Teoría del *duende**

Escuchemos a García Lorca:

Una de las maravillas del «cante jondo», aparte de la esencia melódica, consiste en sus poemas [ante los cuales] quedamos asombrados (...) Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena [son aquí] puestas al servicio de la expresión más pura y exacta. / No hay nada, absolutamente nada igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional (...) Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas (...) En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación (...) El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de todas las preguntas (...) Una de las características más notables de los textos del «cante jondo» consiste en la ausencia casi absoluta del «medio tono» (...) Es, pues, el patetismo la característica más fuerte de nuestro «cante jondo». / Por eso, mientras que muchos cantos de nuestra Península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el «cante jondo» canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías (...) tienen su mejor escenario en la noche (...) Es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra (...) Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concrecionarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena (...) Todos los poemas del «cante jondo» son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro: «En mitad del mar / había una piedra; / allí se sentaba mi compañerita / a contar sus penas». //«Todas las mañanas voy / a preguntarle al romero / si el mal de amor tiene cura: / porque yo me estoy muriendo». (...) No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido[1].

«Concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra...»: Si nos acercamos de verdad a esa frase, hasta donde ella misma nos lo solicita, esto es, hasta quemarnos con ella, nos damos cuenta de que tal vez no se haya escrito nunca una definición del flamenco tan instantánea y tan profunda. Ya lo dijimos y ya hemos acumulado en este texto muchas pruebas de ello: Federico mostró mucha ignorancia sobre el flamenco; precisamos: mostró ignorancias sobre la superficie del flamenco, las que hemos llamado sus ignorancias veniales. Pero sobre el interior del flamenco, sobre

* *Capítulo del libro* García Lorca y el flamenco, *de inmediata publicación en la Editorial Mondadori, Madrid.*

[1] Obras Completas *de Federico García Lorca. Edit. Aguilar. Madrid, 1986. Vol. III, pág. 206 y ss.*

—para usar sus palabras— «las últimas habitaciones» del flamenco, sobre el tuétano que mantiene erguida a la espina dorsal del flamenco, parece como si lo supiera prácticamente todo. Antes dije desconocer ninguna definición del grito de la siguiriya superior a la que nos propuso García Lorca en su homenaje al cantaor Silverio Franconetti. Ahora debo añadir: no ha sido escrita —o yo no la conozco— una definición del flamenco en su totalidad más acertada ni asombrosa: «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Agregaría: ni la he encontrado yo ni la ha encontrado nadie. No existe mejor definición. El asunto es algo más que meritorio: es, lo dije ya, asombroso. Aficionados, especialistas, historiadores, poetas: muchos de ellos han escrito una definición del flamenco. Algunas son muy buenas (cito una como ejemplo —de José Monleón—: «El flamenco es una tragedia en primera persona»; otra más —de José Manuel Caballero Bonald—: «una protesta sin destinatario»). En efecto, algunas definiciones son muy hermosas, y muy serias. Ninguna llega tan al fondo como la que nos entrega Federico. «Concentrado en sí mismo»: es cierto: el flamenco se produce concentrado en sí mismo, ensimismado; «y terrible», añade García Lorca: el flamenco exige una concentración terrible: no «muy grande», no muy perseverante, ni siquiera profunda, sino terrible. Por supuesto: todo exige concentración, y más aún todo aquello que aspira a comunicarse, a entregarse, a crear vínculos. ¿Pero por qué la concentración en el flamenco habría de ser terrible?

Todos ustedes han visto a un artista flamenco en el momento de la ceremonia expresiva y comunicatoria. Recuerden, por ejemplo, a una bailaora: hay un instante en el que la quietud y el vértigo se juntan en el ritmo, hay un instante en el que, mientras el cuerpo se apoya en los tacones, el baile parece como si levitase; hay un instante, en fin, en que la danza, infinitamente presente y absolutamente real, comienza misteriosamente a estar fuera del mundo. Es tan sólo un instante, pero ese instante literalmente nos saca de nosotros mismos, nos desaloja nuestra historia, nos da un empujón que nos reintegra a nuestra inocencia perdida, un empujón que nos lleva a reencontrarnos con nuestra exaltación. En ese instante —si logramos emerger de nuestra exaltación y usar nuestra mirada— veremos que esa artista tiene la cara terriblemente ensimismada: se le mueve la boca en un monólogo cuyo idioma ni ella misma conoce; y entre esos movimientos remotos de sus labios hay algo parecido a una sonrisa; «parecido», porque no es meramente una sonrisa: al mismo tiempo, es una mueca de dolor. Y entre tanto, lo quiero repetir, algo está levitando mientras con los tacones permanece aferrado al suelo, algo va desapareciendo de este mundo, y cuanto más desaparece, y cuanto más levita, tiene mayor presencia y mayor realidad. En ese instante pueden ocurrir dos cosas: que sonriamos como niños, o que lloremos. Es decir: ha ocurrido el contagio: esa mezcla de sonrisa y de lágrima es lo que tiene en su boca remota esa artista terriblemente ensimismada. Luego viene un giro del cuerpo, una joya del ritmo, un regreso, un alivio; y respiramos hondo, recuperamos la pobreza de nuestra identidad, y se sosiega nuestra exaltación: pero sabemos, o recordamos, como despertando, que hemos estado fuera de este mundo; dicho con preci-

