

Manuel Curao

LOS FLAMENCOS

HABLAN DE SÍ MISMOS III

—
MARÍA PAGÉS

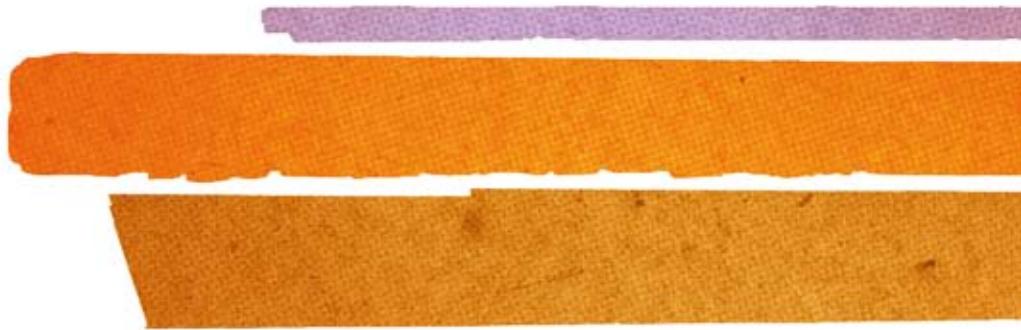
—
FOSFORITO

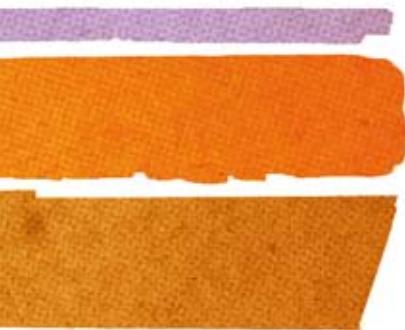
—
JOSÉ MERCÉ

—
JOSÉ DE LA TOMASA

—
GERARDO NÚÑEZ







Manuel Curao

LOS FLAMENCOS

HABLAN DE SÍ MISMOS III

MARÍA PAGÉS

FOSFORITO

JOSÉ MERCÉ

JOSÉ DE LA TOMASA

GERARDO NÚÑEZ

Agradecimientos

Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco y a la Bienal de Flamenco de Sevilla

Dirección de la publicación, guión y dirección de DVD

Manuel Curao

Coordinación

Celia Macías

Fotografías

Celia Macías

Trascripción literal

Julio Ladrón de Guevara , Inmaculada Moreno Martínez y Elena Mota García

Diseño y maquetación

Ricardo Barquín Molero

Ilustración

Cristina Bendala

Producción DVD

SAV-UNIA. Servicio Audiovisual de la Universidad Internacional de Andalucía

Jefe de producción DVD

Enrique Antonio Martínez

Realización y edición DVD

Daniel González

Producción y cámara DVD

Yolanda Macías Saúco

Copyright de la presente edición

Universidad Internacional de Andalucía

Copyright

Manuel Curao. Dirección de la publicación, guión y dirección de DVD

Edición de 1.000 ejemplares. Mayo de 2009

Universidad Internacional de Andalucía

Monasterio de la Cartuja. Calle Américo Vespucio, 2. Isla de la cartuja. 41092 Sevilla. Web: www.unia.es

ISBN: 978-84-7993-077-6

Depósito Legal:

Impresión:



ÍNDICE

Prólogo

Los flamencos hablan de sí mismos, Rector Magnífico D. Juan Manuel Suárez Japón.
12

Introducción

Manuel Curao.
16

Capítulo 1

María Pagés, una vida de ida y vuelta, Manuel Curao.
22
María Pagés y Manuel Curao.
24

Capítulo 2

Un maestro feliz y tranquilo, José María Velázquez-Gaztelu.
56
Fosforito y José María Velázquez-Gaztelu.
58

Capítulo 3

La universidad, el flamenco y José Mercé, José María Castaño.
104
José Mercé y José María Castaño.
106

Capítulo 4

Hoy vengo Torre, Pepa Sánchez.
140
José de la Tomasa y Pepa Sánchez.
142

Capítulo 5

Con los pies en Jerez, Juan José Téllez.
190
Gerardo Núñez y Juan José Téllez.
192

Anexo

Clase interactiva de compás, Eduardo Rebollar.
229





**Prólogo. LOS FLAMENCOS
HABLAN DE SÍ MISMOS.**

Rector Magnífico D. Juan Manuel Suárez Japón

Como arte singular y complejo que es, el flamenco encerró siempre en sí mismo –y mucho más en nuestro tiempo- el inevitable germen de la polémica, de la discusión, de la plural confrontación de las opiniones. Ya desde sus orígenes, desde los momentos en que produce las primeras noticias de su existencia, es el flamenco un arte admirado o despreciado, que atrae el interés de unos y el desdén de otros, que es reivindicado como arte del pueblo pero al que el mismo pueblo apenas fue durante mucho tiempo capaz de entender y valorar en sus justos términos.

Nada extraño, pues, que en la larga bibliografía, que ya han ido generando los estudios sobre el flamenco, sean frecuentes las posiciones extremas, al menos con la misma frecuencia con la que en las mismas aparecen las repeticiones de ideas y de tesis, la reiteración de verdades y falacias plenamente asumidas, -consideradas pilares indiscutibles del saber flamenco-, la reproducción de asertos y verdades muy pocas veces sustentadas en investigaciones rigurosas.

Más, un hecho igualmente notorio es sin duda que en todo este tiempo apenas se ha dejado oír la voz de ellos, la de los principales protagonistas de este arte peculiar, la de los propios flamencos. Es cierto que existen algunos casos que, -como la excepción que a toda regla acompaña-, pueden mostrarnos algunas expresiones de la visión personal que sobre el flamenco han mantenido algunos artistas, pero aún así hemos de admitir que las más de las veces las “autobiografías” relatadas por algunos artistas con las que contamos, han devenido más en un repertorio de anécdotas sobre sus peripecias vitales que en una comunicación abierta y clara sobre sus opiniones acerca del flamenco, sobre sus vivencias más profundas, sobre el modo de concebir su propio arte, en suma, en ese esfuerzo, -no siempre fácil-, de dar cuentas de lo que se hace y del por qué se hace.

Reconozcamos que extraer estas opiniones a los artistas flamencos no es tarea fácil. Muchos flamencos apenas alcanzan a expresar sino metáforas inconscientes cuando se les pregunta acerca de esas dimensiones más profundas en las que se fundamentan sus propias acciones creativas, su arte. Y en otros casos su propia modestia y una cierta común timidez les inhibe a la hora de expresarse por no incurrir en lo que consideran excesos inelegantes, impropios de un buen flamenco. Y sin embargo, reafirmamos de nuevo nuestra convicción de que esas visiones personales, subjetivas, -y por consiguiente, sometidas también a la crítica y a la discrepancia-, son fuente principalísima para el conocimiento del flamenco y de sus infinitos recovecos y misterios.

En un arte como el flamenco, reflejo y fruto de un modo tradicional de crear y de transmitir la cultura, el testimonio de quienes lo protagonizan deviene, por tanto, en un factor esencial de conocimiento. Sí es aserto repetido que en las culturas tradicionales cuando algún posible “informante” se muere es “como si se quemara una biblioteca”, en el flamenco

eso se cumple, desde luego, con total exactitud. Cuando por desgracia tenemos que asistir a la desaparición de alguno de nuestros grandes artistas, no solo sentimos el dolor de la pérdida humana, sino que en nuestro fuero interno sentimos, además, la pena de ver cómo desaparece un caudal de informaciones preciosas, únicas, aquellas que ellos y solo ellos nos podías haber dejado.

Esta es la idea que sostuvo en su día la iniciativa de integrar en la programación de nuestros Cursos de Verano en la sede sevillana de La Cartuja uno en el que se les diera la palabra, un curso en el que el protagonismo no fuese de los teóricos de este arte, ni siquiera de los críticos o profesionales de la información flamenca, sino de ellos mismos, de los flamencos, de los artistas, de los agentes esenciales de un arte, el flamenco, que, -en buena parte y como ya se ha dicho-, consiste en gran medida “en el sumatorio de lo que hacen los flamencos”.

Así concebido y bajo la dirección de Manuel Curao, pasaron por nuestras aulas entre los días 22 y 26 de septiembre las palabras y la sabiduría Fosforito, José Mercé, María Pagés, José de la Tomasa y Gerardo Núñez, con los que dialogamos otros tantos estudiosos o profesionales de la investigación o de la información flamenca. Cuanto allí se dijo, -sin más cambio que los requeridos para hacer más fácilmente legible el texto transcrito-, es el cuerpo de este libro que ahora tengo el honor de prologar. Un libro con el que un año más pretendemos hacer llegar esos testimonios a cuantos se sientan interesados por la cultura flamenca o a cuantos, sin más, se sientan atraídos por ese género de literatura que suponen los relatos autobiográficos.

Lo hacemos, además, como un modo de testimoniar nuestro compromiso con el flamenco, firmes en el objetivo de que la Universidad, en general, y la Universidad Andaluza en concreto, den a este arte el lugar que desde hace tanto tiempo nos viene reclamando. Es también lo que nos mueve a dar continuidad a esta iniciativa y a incorporar en el programa de Cursos de Verano del año 2009 la cuarta edición. Una edición que, con el mismo formato, hará sitio a la palabra de otros artistas flamencos cuyos testimonios serán recogidos, como éstos, para ponerlos a disposición de los interesados, de los estudiosos, de los aficionados, de los amantes del flamenco en cualquier rincón del mundo.



INTRODUCCIÓN

Manuel Curao

Periodista. Director del Curso

El flamenco está lleno de vida arropada por un arte, que trasciende más allá de la música de su anatomía, para convertirse en espíritu que señala tiempos y espacios, criaturas y sociedad. Agradecidos a la Universidad Internacional de Andalucía porque permite que siga corriendo por sus entrañas la savia del Flamenco; por abrir de nuevo las puertas de su templo para una liturgia enriquecedora que obran los propios artistas, dejando los más completos testimonios de sus vidas. Así, al dictado de ellos, se puede seguir escribiendo “Los Flamencos hablan de sí mismos”, que ofrece su tercera entrega, fruto del curso del mismo nombre, celebrado en la sede de la Isla de la Cartuja de Sevilla entre el 22 y el 26 de septiembre de 2008.

El programa se estructura en cinco sesiones con personajes representativos del cante, toque y baile, que se someten a una entrevista de amplio espectro realizada por ponentes de reconocida solvencia de la comunicación, la investigación y la producción. A ello contribuye la proyección de una selección de piezas audiovisuales, que dan pie a diversos comentarios entre los protagonistas.

La misión fundamental de este curso es conocer de cerca al artista y descubrir a la criatura que le da vida; la formación, mecanismos y técnicas de aprendizajes; la consolidación de la personalidad, desgranando las influencias y corrientes que han seguido; sus aportaciones, creatividad y desarrollo artístico; las claves antropológicas de los ritos, los territorios, los personajes y los ambientes; la profesión con sus distintos arquetipos de mercado... Y el arte.

El cartel quedó configurado de la siguiente manera: María Pagés con un servidor, Manuel Cura; Fosforito con José María Velásquez-Gaztelu; José Mercé con José María Castaño; José de la Tomasa con Pepa Sánchez y Gerardo Núñez con Juan José Téllez. El curso se complementó con una clase interactiva de compás a cargo de Eduardo Rebollar con Yolanda Lorenzo y Emilio Cabello. Y la colaboración con La Bienal de Sevilla, permitió que los alumnos pudieran asistir a dos de los espectáculos programados a lo largo de la semana.

Esta obra se convierte en el compendio que deja fiel constancia de lo hablado, ofreciendo la más ajustada transcripción de las entrevistas. Y un complemento audiovisual, que ofrece una visión documental de lo vivido con una selección de testimonios seleccionados de lo escuchado en los encuentros.

Quiero dar las gracias a todos los que han participado en este trabajo, al personal de la UNIA que ha colaborado en la realización del curso y a los que han hecho posible que esta publicación llegue a sus manos.



CAPÍTULO I

**MARÍA PAGÉS
Y MANUEL CURAO**

**MARÍA PAGÉS,
UNA VIDA DE IDA Y VUELTA**

Manuel Curao

Su vida es ir y venir, ella así lo siente y así lo cuenta. Marchar para volver siempre y en su obra se refleja ese viaje continuo de dentro a fuera y desde fuera a los adentros. Pero para que haya resultado en este tránsito con parada y fonda, hay que tener mucho valor y lo que es aún más complicado, saberlo administrar.

María tiene mucho de tópicos en sus entrañas por el tiempo y el espacio de su nacencia, pero tanto o más atesora de inconformismo renovado y de aventurera. Es ese equilibrio el que le da el aura de divina.

Este encuentro en la Universidad Internacional de Andalucía tuvo lugar un par de días antes del estreno de su espectáculo “Autorretrato” en el Teatro Maestranza de Sevilla, dentro del programa oficial de la Bienal. Sería reconocido como el mejor espectáculo de la muestra, ¡qué maravilla!. La obra te deja la marca de mensajes muy bien escogidos entre los que definen la personalidad y sobre todo el espíritu de la propia María.

María conoció los últimos coletazos del franquismo; de las fiestas de señores y señoritos; de academias de cartuchos de pipas y polos; de festivales benéficos con madres de artistas pujando por la primacía de su niña; reinos de pequeñas miserias y el flamenco despreciado. Pero pudo cambiar las cinco pesetas del duro porque el baile era y es su vida y se la jugó lejos de casa, bregando con desconocidos al mismo tiempo que hacía amigos y ampliaba su colección de maestros admirados. De la nada al todo es el viaje - de ida - que llevó a María del patio empedrado de la fiesta al gran escenario del “Riverdance”. Y de las palabras sabias de Manolo Valdivia, su primer maestro, a un viaje - de vuelta - al estudio de Barishnikov en Nueva York, de donde surge “Autorretrato”.

En una de esas vueltas me encontré con ella y compartimos uno de los ciclos que organiza El Monte - hoy Cajasol - por las peñas de Sevilla. Poco después nacería su hijo Pancho, fruto de su matrimonio con José María Sánchez, tristemente desaparecido. El coordinador de aquella gira era Paco Cabrera que, tan genial como siempre, nos implicó a los que íbamos en el grupo para apadrinar al niño. Soy, por tanto, compadre de María Pagés, condición de parentesco social que me enorgullece.



María Pagés: Yo nací en Sevilla, nací en el barrio de Triana, porque mi madre que tuvo cinco hijos quiso que unos nacíáramos en Triana y otros en la Macarena, y a mi me tocó nacer en Triana. Y hemos vivido siempre en Nervión, donde fui a un colegio de monjas como muchas niñas de la época. Yo era la niña de la casa, siempre rodeada de niños y jugaba con ellos a sus juegos, pocas muñecas y mucho fútbol, además vivíamos junto al campo del Sevilla F.C. Eso sí, siempre me recuerdo bailando, no he sido muy juguetona, el baile me ocupaba mucho. Mi madre además de ocuparse de la casa tenía un negocio, una mujer muy emprendedora, y mi padre era profesor de matemáticas y de dibujo técnico. Mi familia era una familia media normal, trabajadora y sin antecedentes artísticos.

M. Curao: Una familia de béticos viviendo al lado del campo del Sevilla.

María Pagés: Es verdad, mi padre era bético, y al pobre le tocó vivir junto al campo del Sevilla, y mantuvo con mucha dignidad el hecho de ser bético. Eso nos dio una cierta tolerancia, un ejercicio que he intentado mantener a lo largo de la vida, ser tolerante. En mi casa, a pesar de béticos llegamos a tener simpatía hacia el Sevilla también, de hecho mi hijo es sevillista.

M. Curao: ¿Eras traviesa?

María Pagés: No, yo he sido siempre muy seria y el baile te pide disciplina..., siempre me he considerado muy seria aunque a veces me tenía que esforzar por ser traviesa para convivir con los niños que había alrededor, era una cuestión de supervivencia... Recuerdo que nos colocábamos en el campo del Sevilla, llegábamos todos los hermanos y el portero del campo decía "A ver, esperaros aquí a que pase todo el mundo, y cuando empiece el partido pasáis". Y nos colaba a toda la niñería del barrio.

M. Curao: ¿En qué momento sientes la llamada del baile?

María Pagés: Yo no creo que haya habido un momento específico, el baile creo que ha estado en mí desde siempre, yo me recuerdo siempre bailando, es algo que me he preguntado muchas veces, ¿de dónde me vendrá eso?, porque en mi casa no se vivía... siempre he pensado que el baile estaba en mí, como mis manos, es como mi pelo, como algo que forma parte de mí, Siempre he valorado mucho eso, me he sentido una privilegiada por tener eso en mí, por haberlo tenido siempre y por haberlo considerado siempre. Y si bailo flamenco es porque he nacido en Sevilla, donde el flamenco está a la mano, es cercano, yo recuerdo en mi casa siempre la radio, donde se escuchaba copla, flamenco... esa era la onda, y ese era el sonido, el flamenco que formaba parte de nuestras vidas, de nuestros oídos y de nuestros sentimientos. Y por eso yo soy bailaora, porque si hubiera nacido en Japón, sería una bailarina de baile japonés, porque yo siempre he tenido eso claro, antes de mí, antes que nada, esta el baile, esta la danza. El hecho que sea flamenca es la circunstancia de haber nacido aquí... El baile es algo que forma parte de mí desde siempre.

M. Curao: Abundaremos en la inquietud que siempre has manifestado por otras formas y disciplinas de la danza, el mestizaje que aparece en tu obra. Pero vamos con el proceso de aprendizaje, tus maestros. A la primera academia que vas es la academia de Manolo Valdivia, después Matilde Coral, Adelita Domingo, y al final el gran maestro Manolo Marín.

María Pagés: Bueno, recuerdo que las primeras clases las recibí en el colegio, pero fue algo fugaz, como una introducción, porque el maestro que yo recuerdo como mi primer maestro fue Manolo Valdivia, un señor que aparentemente no tenía aspecto de bailarín, él tenía aspecto de un maestro, que podía haber sido un maestro de cualquier cosa. Y él me enseñó algo que yo siempre he apreciado mucho, sobre todo ya con la madurez, que es el amor hacia el baile. No lo recuerdo como un gran bailarín, pero sí recuerdo ese amor que transmitía por el baile, esa pasión, ese respeto. A mi ya me hacía sentirme como cuando tú te dedicas a algo con esa intensidad, con esa pasión, el primero que tienes que respetarlo eres tú, y eso me lo transmitió de una manera increíble como yo no he visto a ningún maestro luego, él no me enseñaba porque ganaba dinero, él me enseñaba porque era un maestro, porque quería transmitirme eso. Además, era un gran conocedor de la Escuela Sevillana, me hablaba como quien te cuenta una película de la familia Pericet, del maestro Otero... Me hablaba de ese baile que se bailaba en Sevilla, antes incluso de que el baile flamenco existiera, me hablaba de que Sevilla era una tierra donde el baile siempre había estado presente, de las Gaditanae, lo que se contaba de ellas, me las definía y parecía que me definía una bailaora de ahora. Es decir, todas esas cosas que él me contaba, me las transmitió con ese amor que yo creo que me ha quedado a mí y que yo de alguna manera siempre intento devolverle a él.

“El me enseñó algo que yo siempre he apreciado mucho, el amor hacia el baile”

M. Curao: Terminas con el maestro Valdivia y te vas con Adelita Domingo...

María Pagés: Existía una cosa muy curiosa en esa época que ahora se vive menos, eran los celos entre los maestros. Es decir, si tú estabas con un maestro, si te ibas con otro, se enfadaba muchísimo, era alta traición. Entonces yo recuerdo que mi madre lo pasaba fatal, veían que tenía maneras, que me gustaba, y que me llevaba todo el día pensando en el baile, bailando, imaginándome en un escenario, pues quería lo mejor para mí, lo que más me pudiera aportar, a nivel de maestro. Entonces fui a Adelita Domingo, que tenía su academia en la Alameda de Hércules. Es una maestra que curiosamente no se levantaba para enseñarte a bailar, casi no recuerdo haber visto a Adelita bailando, porque ella siempre estaba sentada tocando el piano y nosotras sentadas alrededor, y salíamos a bailar, cómo lo hacíamos no lo sé... En el espectáculo que presenté en el Teatro de la Maestranza titulado “Sevilla”, hace un par de años, reproduce en uno de sus pasajes la academia de Adelita Domingo... esas sillas alrededor donde se sentaban las madres, las niñas, la madre, la niña, la madre, la abuela, la niña, la madre, la tía, la niña..., todas las señoras allí esperando el turno de su niña para bailar, cantar o lo que fuera a hacer. Cada día te tocaban tres temas, entonces ella te preguntaba: “¿qué quieres hacer hoy?”, y tú decías de ese repertorio enorme que había de bailes y cantes lo que ibas a hacer, y todas las niñas que estábamos esperando el turno, nos aprendíamos el baile de la que estaba antes que tú. De vez en cuando, aparecía por allí una figura del momento, recuerdo a Milagros Menjíbar, a la que Adelita le decía: “Baila un poquito para que te vean las niñas”. Claro, así veíamos a gente que estaban en un momento magnífico y tú aprendías; era el aprendizaje de ver lo que hacían los demás, pero no de ver a la maestra. Ella me transmitió otras cosas muy importantes también como estar en un escenario, de desenvolverte, de tener esa picardía que hay que tener para darlo todo, y el fallo no existe y si existe se supera. Es decir, ese afán de superación y ese vencer el miedo.



