

LO FLAMENCO EN *LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS*

Por *FÉLIX GRANDE*

Para Almudena Utande y José Alberto Mendoza

Con la generosa autorización de las autoridades de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, el texto que entrego para el presente volumen ilusionado y reivindicativo no es una transcripción de la conferencia que tuve la dicha y el honor de pronunciar en la mañana del día 7 de octubre de 2009 con motivo de las I Jornadas de Literatura y Flamenco. Este pequeño ensayo sobre Lo flamenco en "La Lola se va a Los Puertos" fue escrito, publicado y ya agotado hace algunos años. Sé que estas páginas se sentirán felices en su nueva publicación, a causa de la gran competencia de los colegas que las acompañan y por el afecto con que las acogen los conductores de la Academia. Pude haber entregado unas cuartillas manifestando mi fervor ante la estremecedora profundidad y elevación poética de muchas coplas anónimas flamencas (ese fervor fue mi aportación a las Jornadas), pero me hubiera sentido irresponsable despachando sólo con entusiasmo y brevedad un tema que requiere extensión abundante, contextualización de las coplas flamencas en el conjunto de la lírica popular y, en fin, un tratamiento interdisciplinar que no alcanzó mi intervención, y que es precisamente lo que el lector de este volumen encontrará en las aportaciones, todas ellas socorridas por el conocimiento y la excelencia, de los estudiosos que en este libro me acompañan. Por último, es mi deber y mi felicidad entregarles mi gratitud a quienes han abierto la puerta de la Real Academia

Sevillana de Buenas Letras al Flamenco, criatura culturalmente impetuosa. Esta hospitalidad es ejemplar. Y por ello contribuirá, sin duda, a que cunda el ejemplo.

* * *

Amaneciendo el siglo XX, Rubén Darío ha renovado y enriquecido el lenguaje de los jóvenes poetas españoles. Esa renovación y ese enriquecimiento se llaman Modernismo. Un jovencísimo Juan Ramón Jiménez, fervoroso discípulo de Rubén, está otorgando al Modernismo una dimensión intimista y melancólica que dilata y ahonda las enseñanzas de su maestro. Ese jovencísimo Juan Ramón es un hombre severo, neurasténico, generoso y disciplinado. En este instante tiene veintidós años y ya se ha hecho acreedor del respeto de la poesía española. Francisco Villaespesa ha informado del acontecimiento: Juan Ramón Jiménez ha regresado de París y se ha internado en el sanatorio de El Rosario, en Madrid. Rafael Cansinos-Asséns anota en su libro *La novela de un literato*: "Quedó convenido que el domingo próximo iríamos a verle al sanatorio (...) y el lugar de reunión sería la casa de los Machado, que vivían en los altos de Fuencarral, número tantos -más allá del 100-". A las dos de la tarde y en la casa de los Machado se reunieron Antonio de Zayas, Francisco Villaespesa, Ortíz de Pinedo, Cansinos-Asséns, Manuel y Antonio Machado, con el propósito de trasladarse hasta el final del Barrio de Salamanca, en donde se hallaba el sanatorio en que vivía, reposaba y trabajaba Juan Ramón. Fue un domingo con sol de invierno. Cansinos refiere en unas líneas escasas y precisas cómo era la vivienda de los hermanos Machado: "Vivían en el segundo piso de un gran caserón viejo y destartado, con un gran patio lóbrego, donde el sol se perdía y el frío de invierno se encontraba de pronto. Volvía a recuperarse el sol al entrar en la gran sala cuadrada, con balcón a la calle (...) La habitación, destartada, sin muebles, salvo algunas sillas descabaladas, con el suelo de ladrillo, salpicado de colillas, y las paredes desnudas, tenía todo el aspecto de un desván bohemio. El sol (...) era el único adorno de aquella habitación que parecía una leonera de estudiantes". En aquella "leonera" vivían dos hijos de Demófilo, que ya habían comenzado a ser famosos. Manuel había publicado *Alma*, un libro que estimuló a los poetas de principios de

siglo. Antonio acababa de publicar su primer libro, *Soledades*, cuyas páginas inundaron de gravedad al lenguaje poético español. El libro de Manuel Machado sonaba a Francia y sonaba también a Andalucía (años después, en 1909, él mismo escribiría en un autorretrato: "Medio gitano y medio parisién -dice el vulgo-, / con Montmartre y con la Macarena comulgo..."). El libro de Antonio Machado, *Soledades*, aparecido en el año 1902 y con pie de imprenta de 1903, contenía casi todos los sonidos de la "silenciosa y misteriosa" sinfonía de su genialidad¹. Manuel Machado era ya el poeta de su tiempo. Antonio Machado era ya el poeta de la temporalidad. Cuenta Miguel Pérez Ferrero, el primero de los biógrafos de ambos hermanos, que un día del año 1922 Manuel Machado, con la inteligencia de la humildad, se situó como artista ante su hermano Antonio: "Tu poesía no tiene edad. La mía sí la tiene."² Tres cuartos de siglo después, hoy, en este momento, sabemos que Manuel Machado tuvo razón. Sabemos también que a la poesía de Manuel los años no han conseguido envejecerla, y que la poesía de Antonio, que se inició con una carga de emociones encanecidas, atraviesa los años, infatigable, con la energía de la sabiduría. Pero ahora estamos en el año 1903, en los altos de Fuencarral. Manuel Machado tiene veintiocho años. Antonio, veintisiete. Vemos la casa de los hermanos con la mirada de Cansinos-Asséns: "Uno de los Machado, creo que Antonio, en mangas de camisa, se estaba acabando de afeitarse ante un trozo de espejo sujeto a la pared, como los que se ven en las carbonerías"³. No sólo en las carbonerías: en los patios o en los corrales de las casas de los pobres. El espejo se rompe y entonces se separa el mayor de los fragmentos, se adosa a una pared por lo general encalada, y el espejo

1 Una noche del año 1905, algunos poetas españoles disfrutaban de la camaradería de una tertulia cuyo centro es Rubén Darío. El maestro nicaragüense, según su costumbre, ha bebido ajeno sin tasa, una copa tras otra. Deposita unos papeles blancos sobre la mesa, entra en su palacio de ensimismamiento y va llenando una página con versos, tachaduras, más versos. Termina de escribir un poema, pide a Antonio Machado que le escuche, y le lee el poema que a partir de entonces abrirá siempre las ediciones de la poesía de don Antonio: "Misterioso y silencioso...". La escena nos la ha entregado Miguel Pérez Ferrero.

2 Miguel Pérez Ferrero: *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Colección Austral. Espasa Calpe. Argentina. 2ª edición. Buenos Aires, 1953. Pág. 155.

3 Rafael Casinos-Asséns: *La novela de un literato*. Vol. 1. Pág. 116. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

desbaratado continúa a lo largo de los años mostrándole a sus dueños los rasgos de su cara y la prueba de su pobreza. ¿Cuántos fragmentos de espejo adosados a una pared encalada habrán acompañado durante dos siglos la historia del arte flamenco? ¿Cuántos rostros de los más grandes cantaores y de los más sabios guitarristas se han reconocido en fragmentos de espejo? Pero no traslado este detalle de la juventud de Manuel y Antonio Machado únicamente porque me parece sigilosamente flamenco. Lo traigo aquí desde el principio del siglo que pronto va a desaparecer por la puerta del siglo XXI, porque la escena es indecisa, y esa indecisión nos conviene. Cansinos-Asséns cree recordar que quien se afeitaba aquel domingo ante un espejo a la vez desvalido y permanente (como lo es la pobreza) era Antonio Machado. Pero no está seguro. Nos conviene esa inseguridad. Con ella deberemos entrar en el texto de las obras de teatro que ambos hermanos redactaron y corrigieron y estrenaron. Inseguros -tal vez habría que decir: equitativos- entramos en la lectura de *La Lola se va a los Puertos* y no sabemos cuál acierto expresivo corresponde a Manuel ni cuál acierto flamenco le corresponde a Antonio. Y esa ignorancia también nos conviene: con ella estaremos diciéndonos a nosotros mismos que la guerra civil española que separó a los dos hermanos fue una abominación. Y al decir que la guerra civil española fue una abominación no estaremos únicamente lamentando y aborreciendo aquella fiesta de Caín: al mismo tiempo estaremos celebrando la que acaso sea la dimensión más honda del arte flamenco: su lección de conciencia, su moral fraternal. Me refiero a un hecho al que me gustaría calificar de prodigioso. Es este: en líneas generales, los gitanos y los payos no hemos logrado aprender a convivir en ningún lugar de la Tierra. No tan sólo en España: en ningún lugar de la Tierra. El ser humano es xenófobo. El ser humano es racista. De esa fractura moral, de esa inmoralidad, participan los payos y participan los gitanos. Así es la especie humana: oculta sus terrores en la producción de desprecio. No vale darle vueltas ni esconder la cabeza. Así es la especie humana: xenófoba, racista. Pues bien: varias lecciones podemos aprender en la historia del arte flamenco; y una de esas lecciones debemos aprenderla. Es esta: el Flamenco es el único espacio moral de este mundo en el que desde hace ya dos siglos, los gitanos y los payos han acertado a sufrir juntos, han logrado resistir juntos, y han conseguido convertir su pobreza y su

