

Sabemos igualmente que cuando don Manuel de Falla cerró los ojos para siempre, allá en su casa de Altagracia, en la hospitalaria Argentina, entre torres de partituras y las escasas pertenencias del más flamenco de los músicos españoles, los deudos encontraron un viejo objeto que don Manuel había conservado en su exilio: era una placa de pizarra en donde permanecía la voz de un ya extinguido cantaor: Diego Bermúdez, apodado El Tenazas. Diego Bermúdez fue, junto al entonces un chiquillo Manolo Caracol, el triunfador de aquel *Concurso* de Granada, en el que, dieciséis años antes, Federico García Lorca había sido feliz. Había sido feliz porque colaboraba con su maestro Manuel de Falla; feliz, porque contribuía a arrinconar el desdén, el desconocimiento y en ocasiones el desprecio que abundantes miembros de los madarinatos del poder cultural expresaban contra el flamenco; feliz, porque acababa de escribir sobre el flamenco una investigación y unos poemas (aquella, muy deudora a Manuel de Falla; éstos, deudores a su propio genio y al genio del flamenco) que estrenaban a un Federico para quien ya era vaticinada la fama; feliz, porque en estas músicas maravillosas y terribles el poeta escuchaba sonidos calenturientos y veraces, rumores de corazones asombrosamente desnudos, maquinaciones de la desgracia y bellísimos resuellos del desconuelo, que no había encontrado nunca en otras músicas y de los que sin duda se apropió para almacenarlos en el abrevadero de su genio y hacerlos emerger más tarde entre los callejones más tumultuosos de sus obras poéticas. En el lenguaje del flamenco no hallaremos jamás ni una palabra, ni una nota, en donde se escuche mentira, ni en grande ni en pequeño grado. Al recorrer ese lenguaje, Federico conoció, en fin, la felicidad del artista al hallarse ante unas formas expresivas que sólo dicen la verdad. Y se aprestó, a su vez, a decir su verdad sobre la música flamenca. Y la dijo en tal grado que ha podido escribirse lo siguiente: «[...] puede afirmarse, sin temor a yerro, que ni antes ni después de él hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco». Quienes escriben esas palabras contundentes no son advenedizos: son los autores del estudio *Mundo y formas del cante flamenco*, un libro al que los estudiosos, casi sin excepción, consideramos no ya sólo importante, sino fundacional; esos autores son el poeta cordobés y laborioso investigador del flamenco Ricardo Molina y el enciclopédico cantaor gitano Antonio Mairena, quien ha sido, sin ninguna duda, además de un intérprete total de los cantes flamencos, el investigador que más y mejor trabajó en el rescate, clasificación y asentamiento de esos cantes, desde que nacieran a finales del siglo XVIII junto a una turbulenta y prodigiosa placenta musical, hasta avanzado el último tercio de nuestro siglo XX. ¿Encubre el entusiasmo de esa frase, redactada por tan privilegiados valedores, la disculpa por lo que antes he llamado las ignorancias veniales de Federico García Lorca? Creo que sí, y que al mismo tiempo acentúa lo que hemos de llamar capitales aciertos. Federico no sufrió confusiones al celebrar lo esencial del flamenco. Federico —y ahora habremos de enumerarlas— padeció ciertas confusiones que prueban poca frecuentación del mundo del flamenco, mucha improvisación y abundante candor en la acumulación de datos, y ello al lado de su indudable olfato musical, poético y dramático para conocer lo esencial, incluso a través de una información incompleta o desacertada.

Son desaciertos que a veces pertenecen a su época, que es el momento en que puede fecharse el origen de la investigación sobre el flamenco —excepción hecha de una publi-

cación fundacional aparecida en 1881 y firmada por don Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», libro al que, por cierto, ni García Lorca ni Manuel de Falla citarían en sus textos, y que presumiblemente desconocen—, y desaciertos que a veces obedecen tan sólo a la capacidad de descuido de Federico. Debemos calificar como un descuido el hecho de que en su texto «El cante jondo (primitivo canto andaluz)», tras dos líneas bellísimas sobre la siguiriya, a la que precede una excelente definición de este cante fundamental (leamos la frase: «En la “siguiriya” gitana, perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos. Hay campanadas en los fondos y ventanas abiertas al amanecer»), precisamente tras ese elogio y esa definición tan acertados, Federico coloca como ejemplos cuatro coplas cuya estructura literaria y rítmica no es la estructura de la siguiriya: es la estructura de la soleá. Un descuido más significativo es el de llamar (lo hará más de una vez) Manuel Torres al siguiriyero gitano Manuel Torre. El legendario jerezano —y ya era legendario en vida— no se llamaba Torres de apellido: Torre era un apodo, y aludía a su estatura y su prestancia. El descuido aquí es grueso: prueba que Federico tenía poco contacto con el mundo humano flamenco; quizá prueba también la ya entonces habitual mezcla de exceso de respeto y de exceso de guasa del gitano para con el payo que se acerca al flamenco: Torre podía haber rectificado a Federico, y desde luego no lo hizo. En todo caso, cabe pensar que pocas noches debió de vivir Federico entre flamencos para acabar poniendo ingenuamente *Torres* precisamente en la dedicatoria de tres de las mejores páginas de su libro *Poema del cante jondo*, en una de las cuales se elogia memorablemente al cantaor Silverio Franconetti (y es oportuno señalar el acierto de Federico al dedicar al más famoso de los siguiriyeros gitanos un homenaje al más famoso de los payos siguiriyeros) y en donde queda escrita la semblanza más bella y acertada que conocemos sobre la forma de cantar y transmitir por siguiriya: «Su grito fue terrible./ Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos,/ y se abría el azogue/ de los espejos». Como se ve, las distracciones, las ignorancias o los desaciertos de García Lorca no obstruyen la velocidad de su conocimiento poético del cante flamenco. Pero a veces la ignorancia se presenta como muy ostensible: «El “cante jondo” —escribe— se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial...»: no es verdad; los orígenes musicales de donde nacerá el flamenco se remontan hasta la formación de la herencia musical oriental asentada en Andalucía, hasta la adopción de la liturgia bizantina por parte de la Iglesia española y hasta el siglo XV, en que llegan los gitanos a España: y esto lo establece Manuel de Falla en su investigación; pero el cante flamenco propiamente dicho no presenta sus aurales criaturas (las tonás) sino en el último tercio el siglo XVIII, y esto quedaba establecido en la investigación de «Demófilo», aparecida cuarenta años antes de que Federico escribiera esa frase entusiasta, pero indocumentada.