1. Domingo González, María Pagés y Juan Manuel Suárez Japón. 2. Vista del aula. 3. María del Rosario García-Doncel Hernández, Juan Manuel Suárez Japón, Francisco Perujo y Manuel Curao.

M. Curao: Y como ejercicio práctico muchos festivales benéficos.

María Pagés: Yo agradezco esa época, porque es verdad, íbamos a bailar a todos los festivales benéficos habidos y por haber... Hicimos una excursión hasta Madrid a Cienpозuelo, recuerdo un autobús con todas las madres, los bocadillos, y todos ahí a bailar al psiquiátrico de Cienpозuelos. Yo nunca he tenido miedo a un escenario y eso lo aprendí con Adelita que supo transmitir por la experiencia que nos dio a todas las que pasamos por allí, a todos, que el escenario es un lugar habitual, que se convierte en un lugar habitual para tí, en un lugar familiar, en un lugar especial, en un lugar que luego además tú puedes descubrir como mágico, como espacio de tu libertad. Eso es el escenario, no es el lugar donde tú vas a sufrir porque tú tienes un espectador enfrente y te da miedo, pánico, no, no, el escenario es un sitio donde tú vas a mostrarte de la mejor manera y vas a disfrutarlo. Y eso lo aprendí con Adelita Domingo.

M. Curao: Y anécdotas... dos mil

María Pagés: Me acuerdo de la habilidad que tenía para cobrar sin dejar de tocar. Tenía un baulito de madera en lo alto del piano que era donde metía el dinero, trescientas pesetas cada semana. Y yo veía esos billetes, esa caja de madera, rebosando billetes de veinte duros y ella cogía el dinero con una habilidad, no dejaba de tocar el piano con una mano y con la otra metía el dinero ahí, apretaba y se salían los billetes, y no dejaba de tocar el piano. También, de vez en cuando paraba el piano, se levantaba, abría el piano, metía la mano, y con una habilidad increíble, sacaba un ratón por el rabo... de vez en cuando oía algo dentro del piano, y hacía así, "pun pun pun", metía la mano y sacaba el ratón y todas las madres chillando...

M. Curao: Madres que buscaban y pretendían una salida airosa para sus hijas, el arte como salvación para familias con problemas económicos. Tu situación no era esa, ¿te sentías ocupando un espacio que no era propio de tu situación?

María Pagés: Con siete u ocho años que yo tenía no era consciente de eso pero con el tiempo sí que aprecié situaciones de rechazo. Es algo delicado de hablar y me gustaría que se entendiera bien, y me gustaría saberlo explicar, empezando porque el baile en ese momento era una actividad, una dedicación más popular y no del todo bien visto, es decir, lo que me correspondía y debía hacer era estudiar arquitectura o matemáticas, y así me lo decían en el colegio. Además, a mí me encantaban las matemáticas y se me daban muy bien, me acuerdo que las monjas decían: “Es que la niña se tiene que dedicar a estudiar una carrera, esta niña, para las matemáticas sí, que no se dedique a bailar, al arte que no se dedique”. Entonces sí había ahí como una especie de choque porque en realidad también la sociedad del momento no era la de hoy, yo tengo cuarenta y cinco años, entonces todavía estábamos en tiempos de Franco y el flamenco no estaba bien visto... y la mayoría de las niñas venían de los barrios más populares. Recuerdo un detalle que a mí me daba mucho coraje y me rebelaba con mi gente. El hecho es que las niñas comían pipas mientras estaban en la academia de Adelita y mi abuela me decía: “Tú no comas pipas porque eso es de mala educación”, y yo nunca entendí que comer pipas fuera de mala educación, y como eso otras circunstancias que provocaban un poco de choque y aunque intentara integrarme, la verdad es que no fue fácil y pude llegar a sentir un cierto rechazo de la gente que habitualmente se dedicaba a esto: “Esta niña para qué se va a dedicar a esto, esta niña lo tiene todo resuelto...”

M. Curao: María, tú sueles recalcar que tu generación vivió, como bien has dicho, los últimos coletazos, que no fueron pocos, de la dictadura.

María Pagés: Sí, porque quién no ha conocido aquello no sabe bien que todo era de aquella manera... Yo recuerdo que de chica, la primera vez que trabajé, fue en una fiesta en casa de la Duquesa de Osuna, fue Matilde Coral quien me llevó allí. Afortunadamente fueron escenarios que dejaron de ser escenarios para el arte flamenco, o por lo menos dejaron de serlo con tanta frecuencia, antes había muchas fiestas de estas, a lo mejor, la sigue habiendo pero se viven de otra manera, porque en aquellos tiempos se ejercía ese machismo que había y ese clasismo de una manera que quien ha nacido a lo mejor cinco años después no ha conocido... Me acuerdo que veían a mi madre muy arreglada, llegaba y un cantaor, le pedía el doble por cantarme. Yo he vivido situaciones que afortunadamente fueron desapareciendo conforme ha ido evolucionando la vida y que han cambiado con el tiempo, sobre todo en un país como el nuestro que ha pasado de la dictadura a la democracia. Y me alegro de haberlo vivido y haber conocido ese cambio y la evolución.

M. Curao: Habíamos dejado dos academias y dos maestros pendientes. Vamos primeramente con el paso de Adelita a Matilde Coral.

María Pagés: Cambiar de maestro se consideraba alta traición, afortunadamente eso también ha cambiado. Antes, tú tenías que serle fiel a un maestro hasta la muerte. Yo me acuerdo que me sentía fatal porque al principio lo hacía a escondidas hasta que se enteraban y mi madre lo pasaba muy mal. Pero así y todo, yo vi bailar a Matilde Coral y me encantó, porque veía en esa mujer lo que para mí era en ese momento bailar flamenco y me fui con Matilde Coral.

Allí estaba Rafael El Negro, su marido, que se quedaba en las clases porque Matilde algunas veces iba y venía. A mí me encantaba las clases que daba Rafael, con su bastón enseñando compás, con esa elegancia que tiene Rafael bailando. Con Matilde también bregué mucho, fui a muchos festivales de aquellos que se hacían benéficos, en plan ONG, para recaudar fondos para cualquier causa, que a nosotros nos servían por otro lado de escaparate, para que te vieran, y era una oportunidad porque en aquellos tiempos no había “Operación Triunfo” para los que estaban empezando. Teníamos la posibilidad de bailar por soleá en un escenario con un guitarrista y un cantaor sin que te costara dinero.

M. Curao: Matilde te llevó a la primera fiesta y con ella ganaste el primer dinerito.

María Pagés: Sí, fue en esa fiesta de la que hablaba antes que hizo la Duquesa de Osuna, Matilde entonces iba mucho allí, y allí gané mi primer sueldo. Lo recuerdo perfectamente, ese patio del palacio, con un frío que me subía por los pies, era ya bien entrada la noche, yo podía tener unos trece años. Yo me había preparado como si fuera a bailar en el Teatro Real, totalmente metida en mi papel, me senté en mi silla como si yo tuviera un cenital puesto encima, pero en realidad allí no se podía bailar, ni había espacio, el suelo era de tierra y lo que me chafó del todo fue cuando el guitarrista me preguntó que qué iba a bailar y le dije: “por soleá”, y se me queda mirando y dice: “hija, ¿no te parece un poquito fuerte ahora bailar por soleá?, anda que vamos a resolver esto ya, dos letritas por alegría y puerta”. Y así fue, bastante frustrante, por eso el espectáculo “Autorretrato” lo empiezo por soleá, para desquitarme de aquel baile que había preparado con tanta ilusión y que al final quedó en nada.

M. Curao: ¿Quién era tu ídolo de aquellos tiempos con trece o catorce años?

María Pagés: Desde luego Matilde, Matilde era para mí lo máximo en ese momento, luego conocí a Cristina Hoyos cuando estuve en la compañía de Antonio Gades, me quedaba entre cajas para verla bailar. Y el que me fascinó fue Antonio Gades, cuando le vi bailar la farruca pensaba ¿conseguiré algún día bailar así?. Y ya ves que aquí sí me di cuenta que había dos tipos de baile, uno el baile que se hacía en Madrid y que representaba Gades y que aquí no estaba tan considerado, tan es así que a Cristina Hoyos no la conocían aquí en Sevilla, a pesar de ser sevillana, aquí era una que se fue con Antonio Gades y que estaba en Madrid. Había una separación bastante fuerte, yo recuerdo ver a Gades en esa farruca y quedarme admirada de la colocación de los brazos, la cabeza, los hombros, de la sobriedad. Conocer a Gades en mi vida fue muy importante.

M. Curao: Bueno, alta traición a Matilde para irte con Manolo Marín, gran maestro con el que has seguido manteniendo una relación artística.

María Pagés: Sí, Manolo fue mi último maestro con el que yo fue a dar clases y te digo la verdad, los clásicos, los contemporáneos no dejan de ir a clase, y si yo tuviera tiempo seguiría también yendo porque es una manera de ejercitarse. No olvidemos que la vida es un continuo aprendizaje, cuando yo fui a ver a Manolo ya había estado en Madrid y cuando volví me gustó conocerlo, su personalidad, su carácter, su forma de enseñar, rudo a veces, pero auténtico. Hay que ver con setenta años la vitalidad y la entrega que manifiesta. Y es curioso la relación que mantuve con él porque fui durante

un período su ayudante de coreografía, coreografías como la que hizo para el espectáculo “Azabache” de la Expo 92. Luego, cuando ya monté la compañía lo llamé para que me hiciera algunas coreografías y el tiempo ha ido alternando esta relación, de manera que él también fue mi ayudante de coreografía. Es una relación muy especial y fructífera para los dos.

M. Curao: Con catorce años, en el setenta y siete, obtienes el título de danza española, algo que por aquél tiempo era un laberinto porque tú te preparaste en Sevilla y tenías que ir a Córdoba a examinarte.

María Pagés: Aquí en Sevilla, en el conservatorio, no había escuela de danza, teníamos de arte dramático pero de danza no, de tal manera que la única opción que había era prepararte por libre y examinarte en Córdoba. No se me olvida los nervios y esos viajes durante cuatro o cinco años en ese mes de junio bailando ante un tribunal... ¡ojú, qué sufrimiento!, pero era la única manera de tener esa titulación porque aquí en Sevilla no la había.

M. Curao: ¿Cómo ves la situación académica del baile actualmente?

María Pagés: Yo creo que necesita una reforma importante, lo que se ha hecho es insuficiente y con respecto al flamenco hay intentos pero la forma en la que está reglamentada ayuda poco y necesita, la verdad, una reforma seria. No está a la altura del talento natural que da esta tierra.

M. Curao: ¿Conoces algún modelo en otros países que te gustaría se aplicara en nuestro país?

María Pagés: Por lo que yo conozco, en todos los sitios hay alguna insuficiencia, cada país tiene sus propias necesidades. Pero lo que sí es cierto es que la riqueza que hay aquí no la hay en otros países, por tanto, el nivel académico tiene que ser potente; nada más hablar de danza española, ya ahí nos encontramos con todo un mundo, y si hablamos de flamenco, imaginarnos. Yo creo que debería haber una especialidad dedicada única y exclusivamente al flamenco como danza porque es indiscutible la riqueza que contiene y el momento que vive.

M. Curao: Por cierto, en muchas ocasiones se ha dicho, incluso escrito, que tienes una sólida formación de clásico...

María Pagés: No sé de donde ha salido esto, a mí me hace mucha gracia pero la verdad es que lo que di de clásico fue muy poco, porque lo que se exigía en ese momento era también poco. Me di cuenta cuando llegué a Madrid de que mi sólida formación no era tan sólida. Me hace gracia esa frase porque parece que me atribuyo algo que ojalá hubiera tenido pero que por desgracia no tuve. Yo veo ahora gente que sí está preparada a ese nivel de clásico y me alegro.

M. Curao: Hay quien dice que puede perjudicar la esencia flamenca.

María Pagés: Puede perjudicar si adquiere una formación clásica muy importante a nivel físico y a nivel técnico, porque a veces no son complementarios, pero todo depende de cómo se lleve, de los maestros que tengas y de cómo lo enfoques.

M. Curao: Volviendo a tus comienzos, tu salto a Madrid se da sin pasar por los tablaos de Sevilla.

María Pagés: Estuve a punto de entrar en Los Gallos que junto con El Arenal de Curro Vélez estaban bastante bien pero enseguida me fui a Madrid, tenía quince años y quería ver lo que pasaba allí. Yo iba a ver, estuve trabajando en algunos tablaos y me di cuenta rápidamente que Madrid era otra historia, otra manera, incluso la primera impresión fue un poco despectiva influenciada por lo que se hablaba en Sevilla, hasta que pude apreciar que lo que allí se hacía tenía un gran valor. Escuché por primera vez hablar de técnica, que a mí me sonaba a lo que hacía mi padre, el dibujo técnico, ¿técnica?. Yo zapateaba como me había enseñado Matilde, le veía una escobilla y la aprendía, lo de la técnica me sonaba extraño. Otra de las cuestiones que a mí me llamó la atención cuando estuve en las compañías, primero con M^a Rosa, luego con Rafael Aguilar y con Gades era la escenografía, la luz y el sonido, porque aquí a eso no se le daba ninguna importancia. En cambio, cuando yo empecé a trabajar con ellos, subía a un escenario donde un equipo se encargaba de que todo estuviera en su sitio: la luz, pruebas de sonido...

“Zapateaba como me había enseñado Matilde, le veía una escobilla y la aprendía, lo de la técnica me sonaba extraño”

M. Curao: Realmente te fuiste a Madrid no solamente por la curiosidad sino para adquirir otros conocimientos.

María Pagés: Ese fue otro de los motivos de mi marcha a Madrid, yo iba buscando la escuela del Ballet Nacional que, por aquel entonces, dirigía Antonio Gades, me fui con mi hermano Tomás, que en ese momento era bailar, buscábamos algo más, y allí coincidimos con gente de Sevilla, recuerdo a Javier Barón. Fueron tiempos de sufrimiento, porque yo era una niña y estaba lejos de mi casa. Me acuerdo que las clases se daban en la sede que estaba donde ahora está el museo Reina Sofía, era un antiguo hospital, yo lloraba como una magdalena por esos pasillos añorando mi casa y mi gente, me sentía como una extraña y me costó superar aquello.

M. Curao: Has hablado de tu hermano Tomás, un gran desconocido para el público.

María Pagés: Se puede decir que dejó el baile por amor. Él se vino conmigo a Madrid y estuvo en la escuela, y cuando tuvo la posibilidad de entrar en el Ballet Nacional, le llamó la novia desde Sevilla y le dijo: “Tomás, el baile o yo”, y él dijo: “pues tú, corazón mío”. Y lo dejó todo para estar con ella.

M. Curao: ¿Tú lo hubieras hecho?

María Pagés: Yo, qué va, me tendrían que matar

M. Curao: Por cierto, el baile es una carrera que deja a mucha gente en el camino, más que cualquier otra disciplina artística.

María Pagés: Dedicarse al baile es complicado, es una elección difícil de consolidar. Una persona que quiere ser arquitecto tiene por delante unos cursos, unas asignaturas, es duro, pero cuando termina le dan el título, sin embargo, el baile no; el baile es una continua elección en la que te puedes equivocar y en este caso saber cómo reconducir, además empiezas joven, no todos los consejos son aplicables a como tú haces las cosas; es fácil equivocarse. El caso de mi hermano, que cuando se le empezaban a abrir las puertas, cambió el baile por una vida en pareja lejana al mundo artístico; y el caso de muchas mujeres, sobre todo a la hora de tener un hijo, que lo han dejado, y ya no han podido seguir; eso que se llama conciliar la vida familiar con la profesional es muy complicado. Y también se da el caso, como el de Carmen Romero, una bailaora que recuerdo estupenda bailando por alegrías, que tuvo una vida dramática que acabó mal.

M. Curao: ¿Cómo has conseguido tú conciliar la vida familiar con la profesión, sobre todo como madre?

María Pagés: La verdad es que no se lleva bien, de hecho cuando decides ser madre parece que vas a abandonar el baile y el baile te va a abandonar a ti; y no es así, a todas mis compañeras y colegas les digo que si deciden ser madres lo hagan cuanto antes y que no crean que ahí se les va a acabar el mundo. Al contrario, ser madre te reporta experiencia y enriquece emociones y sentimientos que no encontrarías de otra manera. Al final, lo que pierdes son unos meses apartados del baile. Yo estuve muy poco tiempo inactiva, me acuerdo que Manolo Marín me decía: “hija mía, no zapatees más que vas a echar al niño...”. Lo más duro viene después, en mi caso cuando nació mi hijo, que coincidió con el montaje de mi primera compañía; me lo llevaba a los ensayos y cuando lloraba me salía un momento para darle el pecho. Me costaba mucho que se quedara dormido con el ruido, las palmas, el cante, el zapateao... ¡pobre criatura!, pero también ha tenido una vida particular rica porque ha conocido a mucha gente, ha viajado por todo el mundo y ha vivido desde dentro un mundo tan apasionante como es este arte. Es complicado las giras, los viajes, los horarios, estar para salir al escenario y el niño vomitando en el camerino y tenérselo que dejar a alguien a su cuidado. No obstante, siempre me queda la duda y me digo si lo habré hecho bien.

M. Curao: Hablando de compañías, hay quien te recrimina que habiendo estado con Antonio Gades interviniendo en montajes como “Carmen” y “Bodas de Sangre” y habiendo sido tan decisivo en tu carrera hables muy poco de ello.

María Pagés: Yo creo que no, al revés, hablo mucho de ello, vamos, de hecho Gades ha sido uno de los maestros de referente al que admiro y admiraré toda mi vida. Él me transmitió unos valores y un sentido de dignificación del flamenco que no había experimentado antes hasta que llegué a su compañía. Hasta entonces, llegábamos a un sitio en autobús con tu maletiva y te decían: “Bueno, aquí os dejamos, a las cinco en el teatro”, y ahí te tenían que buscar una pensión arrimándote a los más veteranos que conocían ya el sitio: “Pues mira, yo conozco una pensión ahí que es muy baratita, esta muy limpia, y ahí vamos”. Eso era lo normal hasta que me fui con Gades y aparte de que íbamos a los grandes teatros llegábamos al aeropuerto y allí nos venían a recoger, íbamos a los hoteles mejores, todo estaba organizado perfectamente. Gades además me transmitió lo que es el sentido de la palabra compañía, de la que sale compañero y de la que sale una filosofía, un criterio de vivir el trabajo y la vida de los artistas con una coherencia que yo nunca había visto antes.

M. Curao: ¿Intentaba influir políticamente con su más que conocida ideología de izquierdas?

M. Pagés: Sí, él era un mitin continuo, él a la más mínima oportunidad aprovechaba para darnos su charla, de hecho nos reíamos mucho, lo tomábamos a veces a broma, porque hasta cuando nos subíamos a un autobús para ir al aeropuerto, él soltaba aquello de “compañeros...”; pero ves tú, es esa coherencia, eso le sirvió a él para transmitir un valor, un sentido al flamenco, y lo aplicó a su manera, no es que quisiera comerte el coco pero eran sus formas y era fiel a eso, su mitin lo daba todos los días, vamos, eso no faltaba.

