

flamenca [...]. He hablado de “la voz de su buena sangre” porque lo primero que se necesita para el canto y el toque es esa capacidad de transformación y depuración de melodía y ritmo que posee el andaluz, especialmente el gitano. Una sagacidad para eliminar lo nuevo y accesorio, para que resalte lo esencial; un poder mágico para saber dibujar o medir una “siguiriya” con acento absolutamente milenario. La guitarra comenta, pero también crea, y éste es uno de los mayores peligros que tiene el cante. Hay veces en que un guitarrista que quiere lucirse estropea en absoluto la emoción de un tercío o el arranque de un final [...]. Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el “cante jondo”. Ha labrado, profundizado, la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva, del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna [...].

En estos párrafos, el número de frases casi equivale al número de aciertos. Y hay que agregar que alguna de esas opiniones no sólo tuvieron novedad e intensidad cuando fueron escritas, sino que, como veremos en seguida, las conservan en nuestros días. Enumero algunos de los aciertos más significativos de entre los contenidos en tan escasas líneas: Es un acierto otorgarle a la falseta rango de canto; es un acierto advertir que la falseta es el «comentario de las cuerdas» al tercío que elabora el cantaor, y es un acierto fundamental proclamar la «extremada belleza» de este comentario única o prepotentemente «cuando es sincero». Adviértase que García Lorca no dice «cuando se supedita al cantaor»; dice «cuando es sincero». Entendemos que ese «comentario de las cuerdas», la falseta, se produce de modo armoniosamente integrado a la totalidad del hecho expresivo de un cante, pero que a la vez es creador, revelatorio, iluminador. Y todo ello lo resume el poeta llamándolo «sincero». En ese contexto, el adjetivo usado es de una precisión admirable. Añade García Lorca una descalificación de la falseta insincera, esto es, del comentario de las cuerdas al que denomina «falso, tonto y lleno de italianismos sin sentido»: hace aquí, pues, la crítica de una concepción de la guitarra flamenca (como dialogadora con el cante) que ya era decepcionante, e incluso enojosa, en su época, y que continúa siendo enojosa y decepcionante en nuestros días: aquella concepción del flamenco que tiene el guitarrista que renuncia o no alcanza a colaborar en la enraizada y a la vez súbita creación de un clima dramático totalizador, y se distrae (y distrae al cantaor, y distrae al oyente) abusando de su posible virtuosismo, «luciéndose». La actitud, muy antigua ya, continúa todavía, al menos en ocasiones, obstruyendo el fluir de la comunicación musical y dramática entre los intérpretes flamencos y los aficionados. Es un pleito muy viejo que aún está, desdichadamente, lleno de una vigencia tanto más desoladora cuanto que en la actualidad el nivel técnico de la guitarra flamenca, y por lo tanto su complejidad expresiva, han aumentado de un modo excepcional, y esto a menudo contribuye a que un guitarrista se desprenda frecuentemente del clima del diálogo cante-guitarra para perseguir un protagonismo virtuosístico que suele erosionar el nivel de intensidad creada y de comunicación conseguida. Pero también en esto hemos de andar con pies de plomo, como lo hizo el mismo García Lorca: el poeta en ningún caso propone que la guitarra se subordine al cantaor y enajene su propia autoridad dramática, sino que le reclama un co-protagonismo «con sentido», es decir, con *sinceridad*: la palabra es gravísima; el poeta pide que el guitarrista se entregue totalmente al diálogo entre su arte y el del can-

taor, al diálogo entre ambos y la intimidad, y al diálogo de esa reunión con el oyente. Esto es: le exige que comprenda la preponderancia del momento creador flamenco sobre su intrusa tentación de lucimiento solitario. Pero *no* le pide que renuncie a su saber artístico, a su caudal de emoción ni a su complejidad técnica. Lo que le pide es «sentido» (por cierto, una palabra ilustre y de gran ambición expresiva en el lenguaje de los artistas flamencos), lo que le pide es sinceridad: una palabra esencial en la historia del arte. De aquí se sigue que un guitarrista puede «comentar», dialogar con el cantaor, entre uno y otro cante, e incluso y en ocasiones entre uno y otro tercio, y puede hacerlo con «una extraordinaria belleza» (sin ser, naturalmente, un anodino fabricante de *compás*, un manufacturador de ritmo, sino, por el contrario, desplegando toda su sabiduría técnica y expresiva), a condición de no perder de vista lo esencial del instante de un cante: su múltiple diálogo, su sentido, su autenticidad. La polémica, ya lo hemos dicho, es vieja, tiene plena vigencia en nuestros días, y permanece, por añadidura, sumamente enconada. Lo habitual suele ser la descalificación, por parte de muchos aficionados, de casi todo guitarrista que se permite intervenir con energía y con esplendor en el proceso de la elaboración de un cante. Pero García Lorca no es tan autoritario, ni tan sordo. Para él, por poner un ejemplo conocido de todos, los comentarios vivísimos de la guitarra de Paco de Lucía a los cantes de Camarón o Fosforito posiblemente estarían llenos de sentido y llenos de



