleja demarcación cronológica y espacial que, en el marco de nuestro estudio, se hace eco de las sucesivas variantes e interpretaciones que atesora por ejemplo la historia de una copla, de un palo, etc. En ese sentido, cada artista o intérprete «se “funde” y “disuelve” en la “anonimia” de la “tradición” para continuarla y renovarla al mismo tiempo, proyectándose así su “visión particular” hacia el “potencial expresivo universal” del “movimiento primario” o *Ursatz*» (Escobar, 2013, p. 24).

Escobar Borrego, F. J. (2020). Tone and mood. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales: Diálogo analítico con Dorantes desde los estudios culturales. *La musa y el duende. Revista internacional de flamenco*, (25), 55-97.

Escobar Borrego, F. J. (2019). Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, (35), 1-23. <https://doi.org/10.4000/ilcea.6415>

Escobar Borrego, F. J. (2018). Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con notas de Paco de Lucía). *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, (10), 70-91.

Escobar Borrego, F. J. (2013). “Poesía y canción: El río sumergido”, de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes. *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2<sup>a</sup> época de El Folk-lore andaluz)*, (45), 11-40.

Escobar Borrego, F. J. (2012). Sobre Valente y lo jondo: notas de poética. *Studi Ispanici*, (37), 293-315.

Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (C. Catroppi, Trad.; 2<sup>a</sup> ed.). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1986).

Gorlée, D. (1996). ¡Eureka! La traducción como un descubrimiento pragmático. *Anuario Filosófico*, 29(3), 1410. <http://dadun.unav.edu/handle/10171/734>

Grande, F. (Marzo 22, 2012). *Literatura y flamenco: el cancionero anónimo olvidado* [Sesión de conferencia]. Ciclos de conferencias: un recorrido por el Flamenco. Fundación Juan March, Madrid, España. <https://www.march.es/actos/22856>

Grande, F. (2001). *Memoria del flamenco* (4<sup>a</sup> ed.). Nueva Galaxia Gutenberg.

Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. En R. A. Brower (Ed.). *On traslation* (pp. 232-239). Harvard University Press.

Nubiola, J. (2001). La abducción o lógica de la sorpresa. *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, 6(21). [http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21\\_jnubiola.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_jnubiola.html)

Paz, O. (2003). Traducción: literatura y literalidad. En Lászlo Scholz (Ed.). *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria* (pp. 157-166). Eötvös József. (Trabajo original publicado en 1971). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0n9>

Peirce, C. S. (1970). *Deducción, inducción e hipótesis* (J. M. Ruiz-Werner, Trad.). Aguilar. (Trabajo original publicado en 1878). <https://www.unav.es/gep/DeducInducHipotesis.html#nota1>

Pía Martín, M<sup>a</sup> del C. (2015). Abducción, método científico e Historia. Un acercamiento al pensamiento de Charles Peirce. *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia*, 7(14), 125-141. <https://doi.org/10.35305/rp.v7i14.161>

Rossi, M<sup>a</sup>. J. (2005). La Hermenéutica y la investigación en Filosofía. *Revista Estudios en Ciencias Humanas. Estudios y monografías de los Posgrados de la Facultad de Humanidades*. <https://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista2/indice.htm>

Steiner, G. (2001). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (A. Castañón, A. Major, Trad.; 2<sup>a</sup> ed.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1975).

Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco* (2<sup>a</sup> ed.). Signatura.

Valente, J. A. (2000). *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro* (2<sup>a</sup> ed.). Tusquets.