M. Curao: Y ¿cómo reaccionó cuando le dijiste que te ibas, que te independizabas?

M. Pagés: Pues mira, en esto pasaba como con los maestros, cambiar o irte de la compañía era considerado también alta traición. Fui a hablar con él a su camerino para decirle que quería dejar la compañía porque tenía ganas de probar y hacer mis cosas, iba muerta de miedo porque pensaba que me iba a echar una bronca horrorosa, y en cambio me dijo: “María, yo creo que tu puedes hacerlo, y lo vas a hacer bien, así que yo te animo y para delante, y tú siempre cuenta conmigo cuando quieras”. Fue una de las lecciones más importantes en mi vida y luego lo he aplicado a la gente que pasa por mi compañía. De hecho, el caso más evidente es el de Rocío Molina, a la que se le veía un talento especial, hablé con ella y le dije: “Tú lo que tienes que hacer es empezar a hacer las cosas por ti misma porque tú puedes hacerlas...”. Eso me lo enseñó Antonio Gades.

M. Curao: Fíjate, que hay quien te ha querido ver como niña de Cristina Hoyos más que de Gades.

María Pagés: Yo creo que no, efectivamente yo la conocí allí, en la compañía de Gades, pero por aquel entonces ella ya llevaba muchos años y quizás estaba un poco cansada y los días que bailaba, que ella salía a escena nos quedábamos todos entre cajas, yo la primera, para verla bailar porque era un espectáculo.

M. Curao: ¿Y Mario Maya? (*Mario Maya murió pocos días después de realizarse esta entrevista*).

María Pagés: Mario Maya fue un tiempo después, ya tenía mi compañía y me llamaron para que formara pareja con él en tiempos de la Expo 92, estuvimos trabajando un año y medio. Recuerdo como anécdota que me hacía encargar los zapatos con una tapa menos porque así era menos la diferencia de altura (*Risas*).

M. Curao: ¿Qué te aportó Mario?

María Pagés: Su modo de concebir la coreografía, sobre todo, su forma de hacer me influyó mucho porque además coincidió con el momento de inicio de mi compañía.

M. Curao: Bueno, vamos a hacer una parada, después tenemos bastante material que ver y comentar con María, y algunas cuestiones que he dejado precisamente para la proyección de alguno de sus espectáculos, pero antes de irnos a descansar un

poco te voy a hacer una batería de preguntas que requieren una respuesta rápida y concreta. María, ¿Un lugar donde vivir?.

María Pagés: En mi casa, en Sevilla, sí, sin duda.

“De esto que se puede presentar como un defecto he intentado siempre darle la vuelta y convertirlo en virtud”

M. Curao: Un escenario.

María Pagés: Por nostalgia diría el primer escenario que pisé, el Teatro San Fernando de Sevilla, que ya no existe.

M. Curao: Un sitio especial donde hayas actuado.

María Pagés: Hay muchos especiales, pero, no sé, quizá una plaza pública en México. Recuerdo que fue una actuación que dio la compañía, podría decir teatros, grandes teatros, pero por la entrega que tuvimos a gente que no tenía oportunidad de ver bailar flamenco en su vida, nosotros fuimos allí a acercarnos a ellos, normalmente los espectadores se acercan al teatro, pocas oportunidades tú tienes de acercarte al espectador, allí fuimos nosotros a entregarnos a ellos y fue una actuación muy especial.

M. Curao: ¿Miedo a volar?

María Pagés: No, en absoluto.

M. Curao: Tu plato favorito.

María Pagés: ¡ Por Dios!, las lentejas que hace mi madre (*risas*).

M. Curao: ¿Estás obligada a mantener un régimen alimentario?

María Pagés: No, nunca he tenido problema, además, las bailaoras si alguna vez estamos un poquito mas rellenitas no pasa nada.

M. Curao: Y por ser alta, ¿has tenido problema?

María Pagés: Por ser alta tengo mil anécdotas.

M. Curao: Bueno, cuéntanos alguna.



1. María Pagés. 2. Las manos de María Pagés bailan mientras habla. 3. Previo a la entrevista. Enrique Martínez coloca el micrófono a María Pagés.

María Pagés: Pues, por ejemplo con la compañía de Gades, me ponían a saludar al lado de los hombres, porque si me ponían a saludar al lado de las mujeres, Cristina era la más alta de todas ellas, imagínate, entonces yo me iba a saludar con los hombres, o sea, donde acababan las mujeres y empezaban los hombres ahí estaba yo, a saludar, porque el dividía a los hombres y a las mujeres, las mujeres en el centro y los hombres a los lados, pues yo estaba pegada a los hombres. También me acuerdo de haber ido a una audición y acabar llorando porque después de haberme hartado de bailar por alegrías decirme: “lo has hecho muy bien..., pero es que eres muy alta” y le dije yo: “pues me lo podía haber dicho antes y me hubiera ahorrado el baile”. Yo de esto que se puede presentar como un defecto he intentado siempre darle la vuelta y convertirlo en virtud.

M. Curao: Tu baile favorito.

María Pagés: La soleá, sin duda.

M. Curao: Tu ídolo en el baile.

María Pagés: Yo no suelo unificar, pero en este caso por muchas razones, Antonio Gades.

M. Curao: De las generaciones nuevas, ¿destacarías a alguien?

María Pagés: Me gusta mucho Rocío Molina, siempre lo he dicho, y en mi compañía, tengo a José Barrios, que creo que es un talento de la coreografía flamenca impresionante.

M. Curao: ¿Un cantaor o cantaora?

María Pagés: A mi un cantaor que siempre me ha gustado mucho ha sido Vallejo. Cuando escucho esas grabaciones, aunque son antiguas, las veo muy de ahora, es una sensación especial. Y de las cantaoras, quizá, por ser con la que más he convivido y conocido de las grandes, destaco a Carmen Linares. Pero también veo entre la gente joven buenos valores como por ejemplo a Ana Ramón que la llevo en mi compañía a la que todavía la gente no conoce el valor que tiene.

M. Curao: Un guitarrista.

María Pagés: Bueno, es obvio, Paco de Lucía, por supuesto, pero yo no dejo atrás a Rafael Riqueni.

M. Curao: ¿Flamenco multiinstrumental?

María Pagés: Yo he tenido al lado a Manuel Soler durante muchos años, como compañero y como amigo y la manera que él tenía de usar el cajón, no la he vuelto a ver, hacía que fuera un instrumento flamenco pero porque él era flamenco. No es tanto el instrumento sino quien lo interpreta, no obstante, hecho de menos unas buenas palmas.

M. Curao: ¿Bata de cola?

María Pagés: en el vestuario soy bastante abierta y me gusta todo lo que mueve la estética del vestuario flamenco creo que es muy bonita y que tiene muchas posibilidades.

M. Curao: Un músico o una música que no sea flamenca.

María Pagés: Uno es complicado, de los clásicos, Mozart seguro, de los contemporáneos, Tom Waits, pero no sé ahora mismo, hay muchísimos.

M. Curao: ¿Qué has escuchado últimamente que te haya llamado la atención?

María Pagés: Una de las piezas que llevo en Autorretrato, es de un compositor japonés contemporáneo, y tiene una melodía que yo creo que cualquiera que la escuche se le tiene que poner la carne de gallina. Pero, por ejemplo, he estado trabajando con Rubén Levaniegos que yo creo que es un músico estupendo y yo lo oigo y tiene también una riqueza de composición impresionante. La música en el flamenco tiene ahora un desarrollo enorme, de composición, de tratamiento del compás, melódico, de armonías, es impresionante la riqueza que tiene.

M. Curao: ¿Un color?

María Pagés: Soy variable, en Autorretrato en todo el vestuario predomina el negro y mucho color, es decir, yo puedo ser

o muy negra o de mucho color, como vengo hoy.

M. Curao: ¿Un actor?

María Pagés: He tenido la suerte de conocer a muchos actores, uno de los que más me ha gustado es Harvey Kaitel, es impresionante, y una actriz, María Galiana, me encanta esa mujer.

M. Curao: Una película

María Pagés: “La vida de los otros”, me impactó muchísimo, y de las clásicas “El ladrón de bicicletas” de Vittorio de Sica.

M. Curao: Un libro.

María Pagés: “Mi memoria”, de Saramago, el último que he leído de él, aparte de su libro de poemas, es muy entrañable, es de una ternura increíble. José Saramago como persona me alegro tanto de haberlo conocido y tratarlo me ha enriquecido mucho, lo considero una persona muy importante de nuestro tiempo.

M. Curao: De no haber sido bailaora, ¿qué te hubiera gustado ser?.

María Pagés: Bailaora. *(risas)*

Primera Referencia Audiovisual: Espectáculo “Sol y sombra”. Año 1990.

M. Curao: Entre el año ochenta y siete y el noventa ocurren en tu vida tres hechos de vital importancia. Te casas, formas tu propia compañía y nace tu hijo. ¿Cómo conociste a José María, tu marido?

María Pagés: José María, como bien sabe mucha gente, era director de cine y lo conocí en Madrid rodando “La bella Otero” con Angela Molina, necesitaban a una bailaora y fui a acompañar a una amiga mía que fue la elegida. Recuerdo que Jose me dijo: “Y tú también que para la otra escena me viene bien”. Y así lo conocí, yo tenía por entonces dieciocho años, no pasó nada en este primer encuentro., *(risas)* pero al cabo de dos años volvió a Madrid y me llamaron los de la productora para cenar, total, que ahí se puede decir que empezamos la relación; eso fue en 1985 y nos casamos en 1987; y vuelta a Sevilla.

M. Curao: Tu vida tiene mucho de ida y vuelta.

María Pagés: Esa idas y vueltas forman parte también de mi vida creativa, siempre marcada por una mirada hacia fuera pero inmediatamente una reacción con una mirada interior. Por eso yo hice “El perro andaluz”, pero por reacción hice “Flamenco republicano”; hice “Canciones antes de una guerra” y por reacción hice “Sevilla”; es decir, siempre ha habido esas

idas y vueltas como en mi vida misma. Y volví a Sevilla, dejo la compañía de Gades, nació mi hijo y en abril de 1990 estrenamos con mi propia compañía “Sol y sombra”.

“Los principios fueron difíciles, ya no solamente era bailaora y artista, sino también empresaria”

M. Curao: ¿Qué artistas tenías en la compañía?

María Pagés: Por aquel tiempo estaba Rafael Campallo, Fernando Romero, Pilar Astola, Pepa Alba; de guitarristas venían Salvador Gutiérrez y Miguel Pérez. Los principios como todo en la vida, fueron bastante difíciles porque ya no solamente era bailaora y artista sino también empresaria, y eso realmente es lo que te pilló de sorpresa. Porque nosotros ahora somos una sociedad, una empresa donde hay un departamento dedicado a la administración y a los temas laborales y fiscales, pero al principio, no. De cualquier manera, sigue existiendo un gran inconveniente, y es que el régimen laboral de los artistas está bastante desfavorecido. Un artista está dentro de un régimen discriminatorio porque tiene muchos deberes y muy pocos derechos y necesita una reforma rápida. A mí dedicarme a la compañía a ese nivel me ha gastado mucha energía y mucho tiempo.

M. Curao: Volviendo al espectáculo “Sol y sombra”, cuéntanos de qué iba el montaje.

María Pagés: Era muy simple, se llamaba “Sol y sombra” porque recogía los aspectos del flamenco más brillantes y alegres, y por otro lado, los más dramáticos y oscuros. El montaje era muy simple, eran diferentes palos puestos en un orden emocional. La mayor parte de la coreografía era de Manolo Marín, que era en esa época la persona que yo tenía más cerca y mi gran maestro. Ahí empecé yo a trabajar el aspecto coreógrafo y José María empezó a ver las posibilidades de cómo el aspecto teatral podía tener un aspecto mayor, de cualquier manera, con el espectáculo giramos y fue una buena experiencia.. Ortiz Nuevo estaba ya en ese tiempo preparando la Bienal del noventa y dos y me pidió que hiciera la coreografía de “Tango”, un espectáculo que se puso en el auditorio Rocío Jurado, fue el primer encargo coreográfico que me hicieron. Ahí estaba también Fernando Romero que apuntaba una inquietud parecida y que venía bailando como pareja mía y otros bailaoras como Rafael Campallo. Ahí no intervino Jose pero sí estábamos masticando la idea de un gran espectáculo, lo que luego fue “De la luna al viento”.

Segunda Referencia Audiovisual: “De la luna al viento”. Espectáculo presentado en la Bienal de 1994. Teatro Maestranza. Montaje: José María Sánchez.

M. Curao: Se dice que “De la luna al viento” es tu gran espectáculo.

María Pagés: No sé si el mejor espectáculo pero fue una puesta enorme, una locura. Aquello sí que se puede decir que fue por amor al arte. Lo que ocurre es que yo ya estaba empezando a trabajar en el circuito de “Riverdance” que me permitió tener un respaldo económico y ese dinero fue el que yo invertí en “De la luna al viento”. Fíjate que en el espectáculo yo

contaba con artistas de la talla de Carmen Linares, Rafael Riqueni, José María Gallardo, Manuel Soler, un cuerpo de baile de veinte bailarines, un coro de cámara de también quince o veinte personas, aparte de Christian Olivares que me hizo la escenografía y el personal técnico, que no era poco; da escalofríos nada más pensarlo.

M. Curao: “De la luna al viento” fue elegido como mejor espectáculo de flamenco representado en el Teatro Maestranza en sus diez primeros años.

María Pagés: También fue muy entrañable que el festival de Granada me encargara una reposición de la obra. Guardo muy buenos recuerdos y sobre todo la decisiva intervención de Jose. “De la luna al viento” yo creo que fue un salto y una manera de abrir el flamenco al aspecto teatral incorporando la figura de un director de escena, yo creo que el flamenco estaba necesitado en ese momento de elementos teatrales. Esa asociación que me supuso trabajar con Jose fue fundamental, fue un modelo que luego se ha seguido pero que esos momentos, muchos no entendían.

M. Curao: Eso te lo cuestionaron además.

María Pagés: Fue en la rueda de prensa de la Biental donde me preguntaron que si era necesario un director de escena para un espectáculo flamenco, así fue. Y ahora la mayoría de los espectáculos cuentan con un director de escena como algo habitual, pero hace catorce años no lo era. Yo no digo que fuéramos los primeros pero para ciertos sectores, sí. De cualquier manera, aquí en Sevilla, también se era muy especial y el tema del baile y la danza se vivía de una manera distinta a Madrid; porque ya en esa época hacía años que Gades había hecho “Carmen”, donde Saura aportó su visión y nunca se cuestionó la colaboración de Saura con Gades.

Tercera Referencia Audiovisual: “Riverdance the show”. Montaje de Bill Whelan. Año 1995.

M. Curao: Parece increíble el nivel de una producción de este tipo acostumbrados como estábamos por esas fechas a ver bailar en lo alto de un remolque.

María Pagés: Como he dicho antes justo en el montaje “De la luna al viento” estaba ya montando la coreografía y se estaba componiendo la música de ese primer “Riverdance”. Fue un boom tan enorme que yo no me lo esperaba; fue sin duda el primer período el más interesante que ha tenido este proyecto porque en estos grandes macroespectáculos el paso del tiempo los va deteriorando artísticamente; estaba todo hecho a lo grande, cientos de personas bregando con una técnica impecable, en escenarios colosales y con músicos de la talla de Martín O’Connor y pensar que un guitarrista como Rafael Riqueni actuara como solista o que mi baile tuviera su espacio en un encuentro de la música internacional era impensable. Ese primer período fue sin duda el más interesante, luego es verdad que el interés artístico lo perdió totalmente para mí pero económicamente me permitía poder invertir en mi propia compañía y en mis montajes en tiempos que tampoco las subvenciones estaban como hoy.

M. Curao: Hay que ver lo que son las cosas. A los mismos ojos que veían extraño incluso antinatural un montaje escénico

para el baile flamenco ahora lo entienden casi imprescindible. En la tendencia que tenemos en el baile actual resulta necesaria una trama argumental, ¿cómo ves que el baile tenga que contar ahora algo que vaya más allá de su propia esencia?

María Pagés: El baile flamenco dentro de todos los tipos de danza es uno de los más libres y amplios en ese sentido. Puede contar simplemente lo que se desprende de su plasticidad y lo que pueda transmitir emocionalmente pero a la vez puede servir y tener un desarrollo para expresar cualquier dramaturgia. Pero también es verdad que como en el ballet clásico se abusa un poco, del amaneramiento a la hora de expresar algo o contar algo.

M. Curao: Hoy día, una de las consecuencias de los montajes escénicos da como resultado un baile excesivamente cuadrículado donde todo está previsto y estudiado.

Cuarta Referencia Audiovisual: "El perro andaluz" Burlerías. Escuela Andaluza de Danza. Año 1996.

María Pagés: Yo creo que en esto lo más difícil es la medida que hace que las cosas sean armónicas o no, porque es lógico que si una coreografía se hace para un cuerpo de baile tiene que estar sujeto a una estructura. Yo personalmente, dentro del aspecto coreográfico del flamenco para que no traicione la individualidad que tiene el propio arte utilizo una técnica que consiste en conceder un espacio propio en el caso de varios bailaores a cada uno de ellos, de tal manera que puedan aportar a esa estructura como una subindividualidad. Por ejemplo, en "El perro andaluz", yo monté una soleá bailada por siete bailaores a la vez, donde hay una música común y siete bailaores bailando siete soleáes diferentes. Es decir, el principio de esa soleá es que cada uno tiene un plano diferente y marca de forma diferente, pero entre ellos hay un hilo que los comunica y uno habla y el otro contesta, y otro se une a esa conversación... Este modo de concebir la coreografía ha abierto camino a otros coreógrafos que han venido después y a mi me abrió un mundo a la hora de crear; porque si el baile flamenco nace como individual no podemos concebir una coreografía de la misma manera que lo hace el ballet clásico que sigue una línea uniforme de forma natural, y el flamenco es otra cosa

M. Curao: La palabra coreografía, cierto es que se ha incorporado al mundo de flamenco a granel, son buenas estas apreciaciones que tú haces.

María Pagés: En "Autorretrato", he descubierto que una coreografía puede cambiar como cambia la vida misma. "La nana" que yo bailaba en "Canciones antes de una guerra", no es la misma porque sencillamente la circunstancias de la vida a la que va dedicada esa danza no son las mismas, yo monté ese baile dedicado a mi hijo hace cuatro años y la vida de mi hijo ha cambiado por muchas circunstancias, entre otras, la muerte de su padre. Entonces, esa nana, la bailo yo ahora con otro sentido y es el mismo poema y casi son los mismos pasos; pero es distinto.

Quinta Referencia Audiovisual: "La Tirana". Teatro de la Maestranza. Guión y dirección: José María Sánchez, Año 1998.

M. Curao: Aquí vemos la primera parte de este montaje. El momento en el que Manolo Marín en el papel de conserje de museo va pidiendo a la gente que se vaya porque van a cerrar. Explícanos de qué va la obra para los que no han tenido oportunidad de verla.

María Pagés: La obra es una figuración sobre Goya donde interviene el personaje de la duquesa que pintó desnuda y un visitante que burla la vigilancia del museo para quedarse una noche a solas con su musa. Es tan intenso el amor del visitante que el personaje del cuadro toma vida y se engalana para danzar con su enamorado. Pero el espíritu de Goya, que aquí interpreta magistralmente Manolo Marín, aparece para interponerse entre los amantes. Aquí estamos viendo (*referente a la proyección*) el momento en que sale Manolo Marín vestido de conserje con su bastón haciendo de cojo, que parecía cojo de verdad (*Risas*), haciendo un papel genial. El cuadro que se ve con esa transparencia es de Christian Olivares, que por cierto lo pintó en una noche.

M. Curao: Christian Olivares fue también el director de la escenografía, ¿verdad?

María Pagés: Así es, además de un amigo excepcional y aprovecho para valorar la aportación y la influencia deseada de la gente que te rodea, que forma parte de un equipo para desarrollar un proyecto. Vestuario, iluminación, escenografía... Este video que estamos viendo se rodó en nuestro teatro y vino a colaborar como director de fotografía Mario Vulpiani que ha trabajado con Vittorio de Sica, toda una eminencia del cine italiano. El bailarín es Ángel Muñoz, que es de Córdoba, y bueno, ya puestos a decir la selección musical que elegimos iba desde Bill Whelan a Cañizares pasando por Piazzolla, Kiko Veneno...

M. Curao: A propósito de esto. Estás hablando del Teatro Bulevar de Torreldones, residencia de tu compañía. Quiero que nos cuentes cómo se llegó a consolidar este maridaje.