sión: hemos estado en otro mundo, hemos estado en el mundo del *duende* (volveré sobre esto, pues Federico pensó mucho, y bien, sobre ese enigma que llamamos el *duende*); hemos estado, en fin, en lo más hondo de nosotros y, a la vez, en lo más hondo de la vida: ¿hemos estado, acaso, la lado de la muerte, pero sin miedo alguno, sin tiempo, sin historia? No quiero responder, porque no tengo la respuesta. O, en todo caso, la respuesta nos hace regresar al principio: ha habido un ensimismamiento, y ese ensimismamiento era terrible, y eso nos ha transfigurado, nos ha exaltado, nos ha hecho conocer el aire puro y absoluto de la liberación.

Ocurre igual con la guitarra. La melodía y los bajos van armando un diálogo que se parece cada vez más a la complicidad. Durante unos segundos —normalmente infinitos— esa complicidad busca la nuestra. Finalmente, la encuentra. En la falseta entonces confluyen tres protagonistas: la música —ese misterio—, el guitarrista —ese sacerdote— y nuestra hambre de música —esa necesidad—. La complicidad crece, inexorable, como el fuego en el bosque; la falseta camina, con majestad, hacia un lugar en donde hay otro mundo, mientras al fondo —¿pero al fondo de qué?— empieza a articularse una especie de exaltación agarrotada, una suerte de intimidad suspendida en el aire, una congoja que quiere levitar. Y de pronto, desde algún escalón subterráneo de esa complicidad pura que ya era la falseta, la variación, la apretura entre los bajos y la melodía, el artista, con el pulgar en los bordones, o con los dedos corazón e índice en todo el recorrido del cordaje y a través de una escala súbita y rápida como un grito, arroja toda la música hacia la dominante, como si el guitarrista, aferrado a las crines de su música, se arrojase al abismo. Y allí vamos con él: al abismo; es un abismo en donde se reúnen la exaltación, el ensimismamiento y la liberación. En donde se reúnen la historia de nuestro dolor y la memoria de nuestra inocencia. Pues bien: si durante esa escala final, o esa contienda de bordones, hemos logrado ver la cara del artista, habremos visto algo muy parecido a lo que vimos en el rostro de la bailaora (o el bailaor); o bien está mirando su mano izquierda con una mezcla de pena y de felicidad, y con una sonrisa en la que lo que brilla es la sombra, o bien ha echado la cabeza hacia atrás, con las cuerdas del cuello tensas y los ojos cerrados: ensimismado de manera terrible. Sin ensimismamiento no hay flamenco. Sin la faltalidad no hay *duende*. ¿Qué es *duende*? No nos apresuremos, no perdamos compás. ¿Qué es el *duende*? Federico nos lo dirá. Ya llegaremos. Antes, escuchemos al cantaor.

¿Está cantando? Llamarle canto a esto resulta inapropiado, porque es insuficiente. Ese grito con el que comenzó y en el que sólo dijo ¡ay!, y esas palabras que ahora emite previamente lamidas y mordidas, son algo más que un canto. Son una confesión y, por lo tanto, son una imprecación y a la vez un sollozo. Por supuesto, ese hombre está cantando. Pero también pide limosna. También pide socorro. También pide venganza. Cuando lame a una palabra parece un pordiosero. Cuando la muerde, parece un ofendido. Cuando respira, parece un ahogado en trance de resurrección. No está cantando: está peleando con la música. No pronuncia palabras: las hace nacer; y las palabras nacen de su boca como nacen las criaturas: inocentes y ensangrentadas. El

cantaor alarga un *tercio* como si se despidiese del mundo; o liga los *tercios* como si usase estaño: a fuego; y todo ello mientras sus manos parecen necesitar alcanzar a ser garras y mientras en su cara todos los músculos se crispan, como si pretendiesen desclavarse y reunirse. Tiene los ojos, desde luego, cerrados. Mejor dicho: cauterizados. Ya no quiere ver este mundo: necesita mirar al otro. El otro mundo. El mundo misterioso de donde vino el *duende*. Si logramos dejar de escuchar esas terribles notas y palabras que ahí suenan, absolutamente verdaderas, irreparablemente ciertas, y miramos a ese hombre con atención, veremos —en sus manos, en su rostro, en su combate— que su ensimismamiento es completo. Mejor dicho: es terrible. Pero muy rara vez conseguimos esa distanciación: por lo general, el cantaor nos arrastra hacia abajo: nos saca de nosotros, nos rescata del laberinto de nuestra identidad y nos lleva al absoluto —al paraíso— de nuestra intimidad: allí donde, por un instante —el instante del *duende*—, somos acongojadamente inocentes; allí donde, por un instante, somos felices «enmedio de la sombra».