pena, su humillación y su desdicha, en uno de los lugares expresivos y emotivos más verdaderos y hermosos del mundo. El Flamenco nos aproxima esa lección ética. Algún día deberíamos empezar a aprenderla. Comencemos, por ejemplo, ahora mismo. Confesemos que no podremos discernir qué acierto literario ni qué acierto flamenco de los muchos que se levantan en las páginas de *La Lola se va a los Puertos* es de Manuel Machado o de Antonio Machado. Un análisis psicolingüístico de esa obra podría entregarnos algunas hipótesis, pero no alcanzaría al autoritarismo de proponernos certidumbres. Las hipótesis existen para que las certidumbres no nos cieguen, no nos asfixien, no nos deshumanicen. Comencemos a aprender la lección de convivencia y de fuerza creadora y mestiza que nos aproxima el Flamenco reivindicando nuestra inseguridad sobre quién escribió tal o cual fragmento de una obra que escribieron, en definitiva, Manuel Machado y Antonio Machado. Comencemos por asomarnos a aquel fragmento de un espejo del año 1903. Si nos asomamos a aquel trozo de espejo de manera flamenca caeremos en la cuenta de que en aquel espejito sobreviviente se afeitaban los dos hermanos.

Hasta que la guerra civil los separó, pocos hermanos vivieron tan juntos. En *Campos de castilla* el primer poema se llama "Retrato" y en los dos primeros versos de ese retrato memorable don Antonio Machado deposita la memoria de una infancia feliz: "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero..."⁴ Allí correataron Manuel y Antonio, juntos, hasta el año 1883, año en el que con sus hermanos, con su

4 El "patio de Sevilla" era el patio del Palacio de las Dueñas, propiedad de los duques de Alba. En 1876 los duques tienen "arrendada la mansión a varios inquilinos de confianza. Entre ellos la familia Machado, con el hijo Manuel, de pocos meses". Allí nació Antonio Machado Ruiz, en la noche del 26 de julio de 1875. Cuarenta y dos años después, don Antonio, con cicatrices en su alma (una de ellas reciente y honda: el día 1 de agosto de 1912 había muerto de tuberculosis Leonor Izquierdo, su mujer, que duró muy poco en sus brazos y toda la vida en su memoria), llama a la puerta del Palacio de las Dueñas: tal vez quiere escuchar algunos sonidos de su infancia. El palacio ya está deshabitado. Y el administrador se niega a dejar pasar al poeta. En ese instante, la infancia de Machado cruje como una hoja seca pisada por los años y por las órdenes indiscutibles que ha recibido un administrador. Por entonces hace ya muchos años que se canta por siguiriya una copla escalofriante: "Madrecita mía, / yo no sé por dónde / al espejito donde me miraba / se le fue el azogue". Don Antonio no discute: da la vuelta y se marcha. Quizá su infancia lo está llamando a gritos. Tal vez él no la oye gritar. Pero tal vez la oye gritar. Quizá sonrre melancólico, y recuerda una siguiriya.

madre, Ana Ruiz, con su padre, Demófilo, y con su abuelo, Antonio Machado Núñez, se trasladan de Sevilla a Madrid. Han aprendido a leer en los cancioneros populares, incluido ese al que me gusta llamar el Cancionero Anónimo Flamenco. La primera persona de este mundo que celebró con rigor y con abundancia esa porción tumultuosa de nuestra poesía popular fue Demófilo. Cuando Machado y Álvarez publica su *Colección de Cantes Flamencos* (en el año 1881, en Sevilla) Manuel tiene seis años y Antonio tiene cinco. Es completamente impensable que las novecientas coplas flamencas que en ese libro originario recogiera Demófilo (a ese volumen lo solemos considerar el origen de la flamencología) no fuesen una de las lecturas habituales de Manuel y de Antonio. Las semillas de cultura flamenca que la lectura temprana de esas coplas sembrase en los barbechos de la conciencia de ambos poetas aun no han sido buscadas y celebradas por la crítica: uno más de los sigilosos actos desdeñosos que el poder cultural destina al mundo del Flamenco. No nos quejemos de ello. Aprendamos senequismo en Manuel Machado y serenidad en don Antonio. No nos quejemos por ese desdén. Y con serenidad senequista pongámosle de nombre olvido. Pero al menos nosotros no olvidemos que las emociones en su expresión flamenca fueron alimento verbal para la estructura emocional de un gran poeta y de un genio. Cuando, con ocho y nueve años de edad, Antonio y Manuel Machado abandonaron Sevilla camino de Madrid, en su formación literaria y vital ya están presentes las palabras flamencas. De ningún modo es un suceso fortuito el hecho de que en toda la Generación del 98, antiflamenquista en mayor o menor medida, los únicos dos miembros de esa Generación que no sólo no desdeñan la cultura flamenca, ni se jactan de desconocerla, sino que de un modo u otro la defienden, sean Manuel y Antonio Machado. No hay nada fortuito. A la devoción que ambos poetas proclamaron sentir por la poesía popular y, por extensión, por la cultura popular, ¿contribuyó también su profunda vinculación con el ideario progresista de la Institución Libre de Enseñanza? No parece caber ninguna duda. La Institución Libre de Enseñanza fue el acontecimiento pedagógico más importante, más fructífero, del siglo XIX español, y el fervor de Demófilo por los esforzados maestros de la Institución lo heredaron sus hijos. Este fervor institucionista de Antonio Machado y Álvarez, proyectado sobre sus hijos, desde que éstos eran niños hasta 1893,

el año en que murió Demófilo, consiente la aportación de muchas pruebas. La más conmovedora: Demófilo cambió varias veces de domicilio para vivir siempre lo más cerca posible de los maestros de la Institución Libre de Enseñanza. El itinerario de la Institución en sus sucesivos asentamientos en Madrid motivó que Machado y Álvarez abandonase su vivienda en la calle de Claudio Coello y alquilase un piso en la calle de las Infantas; más tarde, la familia Machado se trasladó al paseo del Obelisco; finalmente, los Machado se asentaron en la calle de Santa Engracia: siempre siguiendo los desplazamientos de la Institución. Manuel y Antonio, primero niños y luego adolescentes, estudiaban con aquellos maestros que nunca cometieron el descuido de no sentir un hondo respeto por los orígenes, el desarrollo y las manifestaciones de la cultura popular. Mucho tiempo después, en el año 1915, Antonio Machado escribió un poema luminosamente estremecido tras la muerte del institucionista don Francisco Giner de los Ríos: "...Vivid, la vida sigue, / los muertos mueren y las sombras pasan, / lleva quien deja y vive el que ha vivido. / ¡Yunque, sonad; emudeced, campanas!". Por entonces continuaba siendo cantada una siguiiriya anónima del siglo XIX cuyos dos primeros versos no sueñan mal junto a ese poema machadiano: "Fragua, yunque y martillo / rompen los metales..."