De responsabilidad más generalizada en su época es el descuido, que repite con elocuente obstinación, de calificar al flamenco como «una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo»: todo es verdad en esa frase, excepto la palabra *populares*. La complejidad estructural y la extraordinaria complejidad interpretativa de los cantes (y de las músicas flamencas que ya entonces privilegiaban a la guitarra andaluza) no consienten, ni entonces consentían, extraviar la grandeza de unos protagonistas concretos: los guitarristas y los cantaores. Es cierto que algunos cantes flamencos, antes de que so-

bre ellos se completase un laborioso proceso de gitanización, o por lo menos de revisión formal y de intensificación expresiva, fueron canciones populares (cantos moriscos, por ejemplo), pero es cierto también que, una vez gitanizados o aflamencados, ya no pueden serlo; quiero decir: ya no es posible que los cante sino un maestro de la energía comunicativa, y dueño de una instrumentación gutural y respiratoria a que debemos llamar profesional, cuando no excepcional. Como se dice en una copla: «Voz del pueblo, voz de Dios»; pero al César lo que es del César. Hay en Federico (pero esa es la lectura más habitual que del flamenco se efectúa en la época, y el poeta no estaba obligado a traspasar, también en esto, el horizonte cultural de su tiempo), por un lado, esa deificación de lo popular y esa injusta tendencia a atribuir al pueblo, en su totalidad y en abstracto, ciertas creaciones de individuos concretos o de grupos determinados (en este caso, los artistas flamencos uno por uno, y la sentimentalidad extraordinaria de las familias gitanas, portadoras de una memoria perpetuamente sobresaltada por la marginación y la pobreza), y, de otro lado, cierta propensión a hurtarle a los ambientes de la marginación ocasionales energías creadoras. Federico, quien, de la mano de Falla, en prosa, y de la mano de su propio genio, en partes de su prosa y en sus poemas, tanto y tan bien luchara contra el «antiflamenquismo» generalizado en su tiempo, no logrará evitar ciertas recaídas precisamente «antiflamenquistas». Son quizá tales recaídas (¿o simulaciones, como en seguida podremos deducir?) en el «antiflamenquismo» ambiente dentro del mundo culto de su época lo que explicaría en el poeta alguna ostensible contradicción en la celebración de la paternidad de los rasgos más emocionales del flamenco; en efecto: en un lugar de su texto divulgativo atribuye, como hemos visto, la procedencia del flamenco al pueblo andaluz en general, y afirma que esos cantos habrían existido desde tiempos inmemoriales; pues bien, en otro instante de ese mismo trabajo escribirá, con mayor compromiso, lo siguiente: «Y estas gentes [los gitanos], llegadas a nuestra Andalucía, unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos *cante jondo*. A ellos debemos, pues, la creación de estos cantos, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores, y los gestos rituarios de la raza». ¿Una de cal y otra de arena? Prosigue Federico: «Todos habéis oído hablar del *cante jondo*, y seguramente tenéis una idea más o menos exacta de él..., pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística os evoca cosas inmorales: la taberna, la juerga, el tablao del café, el ridículo jipío, ¡la española, en suma! [...]. No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista...» ¿Hablaban Federico de este modo inmisericorde —y desinformado— precisamente para ser atendido por el antiflamenquismo de su tiempo? ¿Usaba esos estereotipos para halagar a su público, seducirlo y conducirlo finalmente a una reconsideración, ya positiva, del flamenco? Tratándose de Federico, todo es posible; incluso, y con propósito de defensa, esa bajada a los infiernos de la impiedad con que entonces solía ser castigado —¿pero de qué?— el flamenco. Mas si Federico García Lorca creía en ese instante en lo que estaba pronunciando, y antes había escrito, y luego publicó, nos encontraremos entonces, no ante una investigación, ni