Don Antonio Chacón, acompañado a la guitarra por don Ramón Montoya

sinceridad (como lo están para el autor de este trabajo). En suma: somos víctimas todavía de viejos vicios del protagonismo virtuosístico, somos víctimas igualmente de la intolerancia antiguitarrística de los autoproclamados cancerberos de la «pureza» del hecho flamenco y, en consecuencia, somos víctimas de una polémica enconada; y a todo ello Federico García Lorca, hace sesenta y cinco años, había dado ya solución.

Pero aún más nos importa señalar que sobre la guitarra flamenca dijo algo que era nuevo en 1922 y que continúa siendo nuevo, sospecho que por falta de decisión intelectual de los tratadistas. Federico confiere a la guitarra una presencia decididamente protagonista, casi providencial, en la historia del flamenco, y la considera también como bienhechora en la historia de la creación flamenca misma. La opinión —no faltará quien la discuta, incluso con enojo— puede ser un puro acierto histórico, pero es en todo caso una prueba de coraje intelectual. Piensen ustedes que en la época en que Federico expresa esa opinión, el guitarrista, que es, sin ninguna duda, esencial en la construcción del clímax dramático del flamenco y en la oferta de comunicación de la intimidad, esto es, en el esfuerzo de contagio del ensimismamiento flamenco, era sin embargo considerado un elemento prácticamente secundario. El aficionado le exigía que se limitase a servir compás al cantaor (esto es: a llevar el control de la osamente rítmica de la copla); todo lo más, se le consentía una *falseta* entre una y otra copla, o un «solo» de guitarra entre dos sesiones de cante. Se le condenaba, en suma, a un papel de subordinado. La injusticia no acaba ahí. El guitarrista cobraba siempre menos que el cantaor, y su capacidad de decisión a lo largo de una ceremonia flamenca era, en líneas generales, y con muy pocas excepciones, menor que la del cantaor. Aún ahora, más de medio siglo después de la fecha en que Federico redacta esa reivindicación formidable del guitarrista, grandes artistas de la guitarra suelen cobrar menos por su trabajo que los grandes artistas del cante (las excepciones son muy pocas y aquí sí confirman la regla). Pero esta cuestión económica, con ser muy significativa, no es la más importante. Lo importante es que aún hoy habrá muy pocos aficionados al flamenco y, que yo sepa, absolutamente ningún historiador, que se consientan a sí mismos proclamar la participación de la guitarra en la historia del desarrollo del cante flamenco. La frase de Federico: «No hay duda de que la guitarra ha dado forma a muchas de las canciones andaluzas, proque éstas han tenido que ceñirse a su constitución tonal», era una frase sorprendente. Lo sorprendente, hoy, es que continúa siendo sorprendente. Desde la mitificación de la genialidad del cantaor (una genialidad muy frecuentemente real) perdura una cierta resistencia a advertir hasta qué punto la guitarra ha contribuido a la edificación del flamenco, desde muy poco después de su nacimiento balbuceante hasta el momento mismo en que nos encontramos. Esa resistencia no es justa. No lo es ni histórica, ni artística, ni moralmente. La guitarra, reproduzco de nuevo las palabras de Federico, «ha labrado, profundizado la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva, del drama andaluz. Oriente y Occidente en pugna [...]». Aunque no estuviésemos de acuerdo con los términos en que Federico resume su reivindicación de la guitarra («lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el “cante jondo”», dice el poeta), al menos tendríamos que efectuar una relectura de la historia general de la creación flamenca, una relectura en la que tendríamos que conceder a la guitarra una presencia infinitamente ma-