María Pagés: Esta una de las mejores cosas que me han podido pasar en este mundo, fue en 1999, y ocurrió de una forma espontánea, sin intención. Pero la verdad es que necesitaba un escenario para ensayar los montajes y ahí fue donde surgió la oportunidad de ir a Torreldones, y desde entonces allí seguimos. Es una maravilla y estaré siempre agradecida tanto al pueblo que nos acoge como a los distintos ayuntamientos, fíjate que ya han pasado varios alcaldes... que con independencia de la política han entendido que este es un proyecto de beneficio mutuo. Nosotros estamos instalados allí y disponemos de todo lo necesario que es a lo máximo que puede aspirar una compañía de baile; y como contraprestación ofrecemos jornadas de puertas abiertas, llamémosle así, a los ensayos generales cara al público y a la programación didáctica que ofrecemos a colegios e institutos. La experiencia fue pionera, tan es así, que en la actualidad ya hay ocho compañías residentes en la Comunidad de Madrid. También hemos contribuido a la celebración de un festival que se viene desarrollando de unos años acá.

Sexta Referencia Audiovisual: "Flamenco Republic". Estrenado en el Symphony Space de Nueva York. Año 2001.

M. Curao: Damos un salto al 2001 y más que una odisea en el espacio es para ti una odisea americana. Por una parte te llaman para bailar en la fiesta de investidura de George Bush y por otra parte estrenas "Flamenco Republic". Si se hubiera enterado Antonio Gades no te hubiera dejado ir a lo de la investidura...

María Pagés: No, no me hubiera dejado ir, por supuesto... Son las cosas que pasan en la vida, es verdad que yo llevaba

ya tiempo yendo a Estados Unidos, desde el noventa y cinco que fui al Radio City Music Hall, ya paré de ir, estuve en el Gerswin , en Broodway, en el Shinphony Space, en fin, que tenía ya cierta popularidad por decirlo así. Lo que pasa en la fiesta de investidura del presidente es que hay varias fiestas y las organizan diferentes asociaciones, en este caso, la Organización de Estados Americanos, que la mayoría son latinos y querían llevar a un artista español. Allí estaba Tito Puente, Gloria Estefan, que son los latinos allí influyentes, y de los españoles me llamaron a mí. Y fue una de las fiestas más grandes, de las más numerosas, tanto de asistentes como de artistas. Y allí fuimos nosotros. Aquello fue una locura, pasamos, no sé, cuatro o cinco controles de seguridad; era un día que nevaba muchísimo, había una cantidad de gente y una tensión impresionante; no recuerdo apenas la actuación, sólo recuerdo el maremagnum que fue aquello.

M. Curao: Que no fue como aquella fiesta de la Duquesa de Osuna.

María Pagés: No, no fue como aquella fiesta en la casa de la Duquesa...(risas).

M. Curao: ¿Y después estrenas “Flamenco Republic”?

María Pagés: Pues sí, recuerdo que ese día estaba con fiebre, estaba malísima y cuando acabé la actuación se me había quitado todo, fue muy gratificante. Era la primera vez que yo estrenaba algo fuera de España, y estaba un poco asustada por eso, pero en realidad fue bien. Te digo, empecé la actuación con fiebre y se me quitó nada más terminar.

M. Curao: ¿Por qué lo estrenaste allí?

María Pagés: Pues eran los primeros pasos del festival que ahora se hace allí, y me acuerdo que en ese momento no estaba tan establecido como esta ahora, y bueno, era ya una oportunidad para ya ir con mi compañía de una manera rotunda, después de haber sido, digamos, tan conocida verdad?, era una manera de presentarme con toda la carga, no?, que yo podía y con todo lo que yo podía aportar ahí como compañía, y como bailaora.

“Prefiero hacer doscientas coreografías con mi compañía antes de volver a pasar por esa experiencia”

M. Curao: Después se pudo ver en el Maestranza, en el Festival de Jerez, en el Festival de la Unión...

María Pagés: Se ha visto en Londres, en Paris, en Tokio un par de veces; ha girado muchísimo, se ha visto en Egipto, en Israel, en Marruecos, en México, se ha visto en un montón de sitios, ha girado muchísimo.

M. Curao: Un año después, en el dos mil dos, recibes el Premio Nacional de Danza, que por primera vez distingue ente interpretación y creación.

María Pagés: Sí, el premio gordo de los Nacionales, porque el otro el del noventa y seis, por “El perro andaluz”, era el



1. María Pagés y Manuel Curao en el transcurso de la entrevista. 2. Vista del aula. 3. María Pagés y Juan Manuel Suárez Japón.

de la Asociación de los Directores de Escena, que es un premio sin duda de prestigio. Pero el Premio Nacional, el gordo, como le llamamos nosotros, era éste. Antes no se distinguía entre lo que era modalidad de creación e interpretación, como en música para creación o composición, o para intérpretes. Entonces desde que este premio se decantó por distinguir entre los creadores y los intérpretes, era la primera vez que se daba al Flamenco en el aspecto creativo. Y yo creo que eso es lo que más satisfacción me dio, en el interpretativo se lo dieron a Angel Corella. En ese momento, pensé que era un reconocimiento para mí y un reconocimiento para el Flamenco. O sea, hemos entrado de una manera clara y decisiva en el mundo creativo.

M. Curao: ¿Ya había estrenado el Ballet Nacional el montaje “Ilusiones”?

María Pagés: No, no lo había estrenado, lo estaba justo creando en ese momento. Me acuerdo que me llamaron a la sede del Ballet Nacional para comunicármelo.

M. Curao: “Ilusiones Fm”, un título singular...

María Pagés: Bueno, en realidad el título original era “La Boda del Príncipe,” pero no nos dejaron poner ese título, fue una historia muy curiosa. En ese momento el Príncipe estaba saliendo con Eva Sanum y se montó un cierto revuelo en torno al tema, hasta tal punto que la Casa Real, el Jefe de Protocolo habló conmigo, y me dijo: “María, si lo puedes evitar, evítalo, porque es lo que nos faltaba”. Y me acuerdo que fue una pelea, porque al final tuvimos que renunciar a ese título, que era el apropiado, aunque “Ilusiones Fm” estaba bien también, porque una de las protagonistas era una radio que retransmitía la boda. Era un cuento, un poco irónico que maquinamos con Jose, porque era tanto la historia de casar al Príncipe, que nosotros ya lo habíamos casado. Sí tengo que decir que el montaje fue muy duro, es un lugar que realmente

necesita una reforma. Realmente, prefiero hacer doscientas coreografías con mi compañía antes de volver a pasar por esa experiencia.

M. Curao: ¿No volviste a tener relación con el Ballet Nacional?

María Pagés: No, no, cuando yo monté aquello resultó bien pero fue una pesadilla, fue extremadamente duro, pasar por todas las vicisitudes de funcionamiento sindical, íbamos a estrenar y los técnicos se declararon en huelga, la rigidez laboral que había no estaba al servicio de la creatividad, sino que tú te tenías que poner al servicio de una normativa que no ayudaba a la creatividad, y realmente fue penoso, pero bueno salió y fue otra experiencia más.

M. Curao: ¿Te han propuesto alguna vez dirigir El Ballet Nacional?

María Pagés: No sé si son propuestas, insinuaciones o rumores, pero sé que está ahí en el aire, de momento no es algo que este en mis planes, pero lleva años ahí la cosa.

M. Curao: Fuiste “María la Breve” como directora de la compañía andaluza de danza, hoy Ballet de Andalucía.

María Pagés: (Risas). Fue una pena porque yo venía cargada de proyectos y de ilusiones pero eran unos tiempos bastantes difíciles, al menos así lo entendí. No me sentía apoyada para desarrollar todo lo que creía necesario en una entidad tan importante para la cultura andaluza. Y me da pena, porque sigue sin tener el relieve propio que necesita; el Ballet de Andalucía, “nuestra compañía institucional”, debería ser la más importante del mundo y desgraciadamente está muy lejos de serlo.

Séptima Referencia Audiovisual: “Canciones antes de una guerra”. Dirección: José María Sánchez. Estrenada en el Teatro Maestranza de Sevilla. Año 2004.

M. Curao: “Canciones antes de una guerra”, con este montaje conseguiste cuatro Giraldillos en la Bienal de Flamenco de 2004, a la mejor compañía, al mejor espectáculo, a la mejor dirección y el premio de la crítica...

María Pagés: Yo nunca había tenido una necesidad o una inquietud por un tema social como me estaba pasando en ese momento con la guerra de Irak. Recuerdo que en la invasión de Irak hubo una reacción de la gente de la calle enorme, el noventa por ciento de España estaba en contra de esa invasión y a favor de interrumpir esa guerra innecesaria, eso trascendía a los aspectos políticos o a las opiniones políticas de cada uno, eso pasó a ser una preocupación social generalizada. Y sentí la necesidad de decir: “Bueno yo tengo que hacer algo”, porque son muchas personas las que vienen a verte, a las que les puedes decir algo sobre esto que nos preocupa y hacer como una especie de reflexión sobre lo que esta pasando. Y entonces reuní a todo el equipo, Jose, Dominique You, Christian Olivares, los habituales, y digo: “Quiero hacer algo sobre esto, hay que hacer algo”, y empezamos a darle vueltas, y salieron estas canciones. Y antes Martín Patino había hecho la película de “Canciones para después de una guerra”. Esto era como darle la vuelta, y antes de una guerra tenemos que reflexionar, tenemos que buscar soluciones. Y de ahí surgió “Canciones”, por eso la selección musical fue difícil,

pero eran canciones que al oír una nota todo el mundo reconoce y pueda asociar a un mensaje de paz, a un mensaje de reflexión, de tolerancia, de diálogo, bueno, era un mitin prácticamente (*risas*)... El Flamenco tiene un papel en la historia, por eso valía la pena intentarlo.

M. Curao: El estreno en el Teatro Maestranza fue apoteósico y el éxito fue refrendado con los cuatro Giralddillos. Por cierto, y hablando de Bial, este año se cumplen veinte de tu primera actuación.

María Pagés: Sí, para mí la Bial era y es una cita a la que yo no podía faltar, y cuando he faltado realmente es porque no he podido. Recuerdo un año que me hicieron un encargo y estaba en plena proyección de “La Tirana”, y de consolidación de la compañía, de giras y no lo pude hacer, pero creo que he venido a casi todas desde entonces.

M. Curao: La primera vez fue en un concurso de jóvenes de la Bial.

María Pagés: Sí, fue en el ochenta y ocho en la Torre de Don Fadrique, no era el Giralddillo, era el premio de los jóvenes, porque por aquel entonces yo era joven (*risas*) pero no gané...

M. Curao: ¿Te has presentado a muchos concursos?

María Pagés: No, que va, que va, yo soy anticoncurso, no lo he pasado peor que cuando he ido de jurado, filosóficamente no estoy de acuerdo con el fenómeno de los concursos, creo que debería de haber otra fórmula para promocionar, para ayudar y dar oportunidades a los artistas que empiezan. No soy partidaria de los concursos, todo el mundo lo pasa fatal, excepto quien gana, claro. Prefiero aquellas oportunidades de los festivales benéficos y de los homenajes.

Octava Referencia Audiovisual: “Sevilla”. Dirección: José María Sánchez. Estrenada en el Orchard Hall de Tokio. Año 2006.

M. Curao: “Sevilla” fue la última obra que compartiste con Jose; que corrió paralela al tiempo de su enfermedad, debieron ser momentos entrañables, difíciles, imborrables, que me gustaría en la medida en que quieras, hablases de ello.

María Pagés: “Sevilla” es la vuelta después de hacer “Canciones”, es lo que comentaba antes de la necesidad de esas idas y vueltas; yo salía pero luego tenía que volver, porque es mi equilibrio personal y creativo. Entonces siempre tenía rondando la idea de hacer algo sobre mis orígenes y por eso hice “Sevilla”. Tenía ganas de hacer algo para reivindicar nuestras cosas sin que fueran encasillados como tópicos. “Sevilla” está llena de símbolos que son a los que nos aferramos, en los que creemos, y desarrollamos continuamente, pero que se malinterpretan como tópicos. Y esa era mi reivindicación, un terreno fangoso, difícil, porque hablar de la Semana Santa es complicado, aunque sea de lo que estamos hablando continuamente los sevillanos... Además, fue un momento para mí difícilísimo, la enfermedad de Jose duró prácticamente lo que duró la primera etapa porque “Sevilla” no se había terminado cuando el falleció. Hicimos un estreno a duras penas en Japón, lo estrenamos el seis de mayo y en junio murió Jose, no había nada que hacer. En este trance tan penoso y triste, el trájín de la obra ayudó a mantenerlo distraído en un final que estaba ya cantado.

Pero luego, lo más penoso en esta obra fue ponerla en pie sin él. Después de Tokio pasaría unos meses, y me costó muchísimo superar la desolación que me había dejado la pena, la resaca que te queda y el sufrimiento... Tuve que superarme y acabar la obra, la acabé sola y la presenté en el Teatro Maestranza en Sevilla. Al final, no tenía nada que ver con lo que se vio en Tokio..., fue un esfuerzo muy grande que me ayudó a superar todo lo que tenía encima, y yo creo que eso se nota en “Sevilla”, esta ahí, impregnada de mil detalles que reflejan ese momento. También es verdad que “Sevilla” me ha dado un montón de satisfacciones y de éxitos gracias a la compañía que se volcó aportando cada uno lo máximo porque sabían que teníamos que sacarlo. Fue un trabajo muy intenso y duro, eran dieciséis bailaores, es el formato más grande que yo he hecho en mi compañía es el más grande con un trabajo en la coreografía enorme... Y el trabajo de vestuario que hizo Christian Olivares creo que es uno de los más brillantes que ha hecho para un espectáculo flamenco, todo esta pintado a mano, todo esta teñido a mano, hasta los lunares. Hicimos una publicación con los bocetos y detalles.

M. Curao: Aquí vemos (*haciendo referencia a la proyección*) la parte dedicada al mundo de los toros...

María Pagés: El traje de torero era impresionante. Es que yo le dije a Christian: “Quiero bailar un tema sobre la plaza de toros de la Maestranza, sobre lo que es el mundo de la tauromaquia”. Y conté con dos colaboradores impresionantes, uno fue Christian, que me diseñó el traje y de ahí decidí como iba a ser la coreografía; el traje que era mitad toro y mitad torero me dio pie para definir como iba a ser toda la coreografía, por donde iba a tirar esa dualidad, ese perfil que por un lado era torero y por otro era toro. Es una dualidad que está presente en toda la obra, porque Sevilla es una dualidad. Pero también conté con José Tomás para este tema. José Tomás vive en Torrelodones y lo veo con frecuencia, tomamos café en el mismo bar de su primo; es poco hablador, pero mantuvimos una conversación que nos duró dos horas y que me dio claves también para montar la coreografía. No se trataba de reproducir una corrida o una faena, pero sí de transmitir ese espíritu de unidad entre el toro y el torero, me contó un sueño maravilloso: “Mira, para mí la faena ideal es un sueño que tuve donde estaba el toro alrededor mía, y yo alrededor de él, y en un momento nos elevamos girando, para mí eso es el máximo de la faena”. Este encuentro con José Tomás me dio una visión que me valió muchísimo y que me inspiró a la hora de concebir la coreografía.

Novena Referencia Audiovisual: “Flamenco”. Película de Carlos Saura.

M. Curao: Con esta referencia nos vamos al cine, un mundo que te ha tocado de lleno.

María Pagés: Al estar casada con un director de cine, en casa también se vivía este mundo de una manera muy próxima y se padecía también, porque el cine es otro mundo para echar de comer aparte. Es durísimo también, eso lo he vivido muy de cerca, y he tenido distintas experiencias, trabajé con Saura porque estuve en el rodaje de “Carmen”, en el “Amor Brujo” y en “Flamenco”. A mí lo que me llamaba la atención era lo distinto que era al teatro, ese directo, la inmediatez, la emoción que hay en el mundo del teatro yo nunca la vi en el cine; la emoción llega por otros canales y con muchas barreras. El cine es un arte admirable, pero yo soy una mujer de teatro... A mí me han dicho muchas veces: “Bueno, tú casada con un director de cine, te hará protagonista de todas las películas...”. Qué tendrá que ver una cosa con la otra... Yo soy bailaora y una artista de teatro y más bien atraje a José María al mundo del teatro y le gustaba acercarse a nuestro mundo de inmediatez y de emociones en directo.



1. María elocuente. 2. Primer plano de María Pagés. 3. Juan Manuel Suárez Japón y Francisco Perujo.

M. Curao: Toca hablar de este “Autorretrato” que vas a presentar en la Bienal y para ello tenemos que situarnos en Nueva York, con el gran maestro Baryshnikov y un encuentro muy especial que me gustaría contaros.

“Fue como un clic que cambió mi vida, porque llegué hecha polvo al teatro y salí flotando”

María Pagés: Pues al mes de morir Jose, yo no estaba para nada, con ganas de hacer nada, y me dicen: “¡ay!, vente, que Baryshnikov está en el Teatro Español, que tienes que salir y airearte”. Y una amiga mía me dijo: “venga, ponte los tacones y para el teatro”, y a trancas y barrancas fui. Después de la actuación de Baryshnikov, nos invitaron a tomar allí, en el mismo teatro, un aperitivo, y de pronto me vi sentada con Mikhail Baryshnikov, con la Concejala de Cultura, en ese momento Alicia Moreno, con Pedro Almodóvar y otros personajes. La verdad es que yo estaba como en el limbo porque eran momentos raros y extraños para mí. De pronto, me llega de sopetón: “No, no, porque María tiene que venir a Nueva York”. Me veo a ese hombre diciéndome que tengo que ir a Nueva York y momentos antes yo no tenía cuerpo ni ganas de ir al teatro. Fue como un clic que cambió mi vida, porque llegué hecha polvo al teatro y salí flotando. De pronto vi a Pedro Almodóvar diciendo: “No, porque María tiene que ir allí, tiene que ir pero vamos, que tiene que ir, que no se qué...”. Todo vino de la mano y el proyecto se pudo verificar y de ahí salió esta experiencia con la que no había soñado en mi vida. No sólo eso, sino que además de bailar propuse algo que pienso ha sido lo más gratificante de todo ese proyecto, aprovechar que es un centro creativo y quedarme allí como residente diez días trabajando con bailarines de su último proyecto... Además el maestro siguió todos los ensayos, me hizo mil fotos, siguió todas las actuaciones, invitó a Mess Cunningham, a Mark Morris, a Armitage, a todos los coreógrafos que en ese momento estaban allí para que me vieran, me cuidó, fue maravilloso, un sueño. Y en cuanto a “Autorretrato”, él me dijo: “María yo quiero que hagas algo que no has hecho aquí”, quiero que te definas tú, como persona y como artista en este momento”, digo: “Tú quieres que haga

como un autorretrato”, “Sí, algo así, o sea, métete tú en ti, revisa todo lo que has hecho, qué puedes presentarme para que cuando salgamos de aquí sepamos y entendamos quién es María. Para la ocasión hice algo adaptado a un espacio pequeño, porque en centro de Baryshnikov es pequeño a nivel escénico, pero ya me dio tiempo a pensar en que a lo mejor fuera el momento de cuidarme y pensar en mí y darme este capricho. Hacer una obra abierta que pudiera ir desarrollando a lo largo de mi vida. Esa obra me va a permitir que el viernes empiece por soleá y a lo mejor dentro de dos meses empezar por seguiriya. Una obra abierta y que refleje lo que yo soy y como estoy en cada momento de mi vida, y no es habitual porque “Autorretrato”, está abierta a la creatividad del momento, y sobre todo centrada en mí, que era lo que me hacía falta porque y muy poco a mí como bailaora, me he dedicado más a cuidar a los demás que es algo habitual cuando tienes una compañía. En este caso, “Autorretrato” lo he hecho pensando en mí.

A partir de este momentos abrimos un turno de preguntas para los alumnos de las que destacamos las siguientes:

Alumno: En cuanto al contenido de “Autorretrato” ya hemos entendido que puede verse modificado, pero ¿las propias piezas también?.

María Pagés: Así es... lo que os comentaba acerca de los bailes y las coreografías que tienen también su vida propia, sobre todo cuando tú las basas en ti o en experiencias tuyas. “La nana de las cebollas”, que voy a hacer ahora en “Autorretrato” he querido que estén porque es la que mejor me define en ese aspecto, digamos, de madre, y es la misma de hace cuatro años. Cuando creé este baile para mi hijo, no había pasado por lo que ha pasado en estos cuatro años, que es la pérdida de su padre. Y ahora, el consuelo que le doy con esa nana entonces no se lo estaba dando. Ahora hemos desarrollado la misma versión pero con un chelo, con un violín y con una guitarra y con una voz flamenca, porque me permite cambiar y me permite transmitir ese mensaje que estoy dando ahora, y que no era el de hace cuatro años... “Autorretrato” es una experiencia abierta como trabajo coreográfico que es lo que lo puede hacer interesante, que va a ir cambiando como va cambiando mi vida.