*

Los hermanos Machado empiezan a frecuentar el mundo del teatro apenas unos años antes de comenzar a frecuentar el mundo del flamenco. Con doce, trece años, ya imitan a los dos actores más populares de la escena de su tiempo: Antonio Vico y Rafael Calvo. Son dos de los actores de su primera adolescencia. Cuando en 1888 muere Rafael Calvo, ambos hermanos sienten un estremecimiento de orfandad. Al año siguiente inician lo que será una estrecha amistad con María, Ricardo y Rafael Calvo, los hijos del actor fallecido. A los Machado les hierven en la memoria largos parlamentos de las obras teatrales de la época. Manuel acabará ejerciendo la crítica de teatro durante largas temporadas. Antonio incluso llega a ser actor meritorio en la Compañía de Fernando Díaz de Mendoza, proyecto profesional que se le desmoronó a causa de la mediocridad de la realidad cotidiana de la actividad teatral en la época, pero también,

hay que suponerlo, porque sus presumibles sueños de grandeza interpretativa no parecían cercanos, en tanto su presencia en escena se limitase, como se limitaba, a aparecer en una obra de Calderón personificando a "un asirio" y declamando la friolera de nueve palabras, que encima rezaban como sigue: "¡Viva Minias, nuestro rey! ¡Viva el sucesor de Mino!", dicho lo cual el soñador de grandeza desaparecía absolutamente hasta el siguiente día, en que repetía las mismas escasísimas y grandilocuentes palabras disfrazado de asirio. Casi hay que agradecer al señor Díaz de Mendoza que fuese tan roñoso con Antonio Machado: si hubiera creído en su futuro como actor y le hubiese encargado papeles más vistosos, ¿habría llegado a ser don Antonio un discreto cómico de la legua y se habría apartado de la creación poética? No quiero ni pensarlo: produce vértigo...⁵ En cuanto a su hermano Manuel, antes de dedicar muchas madrugadas en las redacciones de prensa escribiendo la crítica de los estrenos, ya ha escrito teatro en colaboración con otros autores. Primero, con su hermano Antonio, en plena adolescencia, con quien compuso, según informa Pérez Ferrero, "comedias ingenuamente infantiles, que se representaban en casas particulares, donde celebraban reuniones con sus amistades.⁶ Después, y en colaboración con Enrique Parada, escribió la comedia *Tristes y alegres* (1894). En 1904 escribió *Amor al vuelo*, en colaboración con José Montoto. Más tarde, y aun antes de escribir en colaboración con su hermano Antonio las seis obras que ambos estrenaron en vida⁷ y la que

5 ¿Fue en la compañía de Fernando Díaz de Mendoza o en la de María Guerrero donde Antonio actuó como actor meritorio? Pérez Ferrero (Ob. cit. pág. 45) afirma que fue Díaz de Mendoza quien, por recomendación del influyente Federico Balart, ofreció su oportunidad al joven poeta. Por su parte, Manuel H. Herrera, en *El Teatro de Antonio y Manuel Machado* (Editora Mediterránea, Madrid, 1966, págs. 188-89) reproduce una carta a él dirigida por Joaquín Machado, en la que leemos: "Antonio ingresó, allá hacia fines de 1897, en la Compañía de María Guerrero, pero fue sólo una brevísima temporada. El mundillo de entre bastidores le repugnó lo suficiente para no pensar más en ser actor".

6 Pérez Ferrero, Ob. cit. pág. 161.

7 *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel*, estrenada el 9 de febrero de 1926 en el Teatro de la Princesa, de Madrid, con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza como actores principales; *Juan de Mañara*, estrenada en el Teatro Reina Victoria el 17 de marzo de 1927, con Josefina Díaz y Santiago Artigas; *Las adelfas*, estrenada el 22 de octubre de 1928 en el Teatro del Centro -hoy Teatro Calderón-, con Manuel Soto y Lola Membrives; *La Lola se va a los Puertos*, estrenada en el Teatro Fontalba el 8 de noviembre de 1929, con Lola Membrives y Ricardo Puga; *La Prima Fernanda*, estrenada el 24 de abril de 1931 en el Teatro Victoria, con Irene López Heredia y Mariano Asquerino; y *La duquesa de Benamejí*, estrenada en el Teatro Español el 29 de marzo de 1932, con Margarita Xirgu y Alfonso Núñez como protagonistas.

proyectaban estrenar en 1936, *El hombre que murió en la guerra*, y cuya representación fue postergada precisamente por una guerra que usó como escenario a España entera⁸, Manuel Machado trabajaría en adaptaciones y traducciones de obras de Víctor⁹ Hugo, Francisco Villaespesa, Edmond Rostand, Calderón y Lope de Vega, siempre en colaboración con otros autores, entre ellos y casi siempre su hermano Antonio. La actividad teatral de ambos hermanos con anterioridad a la escritura conjunta de sus obras representadas profesionalmente fue, como vamos viendo, abundante y diversa. Y ello sin exclusión de su participación en situaciones polémicas en el panorama del teatro de su época. Por ejemplo, y junto con, entre otros, Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán y Rubén Darío, los Machado firmaron un pertinente manifiesto contra las obras de don José Echegaray, aquel curioso señor apresuradamente sádico que había alcanzado el Premio Nobel de Literatura a causa de la redacción de unos dramones en los que cada acto solía saldarse con media docena de cadáveres y a quien un espectador anónimo reventó un estreno desde su butaca pronunciando plácidamente estas palabras: "¡Y a mí que cae gracioso este buen hombre...!"

El manifiesto contra los sanguinarios y honorables bodrios de Echegaray (quien había obtenido el Nobel gracias a la eficazísima presión de todo el poder reaccionario de una España que combatió y conspiró para que no obtuviera la bendición sueca el liberal Pérez Galdós) se firmó en el año 1905. Para entonces, los hermanos Machado ya hacía tiempo que frecuentaban el mundo del Flamenco. Hacia finales del siglo XIX comienzan a pasar algunas veladas en el café La Marina, en cuyo cuadro flamenco actúan, en palabras de Pérez Ferrero, "la célebre Matilde Prado, bailaora de lo fino; el cantaor Revuelta, las Coquineras, Medina, La Camisona, La Macarrona..."¹⁰

8. Esta obra, que habría de estrenar Ricardo Calvo en septiembre de 1936, fue estrenada por Francisco Melgares y María Paz Molinero en 1940 en el Teatro Español, de Madrid, un año más tarde de la muerte de Antonio en Collioure. Antes de la guerra los dos hermanos habían dejado sin concluir tres obras escritas en colaboración: *Las tardes de la Moncloa* o *Las brujas de don Francisco* (una ópera cómica); *La diosa razón*, comedia histórica sobre Teresa Cabarrús; y una comedia dramática titulada *El loco amor*. Manuel Machado no pudo, no quiso concluir en solitario esas tres obras que habían nacido en colaboración con su hermano y que había interrumpido la muerte.

9. Vid. Pérez Ferrero.

10. Pérez Ferrero, Ob. cit., pág. 39.

Atención a este café-cantante y a este impresionante cartel. De la señora o señorita Matilde Prada, "bailaora de lo fino" según el cronista, no encuentro información, que Dios me perdone. Pero sobre los artistas flamencos enumerados por Pérez Ferrero, el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*,¹¹ obra, como es sabido, absolutamente necesaria en toda biblioteca bien informada sobre nuestro arte, nos proporciona los suficientes datos como para corroborar no sólo la importancia de aquellos profesionales, la inteligencia en el Madrid de finales del siglo XIX en cuanto a la recepción del Flamenco y la existencia de una afición madrileña verdaderamente solvente, sino también, y por extensión, lo bien encaminado de las preferencias flamencas de Manuel y Antonio Machado. Veámoslo. Y saqueando parte de la abundante información que nos ofrece el *Diccionario...: El cantaor Antonio Revuelta*, que fue acompañado nada menos que por uno de los grandes guitarristas del siglo pasado, Paco Lucena, actuó con La Macarrona, con Fosforito, con Rita la Cantaora, con Tomás Serrano El Pichirri (saetero sanluqueño que, al parecer involuntariamente, y con un cuchillo de carnicero, cometió un crimen que lo llevó al presidio, "donde murió de pena, allá por los años treinta"). En cuanto a Antonia y Josefa Gallardo, Las Coquineras, oriundas del Puerto de Santa María, fueron aplaudidas sobre todo en Sevilla y en Madrid, y especialmente en el café La Marina (lo que significaba mucho, como veremos en seguida). Antonia La Coquera se había iniciado como bailaora flamenca en Jerez de la Frontera actuando con el Chato de Jerez y con don Antonio Chacón; sus últimos años debieron de ser muy tradicionalmente flamencos: el 29 de agosto de 1925 y en la Sala Olimpia, de Madrid, recibió un homenaje benéfico en el que generosamente actuaron, entre otros, El Estampio, Faico, Manuel Vallejo, Manuel Escacena, José Cepero, El Cojo de Málaga, Fosforito, Rita Ortega, don Ramón Montoya...; aún le quedó energía para actuar dos meses después en el Teatro Romea con El Estampio, con Manuel Vallejo, con Manuel Centeno... Fernando de Triana escribió que Antonia La Coquera "como artista a nadie tuvo que envidiar". José Rodríguez de la Rosa, Niño

