

yor y un protagonismo sumamente más tentacular que los que se le vienen otorgando. En esto, como en tantas cosas, Federico fue único.

Agreguemos que esa repentina —aún hoy repentina— defensa del papel histórico de la guitarra en el desarrollo del flamenco no lo hace Federico con ánimo de disminuir el protagonismo y la grandeza del cantaor, y ni siquiera por una particular veneración a la guitarra como instrumento musical. Tal vez yo sí me haya demorado en celebrar estas iluminaciones de García Lorca a causa de mi veneración por la guitarra. Quizá ustedes no ignoren que la nostalgia más grande de mi vida es la guitarra flamenca, y que cuando a solas escucho a un músico flamenco suelo llorar de felicidad, de consuelo, de gratitud y de angustia. Quizás ustedes no ignoran que la guitarra es mi pasión y mi derrota, que alguna vez soñé con ser un buen discípulo de Paco de Lucía, que un día desperté de ese sueño y dejé de tocar para siempre, y que ese despertar me ha dejado maltrecho para toda mi vida. Pero esta es mi derrota, no la de Federico. Él señaló la presencia preponderante de la guitarra en el proceso de articulación del flamenco por puro sentido de la justicia y, lo repito, sin que ello significase que desconociese la prodigiosa participación del cantaor. Sobre el don de transmisores de rumores profundamente humanos por parte de los cantaores de flamenco y sobre la antropología y hasta la mística del cante, Federico sabía cuanto había que saber y no omitió comunicárnoslo: «[...] yo quiero dedicar un recuerdo a los inolvidables "cantaores" merced a los cuales se sabe que el "cante jondo" haya llegado renovado hasta nuestros días./ La figura del "cantaor" está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior, y el zig-zag que asciende dentro su alma./ El "cantaor" cuando canta celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz./ Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema. La raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte. Son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo. // [...] [Los cantaores] son simples mediums, crestas líricas de nuestro tiempo, // [...] El "cante jondo" canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego [...] / En las coplas, la pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento».

En estas muy escasas frases, Federico resume (digámoslo de nuevo: él no se propuso la redacción de un libro de investigación, sino tan sólo apuntar su pasión y sus conocimientos en unas páginas de celebración y de divulgación) prácticamente todo cuanto después nosotros hemos desarrollado. Cómo es posible resumir en unas frases toda una diversa teoría y una historiografía del flamenco, es cosa que no debe extrañarnos. Deslumbrarnos, sí, pero nunca extrañarnos: esa astucia, es poder, esa veracidad, son la astucia, el poder, la veracidad del hombre de genio, del hombre que, en este caso particular, tiene contraído un compromiso definitivo con la temperatura del lenguaje poético. Ver en el cante a un ruiseñor sin ojos, ver en la copla a una mujer morena que con redes de viento pretende —y lo consigue— cazar pájaros, son sucesos verbales que ya van más allá de la investigación o de la historiografía de un hecho histórico. O mejor dicho, apuntan más adentro: le otorgan a la historiografía una tensión de interioridad, un afán de ensimisma-

miento, una dimensión de agobio, de felicidad y de sufrimiento a los que la investigación no debe renunciar si de verdad pretende comunicar los acontecimientos espirituales más misteriosos que el flamenco nos aproxima para que nuestra intimidad se reúna y para que se reconozca en la intimidad de nuestra especie y en el enigma de nuestro destino. Federico, aún redactando un texto divulgativo, y hasta, ya lo dijimos, proselitista, no sabe renunciar, afortunadamente, a buscar combinaciones verbales, cortocircuitos lingüís-



Silverio Franconetti, uno de los más grandes cantaores de la historia del flamenco

ticos que iluminen de pronto las penumbras que casi siempre permanecen agazapadas en el universo de los datos; iluminaciones que otorgan juventud y energía al saber, y que incluso le otorgan infancia e inocencia. El poeta Cintio Vitier ha escrito que un verso digno de ese nombre es «una calidad súbita del mundo». Lo que hace Federico con esos repentinos ofrecimientos poéticos en medio de un texto de prosa divulgativa es justamente mostrarnos de una manera súbita, sorprendente y, en definitiva, iluminadora, calidades del mundo. Es en sus textos en prosa en donde encontramos su negativa a renunciar a un hallazgo poético que habrá usado en una de las páginas de su *Poema del cante jondo*. Casi al final de su conferencia «El “cante jondo” (primitivo canto andaluz)» y exactamente al final de su texto «Arquitectura del “cante jondo”», Federico resume a la figura legendaria del cantaor Silverio Franconetti con palabras de naturaleza poética: «su grito hacía partirse en estremecidas grietas el azogue moribundo de los espejos». Créanme: sospecho haber leído todo cuanto se ha escrito sobre el cante flamenco, y les aseguro que no conozco mejor definición, que no conozco una definición más clara del grito de la siguiriya. Se han escrito muchos elogios al cante de Silverio. Todos son necesarios. Ninguno tan estremecedor. Se han redactado muchas asombradas y asombrosas definiciones de la siguiriya: ninguna tan diáfana. Federico nos da varias versiones de esa iluminación. En mi opinión, la más definitiva, la más despojada y a la vez la más ambiciosa (digámoslo con la palabra justa: la más genial) es la que nos entrega en el poema: «[...] en el hondo llanto/ del siguiriyero./ Su grito fue terrible./ Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos./ y se abría el azogue/ de los espejos». Lo que García Lorca nos entrega en esos versos no viene desde la razón, ni aún desde la historiografía, aunque no renuncia ni a la claridad de la razón ni a la tumultuosidad de la historia flamenca; nos llega desde el jadeo de la tradición musical y vital, desde la carne misma del asombro, e inclusive desde el terror. Se ha dicho que la nota más aguda, potente y sostenida de un tenor puede quebrar el cristal de una copa; cuando Federico imagina (pero apuntemos un matiz importante; el poeta atribuye esa imaginación propia al legado y a la sinceridad de los ancianos: en el mundo flamenco el respeto a la palabra del anciano es una costumbre, además de una lección moral), cuando, repito, García Lorca imagina que, ante el grito inicial de un siguiriyero, al azogue de los espejos le brota una erupción de grietas, no sólo está mentando la oscura cantidad de tiempo y experiencia que contiene ese viejo canto espantoso: está también diferenciando la antropología del canto y la del cante: de un tenor, Federico posiblemente no hubiera dicho que la fuerza de sus pulmones inaugura grietas en el azogue de los espejos. Lo que rompe el cristal de una copa es la agudeza de una nota y la potencia y la extensión de unos pulmones. Lo que desordena el azogue de los espejos es la tensión tumultuosa de la vida y la muerte. No hay un cante en donde esa tensión sea tan desolada, formidable y consoladora como en la siguiriya (con excepción, acaso, de algunas de las tonás más lóbregas). Pero acerquémonos un poco más a esa definición del maravilloso y tenebroso chirrido de esa puerta enigmática que es la siguiriya. ¿Qué ocurre cuando se agrieta el azogue de los espejos? ¿Qué ocurre cuando a nuestro espejo se le va borrando el azogue? Ocurre que nuestro rostro se carga de incertidumbre, de desazón y de orfandad. En un espejo azogado vemos nuestra cara real; en un espejo con grietas en su azogue vemos en nuestra cara el desvalimiento de nuestro corazón. En un espejo azoga-