Alumno: Yo quiero saber si hay un momento en el que tú te das cuenta que necesitas crear algo nuevo o si es una cuestión espontánea o casual.

María Pagés: A mí las ideas me vienen con mucha frecuencia. Tengo, se puede decir, un problema porque se me amontonan y tengo que seleccionar... y en esa revisión veo algo, ya me armo la película...porque yo funciono mucho a nivel visual, yo tengo que ver la película de lo que es, y el trabajo más difícil es sacar todos los detalles de esa película y llevarlos a la práctica.

Alumno: ¿Qué haces cuando seleccionas una idea, como sigue ese mecanismo después de ver la película?

María Pagés: Tengo un montón de cosas escritas, por suerte me puse como disciplina escribir todas esas ideas y tengo cuadernos y cuadernos llenos de ideas, de ideas necesarias por una parte o de ideas que se me han ocurrido y que luego he considerado que no son necesarias pero ahí están guardadas... Reconozco que me agobio mucho porque no paro de tener ideas, sabiendo que lo difícil es llevarlas a cabo.

Alumno: Nos puedes contar alguna de esas ideas. La última...

María Pagés: Pues anoche mismo, estuvimos cenando, y entre los comensales estaban directores y responsables de otros cursos de los que se imparten aquí en la Universidad Internacional de Andalucía. Uno de ellos, el director de las Cuevas de Altamira, empezamos a hablar y pum... yo ya lo veía, Altamira, me encanta el nombre, Altamira es un nombre maravilloso, lo más difícil, a veces, de las obras es buscarle un buen título... luego, veía a ese hombre tan entusiasmado, contándome cómo son las cuevas y que además me dijo... porque ahora, por lo visto, claro, tú ves sólo una reproducción que hay de las cuevas, no puedes entrar, no esta abierta al público la auténtica, digo: “Oye, a mí me dejarías entrar aunque fuera de reojillo a mirarla”. Y me dice: “Hombre, se puede hacer una excepción siempre justificada...”. “Mira, te hago una coreografía...”. Realmente yo lo veía, porque además vi el entusiasmo de ese hombre explicándome la emoción que se siente al contemplar algo que tiene miles de años, y ver ese arte ahí puesto. Entonces, uno de los próximos proyectos es ese, lo digo ya (*risas*), que está anotado en la libreta de las ideas.

M. Curao: Gracias María, comadre, por dejarte retratar de esta manera tan especial, antes de que veamos “Autorretrato” en el Teatro Maestranza.

María Pagés: Gracias a ti y a la Universidad Internacional de Andalucía por dedicar este curso al flamenco y a los alumnos y asistentes por su atención y entusiasmo. Gracias.





CAPÍTULO II

**FOSFORITO
Y JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ-GAZTELU**

**UN MAESTRO FELIZ
Y TRANQUILO**

José María Velázquez-Gaztelu

Con anterioridad a la charla que iba a tener junto a Fosforito en la Universidad Internacional de Andalucía, llegué a la conclusión de que lo adecuado -quizá también lo correcto, por consideración hacia el personaje-, incluso lo funcional, era enviarle una especie de cuestionario o guía sobre los distintos puntos que íbamos a tratar y que me parecían necesarios para que el público asistente tuviera, al término del encuentro, un conocimiento lo más amplio posible del cantaor. O, al menos, esa era mi intención. Como sospechaba, Antonio quiso impedir el trámite, que si por un lado yo calificaba de indispensable, por otro él se negaba a aceptarlo con la excusa de su total confianza en mi persona y apelando a nuestra vieja amistad, en unas ocasiones circunstancialmente intensa y en otras permaneciendo viva gracias a esporádicos, cordiales y positivos encuentros a lo largo de los años. “Me conoces muy bien”, decía para que cesara en mi empeño, “y sé que tus preguntas van a estar convenientemente fundamentadas”. Como es natural, no le hice caso, y al final consintió, doblegándose a regañadientes ante la premisa que le expuse: sabiendo con anticipación lo que íbamos a tratar, le facilitaba la tarea para proceder con margen suficiente al ordenamiento de fechas perdidas en el recuerdo o puntualizar con más detalle fragmentos de su existencia. “Yo tengo buena memoria”, me soltó, como para demostrar que a pesar de haber accedido a mis pretensiones -más por la insistencia que por cualquier otra circunstancia- seguía manteniéndose en sus trece.

En cuanto a la entrevista que viene a continuación, debo aclarar que a pesar de la tendencia de Fosforito al circunloquio y a los frecuentes saltos temporales en un discurso del que surgen constantes ramificaciones, he procurado interpretar con exactitud su lenguaje, su forma de construir las frases, incluso dejando ciertas reiteraciones, sin que ello me haya impedido una obligada y a veces ineludible labor de reconstrucción semántica. El lector puede advertir en el siguiente texto cómo la elocución del entrevistado y sus relatos surgen fluidos y transcritos sin remilgos literarios, junto al necesario ordenamiento con el fin de que mantengan una lógica narrativa, suficiente como para que resulten comprensibles o, en este caso, legibles. Es decir, he procurado un equilibrio dentro del cual quepan sin confrontaciones el lenguaje coloquial, en muchos casos doméstico, con el que se manifiesta con toda naturalidad Fosforito -conservando las peculiaridades sintácticas, sus expresiones de marcada naturaleza hiperbólica y la singularidad de sus estructuras verbales-, a la vez que procedo a su clarificación, aunque sin permitirme ninguna licencia que trastoque el sentido original. En última instancia, al redactar este trabajo he asumido el papel de simple preguntador, de estricto indagador que, tejiendo con tacto sus palabras, intenta penetrar en lo más hondo del corazón de un artista al que respeto y admiro.

A



José María Velázquez-Gaztelu: Dije en una ocasión que Fosforito es discípulo de su propia vida, y él me lo corroboró precisamente en una entrevista que le hice para El País en su edición dominical (23/VIII/1989), cuando me comunicaba: “He aprendido de todo lo que me he encontrado y me sonaba. Pero nunca he tenido un modelo fijo. Por eso soy yo y no me he parecido a nadie”. La clave está precisamente ahí, en la solvencia de este gran profesional, que labró su prestigiosa carrera artística a base de un proceso de decantación después de haber asimilado el influjo de las distintas corrientes. En su juventud Fosforito estudió flamenco con rigurosidad conmovedora y de la manera más lúcida, es decir, viviéndolo en toda su plenitud. A los quince años, Antonio de Puente Genil, que así se llamaba, ya había actuado, por ejemplo, en la plaza de toros de Ronda; luego, entregándose y llegando hasta el fondo, bebió en las fuentes de Triana, en las del barrio gaditano de Santa María, en las de Santiago, en Jerez; compartió momentos inolvidables con Vallejo, con Juan Hierro, un alumno de Don Antonio Chacón que le enseñó los misterios del cante del maestro jerezano; con Juan Talega, mano a mano en tantísimos festivales andaluces. Después de haber conseguido los galardones más acreditados, con una obra discográfica que roza los treinta títulos, una calle en su pueblo y trece peñas que llevan su nombre, hoy Fosforito es una figura emblemática que sirve de puente entre dos épocas significativas del flamenco. Pero también, como artista responsable, es un ejemplo de coherencia consigo mismo y con el tiempo que le ha tocado vivir.

Bien, aparte de mi admiración por ti, como artista y como persona, ¿crees que se pueden separar realmente esos dos conceptos: Antonio Fernández Díaz por un lado y Fosforito artista por otro?

Fosforito: Bueno, es difícil, y hay que analizar las circunstancias. Primero porque cuando yo nací hace mil y pico de años... Realmente, en el treinta y dos y, por lo tanto, han transcurrido setenta y seis. En aquel tiempo me tocó vivir la guerra, de la que tengo recuerdos, lo que pasa es que la memoria selecciona lo agradable y hace siempre olvidar lo que te duele. Yo he aprendido en mi casa. Mi padre era un cantaor que vino al mundo en el siglo XIX, para ser más concreto en 1897, aunque difícilmente pudo compartir escenario con Chacón, ya que éste era la figura señera de esos principios del siglo XX, pero no mi padre, que era un cantaor extraordinario junto a otros cuatro mil, cuatrocientos o cuarenta maravillosos que coincidieron en un cierto periodo. La historia va haciendo su propia selección y al final todo se resume a tres o cuatro nombres que te caben en la palma de la mano. Hablamos de Manuel Torre, de Chacón, y con quince o veinte años más joven que ellos, de Pastora, pero sus coetáneos eran muchos, como me ocurre a mí, aunque yo, por edad, me ha tocado conocer la generación de Pastora, la mía, la siguiente y la que ya está ahí.

Cuando terminó la guerra, por los años cuarenta, apenas todavía con las perras gordas de cobre, ya empezaba a cantar por las tabernas, con ocho o nueve años. Pero los primeros ecos flamencos se los escuché a mi abuelo, conocido como Juanillo el Cantaor, que era de Marinaleda. Por parte de madre, mi tío era el mítico Niño del Genil, al que se le atribuye la creación del garrotín y de no sé cuántas cosas más, o por lo menos ahí está la discografía; mi primo Antonio era guitarrista y mis primas, bailaoras. Ese era el ambiente en el que yo nací. Éramos ocho hermanos. Así que, en mi caso, la cuestión artística y la personal caminan juntas.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antonio, ¿eras un niño feliz, o quizá un niño sombrío y triste?

Fosforito: No, no, no, nunca sombrío, porque, en primer lugar, yo no tenía conciencia de toda la tragedia que vivía; sí tenía en mi cuerpo el hambre que pasábamos todos, porque era una época de hambruna, no sólo durante la guerra, también después, en la posguerra. Entonces, yo te quería decir que mi padre era Fosforito, y a mí me llamaban el niño de Fosforito, pero nada más que a mí, porque mis hermanos no cantaban, y yo lo hacía siguiendo la línea de mi padre. Y ahora llegamos al porqué del nombre artístico de Fosforito, ya que al principio utilizaba el de Antonio del Genil o Antonio de Puente Genil. Fue en la Plaza de Toros de Ronda, cuando apenas contaba catorce o quince años, y allí la figura era El Gitano de Bronce, un cancionero maravilloso. Pero debajo de Antonio del Genil pusieron: “el joven valor del cante jondo”, y eso denota lo que ya cantaba entonces, que era lo que aprendí de mi padre. Recuerdo que lo hacía solo y también para bailar. Por eso a mí me hace mucha gracia cuando dicen cantaor de atrás, cantaor de delante. Se es cantaor y no hay más.

“Fue en la Plaza de Toros de Ronda, cuando apenas contaba catorce o quince años, y debajo de Antonio del Genil pusieron: “el joven valor del cante jondo”

J. M. Velázquez-Gaztelu: Cantaor, claro está.

Fosforito: Si no se sabe cantar a compás difícilmente podrás cantar para bailar, porque los que cantan para bailar, los llamados cantaores de atrás, primero tienen que tener una conciencia, una preparación rítmica y un conocimiento. Difícilmente se puede bailar con uno que cante, como vulgarmente dicen, para abajo.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antonio, perdona, tú has hablado que en la Guerra Civil tendrías siete u ocho años, ¿te marcó de alguna manera, qué recuerdas?

Fosforito: Recuerdos ruinosos: en mi casa vivíamos en dos habitaciones, una patulea y no cabíamos. Yo me quedaba a dormir en muchas ocasiones en el fondo de aquellos carros que tenían una escalerita y que llevaban los hortelanos al mercado central con los productos. En cuanto llegaban, me echaba yo un poquito, dormía, y ya estaba cantándoles con la copilla de aguardiente después del trato, porque el principio mío fue ese y las ferias de ganado. Después del trato y el apretón de manos, la copa de vino o de aguardiente y el cante que confirmaba el trato, y ahí me ganaba unas pesetillas. Bueno, me acompañaba Rafael de Antequera, un guitarrista que era barbero, como casi todos los guitarristas. Íbamos por los pueblos de la serranía de Cádiz y Málaga, hablábamos con los dueños de los cines, para que nos permitieran hacer un fin de fiesta después de la película; ellos aumentaban diez céntimos cada entrada, o no me acuerdo cuánto, y nos daban luego un dinerito para seguir viviendo. Interpretábamos un montón de cantes en un espacio de apenas medio metro, y, como tú sabes, lo anunciaban en la plaza del pueblo en una pizarra: “La actuación del cantaor fulano...”.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y eras consciente de la dureza de esa vida, o lo veías como algo natural?

Fosforito: Bueno, eran tiempos tan difíciles que te digo que no lo veía tan amargo, porque era una manera de sobrevivir.



1. Antonio Fernández Díaz, Fosforito, es un gran conversador. 2. Alumnos atendiendo al detalle las explicaciones de Fosforito. 3. Expresivo y visceral Fosforito con José María Velázquez-Gaztelu.

Ten en cuenta que yo no vislumbraba otro camino, no sabía, jamás soñaba con que me hicieran Profesor Honorario del Claustro de la Universidad de Alcalá de Henares o me concedieran la Medalla de Oro a las Bellas Artes, a mí me queda eso tremendamente grande. Ten en cuenta que eran tiempos muy difíciles, donde no había otro sol que sobrevivir, no había otro camino, no había otra esperanza.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Qué te enseñaron esos años duros, difíciles, de tu niñez y adolescencia en Puente Genil?

Fosforito: Me enseñaron a compartir, a ser persona, a ser gente, a ser respetuoso; me enseñaron a sobrevivir, la capacidad de supervivencia, vivir en una posada, dormir en un jergón con los ojos muy abiertos por lo que se pudiera avecinar. Te podría contar muchas experiencias. Mira, después de una feria de Sevilla, me voy a cantar a la feria de El Puerto de Santa María, en el año cuarenta y cuatro. Ten en cuenta que la posguerra fue muy larga: el racionamiento, la hambruna, la gente que se desmayaba por las calles, y siempre había alguien que salía ofreciendo una tacita de caldo, el hombre se reanimaba y salía andando. En fin, yo me bajo del tren en El Puerto y me coge un brigadilla de esos de la gabardina, y me dice: “¿Cómo te llamas?”. “Yo me llamo Antonio Fernández”. “¿Y tú qué haces aquí?”. “Yo vengo aquí a cantar...”. “A cantar...”. Me cogió de una oreja y me llevó colgando hasta el Ayuntamiento... “¡Documentación!”, me pidió. Yo no tenía documentación; entonces la documentación era a partir de los dieciséis años, no existía el carné de identidad, lo que había era una especie de dístico, como una guía donde venían los datos... Yo dije de dónde era y con haber llamado al cuartelillo de la Guardia Civil hubiera sabido la verdad... Pues no, me dejó en el calabozo del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María y se olvidaron de mí durante dos semanas. A los quince días me dicen: “Venga, ya te puedes ir”.

Yo había ido cambiando a los presos de El Puerto lo poquito que tenía por pedazos de pan que les sobraba de lo que le traían sus familiares. Y claro, cuando salgo con lo puesto a la plaza del Ayuntamiento, sin una pesetita, veo que Puente

Genil queda a un millón de kilómetros y lo más cercano de El Puerto era San Fernando. Y me fui andando por la vía del tren, hasta llegar a San Fernando. Y allí empecé otra vez a cantar, y allí hice mis amistades con los que eran más o menos como yo, porque en ese mundo no estaba solo, había un puñado de gente que se movía en ese ámbito. Y de ahí pasé a Cádiz, de Cádiz a Ronda, y llegué a Málaga en el cuarenta y seis.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Le estás agradecido a la vida?

Fosforito: Estoy agradecido a Dios por tener lo que tengo, que es haber podido vivir de mi pasión, de lo que me ha gustado, crear una familia, darle estudios a mis hijos y tener una familia y unos amigos muy queridos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Setenta y seis años. No los aparentas, estás estupendo.

Fosforito: Sí, el día tres de agosto los cumplí.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Cuáles son los momentos en los que te has sentido verdaderamente feliz? Esos en los que uno dice, aquí fui dichoso.

Fosforito: Felices, felices, no hay un momento sino muchos. Desde aquel espectáculo que organicé con los que habían ganado el segundo premio del concurso de Córdoba, que se llamaba Festival de Cante Grande: hicimos un recorrido por Andalucía, paramos, y yo me quedé en La Alameda de Hércules, en Sevilla. Allí conocí a Vallejo, a Juan Mojama, a tantísima gente importante del cante de los que aprendí muchísimo. Entonces, bueno, me llaman para debutar en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, con Mariemma, en el año cincuenta y siete. De allí salgo para inaugurar El Corral de la Morería, con Jarrito, con Juanito Varea, con un montón de cantaores. Aquel fue un espectáculo bueno. Mi viaje a Oriente en el cincuenta y ocho, año y medio, casi dos años, vuelvo de El Cairo por Alejandría hasta Marsella, París, y de París, el diez de diciembre del año sesenta, llego a Madrid. Y el día uno de enero del sesenta y uno debuto con Juanito Varea y Jarrito en el Teatro Price; quince días después... Bueno, hay muchos días felices: el nacimiento de mis hijos, mi mujer... Porque cuando uno empieza a andar ya con cierta felicidad, van quedando lejos, por ejemplo, aquellos días de Málaga, después de tantas peripecias por las ventas, aguantando..., y estando en Málaga me llaman para ir a la mili con destino a Cádiz. Y llegué tres meses tarde, porque la carta la mandaron a un bar donde yo paraba, y me dijeron: “Tiene usted que incorporarse a la caja de reclutas de Lucena”. Voy a Lucena y me dicen: “Preséntese en Cádiz, en el Regimiento de Artillería número uno”. Me presenté en Cádiz y me dice un sargento: “¿Tú quién eres?”. “Pues mire usted, aquí tengo los papeles...”. “Vale, pues mira, vete a la barbería, y diles que te pelen de mi parte”. Pelo al rape, y yo no me reconocía. Y estando en Cádiz, ocurre lo del concurso de Córdoba y empiezo a ser Fosforito, porque era el hijo de Fosforito, y así comenzaron a llamarme los periodistas y ya seguí siendo Fosforito hasta hoy.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Conocer a Maribel (*Maribel Barrientos, esposa de Fosforito, presente en el aula*) también fue un momento importante, ¿no?

Fosforito: Un momento importantísimo, en el año sesenta y dos. Yo ya tenía treinta años. Ella era una niña que bailaba. Llegó al camerino del teatro pidiéndome una foto y ya me quedé con ella para siempre. Ese momento es inolvidable...

J. M. Velázquez-Gaztelu: Claro.

Fosforito: Ella siguió, y se fue a bailar a Madrid, yo estaba trabajando en el tablao Torres Bermejas, y dos años después os casamos...

J. M. Velázquez-Gaztelu: Fue una boda especial...

Fosforito: Sí, empezando por los padrinos, Edgar Neville y Rocío Durcal. Fue en el año sesenta y cuatro, en Santo Domingo, un escándalo. Allí éramos doscientos invitados y de pronto había como tres mil, y bueno, nos arreglamos como pudimos y resultó estupenda.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antes has hablado de la mili en Cádiz, gracias a la cual conociste a muchos personajes del flamenco y a un amigo común, el escritor Fernando Quiñones.

Fosforito: Sí, nos conocimos allí, era de mi edad más o menos. Yo estaba en un destacamento en Cortadura y éramos cincuenta soldados. Allí estaba El Beni de Cádiz, en Infantería, y Antonio de la Rosa; estaba también en Artillería, conmigo, El Niño de la Viña, Manolo, que cantaba muy bien. Yo iba de madrugada a cantar a Bellavista, una venta en Cádiz, porque hice un cursillo y me nombraron cabo furriel de cocina, y después de la comida del mediodía, por las tardes, me iba a Cádiz a cantar a la venta y volvía de madrugada.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y cómo fue esa amistad con Fernando Quiñones, ese escritor tan estupendo y animoso?

Fosforito: Pues yo estaba cantando con Aurelio de Cádiz, y él, con su curiosidad inmensa y su genialidad, se acercó y trabamos amistad. Muchas tardes y muchas noches paseábamos por los alrededores del campo de fútbol y hablábamos de mil cosas. Por entonces, ya estaba proyectando un libro que tenía en la cabeza y que luego culminó por los años sesenta con el título “De Cádiz y sus cantes”. Yo estuve en la mili en el año cincuenta y tres, quiero decirte que ya han pasado no sé cuántos, mil y pico...

J. M. Velázquez-Gaztelu: Es curiosa la amistad con el escritor Fernando Quiñones, pero Fosforito es un hombre que tiene muchos amigos escritores, muchos amigos pintores...