Son sus palabras: «enmedio de la sombra». El flamenco es algo que sucede «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Federico no dice que el instante más grande del flamenco contiene sombra, ni atraviesa la sombra: lo que nos dice es que sucede *enmedio* de ella: en su centro, en el mismísimo corazón de la sombra. ¿Qué entiende Federico por *sombra?* Ahora, tras casi medio siglo de flamencología continuada, ya historiados los elementos sociales y raciales que motivaron el nacimiento y el desarrollo del flamenco, sabemos de cuánto dolor, de cuánta marginación, de cuánto desprecio, de cuánta sangre y cuánta pena es notario el flamenco. Ahora sabemos que a ciertas familias gitanoandaluzas primero, y en seguida a muchos andaluces injuriados por la pobreza, les habría reventado de humillación el corazón si no hubiesen hallado un cauce por el que derramar, ya convertido en una suprema expresión de intimidad y de consuelo, su hereditario desconsuelo. Ese cauce fue el arte flamenco. Y hereditario porque, es evidente, el desconsuelo que nos regala en sus momentos más originarios el artista flamenco no es tan sólo su desconsuelo personal, sino el desconsuelo flamenco. Ya vimos cómo Federico advirtió que «la raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica». Es decir: el artista flamenco no nos confía tan sólo la historia de su corazón, sino la historia en sombra de la raza. Es por eso por lo que su ensimismamiento no es el normal en todo aquel que necesita comunicarnos algo, sino que se trata de un ensimismamiento doloroso: terrible. Ello, por dos razones; primera: el flamenco nos da fe de «la historia verídica» de la raza; segunda: esa historia es verídica porque lo que se cuenta en ella es el dolor. ¿De qué raza nos habla García Lorca? Por extensión, de la comunidad andaluza, que desde luego no desconoce el sufrimiento; por extensión más vasta, acaso de la raza humana, que tampoco lo desconoce (el aplauso mundial que hoy ya recibe el arte flamenco no es un aplauso fortuito): pero en principio, la historia verídica de que habla García Lorca es la historia de los sufrientes: los perseguidos, los humillados y los desconsolados. Lo que busca y cuenta el artista flamenco

en el momento más supremo de su soledad y su fraternidad es la historia de la marginación. La historiografía sobre el flamenco no ignora ya cuánto debe este arte a la pena andaluza y a la desventura gitana. No ignoramos tampoco que el artista flamenco no nos cuenta únicamente el acontecer de su vida, sino que a su través se cuenta el acontecer de toda la historia de su sangre y el torbellino de toda la cultura de que viene y a la que honra. Esto se ha escrito —Caballero Bonald— con muy hermosa precisión: «el cantaor no inventa: recuerda». Recuerda lo que contiene su memoria, pero también lo que circula por su sangre: la memoria de su familia, la testarudez dolorida de su comunidad. Un día le preguntaron al gitano Manolito María por qué cantaba: aquel cantaor memorable, casi un mendigo (vivía en una cueva de Alcalá de Guadaira) respondió: «Porque me acuerdo de lo que he vivido»; y lo que había vivido no era sino una breve continuación de la vida de su familia, y lo que había vivido su familia no era sino un fragmento de lo vivido por los gitanos andaluces, y lo que han vivido los gitanos andaluces se parece muchísimo a lo vivido por los payos de la Andalucía del cacique, los andaluces del sudor, de la mortificación y de las revueltas campesinas del siglo XIX. Cuando le preguntaron a Tía Anica la Piriñaca qué sentía al cantar, aquella gitana andaluza respondió: «Cuando canto a gusto, me sabe la boca a sangre». Ni más, ni menos. El flamenco es, pues, algo que sucede «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Cuanto nosotros hemos ido apuntando en nuestros ya abundantes libros sobre la historia del flamenco había sido resumido por Federico en esa frase. Sus ignorancias ocasionales, ya lo hemos visto, fueron muchas (y casi siempre disculpables: la flamencología no había nacido todavía; casi estoy por decir que fueron *Demófilo* y él quienes le dieron su comienzo); pero sus aciertos esenciales, sus intuiciones expresadas por medio de la tensión verbal, fueron, además de pioneras, casi escalofriantes. «Concentrado en sí mismo», «terrible», «enmedio de la sombra»: eso es lo que opinaba aquel chiquillo en el año 1922: cuando la mayor parte de los privilegiados como él, hombres de cultura, músicos, escritores, le volvían la espalda con desdén al flamenco. Dicho con claridad: cuando casi nadie sabía, Federico sabía. Cuando casi toda su clase estaba sorda, Federico escuchaba. Tengamos esto en cuenta porque esto no es intrascendente, y prosigamos. Recordemos otra opinión de Federico: «Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, sino, como en las grandes faenas de toros, para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema». Volar: ya hemos mencionado el instante de la levitación. Evadirse: ya lo hemos visto: rescatarse de la identidad de la garra del Tiempo y de la Historia, y regresar al absoluto de la intimidad, al paraíso de la inocencia. En el flamenco, sigamos una vez más a García Lorca, sufrimos una transformación: se introduce en lo cotidiano, el lugar de nuestra identidad, una atmósfera estética suprema —que es el lugar de la liberación—. Lo que sucede puede ser dicho con una palabra precisa: es la palabra comunión. En el flamenco, la sombra, el dolor, el ser, la memoria y el misterio del cante, entran en comunión. Y ya Federico había escrito que el cantaor «tiene un pro-