11. José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Editorial Cinterco. Madrid, 1988.

Medina, hijo de Medina El Viejo, fue un cantaor jerezano que llegó a formar cartel con Manuel Centeno, con Pepe Marchena, con Rafael Ramos Antúnez El Gloria, con Manuel Torre...; fue lo que llamamos un cantaor general: grabó cantes por siguiroiya y soleá, grabó malagueñas, guajiras, tangos, tarantas, peteneras... acompañado por Montoya. La malagueña Teresa Aguilera, La Camisona, fue figura del baile en los cafés-cantantes y elogiada como una de las artistas principales por Fernando de Triana. Sobre la bailaora jerezana Juana Vargas, La Macarrona, posiblemente sería de mala educación el pretender aproximar información a los aficionados al Flamenco: todo el mundo sabe que en su larga vida (87 años) actuó con los más grandes artistas flamencos, que fue fervorosamente aclamada en toda España y puso en pie a los públicos de París, que fue elogiada por una gran variedad de entusiasmos solventes, incluido Pablillos de Valladolid (quien incontinentemente escribió que Juana fue "una emperatriz gitana de más alto abolengo que Pastora"), y que hasta fue elogiada, Dios se lo haya pagado, por el shah de Persia. No contradigamos al señor shah y concluyamos indicando lo que en el mundo del Flamenco sabemos todos: La Macarrona ha sido una de las más grandes bailaoras de todos los tiempos. Pues bien: éstos y otros como ellos eran los artistas flamencos que preferían los hermanos Machado a finales del siglo XIX y principios del XX. Sabemos que en el Madrid de aquella época, en donde no escaseaban los cafés-cantantes, también se servía a los públicos un flamenco más festivo y más superficial, esto es, más mistificado y en consecuencia menos o nada flamenco. No hay noticia de que los Machado frecuentasen ese otro tipo de establecimientos, y, es pertinente conjeturar que no lo hicieron. Lo que sabemos es que frecuentaban el café La Marina, que fue sin duda uno de los más importantes recintos flamencos de toda la historia de los cafés-cantantes en aquellos años en Madrid. Estaba domiciliado en el número 21 de la calle Jardines y sus artistas habituales eran, además de los ya citados, Juan Breva, don Antonio Chacón, Manuel Pavón, Faico, don Ramón Montoya... La propia Antonia La Coquinera, en el número correspondiente al 8 de junio de 1935 de la revista Estampa, declararí­a con una mezcla de nostalgia y de orgullo que había sido "el café-cantante más famoso de España. Actuar en La Marina era la ilusión de todos los principiantes der

cante y er baile flamenco. Ayí iba to lo florío de Madrí". Algo tendrá el agua cuando la bendicen.

Las pruebas -testificales: escritas- de la apropiación de la cultura flamenca, dentro del contexto de la cultura popular, por parte de los hermanos Machado, y de la proyección de ese saber en el conjunto de sus obras, son abundantes y en ocasiones contundentes. Además de *La Lola se va a los Puertos*, que es la obra en donde los Machado mostraron conjuntamente no sólo su profundo conocimiento del Flamenco, sino también un simultáneo respeto intelectual y moral por ese escalofrío prodigiosamente profesionalizado de la cultura popular andaluza, los Machado se ocuparon de la defensa de la cultura flamenca en muchas de sus páginas (Manuel en mayor cantidad que Antonio) y con una actitud absolutamente contraria a la del antiflamenguismo dominante en el mundo del poder intelectual de su tiempo, comenzando por separarse tajantemente, en este sentido, de la Generación literaria a la que ambos pertenecen. Qué porcentaje de su respeto y su emoción por el Flamenco debieran a la abnegación de los estudios flamencológicos de su padre, Demófilo, no podemos medirlo, pero sí podemos conjeturar que ese respeto y esa emoción, que debieron de recibir a una edad muy temprana, fueron una herencia no sólo muy honda, sino también muy abundante y muy fundamentada. Y, por cierto, podemos expresar esa herencia, esa riqueza emocional apretada en el tejido familiar, con la mención de una magnífica copla flamenca: "Abuelos. / Abuelos, padres y tíos. / Con los buenos manantiales / se forman los buenos ríos". A esa emoción hereditaria los escritores cultos, por así decir, no sabríamos expresarla mejor de lo que la expresa esa copla de autor anónimo y previsiblemente iletrado. Los Machado, pues, aprendieron a leer en los cancioneros populares, incluido, como ya lo dijimos, el titulado *Colección de cantes flamencos*, de Demófilo; los Machado frecuentaron las manifestaciones del flamenco más serio (Antonio, en su adolescencia y en su primera juventud; Manuel, toda su vida); los Machado desoyeron siempre el desdén antiflamenco, prácticamente programático en el horizonte cultural de su tiempo; y, en fin, los Machado dejaron pruebas escritas de su convicción de que una cultura que prescindiera de los saberes de la comunidad mayoritaria, y que prescindiera de los elementos de esencialidad, fatalidad y ritualidad que fortalecen la arquitectura ósea del Flamenco, sería una cultura elitista, clasista,

incompleta e injusta. Salvo en *La Lola se va a los Puertos*, obra en la que la presencia de la gravedad moral de Antonio Machado parece poco discutible, en pocas ocasiones encontramos en su obra referencias específicas al Flamenco... siempre que no olvidemos sus frecuentes y apasionadas reivindicaciones de la cultura popular, ni olvidemos que cuando, en boca de su heterónimo Juan de Mairena, reflexiona sobre el fenómeno taurino (y recordemos que si ante el cante y el baile el antiflamenguismo se mostraba únicamente desdeñoso, ante las corridas de toros solía ser despreciativo e iracundo), deposita unas cuantas preguntas muy serias, incluso inquietantes, y propone trasladar ese tipo de reflexiones a la que el filósofo Mairena llamaba "nuestra Escuela Popular de Sabiduría Superior": como si dijéramos, al lugar en donde un intelectual debiera alcanzar el doctorado. En cuanto a la actividad filoflamenca de Manuel Machado, nos basta recorrer sus Obras completas para comprobar cómo la cultura flamenca formó parte preponderante de su obra total, y nos basta recorrer su peripecia biográfica para comprender hasta qué punto el autor de los libros *Fiesta Nacional*, *El mal poema* (en donde figura un escalofriante poema sobre el Flamenco, el titulado "Nocturno madrileño"), *Cante Hondo*, *Sevilla* y *Estampas Sevillanas*... ni escribía de oídas, ni vivía de oídas, y hasta, si pretendemos afinar en la contemplación de una vida humana, ni sufría de oídas. Es decir: cada uno con su temperamento, ambos supieron ser hijos de Demófilo. Manuel reivindicando su *carpe diem*, pero de un modo senequista, casi podríamos decir desinteresado y hasta desanimado, y Antonio cruzando por las galerías de su vida de forma grave y melancólica... en ambos se perpetúa, con la perseverancia de un tatuaje, el amor de Demófilo por unas coplas, unas músicas, unas penas que testarudamente habitan en el pueblo andaluz y que, en el caso del Flamenco, seres de un pueblo sabio y apenado, abandonado y orgulloso, transforman, en unas cuantas décadas, en uno de los lenguajes artísticos, emocionales y expresivos más universales de la historia del arte. Abuelos, padres y tíos: con los buenos manantiales se forman los buenos ríos. Es decir: no es de ningún modo fortuito que fuesen los hermanos Manuel y Antonio Machado quienes escribieran la única obra teatral que existe cuyo protagonista es la dignidad del Flamenco, y aún con más precisión: la dignidad flamenca, la dignidad de una forma de ser artista y de una forma de vivir. Pues no otra

cosa que la dignidad vital es lo que mantiene erguidos a la Lola y a Heredia, cantaora y guitarrista y los dos personajes fundamentales de la pieza teatral (los demás personajes son intercambiables, la Lola y Heredia son insustituibles), y no otra cosa que la dignidad del Flamenco es lo que la Lola y Heredia defienden a lo largo de los tres actos de la obra.

*

¿Fue esto, la dignidad humana del artista, y la dignidad del arte flamenco, lo que aplaudieron clamorosamente los espectadores de *La Lola se va a los Puertos*, que abarrotaron el Teatro Fontalba, desde el día del estreno, el 8 de noviembre de 1929, hasta el final de una temporada que hubo de ser prorrogada? Podemos albergar ciertas dudas, a condición de no cometer el contrasentido de convertir nuestras dudas en certidumbres. En opinión de Pérez Ferrero, el éxito rotundo y continuado se produjo, además de por la identificación de la actriz Lola Membrives con la extraordinaria personalidad de la Lola, porque esta obra era la que mostraba "la Andalucía del canto hondo, con un localismo que, en lugar de limitar su vuelo, lo universaliza, pero sin hallarse en ningún momento sobrecargado de pintoresquismo, ni de esos tintes de española que facilitan la exportación (...). *La Lola se va a los Puertos* es la exaltación de la Andalucía que canta y que llora (...). Es, en definitiva, la expresión escenificada de un cantar andaluz, hondo, emitido con el acento justo para conmover sin sensiblero desbordamiento. La dignidad, la melancolía, el refinamiento, la filosofía..., lo popular y lo quintaesenciado, forman las esencias de esta obra que es en el teatro de los dos poetas (...) una muestra impar de su talento".¹² Hondura, dignidad, Andalucía que canta y que llora...: son palabras que nos agradan. Los públicos que aclamaron *La Lola*... ¿aclamaron fundamentalmente la concepción del mundo que cobijan esas palabras? El excelente estudioso del teatro José Monleón opina de otro modo. Apoyado en un texto de Enrique Díez Canedo, opina prácticamente lo contrario.