Fosforito: Manuel Barrios, Fernando, Ricardo Molina y Pablo García Baena eran muy amigos. A ellos los conocí en el año cincuenta y cinco.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antonio, en ese sentido, has hablado de Ricardo Molina, Pablo García Baena, todos pertenecientes al grupo “Cántico”, de Córdoba. ¿Te consideras el cantaor del grupo?

Fosforito: No, yo me considero un admirador, un aficionado a la escritura, a la poesía, yo soy autor de muchas letras, como tú sabes, y un gran lector, incansable, inagotable lector. Y amigo y admirador de personas tan importantes como Julio Aumente.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Así como hemos hablado de momentos de felicidad, momentos de plenitud, de alegría, ¿podemos recordar también momentos de amargura, de tristeza?

Fosforito: Sí, serán muchos, pero lo que pasa es que uno los repele inconscientemente, como un sistema de autodefensa; tiendes a olvidarte de cualquier hecho malo, de las cosas amargas. Hombre, yo, cuando he recibido honores, como tú sabes, sobre todo últimamente, echo de menos a un montón de queridos amigos que necesariamente se han quedado en el camino, que disfrutarían con los honores que tú recibes, más que tú mismo, porque yo, verás tú, todos estos honores que yo recibo, naturalmente los agradezco profundamente, pero no me afectan; cuando alguien me dice: “Oiga usted, ¿y lo de la Llave?”. Mire usted, yo entiendo el honor que es la Llave, lo que representa..., lo que usted quiera, pero a mí no me ha cambiado la vida para nada, sigo siendo quien soy, no tengo ni un amigo más ni menos, sigo siendo amigo de mis amigos, con el valor que yo doy al afecto, y es por lo que he hecho, no por lo que vaya a hacer”. Porque con la edad que yo tengo, como comprenderás, yo ya canto muy de tarde en tarde, lo que hago son conferencias y cantar ilustrando la charla.

“Mire usted, yo entiendo el honor que es la Llave, lo que representa, lo que usted quiera, pero a mí no me ha cambiado la vida para nada”

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y tienes alguna fórmula para superar esos momentos de amargura por los que todos pasamos ?

Fosforito: Sobreponiéndote. Tú sabes que cantando las penas se espantan. Sobreponiéndote y sabiendo que hay que seguir adelante, hay que mirar la vida con optimismo. Hay que ver la vida de una manera positiva, es la única forma.

J. M. Velázquez-Gaztelu: A pesar de las dificultades como artista y también como persona, ¿no?.

Fosforito: Es que va unido, yo es que no he hecho otra cosa que escribir, tocar la guitarra y cantar para vivir.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Ahora, después de una larga y riquísima vida, ¿cómo te ves a ti mismo como persona?.

Fosforito: Sereno, como contertulio de un millón de amigos, de un puñado de amigos, tranquilo, feliz, agradecido a Dios por lo que soy, por permitirme moverme todavía con cierta soltura, poder tener la garganta suficientemente audible como para transmitir mi cante y compartir los afectos con los que quiero de una forma tranquila.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y esa serenidad, podemos decir que realmente es la felicidad que has conseguido a los setenta y seis años?

Fosforito: La felicidad tiene muchas formas, muchas caras y muchas maneras de entenderla y de verla. Hay quien entiende que la felicidad es llegar a la luna, hay quien entenderá que la felicidad es vestirse de soldado e irse a Vietnam o a Irak, depende de la mentalidad de cada uno. Yo entiendo que mi felicidad es sentir que no tengo enemigos, sentir la sonrisa de la gente, el abrazo, el saludo cariñoso, entiendo que esa para mí es una forma feliz de vivir.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Se considera entonces Fosforito, por estas circunstancias que estás hablando, un hombre afortunado?

Fosforito: Hombre yo te diría que todo es mejorable, pero te repito que estoy agradecido a Dios por permitirme vivir de lo que he hecho, de lo que soy y de lo que me gusta.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Nace Fosforito cantaor o fue apareciendo en él esa afición conforme iba creciendo?.

Fosforito: Por lo que te he contado, un cantaor se hace por mimetismo, imitando todo lo que hay en su entorno. Llega un momento en que se encuentra a sí mismo, sus propios sonidos, olvida a sus maestros del principio y es él mismo. Pero en mi caso, yo me he criado en un entorno cantaor. Cuando llegué a Cádiz, hacía el compás de allí, porque nací con él. Tú sabes que, parece una tontería, pero hay cantaores maravillosos que no les entra el compás en la vida, y no dejan de ser grandes artistas, y hay quien lo sabe de siempre. En Cádiz, no todo el mundo tiene ese compás, lo que pasa es que hay mucha más gente que en otro sitio. Pero es que yo he visto alguna pandilla de amigos haciendo compás en aquellos portales del barrio de La Viña, o una señora que iba al mercado y de pronto daba una vuelta por bulería. Yo he vivido en ese ambiente, me he hecho ahí, he nacido así, soy así. El entorno mío era cantaor y yo era cantaor, no podía ser otra cosa, aparte de las necesidades de supervivencia necesarias, es que era lo que yo creía que podía ser, lo que podía vivir, mi sentimiento era ese.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antonio, yo siempre me pregunto si un artista flamenco está involucrado en lo que ocurre, en lo que nos rodea.

Fosforito: Naturalmente.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Por ejemplo, ahora, la guerra de Irak, la de Afganistán, la crisis económica, los desastres provocados por el cambio climático, la degradación del medio ambiente, etc. ¿Es algo que preocupa a un cantaor como Fosforito?

Fosforito: Antes que cantaor yo soy una persona que vive y comparte las preocupaciones de todo el mundo. Y naturalmente que me afectan las guerras, y me afecta el cambio climático y la falta de agua y las hambrunas,

naturalmente que sí. Lo que pasa es que las guerras son todas infames. Yo estoy en contra de cualquier guerra, porque las guerras las provocan intereses y las pagan los mismos miserables de siempre. Son los pobres, la misma gente de siempre; y los huracanes provocan desastres, sí, pero no se llevan los grandes edificios, se llevan las chabolas, las casitas hechas de madera, pero el hotel sigue en pie, lo que no sigue en pie es todo lo que hay en el entorno. Naturalmente que me afecta, lo que pasa es que yo, ¿de qué manera puedo contribuir a que eso no ocurra? No sé, lo miro con pena, con rabia, con... No sé cómo decirte, pero pienso que el arreglar eso no está en mi mano. Naturalmente que me afecta, me duele, veo imágenes ante las que tengo que cerrar los ojos o irme o apagar la televisión porque no las puedo soportar. Mis sentimientos no me lo permiten.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y en el caso de un cantaor, como es el tuyo, estos hechos que ves en la televisión o que lees en la prensa o que escuchas en la radio, se reflejan en tu arte, se manifiestan, por ejemplo, en las letras que tú mismo compones?

Fosforito: Las letras, como los cantes... Cuando sales al escenario, lo haces lleno de miedos, de temores, de incertidumbre, de recelos, y dices: “Buenas noches”, esperando a ver cómo suena, y repites: “Buenas noches”, y cuando te sientes firme el miedo se te va, te entonas y empiezas a dominarlo. Desgraciado aquel que no sienta respeto porque -esa es otra- el respetable lo es porque tú le debes un respeto, como ellos a ti, pero ese es el temor lógico de la responsabilidad, que cuando suena como a ti más o menos te gusta, empiezas a tener cierta seguridad en ti mismo y a compartir afectos con el respetable. Es lo que comentaba, cuando dice alguien -tú lo habrás oído-: “ahora que estamos los cabales”. “Mire usted, ¿cuántos son los cabales?”, los cabales pueden ser cuatro, porque tú estás en una fiesta donde todo el mundo canta muy bien, todo el mundo tiene mucha gracia, todos nos queremos una barbaridad, pero pueden ser cuarenta o cuatrocientos, depende de que haya correlación activa, y yo también digo en muchas ocasiones que sí, que el respetable, pero sin el público lo que hacemos no tiene sentido. En mi casa no canto a gritos; normalmente toco la guitarra con una sordina para no molestar a los demás, y tarareo cosas, me encuentro, pero no, ese dar el corazón es con la gente, porque quieres compartir con ellos tus sentimientos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Totalmente de acuerdo.

Fosforito: Claro, no tiene sentido si no, es verdad. Es como cuando alguien dice: “Porque yo soy el creador, porque esto es mío”. Es tuyo cuando tú creas alguna cosa nueva, y es tuya mientras no la dices, pero cuando la cuentas, cuando la cantas, ya forma parte del acervo cultural, de la memoria colectiva, y ya deja de pertenecerte, es de todos. Tú solamente eres un transmisor. Y ahora te digo con respecto a una pregunta de antes: hombre, yo he aprendido de todo el mundo, no solamente de Juan Hierro, de Juan Hierro y de El Seco y de Malos Pelos, pero cuando empezaba no tenía posibilidad ni medios para tener máquina cantaora, como se le decía a las gramolas, porque era muy difícil, no lo tenía a mi alcance, tenías que aprender escuchando en vivo. Cuando iba por aquellas ferias de ganado, yo me encontraba a Rosa Fina de Casares, a José Cortés, Niño de Churriana; me encontraba al Niño de Holguera, a Cayetano de Cabra, cuando yo era muy chiquitillo, o cuando llegaba algún espectáculo a mi pueblo, al que acudía todo el mundo, y yo me colaba por la puerta de los camiones con la oreja puesta. Tienes que aprender de la gente y hacer tu reflexión, y de ahí sacar tus consecuencias.

Entonces, cuando yo escuchaba un disco, el cantaor me interesaba sólo como transmisor, sin importarme sus defectos o aciertos; me interesaba el cante exclusivamente, y el cante lo he hecho yo, le he dado mi forma, sin tener en cuenta la forma de ningún otro. Yo creo que al “Reniego” de Tomás Pavón nadie se va a aproximar en la vida, es irreplicable; “Del convento las campanas”, de Chacón, ¡qué maravilla!, o “Santiago y Santa Ana”... Alguien me dirá: “Mire usted, pues los discos de Manuel Torre son malísimos, suenan fatal, parece que está...”. Eso es una anécdota, el hecho de que cante malamente en un disco es algo circunstancial. Pero si hay un “Santiago y Santa Ana” maravilloso, irreplicable por millones de años, es porque ese hombre sabía cantar, porque cantar bien no es algo que se pueda improvisar. O se sabe o no. La anécdota es que cante mal un cantaor que sabe cantar, pero no porque él quiera, sino porque tiene un mal momento. “Santiago y Santa Ana” es un monumento de cante, que sólo lo puede hacer un cantaor monumental. El resto es que ha llegado destrozado en un tren de tablas, después de tres días de viaje, se ha resfriado como todo el mundo, y no estaba todo lo bien que él deseaba. Pero eso no borra la calidad del artista.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Claro.

Fosforito: Entonces no me interesa imitar a Manuel Torre, me interesa el cante como lo dice, pero el cante, no él personalmente con sus virtudes y sus defectos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Hablando de momentos, hace muchos años asistí en Jerez a un actuación tuya acompañado a la guitarra por Paco de Lucía.

Fosforito: Sí.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Para mí fue memorable ¿Consideras que ese fue un buen momento en tu carrera artística?

Fosforito: Estuvimos juntos casi diez años, desde los sesenta. Me habló de él su hermano Ramón: “A ver si escuchas a mi hermano”, porque Ramón me tocaba a mí en los espectáculos, cuando íbamos con Pepe Pinto y Juan Valderrama. “¿Cómo toca, como tú?”. “No, no, no. No tiene nada que ver”, me contestó Ramón. Y un día me lo presentó en la calle Ilustración, en Madrid, donde vivían, pegado a la estación del Norte, y lo escuché y me dio miedo. Yo quería grabar con él, pero me daba miedo porque era otra cosa. Ten en cuenta que estamos hablando ahora, con la distancia, de la evolución de la guitarra, donde la técnica se ha desarrollado hasta lo impensable. Manolo Sanlúcar en el compás de “Tauromagia”, ese trémolo infinito de ocho tiempos, ¡no se podía imaginar! O esa rondeña de Paco, “La Cueva del Gato”, que suena un trémolo como un timbre. Trémolo, como la palabra indica, es tres, que es el que mantienen los clásicos, pero en la guitarra flamenca ha evolucionado y ahora lo hacen de cuatro y de cinco, redondo, de una manera increíble. Paco, cuando yo lo escuché, era impresionante, y bueno, yo lo llevaba a las salas de fiesta conmigo, y desde un principio vi que era una maravilla, porque a Paco lo que más le gusta del mundo, con todo su virtuosismo, es acompañar para cantar; a él le gusta cantar, es un cantaor, como le pasaba a Manolo de Huelva.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿A Manolo de Huelva lo llegaste a tratar de cerca?

Fosforito: Yo vivía en Sevilla, en la calle Antonio Susillo, en La Alameda, y en frente, en el número cuatro de la calle Oviedo, vivía Manolo de Huelva, que se levantaba a las tantas y tomaba mucho café solo. Por las tardes yo iba a verlo con una guitarra muy arañada de Santos Hernández que tengo, porque a él lo que le gustaba era cantar, con una voz muy horrorosa, pero audible: sabías lo que estaba diciendo. Entonces él se refería a otros cantes -te estoy hablando de los años cincuenta- y hablaba de estilos que en aquel entonces eran casi desconocidos. A Paco, con esa capacidad musical y esa técnica, lo que más le gusta es el cante, por eso adivinaba el tono antes de tú darlo, y la contestación la establecía inmediatamente; donde había una nota pelá en otros guitarristas, en él surgía un aluvión, un torrente de música en el mismo tiempo, pero no molestaba nunca, era comodísimo. Bueno, entonces pensamos en la posibilidad de llevar a cabo una grabación especial e hicimos una antología de cuarenta y ocho cantes en cinco tardes. Claro que yo tenía treinta y pico de años y él tenía veinte, más o menos. Por aquel entonces, estuvimos mucho tiempo juntos. Paco era una alegría, era una alegría siempre.

J. M. Velázquez-Gaztelu: El trabajo se titula “Selección Antológica del Cante Flamenco” y contiene cuarenta y ocho estilos. Si te parece, volvamos a Paco.

Fosforito: Bueno, luego hemos hecho muchísimos discos, algunos monográficos. Con Paco me parece que grabé diez o doce discos; por lo menos ocho con Philips, que yo sepa, y otros con Belter.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Cómo fue la experiencia con Paco de Lucía, cuando hicisteis esa “Selección Antológica del Cante Flamenco”, con cuarenta y ocho cantes absolutamente distintos?

“Vivíamos la veinticuatro horas juntos en una habitación de dos camas, donde soñábamos con la grabación, nos levantábamos con la grabación, con los cantes y el toque”

Fosforito: Hombre, uno tenía la mente más viva, más capacidad de reacción. No es que yo haya sido hiperactivo, pero sí tenía una facilidad para escribir que no tengo ahora: preparar y diseñar todo aquello, resolver problemas sobre la marcha, suprimir lo que sobrara, añadir los tiempos, acoplar las salidas... No sé por qué, antiguamente, un disco tenía que llevar doce cantes, y entonces había que ajustar, alternando estilos más extensos, como la seguiriya o la soleá, con otros más breves. Bueno, pues solventábamos cualquier dificultad como una máquina. Ten en cuenta que vivíamos la veinticuatro horas juntos en una habitación de dos camas, donde soñábamos con la grabación, nos levantábamos con la grabación, con los cantes y el toque. Si nos desplazábamos en coche, en un mil quinientos que yo tenía, íbamos oyendo lo que habíamos registrado, y si estábamos en la habitación, Paco se encerraba con su guitarra, me consultaba sobre los distintos acompañamientos, yo acoplaba los cantes, pero cuando llegábamos al estudio, todo era diferente, porque Paco repentizaba, inventaba, improvisaba. Era un genio. Alguien preguntó: “¿Y qué es un genio?”. “Pues mire usted, un genio es ese tío que es capaz de hacer cosas geniales que, normalmente, no están al alcance de los demás”. Ese era Paco, un músico extraordinario con el que tenía una afinidad increíble.



1. José María Velázquez-Gaztelu. 2. Fosforito. 3. El alumnado.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y ha perdurado esa amistad?

Fosforito: Bueno, ten en cuenta que han pasado muchos años. En una ocasión, supo que estaba maluquillo, con una cosa de cervicales o no sé qué, y me llamó desde Méjico. Sí, hombre, la amistad continúa, aunque en la distancia, y siempre hay un cariño. Cuando íbamos a Málaga vivía en mi casa, y cuando estábamos trabajando en Barcelona, en los viajes de regreso a Málaga, tardábamos una semana. Él, que era un muchacho fortísimo y le gustaba mucho el agua, nos pedía que paráramos para darse un baño, y parábamos y esperábamos... Paco era como de la familia, me consideraba como un hermano mayor, como un padre.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antes hablábamos de penas, de alegrías, de amarguras y felicidad ¿Esas circunstancias se reflejan en tu cante cuando estás en un escenario?

Fosforito: Se reflejan las penas y las alegrías. Un cantaor es un poco actor y sabe meterse en situación, pero si te dejas llevar por la amargura, por las penas de ese día, puedes morir en ese dolor. Cuando un tío se presenta y se plantea un recital donde detrás de un cante por soleá, un taranto o una seguiriya, va a interpretar unas alegrías, hay una cosa que es necesaria: cambiar el espíritu. Ves a un cantaor que se inclina hacia el guitarrista y le habla. A lo mejor no le está diciendo nada, o si acaso: “La prima está un pelito alta”, aunque no lo esté. Y lo único que está haciendo es ganar tiempo para atemperar el espíritu al cante siguiente. Porque tú no puedes meterte directamente de unas alegrías a un cante por seguiriya. Hay una situación en la que tienes que acomodar tu espíritu a cada cante, tienes que tener esa capacidad. Entonces tú no puedes estar cantando por seguiriya mirando al tendido, te miras dentro de ti y te acuerdas de ti mismo.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Y es difícil ponerse en situación entonces...

Fosforito: Es difícil, porque es necesaria una especial sensibilidad. Cuando nos referimos al duende, estamos hablando de ese momento de extrema sensibilización, de sentirte a gusto con tu sonido, con el diálogo de la guitarra, en definitiva, metidos en situación, pero si no hay un conocimiento de la técnica, de ninguna manera podrás dar cauce a lo que tú quieres transmitir. Y lo que he dicho antes, necesitas un espacio de tiempo para adecuar tu espíritu al cante.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Siempre el público te ha respondido de una manera positiva, efusiva y entusiasta?

Fosforito: No siempre, pero eso no es trascendental. Debe preocuparte, claro, pero si tú estás feliz y contento con lo que has hecho, el mayor o menor número de palmas no debe significar demasiado. Hay veces que te aplauden mucho y tú no te has gustado, porque el mayor crítico es uno mismo. Si tú no estás bien, el que lo sabes eres tú mejor que nadie, y eres consciente, y por muchas palmas que te toquen tú te llevas el mal sabor de que no has estado como querías; o al contrario, la gente no ha estado tan efusiva, pero tú sabes que has dado todo lo que tenías y lo has hecho bien, entonces no debe importarte.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Y aunque no te importe, ¿haces un análisis de la situación como para preguntarte cuál es la razón por la que el público no te ha correspondido?

Fosforito: Ten en cuenta que dentro del público hay distintos gustos, conocimientos, educación, preparación y capacidad de absorción de formas y músicas. Y todo el mundo no percibe con la misma densidad ni intensidad lo que tú estás diciendo: unos están distraídos, otros están pendientes y les afecta lo que tú dices, bien por la letra o la música que lleva, que son sones ancestrales que hemos heredado y que tú has ido acrecentando con lo que aportas. Porque tenemos un montón de sones heredados y por eso hay unas entonaciones por seguiriyas y por soleá, por tarantos o por malagueñas, que nos han legado y a las que hemos ido añadiendo cada uno su personalidad propia, independiente. Mucho antes de que el cante se llamara flamenco, ya estaba ahí. Andalucía nunca ha sido un pueblo mudo. Teníamos sones para cantarle al amor, al desamor, a las penas y alegrías, antes de que se llamara flamenco. Y después se han formado los troncos comunes de cantes, como malagueñas, soleares o seguiriyas, que musicalmente son tan dispares. Por eso a mí me hace mucha gracia cuando alguien dice: “Porque esto o aquello tiene doscientos años”. Habría que preguntarle: “¿A las tres de la tarde o a las cuatro de la mañana?” Los cantes no se han formado en un mismo momento, porque esto no se forma, no surge al toque de una campana o apretando un botón. ¿O es que alguien sembró el árbol del cante una mañana y floreció en la época romántica lleno de soleares, de seguiriyas, de tarantos, de malagueñas, de cantes? No creo, entre un cante y otro puede haber cuarenta días o cuarenta años o cuatrocientos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Te agradecemos la reflexión que acabas de hacer, que clarifica muchas cosas, naturalmente, pero volviendo al tema del público, ¿cómo puedes pensar que has estado perfecto, que has estado bien en los casos en que el público no te corresponde?