fundo sentimiento religioso del canto». Es natural: «enmedio de la sombra», en el lugar de la fatalidad, «en las últimas habitaciones de la sangre» (allí es donde Federico residenciaba al *duende),* allí, incluso a los agnósticos, lo sagrado ya nos está aguardando. Diríamos que el *duende* es algo parecido a la muerte —por de pronto, nos ayuda a prescindir de nuestra identidad, y aparta la temporalidad—, pero que nos otorga la instantánea inmortalidad del consuelo absoluto y de la exaltación.

Se ha dicho, posiblemente es cierto, que el cantaor más exaltado de la historia del cante fue el jerezano Manuel Torre. A él se debe la más famosa reflexión sobre el *duende:* «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Cada cual sólo debiera hablar de lo que sabe. Manuel Torre *sabía:* quienes lo escucharon cantar en una de sus buenas madrugadas han quedado marcados y están todos de acuerdo: al recordar aquello, a todos les brillan los ojos. Quedan muy pocos ya y son muy viejos; por eso les creemos: en el flamenco, los viejos equivalen a nuestros profesores de Universidad. Y son los viejos quienes nos dicen su verdad: escuchar cantar por siguiriya a Manuel Torre fue un privilegio flamenco (Federico, lo vimos más atrás, dedicaría su «Retrato de Silverio Franconetti» —el más grande siguiriyero del siglo XIX, al decir de los viejos— a Manuel Torre, el más desgarrador de los siguiriyeros del primer tercio del siglo XX, al decir de los viejos). Manuel Torre sabía, y lo que supo, lo contó: todo lo que tiene sonidos negros tiene *duende.* Comentar esa frase es ocioso. Baste decir que tiene fuerza de gravedad; que uno no lee esas palabras, sino que cae en ellas; que esas palabras constituyen —sirvámonos de nuevo de Vitier— una calidad súbita del mundo. Federico escuchó esa frase y supo muy bien lo que oía. Supo que es simultáneamente una definición y una moral. Supo algo más: que tenía que honrar a Manuel Torre mediante el esfuerzo de explicarnos qué hay al fondo de esa frase opulenta y escueta. Su explicación, «Teoría y juego del duende», continúa siendo, de cuantas conocemos, la más honda inmersión en esa comunión profana que llamamos el *duende.* Ningún escritor posterior ha superado la extraordinaria precisión de ese texto que explica algo tan impreciso, tan misterioso como el *duende,* y que resulta ser, también, una ética del flamenco. Federico advirtió que el *duende* es una comunión resplandeciente «enmedio de la sombra», una visita súbita y colectiva a lo sagrado: una maravillosa transgresión. Federico advirtió que el *duende* es un instantáneo acuerdo de la vida y la muerte y que en su reino se reúnen la fatalidad de la finitud y la acongojante ilusión de la resurrección. Supo que es un puro misterio, pero casi encarnado, impalpable y nocturno. Supo que el *duende* es un heraldo de la muerte, de la pesadumbre, de la inocencia y de la eternidad. Supo que el *duende* es, dicho con precipitación, casi con brusquedad, una metáfora del arte.

Tal vez lo supo con exactitud en el instante que él mismo nos refiere en su texto, el instante mágico de una actuación de Pastora Pavón. Vale la pena aproximarnos a esa página. En ella, García Lorca nos informa de que una noche (no omite mencionar el lugar de la ceremonia: «una tabernilla de Cádiz»[2]) cantaba Pastora Pavón, la *Niña de los Peines,* ese «sombrío genio hispánico —apostilla el poeta— equivalente