12. Pérez Ferrero, Ob. cit., pág. 167.

Estas son las líneas de Díez Canedo que cita Monleón: "El público se mostró sensible a las finas cualidades de *La Lola...*: sobre todo cuando el halago de la rima perfecta, sustituyendo al asonante que campea de ordinario en la obra, le recrea el oído con viveza mayor. Así, las escenas centrales del acto segundo fueron [en el día del estreno] una sucesión no interrumpida de murmullos y aplausos, que cortaron la representación para reclamar la presencia de los actores. Éstos, en el acto primero y en el último, recogieron también desde el proscenio aplausos máximos".¹³ Y este es el comentario de Monleón a esa información de Díez Canedo: "¿No es ésta la imagen perfecta de un teatro de comunicación epidérmica, de exaltación retórica y regocijo cultural? (...) ¿No nos recuerda el testimonio de Díez Canedo -¡esos aplausos cortando la representación para reclamar la presencia de los actores!- la ceremonia de las 'grandes noches' de estreno de nuestro teatro más palabrero? La defensa, pues, de este teatro parece acordarse más con los gustos del público teatral español -es decir, la pequeña burguesía que aclamó *La Lola se va a los Puertos*- que con la personalidad crítica de Antonio Machado. Y más justo, por tanto, que lo defiendan quienes han sintonizado con los intereses de ese público que quienes los han combatido".¹⁴ Simplificando, podríamos deducir que Pérez Ferrero elogia por igual a la obra de los Machado y a los públicos que la aclamaron. Exagerando, podríamos melancólicamente afirmar que Monleón no deja títere con cabeza ni en los públicos ni en la obra. Es cierto que el entero artículo que hemos citado de José Monleón tiene por objeto remarcar las diferencias ideológicas de Manuel y Antonio Machado, y la consiguiente toma de posición política de ambos hermanos a partir del estallido de la guerra civil. Y digamos que, a este respecto, podemos acompañarlo en su crítica a Manuel y en su celebración de Antonio. Ahora bien, si ante *La Lola se va a los Puertos* nos conformamos únicamente con ejercer nuestro compromiso político, ¿estaremos

13. Enrique Díez Canedo: *El teatro español de 1914 a 1936*. Editorial Joaquín Mortiz. México. Págs. 150-51.

14. José Monleón: "El teatro de los Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307. Madrid, octubre 1975- enero 1976. Pág. 1081.

haciendo justicia a la obra que escribieron los Machado? ¿estaremos haciendo justicia a la relación de Manuel Machado con Demófilo, con su hermano Antonio y con el arte flamenco? Y, sobre todo, ¿estaremos haciendo justicia a la capacidad que tiene el Flamenco para conmover no sólo a aficionados de izquierdas, sino a cualquier criatura humana que tenga heridas en su corazón, a las cuales el Flamenco les habla con piedad sin preguntarles si son heridas de izquierdas o heridas de derechas? Por lo demás, ¿tienen los corazones humanos heridas de derechas? El sufrimiento, la pena, el desconsuelo, a menudo tienen culpables, pero ¿tienen ideología? Lo malo de ponernos a hacer preguntas es que podemos desembocar en una especie de intemperie en donde las certidumbres corren el riesgo de disolverse en la trivialidad. Lo bueno de ponernos a hacer preguntas es que, en efecto, podemos acabar en una especie de intemperie intelectual en donde las certidumbres, afortunadamente, se tienen que alejar avergonzadas. La guerra civil española no fue motivada por las preguntas ni por las dudas: fue motivada por las certidumbres. No la provocaron los indecisos, sino los fanáticos. Y no la dilataron los desconsolados, sino los malvados. Esto -pongo la mano en el fuego- no lo ignora José Monleón, y esa es una de las causas por las que respeto su persona y su trabajo y por las que comparto su compromiso político. Y tampoco esto lo ignora mi amigo Monleón. En fin, personalmente me entristece que Manuel Machado se identificase con el bando fascista (me entristece también que don Antonio simulase que moriría contento, de haber podido cambiar su pluma por una pistola), pero esa bandería de Manuel Machado no es posible encontrarla en *La Lola se va a los Puertos*. Allí no está, o yo no he conseguido verla. Diría más: en esa obra no hay una sola escena complaciente con una lectura de derechas sobre el arte flamenco. Y aún diría algo más: en esta obra no está oculta la injusticia de la estratificación de las clases sociales y ni siquiera se ha eludido la presencia de un inexorable conflicto entre el Flamenco y el Poder. Este tema, el conflicto del Flamenco con el Poder, es el que desarrolla el estudioso José Luis Ortíz Nuevo en su artículo "El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los Puertos*", y en el que comienza por señalar la experiencia más amplia de Manuel sobre el tema, a causa de su mayor frecuentación del Flamenco que la de su hermano Antonio. "El

papel desempeñado por Manuel [en la redacción de *La Lola...*] debió de ser más que definitivo: sus conocimientos empíricos del mundo flamenco, del universo de la juerga, sus planetas y satélites mayores y menores: artistas, señoritos, comparsas, o sea mangones, a los que él conoce suficientemente después de incontables amaneceres compartidos, le sitúan en un punto cabal para el conocimiento y la dramatización de su realidad compleja y contradictoria: espiritual y chabacana, aristocrática y pordiosera, proletaria y rica..." Y prosigue: "Sociedad andaluza y Flamenco fueron desde el nacimiento del cante figuras próximas inmersas en el principio de las causalidades históricas: el horroroso mundo de una Andalucía mísera en una España dolorosamente represiva fue la causa desencadenante de unos modos musicales creados por los parias que en el principio tuvieron trágicas fachadas de gritos y alaridos, encauzados luego por ritmos y compases de antiguas y nuevas melodías populares". Ortíz Nuevo anota después unos párrafos escasos y certeros sobre el desplazamiento del arte flamenco, desde sus orígenes catárticos y casi mendicantes, su paso por los recintos de la pobreza y la marginación (tabernas, ventas de los caminos, casas de prostitución y escaramuzas de pobres y desclasados), hasta su comercialización en los establecimientos llamados cafés-cantantes y su inmersión en las "juergas", unas veces mera ocasión para la diversión frívola y la presunción del pudiente, y otras veces oportunidad para la recepción y el contagio de los elementos doloridos y trágicos que el Flamenco expande desde su naturaleza de portador de emociones y protestas originarias y su coraje para mirar de frente a la fatalidad. "Y todo esto [anota Ortíz Nuevo], toda la etapa histórica del cante que arranca del medio siglo XIX y se extiende por su final y primer tercio del presente, está magistralmente sintetizada en *La Lola se va a los Puertos*. En la obra están presentes todos los elementos aquí tratados ["aquí": en el texto de Ortíz Nuevo]. El Cante y el Poder. El Cante, con su propia división categorial: cante y toque. El Poder, con las suyas propias: la de su prepotencia, dominadora de todo cuanto a su alrededor existe, y sus secuelas necesarias: en el primer plano, los virtuales herederos de la fortuna; luego, la cohorte de otros poderosos y los arribistas del pastel: guasas, mangones, parásitos, chistosos, ocurrentes, payasos, que alegran al señor... (...). El Poder -o sea, el dinero- es quien posibilita materialmente la celebración. Alquila los servicios de los

artistas y paga lo que en el transcurso de la 'función' se bebe y se come. En la cotidiana realidad él es el elemento que sin discusión detenta todos o casi todos los resortes. Pero en la fiesta su riqueza palidece ante la presencia del Cante. Y el Cante también sobre él ejerce su influencia manifiesta. Dependiente en lo económico, su venganza es el grito y, el compás de su arte, que rinde al mecenas. Y cuando en éste se da el vínculo de la satisfacción verdadera ya es totalmente transformada la relación de dominación. Así, en *La Lola...*, agudizada esta controversia por una motivación sexual, el Cante es siempre el que decide por sí (...) y desde su arrogancia inexpugnable mueve a su antojo los hilos de todas las relaciones que con él y a su alrededor se desarrollan". Y antes ha escrito: "Y es por eso por lo que a la protagonista se la adorna de una aureola mítica que sobrepasa su persona y simboliza al Cante, al cante flamenco dicho con mayúsculas".¹⁵ La cita del texto de Ortíz Nuevo trasladada a estas páginas no ha sido un préstamo: ha sido un saqueo. Me justifican mi amistad con su persona y mi solidaridad con sus opiniones sobre esta obra de los Machado. De todo lo transcrito deseo retener con vehemencia dos de sus reflexiones: que en *La Lola...* no se escamotea el complejo conflicto entre el Flamenco y el Poder,¹⁶ y que el Cante (la Lola, pero que en esta obra es también proyección simbólica del Cante) se alquila, pero no se vende: conserva y ejerce una "arrogancia inexpugnable". Es decir: en la obra de los hermanos Machado el Flamenco expone una epopeya de la Dignidad.