Fosforito: No, perfecto nunca te sientes.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Qué es lo que sientes cuando el público no tiene esa respuesta que a lo mejor tú esperas?

Fosforito: Eso no ocurre normalmente, no llega a ser tan desagradable. Pero vamos, lo único que te puedes llevar es la amargura, pero tienes que mirar para adelante, no puedes morir en tu propia pena, no puedes recrearte en eso, tienes que seguir para adelante sabiendo lo que tú tienes dentro y tu capacidad de dar, de entregar, tienes que estar preparado para lo que venga y no morir en el recuerdo malo. Por eso te digo que siempre la memoria selectiva procura apartar los momentos peores.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Para seguir situando al personaje Antonio Fernández Díaz, Fosforito, me van a permitir que de manera absolutamente telegráfica y comprimida les diga que en el año cincuenta y seis se presentó a la primera convocatoria del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y fue el gran vencedor, obteniendo El Premio de Honor como ganador en todos los estilos; ha recorrido cantando los cuatro continentes; en España ha actuado en los tablaos y teatros más prestigiosos, como primera figura, y con esta consideración encabezó los carteles de los numerosísimos festivales que se daban por todo el país entre los años sesenta, setenta y ochenta; fue una época de grandes festivales, no solamente en Andalucía sino fuera de Andalucía. Es autor de sus propias letras -hablaremos de ello después, Antonio- y posee un completísimo repertorio. Uno de los grandes maestros del siglo XX, mejor dicho, de la segunda mitad del siglo XX, que es cuando él adquiere ya absoluta categoría, y un cantaor además de enorme popularidad. Es el artista flamenco más galardonado, habiendo recibido infinidad de premios, entre los que podemos destacar el Premio Ondas, el Premio “Niña de los Peines”, El Nacional de Cante de La Cátedra de Flamencología, de la que es Director Honorario, Premio Compás del Cante, Llave de Oro del Cante, concedida en 2005 por la Junta de Andalucía, Medalla de Oro a las Bellas Artes y Medalla de Andalucía, entre otros miles de premios. Una vez me dijo Antonio que necesitaría tener cinco casas para darle sitio a tantos trofeos, placas y consideraciones, y que iba a donar gran parte de ellos.

Fosforito: En Córdoba, en la Plaza del Potro, están acomodando un local para exponerlos, porque hace siete u ocho años vinieron a mi casa y se llevaron trece bultos en un camión de mudanzas y ciento cincuenta medallas de oro, entre ellas la de Córdoba, que la tenía en un cuadro enmarcada sobre terciopelo, además de muchos trofeos, placas, cuadros y un sinfín de recuerdos. Y todo lo que ha venido después, que en mi casa están muy bonitos, pero yo creo que van a estar mejor cuidados en Córdoba. Ya me ha llamado un concejal para invitarme a ver cómo están las obras. Aunque creo que no va a caber todo, el sitio es perfecto: en frente tiene el Museo de Bellas Artes y al ladito el de Julio Romero de Torres. Yo estoy encantado.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Te sientes gratificado con esos reconocimientos?

Fosforito: Sí, sí, sí, mucho. A veces yo creo que la cosa es tan gorda que no me lo merezco.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Y por otro lado, ¿se siente Fosforito, ya con esta edad, setenta y seis años, satisfecho con su trayectoria artística?.

Fosforito: ¿A qué me voy a quejar, si no? Claro. Yo estoy feliz con lo que soy y con lo que he hecho, y poder vivir de esto y tener una familia y tener la cantidad de amigos tan inmensa que tengo, y bueno, ¿qué puedo pedir más, gracias a Dios?

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Hay algunos momentos especialmente destacables en esa trayectoria artística, como cantaor, como artista, como poeta autor de sus letras?

Fosforito: La convivencia con la Niña de los Peines, con Pepe Pinto, que era un cantaor extraordinario y un hombre maravilloso; con mi compadre Juan Valderrama, con Juanito Varea, mi trato personal con Manuel Vallejo, con Juan Mojama, con Antonio el Sevillano, con tantísimos artistas y buenos cantaores... Esos son recuerdos, son vivencias que no tienen precio, con las que yo me siento muy feliz, y que cuando empezaba por nada del mundo soñaba con compartir escenario con ellos. Por eso vuelvo a decir que me siento feliz por esas cosas.

J. M. Velázquez-Gaztelu: De pronto Fosforito sube a un escenario.

Fosforito: También me he sentido feliz de compartir escenario con Antonio Mairena, que me hizo entrega de la Antorcha de Oro del Cante en Mairena, su pueblo, en el año 1970. Me tocó especialmente Paco de Lucía y canté seguiriyas, soleares, peteneras... Tengo esa grabación. En fin, cosas y recuerdos, momentos felices, que yo ahora mismo no tengo memoria para enumerar.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Te decía, Antonio, que cuando subes a un escenario y ves al público, ¿te sientes solo en ese momento?.

Fosforito: Bueno, son situaciones que yo he buscado y que he deseado. Me siento solo relativamente, sé que están ahí, sé que hay un monstruo de mil ojos, pero un monstruo amable, al que yo deseo agradar y espero su aprobación. Entonces salgo con mi disposición de entrega a darles el alma, el corazón a cachitos; siento terror ante la inseguridad de cómo estaré, pero si yo me he probado y el sonido me satisface, no tengo por qué temer, me siento arropado, me siento que formo parte de ellos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Y ese terror del que hablas, ¿cómo se vence?

Fosforito: Se vence con la confianza del momento siguiente, porque ese terror es transitorio, son cuatro minutos antes de salir. Una vez que estás, una vez que pisas el escenario y compartes la primera sonrisa, la primera cara amable o de satisfacción o de expectación, pero no de rechazo -porque tú no captas eso-, ya formas parte de ellos mismos y sabes que vas a darles lo que tienes. No hay nada más satisfactorio...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ...que dar...

Fosforito: ...a la gente.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Y si le das música y arte, pues con más razón.

Fosforito: Desde luego, con más razón.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Pero alguna vez has tenido en tu larguísima vida profesional, ese terror escénico, la tentación de salir corriendo e irte del escenario?.

Fosforito: Sí, pero bueno... Mira, te voy a contar una anécdota: en Murcia, en el teatro Romeo creo que se llama, yo no estaba bien, y le digo a Juan Valderrama: "Juan, no me encuentro bien". "¿Compadre, tan mal, tan mal?". "Muy mal, muy mal". "Bueno, si usted quiere -él me hablaba de usted, por aquello de que era mi compadre, ¿sabes?- ponemos un cartelito para que el público no diga luego que le hemos estafado". Y, de pronto, cambio de opinión: "No, voy a salir y que sea lo que Dios quiera; si no me aplauden, mala suerte, ¿qué le vamos a hacer?". Y salí. Entonces la satisfacción fue que, cuando concluí mi actuación, Pepe Pinto, con las lágrimas saltadas, me da un abrazo y me dice: "Cuando no se está bien, nada más que cantan los que saben". ¿Qué quiere decir esta frase de Pepe?: que cuando no estás bien siempre hay recursos que tú sabes manejar con la técnica suficiente como para salir airoso.

“No, voy a salir y que sea lo que Dios quiera; si no me aplauden, mala suerte, ¿qué le vamos a hacer?”. Y salí”

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Eso se llama profesionalidad?

Fosforito: Eso se llama saber estar y saber entender.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antonio, hay una letra antigua de guajira, una décima, que a mí me gusta mucho y que dice: Pasa el cantaor la vida/ de continuos sufrimientos,/ de penas y de tormentos/ y, al parecer, distraída./ Todos creen que es divertida/ porque vivimos cantando;/ y el mundo aplaude, ignorando/ que nuestra desgracia es tanta/, que cuando la boca canta/ está el corazón llorando.

Fosforito: Sí, hay momentos en que...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Cuál es el análisis que puedes hacer de esa letra?.

Fosforito: Con la pena en la garganta/ canto cuando pienso en ti,/ con la pena en la garganta;/ tú ni te acuerdas de mí/ y mis penas ya son tantas/ que no me dejan vivir.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Es lo mismo.

Fosforito: Lo resume en cinco versos. Cuando vayas a terminar me gustaría que leyeras esto (*Fosforito entrega unos papeles*

a José María), como final, porque es una reflexión del momento en que se está cantando.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Muy bien.

Fosforito: Ya más adelante, cuando tú concluyas; esto te lo regalo.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Gracias. Yo siempre me he preguntado si en tu caso existen, efectivamente, algunas claves para triunfar como artista.

Fosforito: No se sabe nunca, uno da lo que tiene y la gente lo acepta o no. Ahora mismo hay, yo que sé, una falta de figuras... Posiblemente exista menos respeto. Antiguamente, los cantaores nos veíamos más, nos queríamos, nos respetábamos, cada uno sabía lo que hacía y donde estaba. Antonio Mairena contaba que, en una fiesta en La Alameda de Hércules, pagada por no sé qué miembro de la familia del ganadero Miura, se encontraban Tomás Pavón y él. “Yo era el chinorri, el más jovencillo”, me especificó Mairena. Y a la hora de comenzar la fiesta, Mairena quiso ser el primero en cantar, pero Tomás le dijo: “Espérate, sobrino, que no me encuentro bien. Voy a cantar yo y me voy”. Cantó Tomás de esa manera que cantaba y se hizo un silencio de muerte. Nadie se atrevió a abrir la boca, y tuvo que decir el señorito al encargado: “Fulanito, dale a Tomás tanto y que se vaya, porque si no es que se acaba la fiesta”. Cuando alguien cantaba por soleá, por ejemplo, ese palo no se tocaba hasta dentro de un rato; ahora se canta por solea y dice uno: “sigue por ahí, sigue por ahí”. No hay vergüenza, es verdad, no hay vergüenza, no hay respeto.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Después hablaremos de eso, pero yo quisiera hacer una reflexión sobre la gran obra discográfica de Fosforito, que como hemos comentado es muy extensa. Que yo sepa, de ella hay disponibles en estos momentos en discos compactos, una interesante reedición de sus primeras grabaciones, que les recomiendo muy vivamente: en total son diecinueve cantes fechados en el año 1958 y publicados ahora, en concreto en 2004, por la empresa Universal. Encontramos también editado, o reeditado por Divucsa en 1991, la famosa “Selección Antológica del Cante Flamenco”, cuarenta y ocho cantes distintos en tres volúmenes, acompañado a la guitarra por Paco de Lucía y de la que Antonio ya nos ha hablado. Insisto, me estoy refiriendo a disponibles en compactos. Para conocer la obra de Antonio en directo recomiendo “Fosforito, actuaciones históricas”, una publicación de 2006, en dos volúmenes, del sello RTVE Música: veinticuatro cantes en distintos festivales.

Fosforito: Ese era Arcadio Larrea.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Arcadio Larrea iba grabando por todos lados.

Fosforito: Iba con el equipo de sonido de Radio Nacional, que era el mejor que había entonces. Antonio Viso, que trabajaba en el archivo de RNE, me mandó cinco horas de grabación de actuaciones mías en directo, pero yo era incapaz de escucharme cinco horas y hacer la selección. Así que la hicieron ellos mismos. En alguna estoy con Paco, precisamente en el festival de Mairena del Alcor, en el año setenta.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Y con otros grandes guitarristas, guitarristas de primera categoría, que siempre han acompañado a Fosforito: Manuel Cano, Juan Habichuela, Paco Cepero, Enrique de Melchor. Tú has cuidado mucho los guitarristas, Antonio.

Fosforito: Son fundamentales, son fundamentales. Un guitarrista que tú entiendas y que te entienda. Muchas veces he hablado con la gente, y tienes que ir confiado en que lo que digas, va a tener la respuesta apropiada, si no te pierdes.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Claro ¿Y cómo vas conociendo a un guitarrista para depositar la confianza en él y que te acompañe en cualquier escenario?

Fosforito: Oyéndolo, compartiendo, queriéndonos, viéndonos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Tiene que existir también una reciprocidad en cuanto a la amistad y al cariño?

Fosforito: Sí, aparte de eso está la profesión. Yo he llegado, por ejemplo, al festival de Montilla, y cada cantaor venía ya con su guitarrista, como si lo tuviera asignado. Y, como yo no llevaba ninguno, me dirigí a uno con el que nunca había trabajado, y resultó que era Paco Cepero. Estuvo de maravilla, porque es un gran profesional y yo era consciente de que sabía. Me acompañó a la perfección por cantiñas, y en los tarantos, un estilo que no había tocado en su vida, me hizo un acompañamiento que jamás olvidaré. Profesionalidad y conocimiento.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Claro. ¿Cuál es el guitarrista con el que te has sentido más seguro, más confiado, incluso degustando más su toque?

Fosforito: Hombre, por el tiempo, quizá con Paco de Lucía; ten en cuenta que con Paco yo no tenía secretos y él muchas veces me tocaba cosas para que le diera mi opinión. Pero cuando no coincidía con la suya, se enfadaba y comenzaba a improvisar. Pero yo le tenía mucho afecto y existía, entre ambos, una gran confianza. La prueba está en que fuimos a tumba abierta a grabar cuarenta y ocho cantes que no existían, donde había que crear los acompañamientos, las falsetas, donde había que levantar las estructuras musicales, escribir las letras de madrugada, terminarlas sobre la marcha, y bueno, ahí están.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Qué motivación siente Fosforito cuando se pone a escribir una letra, cómo surge, cómo florece esa letra y por qué razón?.

Fosforito: Soy muy vago para escribir, pero cuando me pongo -y mi mujer es testigo- ya no salgo de mi habitación ni para comer. El motivo es la necesidad de hacerlo. El taranto que dice: Las fuerzas me están faltando,/ es que ya no puedo más,/ ni siquiera este taranto/ voy a poder terminar,/ por eso canto llorando, se entiende que lo escribí en un momento depresivo, de baja forma. O esta soleá, que fue una petición de Manuel Urbano: Es tanto lo que te quiero/ que me siento entre tus manos/ como barro de alfarero, o esta otra: Mi corazón se me muere;/ de tanto como te quiero/ hasta la sangre

me duele. Son momentos que tú sientes, como todo el mundo en la vida, pero la circunstancia de la escritura es similar a la del cante: uno tiene la profesión y debe ir superando cada día las tristezas y las vicisitudes; hay que sobreponerse, como quien vence un dolor de muelas o de riñones, porque puntualmente estás obligado a cantar, que es difícilísimo, y hay que hacerlo a una hora fija, a las cinco de la tarde, por ejemplo, como dice el poema, y entonces tienes que reciclarte y hacer de tripas corazón, y encontrar la manera de estar ahí y darlo todo para no hacer el ridículo: te encuentras delante del público y has de mostrar tu dignidad. En ese instante, cuando uno está manejando esos cambios, ese revoltijo de tiempos y situaciones, echa mano del oficio. Y en el terreno de la escritura, soy un poco indolente, por eso, te pones o no te pones. En cualquier caso, habré compuesto unas cinco mil letras, más o menos: a Camarón, para dos de sus primeros discos, le hice tres tipos de soleares, granaína, tangos, fandangos de El Gloria, seguriyas, fandangos de Macandé, petenera...; a Carmen Linares; a José Mercé, en algún momento, cuando aquello de “El corazón sufre”, por tientos; a Chiquetete, a Aurora Vargas, a Marisol y a Rocío Dúrcal, que estaban aprendiendo y querían cantar un poquito de flamenco: fandangos de Huelva, alegrías...

“Habré compuesto unas cinco mil letras, más o menos: a Camarón, a Carmen Linares, a Mercé, a Chiquetete, a Aurora Vargas, a Marisol y a Rocío Dúrcal...”

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Es importante que un cantaor escriba sus propias letras?

Fosforito: No lo sé, yo he cantado letras de Antonio Murciano con mucho gusto y de algún otro autor. Antonio Murciano me hizo una letra preciosa por seguriya: Cuando yo me muera/ que no me vean muerto,/ para que mis niños recuerden mis ojos/ alegres y abiertos. Luis Rosales, en su libro “Esa angustia llamada Andalucía” , incluye letras mías, entre ellas una por seguriya, que dice: Cuando voy a la iglesia/ que Dios me perdone,/ porque no quito los ojos del sitio/ donde tú te pones. Recuerdo que hace ya bastantes años, nos dirigíamos hacia una bodega de Jerez, donde Rosales iba a dar una conferencia. A mí me llevaba del brazo, y me decía: “dime letras, que estoy escribiendo un libro”. Yo se las decía, y Agustín Gómez, que venía a nuestro lado, las transcribía. Pero no puso el autor; las publicó y ya está. Algunas vienen equivocadas: Aunque seas de otro hombre, arañando las paredes/ sigo escribiendo tu nombre, o, Con el vapor de mi aliento/ empañó yo los cristales,/ y escribo las iniciales/ de este amor que a nadie cuento/ y que ni tú misma sabes. En el libro de Félix Grande también aparece un puñado de letras mías, pero como autor pone a un tal Fosforito II, que nadie sabe quién es, teniendo en cuenta que aquel Francisco Lema, Fosforito de Cádiz, es de 1870. En fin, tantísimas letras...

J. M. Velázquez-Gaztelu: Has escrito letras para ti y letras para otros cantaores.

Fosforito: Para muchísima gente: Juan Valderrama, Pepe Pinto, que me grabó la saeta.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y te sientes feliz cuando te pones a escribir y salen fluidos los versos?

Fosforito: Rompo muchos. Félix Grande me dice: “No rompas más, guárdalos y ya los veré yo”. Pero bueno, a veces no me

gustan o dejen cosas a medias, y a la vuelta de no sé cuánto tiempo las leo de nuevo, y las termino o no las termino, pero ahí están.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Don Manuel Machado, como tú sabes, decía que el mayor triunfo para él era que un cantaor interpretase sus letras...

Fosforito: ... y que no supiera...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ... el autor. Él le llamó a eso la gloria paradójica.

Fosforito: Sí.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Esa es también tu pretensión, que queden letras que efectivamente has escrito y pasen a ser del dominio público?

Fosforito: Sí, mira, José María Pérez Orozco publicó hace mucho tiempo en la Fundación Machado un libro. Allí hay por lo menos más de cien letras mías, porque iba a los festivales donde yo actuaba y lo grababa todo. No sé si habrán puesto mi nombre, pero me da igual, ¿sabes lo que te digo? Al fin y al cabo... Su hermano Fernando...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ...Alfonso, Alfonso Eduardo...

Fosforito: "...Dame letras, que mi hermano José María está haciendo un libro", y le daba un puñado de letras que luego seguramente aparecieron en aquel libro de la Fundación Machado. Algún día las miraré y seleccionaré, pero por gusto, no por otra cosa. Hombre el gran poeta que era Don Manuel, decía eso de: Hasta que el pueblo las canta,/ las coplas coplas no son...

J. M. Velázquez-Gaztelu: Exactamente.

Fosforito: ... y cuando las canta el pueblo, / ya nadie sabe el autor. Bueno, él era un poeta excepcional, pero en mi caso, yo tengo la satisfacción de cantarlas. También me ha ocurrido que me han invitado a un concurso para ejercer de jurado, y he oído a un muchacho que ha cantado una letra mía. Le he preguntado, y su contestación ha sido: "Popular". A mí me da lo mismo, pero yo sé que es mía y me produce cierta alegría.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Lo que pasa es que en cuanto a derechos de autor es la ruina.

Fosforito: No cuido mucho eso. La mayoría son inéditas. Algunas están registradas, como Con el vapor de mi aliento, porque la grabé, pero otras que están por ahí, no. Da igual, en algún momento las registro y las recupero; yo no he vivido nunca de eso.

J. M. Velázquez-Gaztelu: En cuanto a la obra discográfica que antes hemos nombrado, y descartando los vinilos, difíciles de encontrar y que es un producto para coleccionistas, vamos a ceñirnos a los compactos disponibles, empezando por la reedición de lo que grabaste en el año 1958...