[2] *Recuérdese la discusión que mantuvimos más atrás con Federico sobre una de las instituciones del mundo del flamenco: la taberna. Recuérdese que antes nos hemos enojado con él por su ligereza al descalificar a la taberna. Quizá sea ahora aconsejable que nos reprochemos nosotros la ligereza de haberle hecho un reproche.*

en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael *El Gallo*». Hagamos un inciso: lo que nos reconforta en esa frase no es tanto que el poeta establezca una semejanza entre una cantaora y Francisco de Goya (ya vimos que hizo lo mismo con la siguiriya y Juan Sebastián Bach), cuanto que reúna a un torero con Goya y con Pastora: Goya no hubiera protestado. Prosigue Federico: La *Niña* «Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos». Pero todo eso no resultaba suficiente. No ocurría nada. Sólo la perfección. No era bastante: «Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados». Los oyentes sabían escuchar. Para decirlo de forma más flamenca: sabían distinguir. Federico enumera algunos de aquellos oyentes: el cantaor Ignacio Espeleta, «hermoso como una tortuga romana». Allí estaba también Eloísa, «la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre»: así son las cosas, señores. «Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo, el imponente ganadero don Pablo Murube, con aire de máscara cretense». Con gente de ese porte estaba llena aquella tabernita de Cádiz, gente de esa admirable calaña escuchaba a Pastora: en silencio. En el flamenco, en donde se suele jalear, el silencio es la forma más educada del reproche. Los artistas flamencos sufren hasta el remordimiento ante esa cortesía. Así quizá debió entenderlo un contertulio: Pastora estaba sufriendo desde su perfección; en consecuencia, habrá que ayudarla a que sufra desde su *duende:* «Sólo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrecillos bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: "¡Viva París!", como diciendo: "Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa"». Aquel señor, náufrago de aguardiente, doctorado en conocimiento flamenco, dijo Viva París no con desdén, sino con esperanza. Lo dijo en voz *muy baja:* porque una cosa es el reproche y otra cosa el insulto. Pero el reproche le bastó a Pastora:

> Entonces la *Niña de los Peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran trago de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena (...) La *Niña de los Peines* tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad[3].

Podríamos extendernos sobre todas y cada una de esas líneas espléndidas. No lo vamos a hacer, no es necesario. Si lo que este trabajo pretende es mostrar hasta qué punto García Lorca sabía «distinguir», hasta qué punto, y para repetir la senten-

[3] *El texto de «Teoría y juego del duende» aparece (con el título modificado: «Juego y teoría del duende») en las págs. 306 a 318 del vol. II de la edición de Aguilar ya citada.*

cia de Antonio Mairena y Ricardo Molina, «ni antes ni después de él hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco», la pretensión de este trabajo va siendo cada vez más sencilla. Conforme nos vamos acercando a las intuiciones del poeta, vamos corroborando que, en efecto, Federico conoció lo esencial del flamenco, describió lo esencial, proclamó lo esencial. No es preciso por ello comentar todas sus opiniones, todas sus descripciones ni todas sus exaltaciones. Nos basta con leerlas. Pero, eso sí: con atención. Entre los estudiosos del flamenco ha habido con frecuencia cierta desatención a los textos de Federico. Se le ha regateado su saber[4]. Y eso es desacertado. Que comietese errores no justifica que obviemos sus iluminaciones. Diría: no es en las precisiones, sino en las iluminaciones, donde vamos aprendiendo a mirar. Me corrijo: las precisiones también son necesarias. En suma: los datos nos ayudan, las iluminaciones nos dan profundidad. Los datos apaciguan nuestra curiosidad, las iluminaciones despiertan nuestra exaltación. La descripción de aquella transfiguración de Pastora es un conjunto de iluminaciones. No cometamos la obcecación de comentarlas. O por lo menos de comentarlas todas. Pero señalemos siquiera dos de ellas. Primera: García Lorca nos asegura que el momento supremo de la ceremonia flamenca, el momento del *duende*, sólo aparecerá amarrado al dolor y a la sinceridad del artista. Sobre el dolor, nada que agregar por ahora. En cuanto