15. José Luis Ortíz Nuevo: "El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los Puertos*". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307. Madrid, octubre 1975-enero 1976. Págs. 1089-91.

16. Dan la razón a Ortíz Nuevo no únicamente las relaciones de los personajes en las escenas, de acuerdo con la clase social a que pertenecen, sino también algunas acotaciones de los autores, lo que nos deja pocas dudas ante el pensamiento social de los Machado sobre la escenografía del cante: en un momento en que Lola y Heredia actúan para los señores en una sala del cortijo "Poco a poco [varios campesinos] van entrando de puntillas, y sombrero en mano, manteniéndose siempre a distancia respetuosa del grupo de señores, que no repara en ellos". (El subrayado es mío. Las palabras no: son de los Machado. Acto I, escena XI). En el Acto II, escena VI, en otra acotación escriben los Machado: "Lola y José Luis en la glorieta. En el cenador han ido entrando don Diego y sus amigos". Y entre esos "amigotes" (la palabra no es complaciente, y los Machado no descuidaban el lenguaje) los autores mencionan a un tal "Panza-Triste", guasón de mala sombra, con ribetes de rufián y de matón, parásito de las juergas, un poco siniestro y amargado": en fin, los amigotes de don Diego, el Poder. No son estas dos las únicas acotaciones en las que los Machado se pronuncian sobre el conflicto del arte flamenco "en sociedad".

Por cierto, y como ya más atrás lo apuntamos, la dignidad del arte flamenco no es desplegada únicamente por la conducta de la Lola, sino también por la conducta y, las palabras claras, netas, terminantes del otro gran protagonista de la obra: el guitarrista Heredia. Su presencia en escena comporta siempre una atmósfera de gravedad, de seriedad, de conocimiento profesional y de saber vital. No es el contrapunto de la Lola: es su coraza, su sigiloso amparo y en ocasiones, su maestro. Si nos desplazamos desde el hecho manifiesto de que Heredia está enamorado de la Lola, hasta el hecho latente de que el guitarrista sabe de cante y en general del arte flamenco tanto como la Lola (y desde luego sabe más que ella sobre la guitarra), y este desplazamiento es legítimo desde el momento en que advertimos que ambos personajes son también arquetipos, obtenemos de los Machado una reflexión suplementaria y a la vez esencial: la importancia radical de la guitarra en la ceremonia flamenca. Si ya en 1922 Federico García Lorca había señalado el protagonismo de la guitarra española en la formación del cante flamenco, en 1929 los Machado nos sugieren, mediante el personaje Heredia, la importancia de la guitarra en el instante del recital de cante y la importancia -y esto es aun más hondo- del saber y el reposo del guitarrista en la dimensión moral del artista flamenco. En apariencia, Heredia es la sombra de la Lola; en realidad, sin Heredia la Lola no daría sombra. Dicho de otro modo: a través del tratamiento profundo del mundo psicológico y emocional de Heredia, los Machado nos dicen que el cante y la guitarra son indivisibles y que si la Lola, el Cante, pisa fuerte y va hacia donde quiere, Heredia, la Guitarra, pisa fuerte y ya viene de vuelta. Valga por lo que valga, señalemos que la Lola expresa en varias ocasiones su saber sobre el ser hondo del flamenco, pero que son más abundantes y más explícitos los momentos en que es Heredia quien, con tranquilo orgullo, enumera las vigas maestras de lo que podríamos llamar una deontología del artista flamenco. Obviamente, no pretendo otorgar más importancia, ni en esta obra teatral ni en el hecho flamenco, al guitarrista que al cantaor (desdichado el guitarrista que no ame el cante con el mismo fervor que a su guitarra); lo que deseo es que no pase inadvertido el conocimiento de los Machado sobre la importancia de la guitarra en la construcción de la atmósfera y la moral flamenca. Este conocimiento no era ha-

bitual en 1929 (ni siquiera lo es ahora, a pesar de los posares), mas para los Machado ese hecho era evidente, y Heredia es la prueba no sólo de que no andaban descaminados, sino también de que estaban adelantados a su tiempo -y al nuestro.

*

Las líneas anteriores son ciertamente una opinión, y nada más que una opinión. Sin que ello signifique que desconfío de la credulidad del lector, socorreré ahora esa opinión con alguna prueba. Por ejemplo, ésta: en la escena II del primer Acto de *la Lola se va a los Puertos* (sólo hace unos minutos que se ha levantado el telón: se diría que los Machado no son perezosos a la hora de mostrar a sus públicos su respeto al Flamenco, ¡y en plena época antiflamenquista!), el guitarrista Heredia, en conversación con don Diego (el terrateniente, el Poder) y recordando el instante en que fue deslumbrado por el cante de la Lola, o, para no hurtar a la Lola su propiedad de arquetipo, el instante en que cayó en el maravilloso barranco del Cante, expone:

Heredia

Yo era don José María Nadie con la guitarra, hasta aquella noche en que aprendí el secreto del toque,

Don Diego

¿Cómo?

Heredia

Seis cuerdas
con sus seis tornillos
tiene la guitarra: aire y madera
es lo demás. Con un poco
de trabajo y de paciencia
se hace con ella ruido
para que baile un hortera

en domingo. Si usted añade
algo de estudio y de ciencia
toca usted a Gunó, y a Eslava,
y a Chopín, y los babiecas
se asombran. Si usted se obstina,
ya es la guitarra una orquesta.
Total, música.

Don Diego

¿Y es poco?

Heredia

Es mucho, pero no llega
al toque hondo. El flamenco
no es música, sino lengua
del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice
y nunca por lo que saena.
Pero en la guitarra sólo
se dicen cosas flamencas.
¿Me comprende usted?

No sé lo que comprendería don Diego. Lo que en mi opinión debemos comprender nosotros es, primero, que cualquier guitarrista flamenco no es otra cosa que un don Nadie si no está tan enamorado del Cante como de su propia guitarra (y, hablemos claro: cualquiera de nosotros advierte inmediatamente que un guitarrista flamenco, incluso un virtuoso, puede no ser un buen guitarrista flamenco, porque sabemos en seguida que lo que le falta para serlo es amar al Cante, lo que en nuestro lenguaje llamamos "afición al cante"); segundo: la música flamenca tiene sus propias leyes emocionales que la distinguen de cualquier otra música que hayan inventado el júbilo y el desconuelo de la especie, sobre todo el desconuelo; y tercero: cuando alguien dice de una guitarra flamenca que "parece una orquesta" (¡y hay que ver la de veces que los aficionados tenemos que

oír semejante originalidad!) no sabe lo que está diciendo. Una guitarra flamenca no tiene que parecer una orquesta: tiene que ser una guitarra flamenca. Por supuesto que la técnica, hoy prodigiosa, de la guitarra flamenca, puede alcanzar una dificultad y una complejidad musical de primerísima magnitud: pero si se aleja de la emoción flamenca al acercarse o aprisionarse en el virtuosismo instrumentístico, vamos malamente. Heredia lo sabía en 1929. Manuel y Antonio Machado lo sabían desde unos años antes. Heredia sabía también que el momento radical del Flamenco no es el del júbilo, sino el de su proximidad a lo sagrado. El Flamenco no es un anestésico: es una terapia y, con suerte, una catarsis. No es una ocasión para salir de sí, sino para profundizar en nosotros mismos. No es una invitación al jolgorio profano: es un rito en el que la alegría está escondida en el centro de una especie de devoción compartida, y sólo en ese centro podemos encontrarla:

Heredia

Siempre fue seria
nuestra profesión. La copla
y la guitarra flamenca
-usted lo sabe- no son
cosas de broma. La juerga
-se entiende con cante hondo-
tiene de función de iglesia
más que de jolgorio. No es
una diversión cualquiera
donde se mete ruido
y se descorchan botellas.
Para alegrarse en flamenco
se ha menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque.

