

ante un razonamiento, y ni siquiera ante una digresión, sino ante un exabrupto. En el contexto de la historia de la formación y desarrollo de los cantes flamencos, llamar inmorales a la taberna, la juerga y el tablao de café revela no únicamente una posición impudosa (que por cierto corrige apasionadamente en sus poemas): es también, desde el punto de vista historiográfico, un soberano disparate: en la taberna y en la juerga flamenca se fueron asentado formal y emocionalmente algunos de los más estremecedores cantes flamencos; en la taberna y en la reunión flamenca (juerguística o respetuosa) se reunieron la herencia musical, la genialidad creadora, la clandestinidad y la disciplina, la penuria y la pena, la soledad y la pobreza, la memoria y el vino que a menudo la estimula y la exalta... y todo ello contribuyó a la grandeza del cante flamenco y de la guitarra flamenca. Y en cuanto al, en este texto, denostado «tablao del café», ¿qué responder a Federico, sin sentir un poco de congoja por tan exuberante ignorancia? El tablao del café, o lo que en términos historiográficos conocemos como *café-cantante*, es el lugar en donde, a lo largo de más de medio siglo, además de abundantes y ocasionales trivializaciones, el flamenco conocerá un enorme esplendor que precisamente esa institución, el café cantante, habrá contribuido a que alcance. Baste aquí una aclaración telegráfica: en el café-cantante se desarrolla notablemente el flamenco (tanto por lo que respecta al cante, como al baile y a la guitarra); en el café-cantante nacen algunos cantes que se incorporan a la nómina de formas-flamencas; en el café-cantante se reúnen de un modo insuperable la voz del cantaor, la expresividad misteriosa del baile y la infinitamente delicada y enérgica guitarra; y finalmente, en el café-cantante el flamenco se obstina —y muchas veces lo consigue— en narrar a la multitud toda una historia de dolor y de belleza incomparables, todo un recado de la pena y la genialidad, todo un testimonio de una parte de la historia social de Andalucía y de las obsesiones esenciales del hombre, y, en fin, toda una épica del sufrimiento y de la resistencia por medio de la creación artística; es decir: en el café-cantante se desarrolla una moral. Lo que para Federico, en esa línea desafortunada, y yo creo que más influida por la poderosa inercia del antiflamenquismo de su época que por la insolidaridad del poeta (prácticamente siempre solidario del sufrimiento), es poco menos que un tugurio, para el especialista de la historia del flamenco Anselmo González Climent es «un tremendo confesionario profano». En suma, la cuantía de ese descuido de Federico es tan abundante que induce a sospechar si no sería también deliberada: no es imposible que el poeta adoptase dos o tres de los habituales tics antiflamenquistas precisamente para apaciguar a quienes tan fieramente arremetían contra su maestro Manuel de Falla y contra la realización del Concurso de Cante Jondo. ¿Estamos ante un muchacho víctima parcial del antiflamenquismo de su época o ante un finísimo estratega? Quizá no lo sabremos nunca.

El día 2 de agosto de 1921 el poeta escribe a Adolfo Salazar una carta que, al ser privada, no nos consiente interpretaciones de doble sentido. Transcribo de ella un párrafo plagado de candor: «[...] Además, ¿no sabes?, estoy aprendiendo a tocar la guitarra. Me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompañó ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*: tarantas, bulerías, romeras. Todas las tardes viene a enseñarme el Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la*

*Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular». Con tan pocas palabras Federico comete varios errores de gran bulto. Primero, la identificación entre la creación flamenca y «el pueblo español». Ya hemos dedicado a este tema unas frases. No las repetiremos. Segundo: en la nómina de *er* cante de los gitanos debemos contemplar las bulerías, *podemos* incluir las tarantas (pero forzando mucho la paternidad de los cantes mineros en general: pueden contener rasgos de la sentimentalidad gitana en la interpretación, pero proceden de fandangos moriscos y andaluces) y es muy forzado incluir las romeras (un cante de origen folclórico y de notable liviandad melódica) entre los cantes gitanos, que hoy llamamos los cantes básicos. Y tercero: Federico asegura que sus dos profesores de guitarra «cantan y tocan de una manera genial». Quizá hicieran genialmente una de las dos cosas. Las dos a la vez, de ninguna manera. Uno de los elementos fundamentales de la naturaleza misma del flamenco, su tremendo ensimismamiento, convierte en prácticamente imposible que un artista pueda tocar y cantar a la vez de manera correcta. Genialmente, jamás. Cantar con ensimismamiento, arrancando cada sílaba y cada sonido del fondo mismo de la memoria general del cante, y acompañar al cante con puntualidad, casi diríamos con complicidad, para reunir un todo expresivo, son esfuerzos sencillamente imposibles a una sola persona en un mismo momento. Esto es una ley. Y en esa carta a Salazar, Federico la desconoce.