[4] *En el prólogo de este libro ya anoté que entre los historiadores del flamenco a Federico no se le han ahorrado las acusaciones de advenedizo e incluso de ignorante. Pero el desdén ha ido más lejos: ha llegado a haber dudas sobre sus propias experiencias flamencas expuestas por escrito, lo que, siquiera sigilosamente, equivale a llamarlo mentiroso. Concretamente, hace algún tiempo, en el transcurso de una semana de estudios flamencos, un colega sobre cuya honradez no tengo la más mínima duda nos confiaba que existen flamencólogos que sostienen, siquiera con esa media voz que suele usarse para la insinuación, que García Lorca no había vivido en realidad esa velada en la que habría sido protagonista Pastora Pavón, la* Niña de los Peines. *Ciertamente, yo no puedeo garantizar que la reunión ocurriese como Federico la narra, ni siquiera podría por el momento garantizar que haya ocurrido. Pero sí puedo —y debo— dar mi opinión de que lo esencial en ese relato del poeta no es que la reunión se produjese o no, sino que la descripción de tal reunión, ocurrida, semiinventada o inventada, configura un ejemplo formidable de la moral del artista flamenco, de la moral del aficionado y de la naturaleza de ese enigma que llamamos el* duende, *enigma sobre el que Federico nos entregó indagaciones tan iluminadoras. En cuanto a su amistad con la* Niña de los Peines *(¡por Dios, no sea que también vayamos a dudar de que esa amistad, en efecto, existió!) consiéntaseme informarles de la existencia de un libro sumamente útil para acrecentar cuanto sabemos hoy sobre la biografía de García Lorca; el libro es de Agustín Penón, se titula* Diario de una búsqueda lorquiana (1955-56) *y fue publicado, en edición a cargo del especialista Ian Gibson, en la Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 1990. En las páginas 74 y 75 de ese libro Agustín Penón resume una entrevista en Granada el 8 de mayo de 1955 con Enrique González García, un amigo de Federico desde los tiempos de la tertulia de «El Rinconcillo» en el Café Alameda, de Granada (principios de los años veinte). Escribe Agustín Penón: «En relación con la* Niña de los Peines, *Enrique recuerda que Federico contaba una anécdota muy divertida, ocurrida en Sevilla. Resulta que Lorca vio a la* Niña *en una procesión y empezó a llamarla a gritos. La* Niña, *que lo conoció enseguida, porque eran muy amigos, empezó a hacerle gestos extraños, indicando su boca sin decir nada. Emitía ruidos guturales y hacía todo tipo de contorsiones con la cara. Federico no entendió nada de lo que quería hasta que la* Niña de los Peines *le explicó que había hecho a la Virgen promesa de no hablar en toda la procesión. Según Enrique, Federico imitaba con tanta gracia los gestos de la famosa cantaora, que la gente se moría de risa». En la misma página 75 del mencionado libro leemos «[Enrique González García] Sólo le vio enfadarse una vez. Ocurrió en un concierto de la* Niña de los Peines *en la Plaza de Toros de Granada. Había gente hablando y riéndose. Federico se puso de pie furioso ordenándoles que se callasen. Y se callaron».*

a la sinceridad: ya dijimos que en el flamenco, cuando éste alcanza su máximo contagio, la sinceridad es una ley. Ni una nota, ni una sílaba, ni un movimiento pueden ser insinceros. En realidad, esta ley es común a toda gran creación artística. Pero tratemos de ser más explícitos. Antes dimos a la sinceridad su graduación más alta: la llamamos *gravísima.* Con ello quisimos decir que todo artista en general, y en particular el flamenco, no puede limitarse a no mentir: su tarea no es decir verdad mientras actúa; su tarea es buscar su verdad afanosamente en el fondo de su historia personal y de la tradición flamenca, combatir para hallar la oculta mina de la sinceridad del ser, de su ser propio y del ser del flamenco (aquel lugar en donde la inocencia, el dolor y el espanto son primordiales e inmortales), ganar ese combate, hallar la mina, arrancarle un fragmento de su cuarzo y hacerlo emerger en la reunión flamenca. Esto es: no hablamos de la sinceridad como elección, sino como fatalidad. Y no es asunto personal, sino la ley suprema que el artista ha de acatar de manera fatal, para no convertir a su arte en una estafa y a sí mismo en un estafador. Ese es el tipo de sinceridad que buscó y contagió Pastora en aquella tabernita de Cádiz. Y García Lorca no dejó de advertirlo, y más tarde lo escribió y lo firmó. En cuanto a la segunda de las dos iluminaciones que pretendíamos resaltar en esa descripción de la transfiguración de Pastora: la *Niña de los Peines,* que había estado cantando correctamente e incluso sabiamente para que nada sucediera, que había, para decirlo brutalmente, mentido con su perfección, a la hora de buscar «su chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad», tuvo que recurrir a un despojamiento supremo: «tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada».

¿Hemos leído bien? «Tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada». Leemos varias veces esas palabras, pero siempre dicen lo mismo. Y eso que nos están diciendo es sorprendente: toda una concepción del arte se viene abajo y deja su lugar a otra concepción del arte más exigente, más profunda y, para usar la palabra de García Lorca, más terrible. ¿Prescindir de la musa? ¿Es eso lícito, es posible? Federico responde: en ciertos momentos, no sólo es lícito y posible: es obligatorio. ¡Siglos y siglos celebrando a las musas, agradeciéndoles su inestimable colaboración! Pues bien: García Lorca, al pensar en la deontología del flamenco, se aproxima a las musas y les dice: les agradezco su inestimable colaboración, pero quedan ustedes despedidas. ¿Podemos entenderlo? ¡Las musas son las aliadas del artista, sus proveedoras: vienen a socorrerlo cuando no se le ocurre nada! ¿Podemos entender este despojamiento? *Debemos* entenderlo. En un determinado instante, el artista ya no se conformará con ocurrencias, con préstamos o dádivas que se le sirvan desde fuera: el verdadero artista ha profundizado su ética: lo que en verdad necesita es quedarse desamparado. Allí, en ese desamparo, puede aspirar a que acuda su *duende* y aprestarse a combatir con él. La observación es revolucionaria: es una ética. Nada de musa, nada de *ángel* —volveré sobre esto—, sino despojamiento y desamparo. Esa es la ley. En suma: si Federico no sabía de flamenco, el sol se pone por el este y las cuatro provincias catalanas son tres: Cáceres y Badajoz. (Lo repito: no pretendo enojar a nadie. Pero cuanto he

encontrado en las intuiciones de Federico, lo he encontrado, lo he visto, y deseo que los demás lo vean. Nos hace falta ver. Ver es uno de nuestros «alimentos terrestres».)