Alguna vez hemos creído descubrir que la comprensión del arte flamenco exige lo que llamamos un corazón "bien sufrido". Es cierto que cada uno va descubriéndose poco a poco y cuando puede. Suele ser cierto también que lo que uno cree descubrir hacía ya

tiempo que estaba descubierto. Nuestra presunción existe porque visitamos insuficientemente o con atolondramiento los libros y los sabios. ¿Un corazón bien sufrido? ¡Vaya novedad! Hace casi setenta años Heredia decía en el teatro Fontalba:

Heredia

¿Usted piensa
que se toca la guitarra
con los dedos? No lo crea.
Los dedos hacen ruido,
rozan y rascan las cuerdas.

José Luis

Con habilidad...

Heredia

se tocan
los fandanguillos de Huelva,¹⁷
y gracias. Para el flamenco...

José Luis

Se ha menester mucha ciencia.
Conforme.

17. Sería cuando menos una descortesía reprochar a los hermanos Machado el hecho de que en 1929 desconocieran los flamenquísimos fandangos de Huelva que los guitarristas han compuesto unas cuantas décadas más tarde. (Por ejemplo: "Montiño", de Paco de Lucía). Suerte que tenemos nosotros. Ellos, en su tiempo, no podían otorgar al compás de los fandangos el rango emotivo que ya merecían las falsetas de don Ramón Montoya.

Heredia

Sabiduría

(Señalando su corazón)

de aquí, que es saber de penas,
don Pepito.

¿Qué es saber de penas? Desde luego, algo más que estar apenado. Cualquiera puede ser un apenado. No tiene ningún mérito. Y sólo con esa calderilla, ni crea uno nada para sí mismo, ni, menos aún, para el enriquecimiento emocional de los demás. Saber de penas es otra cosa. Es haber incorporado las penas a las estructura de la conciencia, y no como una molestia de la que huir, sino como la ocasión del conocimiento. Ser un apenado es haber cometido la trivialidad de suponer que el dolor no tiene derecho a hospedarse en nuestras emociones. Saber de penas es no ignorar que el verdadero consuelo ante el conflicto de vivir y de ser frágiles y finitos sólo puede hallarse en el conocimiento del desconsuelo. El Flamenco sabe mucho de esto. Y la Lola no lo ignoraba. Cuando don Diego, el señor terrateniente, el señor Poder, el señor Dinero, pretende convencerla (a ella: al Cante) de que se deje poseer a cambio de seguridad: un cortijo, joyas, vivirás como una reina, tendrás el mundo a tus pies, toda esa sarta de ocurrencias que exhala la fornida imaginación de los señoritos, y cuando para convencerla de que debe aceptar tan maravilloso destino de opulenta puta le recuerda que el final de los artistas flamencos suele ser el hospital (¡en lo del hospital, el cabronazo tenía razón!), la Lola responde: "No me asusta". Don Diego añade: "La miseria". Lola contesta: "No me asombra". Obcecado, don Diego agrega otra plaga de su egipto particular: "Las penas..." Y Lola, sorprendentemente para don Diego (no para nosotros), ante la palabra penas, ante el universo de las penas, dice con sencillez: "Las necesito". Don Diego: "¿Para qué?". La respuesta de la Lola no puede ser más deontológicamente flamenca: " ¡Para mis coplas!". O dicho con las memorables palabras del siguiiriyero Manuel Torre: "Todo lo que tiene soníos negros, tiene duende".

¿Por qué no terminar aquí? ¿No es, posiblemente, la palabra pena la más radical del Flamenco, y quizá también la palabra más emblemática, más radical de la Andalucía social que ha tatuado en

el Flamenco su carácter de andalucismo y a la vez de universalidad? Podríamos terminar aquí. La gratitud fundamental de un aficionado al Flamenco, servidor, ya ha quedado expresada. Por supuesto, se pueden señalar algunas otras pruebas del saber flamenco que los hermanos Machado asientan en su obra *La Lola se va a los Puertos*. Por ejemplo, el sentido de fatalidad revuelto con orgullo con que la Lola (el Cante) asume su profesión ("Pero mi persona tiene ya su destino..., malo o bueno. Conque... dejad a esta pobre cantaora de flamenco que vaya por su camino sin cortarlo ni torcerlo"). Por ejemplo, podemos ver cómo la Lola reivindica su derecho a ejercer su arte desde lo que llamaba García Lorca "las últimas habitaciones de la sangre" y no acercarse ni con escafandra a lo que ella misma denomina "flamenco en compota, para gente fina" (lo que nos recuerda cómo para Federico García Lorca el flamenco también está destinado a "gente siniestra", es decir, "gente con el corazón en la cabeza"). Por ejemplo, podemos insistir en el conocimiento de Heredia (esto es, de Manuel y Antonio Machado) sobre la relación de complicidad entre el músico flamenco y la música flamenca, una complicidad expresada de un modo sorprendente: "La guitarra tiene también ocurrencias propias (...) algunas veces contesta al tocaor y le dice lo que se le antoja a ella, y hay que dejarla. O mejor: hay que sentir en las yemas de los dedos lo que quieren decir al temblar las cuerdas (...). Tres tiempos tiene mi arte y tres faenas. La primera es traducir al [lenguaje] flamenco las seis lenguas de la guitarra, que es una babel de madera. Luego tiene que decir algo: lo que se le enseña. Al fin, cuando la guitarra sabe cosas, siente y piensa por sí misma y ya no es instrumento: es compañera del tocaor": no parece fácil expresar con mayor afinación intelectual el hecho, ya legendario, de que los más graves guitarristas flamencos saben abandonarse a la improvisación en la combinación de sus falsetas, en la intensidad expresiva que ellas requieren en cada momento del cante, en el juego sincopado del compás, en la variación y potencia de sus rasgueos tras determinados tercios de la copla, en la elección de conjuntos de sonidos con que arropar un instante determinado de un cante, y hasta en la para improvisación durante momentos que llamamos de fortuna y que quizá deberíamos llamar, de complicidad con su guitarra, de misterioso mestizaje entre la naturaleza emotiva de un hombre y la naturaleza de un instrumento musical. Esa facilidad de

muchos guitarristas flamencos para desconcertar a algunos músicos clásicos al repetir una falseta de modo que cada vez pueda ofrecer una personalidad distinta, asunto ya historiado en los libros de flamencología, no es, como suele decirse, incapacidad del instrumentista flamenco para repetir unas notas de manera que siempre digan lo mismo, sino, por el contrario, capacidad para multiplicar las metamorfosis expresivas, o, para decirlo con mayor precisión poética, abundancia de corazón. Y, en fin, podemos evidenciar que en *La Lola se va a los Puertos* los hermanos Machado no olvidan elogiar la intensidad y la hondura literarias propias de la naturaleza de las coplas flamencas; esta reivindicación de la poética del cante ya había sido contundentemente efectuada por García Lorca en 1922: "Una de las maravillas del cante jondo, aparte 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 (...) y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido"¹⁸, pero es presumible que los Machado no necesitasen socorrerse de esas frases de García Lorca, sino que conociesen la grandeza poética del *Cancionero Anónimo Flamenco* literalmente desde la infancia: desde que su padre, el pionero Demófilo, les hiciera conocer su *Colección de Cantes Flamencos*¹⁹ Y ahora, en 1929, treinta y ocho años después de que su padre prestase a la poesía flamenca un servicio que ni los flamencos ni los poetas hemos dejado aún de agradecer, Manuel y Antonio Machado, en un diálogo entre Heredia y la Lola, tal vez envían un saludo a su padre, muerto en 1883, cuando escriben estas palabras: "¿Piensas que las coplas se hacen con estudio y con paciencia? No: como el cante y el toque, también la copla se lleva en el corazón. El arte consiste en echarla fuera". Lo que significa dos cosas, y las dos de naturaleza flamenca. Una: la copla flamenca es cosa del corazón (es decir: es verdadera poesía, en los términos en que textualmente la concibe Antonio Machado: "Poesía, cosa cordial"). Y dos: el vientre

18. Federico García Lorca: *Obras completas*. Vol. III, págs. 206 y ss.

19. Antonio Machado Álvarez: *Colección de cantes flamencos*, Imprenta El Porvenir. Sevilla, 1881.

de la copla flamenca es el mismo vientre de donde nacen el cante y el toque: estos tres elementos de la ceremonia flamenca son indivisibles. Y recuérdese que los Machado efectúan esta reivindicación del poema flamenco (y, por extensión, de cualquier tipo de poema) en un momento en que una parte de los poetas de la Generación del 27 poco menos que han decretado el exilio de la emoción.²⁰ Podríamos, en fin, rastrear en *La Lola se va a los Puertos* algunas otras pruebas del conocimiento del Flamenco por parte de los hermanos Machado y de la reivindicación que de nuestro arte llevan a cabo en esa obra. Pero creo que ya ha quedado claro que no sólo no estamos ante dos advenedizos, sino que ellos fueron dos de los por entonces muy escasos intelectuales que sabían mucho del arte flamenco y que se comprometieron con él. Para decirlo de un modo que no faltará quien califique de grosero: ante el arte flamenco, Manuel y Antonio Machado se comprometieron hasta las cejas. Y el lugar en donde lo hicieron con mayor precisión, con mayor dominio y con mayor severidad, fue en *La Lola se va a los Puertos*.