Se podría preguntar: ¿pretende el autor en esta conferencia hacernos creer que García Lorca era un ignorante en lo que respecta al flamenco? Anticipadamente he contestado más atrás: a pesar de algunas ignorancias (de las que a veces se podría responsabilizar al estado de opinión de la época y a la confusión de un proceso investigativo que se encontraba prácticamente en sus preliminares), Federico es, y repito las palabras de dos maestros del conocimiento flamenco, el «poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco». A pesar de sus ignorancias ocasionales, volando sobre ellas, corrigiéndose a sí mismo y, en una palabra, conduciendo al conocimiento poético hasta mucho más allá de su propio saber de intelectual interesado por un fenómeno expresivo, García Lorca nos dejó algunas iluminaciones inéditas e irrepetibles. Si miramos con atención, y hasta diría con inocencia, este desfase entre el Federico flamencólogo —que no lo era— y el Federico poeta, advertimos que lo que lleva a cabo García Lorca ante el arte flamenco es, pura y sencillamente, un proeza. Como investigador, e inclusive como entusiasta, comete errores que, en tanto que poeta, se transforman en intuiciones poderosas, en imágenes ajustadas y reveladoras. Como aficionado al flamenco es, en ocasiones, un ingenuo. Como poeta del flamenco, llega a ser un espeleólogo. Una parte de Federico escucha cantos de sirena, y hasta cree que le suenan bien; pero otra parte de él (ese territorio de su alma en donde se acumula y se elabora el conocimiento poético) redacta versos asombrosos que parecen asegurarnos que García Lorca, antes, mucho antes, que un entusiasta frecuentemente equivocado, ha sido una especie de sombra centenaria: esa sombra que está sentada, en silencio, en el lugar equidistante del cante, del baile y de la guitarra, desde finales del siglo XVIII, escuchando con suprema atención, esa sombra, en silencio, absorta y muy atenta, por cuya cara en sombra ruedan dos lágrimas de som-

bra. Es el ánimo de Federico —que, repito, parece centenaria— quien escribe unas cuantas páginas, verdaderamente escalofrantes, sobre ese escalofrío que es el arte flamenco. El niño que siempre hubo en Federico García Lorca podrá hacerle cometer los descuidos del niño: prisas imprecendentes, entusiasmos disparatados, vanidades de autoafirmación, deslumbramientos candorosos. Pero es también ese candor, ese formidable volumen de infancia que siempre habita en Federico, lo que acaso ha conducido al poeta García Lorca hasta la misma infancia del flamenco, ese lujo del universo artístico gitanoespañol en donde todo es terriblemente verdadero, desconsoladamente verdadero, y en donde sin embargo esa verdad se transfigura en unas músicas que nos ofrecen un consuelo verdadero también, terriblemente verdadero. Federico, maestro del desconsuelo desde su misma infancia, busca consuelo eternamente (entre otras formas, haciéndose a sí mismo uno de los poetas más geniales de la historia del idioma español). No es fortuito que este gran portador de desconsuelo, mago del arte y perseguidor del consuelo se asomase a las entrañas del flamenco y acertase después a contarnos, en versos luminosos y a veces tenebrosos, toda la sombra, toda la luz que el flamenco nos entrega como limosna, con sus claros sonidos negros.

Hasta aquí, nuestra aproximación al Federico García Lorca vinculado al flamenco habrá podido parecer hostil. Algunas de mis frases anteriores, sin llegar a sonar con la dureza de un fiscal, parecían proceder de un testigo de cargo. No era así, desde luego. Sencillamente, un escritor que renuncia a expresar lo que él supone que es verdad, es un escritor acabado. Y yo me he visto en el trance difícil de elegir entre expresar ante ustedes lo que yo entiendo que es lo cierto en lo que atañe a algunas mal ajustadas opiniones flamencológicas de Federico, o bien, asestar sobre el poeta un elogio totalitario que ni él mismo me hubiera perdonado, ni a ustedes les habría servido absolutamente de nada, ni hubiera sido decente para con el arte flamenco, ni a mí me habría proporcionado otra cosa que el desconsuelo de escucharme mintiendo. Pero además, mientras que redactaba, y espero que se haya advertido que lo hice con todo mi respeto y sin disminuir mi admiración, las puntualizaciones que, lo creo de buena fe, era preciso hacer a algunos desaciertos del Federico flamencófilo, yo ya sabía que algo más adelante me aguardaba la fiesta de ocuparme de sus aciertos. Esa fiesta comienza ahora, y les convido a ustedes a que la vivan con el asombro y con el entusiasmo que suelen ser cosa usual tratándose de Federico García Lorca.

Empecemos reproduciendo algunas de sus opiniones. En su texto ya citado «El cante jondo (primitivo canto andaluz)» encontramos los párrafos siguientes: «No hay duda de que la guitarra ha dado forma a muchas de las canciones andaluzas, porque éstas han tenido que ceñirse a su constitución tonal, y una prueba de esto es que con las canciones que se cantan sin ella, como los martinetes y las jelianas, la forma melódica cambia completamente y adquieren como una mayor libertad y un ímpetu, si bien más directo, menos construido[...]. Como la personalidad del guitarrista es tan acusada como la del cantaor, éste ha de cantar también y nace la falseta, que es comentario de las cuerdas, a veces de una extremada belleza cuando es sincero, pero en muchas ocasiones es falso, tonto y lleno de italianismos sin sentido cuando está expresado por uno de esos “virtuosos” que acompañan a los fandaguillos en estos espectáculos lamentables que se llaman ópera