★

La teoría del *duende* que elaboró García Lorca es un portento. Servirá al flamencólogo para comprobar que el poeta supo bajar a lo esencial en el flamenco, sirve al artista flamenco para reconocer el privilegio y la grandeza de su servidumbre y, en general, sirve a cualquiera que se interese por las artes, para tener más claro qué es el arte, cuáles son sus auténticas exigencias últimas y hasta dónde el oficio de artista es un asunto serio —como, por lo demás, no seamos exquisitos, cualquier asunto humano—. O dicho de otro modo: nos va la vida en ello, nos va la vida en todo. Si el artista flamenco no lo comprende así, no sucederá nada: vendrán la perfección, la distracción o el yelo, pero no vendrá el *duende*.

Y de lo que se trata es de que llegue el *duende*, puesto que sólo en combate con él puede sonar en la campana de la noche el «dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio» y sólo el *duende* —«que ama el borde, la herida»— «lleva a Jorge Manrique a esperar la muerte en el páramo de Ocaña» (esta alusión al fundador de una corriente, la esencial, de la poesía en castellano; esta alusión a Jorge Manrique, autor de la elegía acaso más estremecedora de la historia de la elegía española, y precisamente anotada por García Lorca, cuya elegía al torero Sánchez Mejías, es quizá la más sinfónica y «rica de aventura» de la historia de la elegía española; esta alusión, en fin, resulta fascinante; en el mismo texto encontramos otra adhesión al mismo memorable antepasado: «La musa de Gonzalo de Berceo y el ángel del Arcipreste de Hita se han de apartar para dejar paso a Jorge Manrique cuando llega herido de muerte a las puertas del castillo de Belmonte»); y sólo el *duende* consigue que Francisco de Goya, «maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún»: colores negros de Goya, sonidos negros de Manuel Torre. Y tal vez sólo el *duende*, del que «se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos», sea lo que transforma en el artista sus dotes de artesano en dotes de creador, lo que le ayuda a hallar en el fondo de lo cotidiano la inocencia de lo sagrado: «La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso». De todos los combates del artista ¿no será, pues, este combate con el *duende* el más creador de formas? El *duende* no sólo rechaza «la dulce geometría aprendida» y «rompe los estilos», sino que es creador de formas generalmente huracanadas, precisamente porque se alía con un desamparado orgulloso y porque él mismo es insaciable: «El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca».

«...y cuanto más desaparece, y cuanto más levita, tiene mayor presencia y mayor realidad.»

Blanca del Rey, fotografiada por Elke Stolzenberg. «Hay un instante en que la danza, infinitamente presente y absolutamente real, comienza misteriosamente a estar fuera del mundo. Es tan solo un instante, pero ese instante nos reintegra a nuestra inocencia perdida...»

El borde, la herida, la borrasca: García Lorca nos está sugiriendo que le pongamos nombre al *duende*. Quizá le conviene este nombre: *el sentimiento de la muerte:* que es lo que, en definitiva, percibimos cuando miramos de verdad, en los momentos límite, los ojos de la vida, y lo que envuelve en desasosiego y majestad a todas las grandes obras de arte. El *duende,* señala García Lorca, «no llega si no ve posibilidad de muerte». Pero, claro está, no se trata de entregarse a la fatalidad, a la muerte: quien lo hace es un suicida, no un artista: se trata de convertir a la fatalidad, al sentimiento de la muerte, y además combatiendo, y además combatiendo con dominio —con el dominio que nos aguarda en el fondo del desamparo—, en una exaltación, en una ceremonia, en un resplandeciente consentimiento con la sombra. Se trata, en fin, de que, por un instante, la finitud se convierta en inmortalidad. No se trata de aceptar que estamos condenados a morir; se trata de levantar, con las piedras de esa condena, la arquitectura súbita de la liberación. Se trata de lograr por un instante en el que todos los relojes del mundo se quedan en suspenso, sobrecogidos por el sabio arrojo de la frágil criatura humana, una especie de prodigioso, fugaz e inolvidable olvido: «El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad, no torea, sino que está en el plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de *jugarse la vida;* en cambio, el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobe los cuernos». Es algo que proporciona un instantáneo olvido ante la herida radical y que a la vez, como una música perfecta, lleva en sus notas la lección, el ejemplo, el magisterio: «Lagartijo con su duende romano, Joselito con su duende judío, Belmonte con su duende barroco y Cagancho con su duende gitano, enseñan, desde el crepúsculo del anillo, a poetas, pintores y músicos, cuatro grandes caminos de la tradición española». ¿De la tradición española? En ella: «hay una barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte». Es la tradición de un pueblo en donde «lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte». Sea motivo de orgullo o motivo de desazón, se trata de nuestro distintivo («En el mundo, solamente México puede acogerse de la mano con mi país», anota García Lorca): el sentimiento de la muerte, presente desde luego en todo el arte de Occidente y, con variables, en el arte mundial, es el protagonista fundamental en el arte español. Y, si echamos las cuentas, el mayor porcentaje de nuestro arte ensimismado con la muerte, o a greñas con la muerte, se produjo en Andalucía. El hecho admite que señalemos causas historicosociales; ya las he mencionado en otro libro —también sobre el flamenco— y ahora no las repetiré. Sólo repetiré que se trata de un hecho: el sentimiento de la muerte, el *duende,* es en Andalucía en donde ha motivado un mayor porcentaje de obras artísticas desconsoladas —y consoladoras—. Dejemos ese vasto tema y regresemos, con García Lorca, al tema intenso del flamenco: El torero, el flamenco, Andalucía: esa ecuación no es fortuita. «Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duen-