*

En ocasiones, la vida se obstina en provocar la enorme pena y la sigilosa fraternidad que habitan en la siguriya. Una mañana de fines de febrero de 1939 el cartero que llevaba la correspondencia a Manuel Machado en Burgos le preguntó si el señor Antonio Machado, cuyo fallecimiento acababa de ser notificado en la Prensa extranjera, era familiar suyo. Manuel Machado palidece. Corre a la

20. Ni éste es un tema cómodo, ni es éste hoy nuestro tema. Pero creo que tengo derecho a defenderme del posible resentimiento de los adoradores de la Generación del 27 en pleno, que por cierto son legiones y legiones, encargando a Antonio Machado que opine con más autoridad que yo. En 1929, justo en la época en que está escribiendo con su hermano Manuel *La Lola se va a los Puertos*, don Antonio, en una carta a Pilar de Valderrama, la famosa Guiomar de quien estuvo enamorado, escribe lo siguiente: "Ahora estoy recibiendo libros de poetas jóvenes: Jorge Guillén, Pedro Salinas, con dedicatorias muy cariñosas. Son jóvenes de gran talento y, además, excelentes muchachos. Nadie más descoso que yo de que sus libros sean maravillosos. Pero te confieso que a pesar de mi buen deseo, no logro comprenderlos; quiero decir que no comprendo que *eso* sea poesía [subrayado de don Antonio]. Te llevaré un día algunos versos de esos muchachos, los leeremos juntos, para que tú me ayudes a descifrar esos laberintos de imágenes y conceptos, donde yo no descubro la menor emoción humana". Antonio Machado: *Cartas a Pilar*. Edición de Giancarlo Depretis. Editorial Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1994, Págs. 15-16.

Oficina de Prensa. Consulta periódicos franceses y comprueba que su hermano ha muerto. Gestiona un permiso para poder cruzar la frontera con Francia. Lo acompaña su mujer, Eulalia Cáceres. Manuel Machado desea abrazar a su madre. Cuando llega al Hotel Quintana, en Collioure, le informan de que su madre, doña Ana Ruiz, también ha muerto: dos días después que su hijo Antonio. Manuel Machado permanece dos días en Collioure, la mayor parte de las horas en el cementerio. Muy poco antes, cuando Antonio Machado, su hermano José, doña Ana Ruiz... cruzaban la frontera camino del exilio y la muerte, doña Ana ha hecho a su hijo Antonio una pregunta que es a la vez un desvarío y una protesta: "¿Llegaremos pronto a Sevilla?". ¿A Sevilla, madre? -piensa don Antonio-. Vamos a la muerte. En Sevilla, doña Ana conoció a su hombre, parió a sus hijos, fue joven y feliz. Manuel Machado, tras muchas horas de silencio ante la tumba de su madre y su hermano, regresa a España, a aquella España. No. No llegáramos nunca a Sevilla. Ha caído la República. Ha caído el telón. En vez de aplausos, suena el llanto. "Madrecita mía, yo no sé por dónde al espejito donde me miraba se le fue el azogue". ¿Podríamos ser piadosos? ¿podríamos sospechar que bajo algunas páginas de halago a las autoridades fascistas que por entonces escribió, el poeta Manuel Machado conservaba una lágrima por el republicano don Antonio Machado? "Al espejito donde me miraba se le fue el azogue". Manuel Machado murió el 19 de enero de 1947.

DOS APOSTILLAS

1ª.- Los viejos, que por ello suelen ser sabios, dicen que las guerras civiles siempre duran cien años. Es horroroso. Quizá también es conveniente: como escarmiento. ¡Ay si lográsemos recordar sin rencor! El lector, rencoroso o compasivo, puede encontrar los poemas antirrepublicanos de Manuel Machado (al general Franco, al general Mola, a José Antonio Primo de Rivera, etc.) en *Poesía. Opera Omnia Lyrica*; Editora Nacional. Madrid 1942, págs. 388 y ss. Sus textos nacionalistas, imperialistas o resueltamente franquistas, en verso y prosa, figuran en el volumen II del libro de Julio Rodríguez Puértolas *Literatura Fascista Española*; Ediciones Akal, Madrid 1987; y también en la antología reunida por Fernando Díaz-Plaja

y titulada *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*; Editorial Plaza & Janés, Barcelona 1979. Más recientemente, en una antología de la poesía de Manuel Machado, el antólogo y prologoista, Andrés Trapiello, sugiere que el poema "Voyou", publicado por Manuel Machado en 1943, podría ser una diatriba contra Franco. No puedo acompañar a Trapiello en una hipótesis que hoy por hoy no consiente certificación, pero sí recomiendo la lectura del excelente prólogo de ese volumen (Editorial Planeta, Barcelona 1993. Págs. XI-XXXVI).

2ª.- En *La Lola se va a los Puertos*, ¿qué escenas, qué parlamentos, qué versos ha redactado Manuel Machado y cuáles Antonio Machado? Un fornido equipo de estudiosos podría llegar, si no a conclusiones definitivas, sí a hipótesis razonables. Pero ¿quién sería capaz de convertir las hipótesis en conclusiones? Y sobre todo: ¿para qué? Conviene no apartarse de lo esencial, y lo esencial es que la obra la firmaron los dos. Hay en ella versos buenos y versos menos buenos. ¡Pues claro! Pero ni siquiera esta perogrullada nos sirve de nada: ambos hermanos estuvieron toda su vida sujetos a esa ley. ¿Y entonces? Que Manuel Machado es un poeta importante y Antonio Machado es un genio, es algo que sabemos todos (o casi todos). Pues bueno: supongamos que algún día ese ciclópeo pelotón de especialistas se sumerge en la tarea de separar lo que está junto. Se encontrarían con una sorpresa: en la obra hay versos que no son de ninguno de los dos hermanos, sino de la amada de Antonio Machado, Pilar de Valderrama. ¿Cuántos versos? Pues no lo sé. Pero sí parece que podemos dar por seguros cuatro versos y medio. En la penúltima escena de la obra leemos: "Heredia, / el corazón de la Lola / sólo en la copla se entrega. / Déjame besar tus manos / y adiós". Es en la edición citada de *Cartas a Pilar*, de Giancarlo Depretis, donde encontramos la propiedad de esas palabras (pág. 128). Que don Antonio las incluyese en la obra no es únicamente un juego entre enamorados: esa actitud distanciadora o pudibunda de la Lola para con su guitarrista y enamorado Heredia es la misma actitud distanciadora y pudibunda que Pilar de Valderrama mantuvo siempre con su poeta y enamorado Antonio Machado. Y Heredia decide en la obra lo que Antonio Machado decide en la vida real: aceptar el distanciamiento que la Lola le impone y continuar a su lado hasta que

baja el telón; de igual modo, don Antonio aceptó la pudibundez de su amada y continuó escribiéndole y diciéndole palabras de adoración hasta que sobre la vida civil cayó el telón de la guerra civil. Dicho de otro modo: ¿qué cantidad de Pilar de Valderrama hay en el personaje de ficción llamado la Lola? ¿y qué parte de Antonio Machado contiene el personaje de ficción llamado Heredia? A algunas preguntas podemos responder con otra: ¿los caminos de la creación poética son inescrutables, no son inescrutables, son un poquito inescrutables, son demasiado inescrutables? Lo que ahora y aquí nos interesa es que los hermanos Machado escribieron *La Lola se va a los Puertos*, una gran obra flamenca. Esto es lo esencial. Lo demás son apostillas.