de». Y en otro instante de su texto asegura con determinación: «la verdadera lucha es con el duende». Porque con la musa no hay lucha. Con el *ángel,* tampoco.

García Lorca no desdeña, claro está, ni al *ángel* ni a la musa. Los describe —de manera bellísima— y mide la cuantía de sus servicios al artista: cuantía, en todo caso y siempre, menor que la del *duende.* Su servicio al artista: más lateral que la oferta del *duende,* o tan sólo complementario. La musa le dará al artista continuidad, incluso inspiración. El *ángel,* pirotecnia, alegría, sorpresa: sólo el *duende* lo abraza con la fatalidad. La intensidad de una obra de arte deviene «a costa de la lucha que [el artista] sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa (...) El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza (...) La musa dicta y, en algunas ocasiones, sopla (...) La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico (...) Angel y musa vienen de fuera: el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre». Allí, en los sótanos de la sangre, que es el lugar en donde todo ser humano se sabe requerido por su terror y su inocencia, es donde el artista se reúne con el terror y la inocencia de la especie. La especie, los pueblos, los seres, los artistas, necesitamos de los regalos laboriosos de la musa y del fasto feliz del *ángel.* Nadie renuncia a ello. El propio García Lorca derrochó musa y *ángel* en sus obras; pero, con supremo conocimiento y suprema decencia, recomendó al artista, comenzando por el flamenco, enfrentarse con la «gran langosta de arsénico», combatir con el *duende* para hallar el cortocircuito donde se besan en la boca el sentimiento de la muerte y la inmortalidad, la orfandad y la piedad, la condena y la liberación. Ese beso dura menos que un beso: dura lo que un suspiro. Pero sin ese misterioso suspiro tal vez no podríamos respirar.

Angel, musa y *duende:* la trilogía de colaboradores del artista. Así lo establece García Lorca en la conferencia que leyó en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, la prestigiosa institución cultural que unió a la solidez universitaria la desobediencia vanguardista, y a la que el poeta perteneció desde sus veinte a sus treinta años de edad. Algo después de esa etapa lujosa de su vida regresaría a la Residencia para hacer una espléndida descripción y defensa del *duende;* y paralelamente y de modo indirecto, para situar en pie de igualdad al flamenco con todas las demás producciones artísticas que denominamos cultas: para reunir en una misma teoría de la creación artística a Nietzsche, Descartes, Rousseau y Francisco de Goya con la *Niña de los Peines;* a Juan de la Cruz, Cinto Verdaguer, Soto de Rojas, Eleonora Duse, Juan de Juni, Rimbaud y Lautreamont, el Greco y Zurbarán, Lucrecio y Juan Ramón Jimé-

nez, Keats y Bécquer, Teresa de Jesús («flamenquísima y enduendada»), Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita y Miguel de Cervantes con Manuel Torre, Cagancho, Lagartijo, Joselito y Belmonte; a los más excelsos inmortales sancionados por todas las culturas, las universidades, los académicos, los profesores y los estudiosos, con algunos andaluces anónimos y con algunos creadores gitanos, los unos humillados por la pobreza, los otros perseguidos por la segregación y el desprecio. Lo que aquel texto de García Lorca contiene no sólo de profundidad, de rigor y de gracia —de *duende,* musa y *ángel*—, sino también de coraje moral y de tentacular justicia es, pura y sencillamente, un hecho histórico ante el cual los defensores del flamenco debemos proclamar (robo a Borges un adjetivo) nuestra innumerable gratitud.

Félix Grande