Fosforito: ... Y mucho antes. José Manuel Gamboa, que por el puesto que ocupa en la Sociedad General de Autores de España, está obligado a oír todo lo que llega, me llamó un día emocionado para decirme que, mientras se hacía de comer, estaba escuchando un disco llamado “Zincali”, o algo parecido, que quiere decir gitanos andaluces, y de pronto sonó una voz y dijo: “¿Este quién es? ; A éste lo conozco yo!” Pues resulta que en el año cincuenta y dos o cincuenta y tres llegó a Puente Genil un indio (*Deben Bhatta Charya, musicólogo indio, que en 1956 estuvo grabando a Fosforito en Puente Genil, entre otros cantes, una seguriya, incluida en el disco “Zingari. Route of the gypsies, New Earth, NE 9702-2, que fue el que oyó José Manuel Gamboa, a quien le debemos esta información*), coincidiendo con que yo estaba allí de permiso, y en el patio de la casa de uno que trabajaba en Radio Nacional de España, grabé en un magnetofón, acompañado por la guitarra del hijo de El Seco, soleá, soleá apolá y seguriya. Y José Manuel, desde Madrid, llamándome a Málaga: “¿Oye, esto qué es?”

J. M. Velázquez-Gaztelu: Lo que tenemos disponible en discos compactos es la “Selección Antológica del Cante Flamenco”, las grabaciones de 1958 y “Fosforito, actuaciones históricas”. ¿Crees que son lo suficientemente significativos para tener una visión del cante de Fosforito?.

Fosforito: Hombre, he grabado muchas cosas, casi todo. Digo casi todo porque habrá algunas cosas que no, lo que pasa es que dentro de esas grabaciones, en la mayoría de los casos hechas con un tiempo limitado, siempre te queda la insatisfacción de saber que tú puedes mejorar muchas cosas, y estás contento con un ochenta por ciento, un setenta o algo más según qué disco. Entonces hay cosas que tú sabes que están bien y otras cosas que puedes mejorar, pero por falta de tiempo o de fuerzas no has podido. Bueno, eso siempre queda.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Porque antiguamente, y esto lo sabemos muy bien, por ejemplo en los años setenta, se grababa siempre...

Fosforito: ... en directo.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Deprisa y corriendo.

Fosforito: Ahí no había rectificaciones. Ahora, con las máquinas, ahí un tercio te ponen la mitad de la frase, de una vocal son capaces de...

J. M. Velázquez-Gaztelu: Te puedes tirar en un estudio tres meses para hacer un disco, tienes todas las ventajas. Pero antes había que hacerlo de un tirón y no existía otra cosa. Sin embargo, aparecía un fallo.....



1. Fosforito. 2. Fosforito y José María Velázquez-Gaztelu. 3. Panorámica del aula.

Fosforito: Si aparecía un fallo o no te gustaba, tenías que hacerlo de nuevo entero. No había otra manera.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Ahí se nota la gran profesionalidad de los artistas de tu generación, que de una tacada hacían un disco magnífico.

Fosforito: Sí, pero por esa razón precisamente, quedaban cosas grabadas de las que estabas disconforme, no te satisfacían, y no tenías posibilidad de repetir las, porque eran tantos cantes y tan poco el tiempo, que lo escuchabas y decías: “Es mejorable, pero bueno, déjalo”.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Antonio, vamos a ver esto que tú querías que leyera para que nuestros amigos lo conocieran.

Fosforito: Ah, lee lo que tú quieras. Aquí explica mucho, pero vamos al final, por si te parece largo.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Leo esta página que indica Fosforito. Después hablamos de ello para que tú lo amplíes un poco más.

Fosforito: Sí, sí.

J. M. Velázquez-Gaztelu: (Lee el texto de Fosforito) “Los cantes, una vez que los aprendes o así lo crees, los archivas en tu sentido y tienes que recrearlos en cada momento con arreglo a cómo estás de voz, de fuerza, de ánimo, de inspiración: por esta razón nunca se canta igual. Nos pasamos la vida tratando de encontrar una aproximación al cante que esquemáticamente guardas en tu corazón con tanta pasión y cariño. Algunas veces, a la hora de la verdad, buscamos en lo más profundo de nosotros y entramos en un mundo cosmosónico”, dice Antonio.

Fosforito: Tu sonido propio.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Íntimo.

Fosforito: Efectivamente, íntimo.

J. M. Velázquez-Gaztelu (*Sigue leyendo el texto de Fosforito*): “El clima se hace propicio, el cante suena con hondura y aletea un halo de ‘gracia divina’ -entre comillas, pone Antonio- sobre el indeterminado número de ‘cabales’ -también entre comillas cabales-, hermanando nuestros sentimientos. La grandeza de lo hondo cuando suena te estruja el alma, remueve los adentros, y lo mismo te hace llorar que explotar en éxtasis de alegría, porque cuando el cante está macerado con el bagaje y el polvo de esos mil caminos reales de la verdad, irremisiblemente suena con hondura, estremece y duele, aunque este sea un dolor gozoso que como un borbotón te inunda las entrañas y hace que te sientas más cerca de Dios”. Antonio Fernández Fosforito. Pues yo creo que tanto a nuestros amigos como a mí nos gustaría que ampliaras un poco más esto ¿Quieres que ya ellos te pregunten?

“La grandeza de lo hondo cuando suena te estruja el alma, remueve los adentros, y lo mismo te hace llorar que explotar en éxtasis de alegría”

Fosforito: Sí, sí. Abrimos la veda de las preguntas.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Pues si alguien quiere preguntar... Son las once y veinte, a las once y media hacemos un alto en el camino; a las doce, cuando regresemos, vamos a poner el capítulo titulado “Fosforito”, de la serie “Rito y Geografía del Cante”, y también les invitamos a que hagáis vuestras consultas. Pero ahora, el maestro pide que si queréis plantear alguna cuestión relacionada con el texto suyo que acabo de leer...

Fosforito: Como queráis.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Qué os parece?, porque considero que es muy interno, muy espiritual lo que tú dices ahí. ¿Es realmente el flamenco tan interno, tan espiritual, tan íntimo como tú lo planteas?

Fosforito: Sí, tanto que te lo explico en un texto anterior que dice (*Fosforito lee*): “A veces pierdes el equilibrio” -después de terminar un cante, cuando tú estás dando y te sientes-, “a veces pierdes el equilibrio de tal forma que quedas ‘tocado’, tocado entre comillas, emocionalmente y hasta bastante tiempo después de haber terminado de cantar no tomas conciencia de lo que te rodea; te hablan, te saludan y no oyes, asientes sin saber lo que te dicen, como si flotaras”. Es verdad, y a veces después de una actuación, feliz o menos feliz, no duermes; eso es un dolor íntimo, interno del artista, del cantaor, supongo que eso pasará en el toro, pasará en otras cosas, pero no duermes, te quedas desvelado, estás con los ojos abiertos, no puedes conciliar el sueño, te bulle.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Permíteme un momento, ¿a qué te refieres cuando dices cosmosónico, entramos en un mundo cosmosónico?

Fosforito: En tu mundo sonoro, en tu sonido.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Cómo puedes explicar ese mundo?, ¿cómo es?, ¿cuáles son sus características?

Fosforito: Cada uno es un mundo, tú tienes una forma. Ya he dicho al empezar que tú tienes tu propio sonido, el que a ti te gusta; que lo puedes modular, que puedes cantar, que no tienes trabas, que no te vas a encontrar dificultades en la pronunciación. Muchas veces, a la hora de un cante por alegrías, te marcan un tiempo y tú no tienes capacidad de expresarlo, no tienes la velocidad, tu ritmo interior no te lo permite, y tienes que atemperar un poco el tiempo porque no puedes pronunciar, tus palabras son torpes, o estás ágil, y necesitas más tiempo para expresar como tú quieres en ese momento. Tú tienes tu propio sonido, ese mundo es tuyo, cosmosónico, el cosmos personal, íntimo, el sonido en el que te recreas.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y eso es absolutamente necesario para expresarte?

Fosforito: No llega a cada momento, a veces se trabaja con la profesionalidad y cantas, y como conoces la técnica, suena, pero una cosa es que suene bien, satisfactoriamente, y otra cosa es cuando te duele, porque cuando te está doliendo es tu mundo, donde tú expresas el sonido que tú quieres, el que a ti te gusta.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Tú hablas del clima: “El clima se hace propicio, el cante suena con hondura”, y te refieres incluso a la gracia divina.

Fosforito: Claro.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Es algo que está relacionado también con el misticismo?

Fosforito: Es que si estás en gracia lo tienes todo. Antes hemos dicho que cuando hay un ambiente de cabaes, de cuatro o de seis en un cuarto, todo el mundo tiene gracia, todo el mundo canta bien, todo el mundo se quiere mucho y todo son abrazos y parabienes. Ahí hay un clima propicio.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Y también se produce en el escenario ese clima propicio?, porque tú hablas de una reunión muy íntima, de los cabaes, de esos que tú dices: “hermanando nuestros sentimientos”.

Fosforito: Claro, eso.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Pero de pronto tienes delante a dos mil personas, cada una de su padre y de su madre ¿También se produce en el escenario ese clima propicio?

Fosforito: Se produce, se produce ajeno al sentimiento de algunos, no esperes que la colectividad acepte lo que haces como tú quieres. Hemos dicho que cada uno tiene una capacidad diferente de absorción de las formas, según su aptitud o preparación musical o de entendimiento. Porque vamos a ver, ¿a un artista le importa que los que hay ahí sepan de cante? No, no tienen por qué ser eruditos. Aunque si además de que están ahí, han dejado las zapatillas para ponerse los zapatos y se han sentado en una silla incómoda, saben, pues mejor, bienvenidos, viva Dios, pero no necesariamente. Ya es de agradecer que formen parte de ti, de tu vida, de ese momento, a lo mejor nunca más los vas a ver o te van a ver, pero por lo pronto han compartido contigo algo, que son sentimientos y afectos. Lo de menos es el conocimiento, el saber distinguir. Alguien dijo: “de cante más que saber es sentir”.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Supongo que eso depende de una serie de circunstancias. Habrá momentos más especiales que otros.

Fosforito: Unos más, otros menos, unos más cálidos, otros menos. Normal. Sí, porque no se canta mejor o peor; hay momentos mejores y momentos imposibles. Entonces, cuando tú estás en un momento propicio -hablamos ya del clima o del mundo del sonido- puedes cantar lo que te echen, y si no pues te va a costar trabajo cualquier cosa, porque tu sonido no está contigo para decir las cosas como tú las estás sintiendo y quieres que las perciban. Otra cosa es que todo el mundo no va a percibir, lógicamente, con la misma densidad.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Primera parte. A las doce comenzamos la segunda con la proyección que le hemos anunciado y si nos gustaría que si tuvierais alguna cuestión que plantear, alguna pregunta para el maestro, es el momento de tomar nota. Gracias, amigos, y hasta luego.

Fosforito: Muchas gracias.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Muchas gracias, Antonio.

Fosforito: Gracias a ti.

Primera Referencia Audiovisual: capítulo “Fosforito”, serie “Rito y Geografía del Cante”.

J. M. Velázquez-Gaztelu: (Comentando una secuencia de la película) Maribel, la esposa de Antonio, siempre a su lado acompañándole en las palmas.

Fosforito: Y Antonio, Antonio de Ketama.

A partir de este momento se abre un turno de preguntas por parte de los alumnos de las que destacamos las siguientes:

J. M. Velázquez-Gaztelu: Exactamente, de pronto vemos a una señora, que es la esposa de Juan Carmona Habichuela

y en su falda está un niño que es Antonio Carmona, de Ketama, precisamente. Bueno, una reunión muy amable.

Fosforito: Antonio es ahijado mío.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Lo que procurábamos siempre en Rito era lograr una situación donde el cantaor estuviese absolutamente cómodo, relajado, rodeado de la gente que quería. Él mismo, en este caso Fosforito, elegía tanto su repertorio -los cuatro cantes que hay en el documental que acabamos de ver, fueron escogidos por él- como el guitarrista. Y el sitio era muy hermoso: con un huerto, todo lleno de arboleda, verdaderamente ideal para vivir un artista con su familia. Si queréis, yo puedo comenzar con alguna pregunta. Bueno, ¿nos puedes hablar de esa época, cuando ibas acompañado por el guitarrista Juan Habichuela?

Fosforito: Íbamos juntos a muchos festivales.

J. M. Velázquez-Gaztelu: El documental que acabamos de ver está fechado en noviembre del año 1972 ¿Qué recuerdos tienes de esa época, cómo se encontraba en ese momento Fosforito, tanto profesional como artísticamente?.

Fosforito: Hombre, artísticamente muy bien. Nos hacíamos todos los festivales andaluces. En ocasiones, más de uno por día. Juan y yo habíamos estado con Valderrama y en la feria mundial de Nueva York. Él era compadre mío desde hacía tiempo, porque su hijo Antonio, que sale en la película, tenía ya unos años.

Alumna: Parece que fue una época de mucha actividad ¿Influye ese dinamismo profesional en los resultados artísticos, en la voz, por ejemplo?

Fosforito: Fue algo agotador. En la película que hemos visto, la voz no es la mejor, pero vamos. Tengo que confesarte que yo ahora canto mejor que ahí. Verás, vamos a ver, cuando estoy bien estoy mucho mejor que todo eso; otra cosa es que tenga la capacidad de recuperación que tenía entonces, cuando hacía con Juan Valderrama dos funciones diarias: nos metíamos a las cinco en el teatro y salíamos a la una de la madrugada; con aquellas carreteras que no eran éstas, llenas de baches y badenes, con aquellos coches que no eran éstos. Viajábamos, por ejemplo, de Málaga a Albacete y de Albacete a Barcelona y, claro, teníamos que salir de madrugada, comer lo que fuera entre función y función y recorrer doscientos, trescientos kilómetros de noche, por aquellos caminos malísimos, para llegar de madrugada a un sitio, descansar un rato y continuar después. Era difícil, te recuperabas, dormías dos horas y ya estabas otra vez en pie. Ahora no tengo esa capacidad y lo normal es que necesite tiempo para recuperarme. Pero cuando me suena bien la voz, lo que escatimo en fuerza, en estridencia o tonalidades, lo tengo ganado en una pátina diferente, otra jondura que quizá no tendría entonces, con otros matices. Por eso te digo que normalmente, cuando estoy bien, canto mejor que todo eso que has visto en el documental.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Hay un reloj que aparece en un plano -no sé si es el de Juan- y es interesante observar que marca las dos y media de la madrugada.

Fosforito: O del mediodía.

J. M. Velázquez-Gaztelu: No, no, eran las dos y media de la madrugada.

Maribel: Se ve por la ventana, es de noche.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Primero se ve a los niños jugando, a vuestros hijos...

Maribel: ... y luego ya no se ven...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ...con la guitarra y con el perro y va anocheciendo y de pronto son las dos y media. Bueno, era la mejor hora para grabar, no había ruido y estábamos...

Fosforito: ... aislados en el campo.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ...aislados y después –y este es un dato curioso- nos estábamos tomando una copa de una botella que se encontraba encima de la mesa, en cuya etiqueta se leía: Fino Fosforito.

Fosforito: Fue una marca que hizo un amigo de Montilla. Luego esa marca se extinguió, como se extinguió la bodega, como se extinguieron los vinos, se impusieron los tintos y ya casi nadie bebe fino bueno.

Alumno: Yo quería hacer dos preguntitas. Una: ya hemos visto tu faceta de cantaor, pero también me interesaría tu faceta de guitarrista, porque te hemos visto en la película tocando algo.

Fosforito: Me has visto tocar un poquito a los niños, poniéndoles alguna falseta.

Alumno: Pero antes de cantar tú ya tocabas, ¿no?

Fosforito: No. Cuando terminé el servicio militar, me quedé un tiempo más en Cádiz, ya que por las noches estaba contratado para cantar en la venta de Bellavista. Allí conocí a Antonio el Herrero, un cantaor maravilloso y un guitarrista extraordinario, que le empezó a fallar la garganta y se echó a guitarrista. Había otro, que cantaba por alegrías de forma extraordinaria: se llamaba Antonio el Peste. Curiosamente, le decían El Peste por ser el más limpio del mundo, siempre con las camisas pulcrísimas, relucientes, pero era muy sensible a los olores. Llegaba a un sitio y, tapándose la nariz, decía: “Por Dios, ¡qué peste!”. Y de ahí su apodo. En aquella época mandaba algún dinerillo a casa, que sabía que estaban pasándolo bastante mal. Fue entonces cuando me enrolé en el circo Colombia o Columbia, donde cantaba flamenco en medio de la pista con la bailaora Patrocinio de Cádiz, que luego se casó con un médico, y el guitarrista Félix de Utrera. Pero ya estaba yo bastante débil, porque me habían operado de una hernia epigástrica, y en cierta ocasión, cantando por seguiriyas en el Pay-Pay, una sala de fiestas que había en Cádiz, del esfuerzo se me rompieron los puntos internos, tuve una hemorragia y,

como consecuencia de ello y la mala alimentación, cogí una anemia tan grande que perdí la voz totalmente. Así que llegué a mi pueblo, Puente Genil, en Córdoba, donde me conocía todo el mundo y donde presumo de ser profeta en mi tierra por el cariño que he visto en su gente. En el Ayuntamiento acordaron que, como el artista se había malogrado y pensaban que ya no iba a poder cantar más, me comprarían una guitarra y comprometieron a Manolo Santos, que tocaba clásico y un poquito de flamenco, para que me diera clases. El Ayuntamiento le compró la guitarra -una Santos Hernández, pero con el mástil doblado, que entre el puente y las cuerdas cabía un bocadillo de calamares- al hijo de El Seco, que los engañó, porque les cobró dos mil pesetas y él, en Córdoba, se compró una Manuel Rodríguez estupenda, nueva, por quinientas. A Manolo Santos, que además de guitarrista tenía un bar, debía esperarlo a que cerrase a las tres de la mañana, recogiera aquello, y en un cuartito que daba al patio, me daba las clases. De manera que fui aprendiendo cositas, tocando un poquito por soleá, las distintas posturas, la cadencia andaluza -la, sol, fa, mi-, algún trémolo, y por inercia y sin darme cuenta, salgo cantando, tarareando más bien, me fui envalentonando y encontrándome. Y a esto que en 1956 aparece la convocatoria del Concurso Nacional de Córdoba, a imagen y semejanza del de Granada de 1922, animado y auspiciado por Federico García Lorca, Zuloaga o Manuel de Falla. Me hacía tantísima falta ganar un premio, el que fuera, que me inscribí. Cuando leo las bases, hombre, aunque no estuviera en mis facultades, sí estaba en mi conocimiento. A pesar de mis veintitrés o veinticuatro años, no era un principiante, tenía un amplio catálogo de cantes, y sin encontrarme plenamente repuesto, podía desarrollar dieciocho estilos diferentes. Seguro que en el concurso, alguno por separado cantaría mejor que yo, pero no tan completo. Total, que esa circunstancia hizo que ganara todos los premios importantes, más el Premio de Honor, incluyendo un repertorio en el que, además, incluí la debla y la saeta vieja, simple, valiente, expresiva, la saeta que conocemos de Manuel Torre, de Vallejo, sin florituras. Y eso me dio fuerzas para seguir como cantaor, aunque nunca he abandonado la guitarra. No soy un virtuoso, toco para cantar, conozco los tonos, pero nada del otro mundo, porque lo mío, naturalmente, es cantar, sin dejar de apasionarme la guitarra.

“¡Huy!, ahí está el abuelo, ahí está el abuelo con la guitarra”

Alumno: Y te ha servido a la vez de...

Fosforito: ... me sirve muchísimo. De vez en cuando, en mi casa, para saber cómo ando, o cuando estoy mucho tiempo sin cantar, me preparo, me meto en el cuarto de baño, que es donde no molesto a nadie, y cierro con cuatro llaves. Porque, claro, mi gente: “¡Huy!, ahí está el abuelo, ahí está el abuelo con la guitarra”. Entonces yo me meto en el cuarto de baño, pego dos o tres voces, hago bajos y me pruebo, me sirve para estar a punto, más o menos.

Alumno: La otra pregunta era sobre los tangos, aprovechar tus conocimientos para que hablaras de los tangos, en concreto sobre los de Frijones.

Fosforito: Sí, los tangos de Frijones son tangos de Jerez, porque allí no se conocen otros anteriores. Aunque cuando hablamos de tangos viejos habría que referirse a los tientos o tangos de Cádiz. Los de Jerez, en realidad, son otra cosa. Ellos van por otro camino; la bulería de Jerez no tiene nada que ver con la bulería de Cádiz. La gente de Jerez no ha querido saber nunca nada de Cádiz, de los cantes de Cádiz, excepto El Borrico, que cantaba bien todo.

Alumno: Y Mojama también.

Fosforito: Sí, Mojama, pero era más cortito. El Borrico cuando canta por alegrías, va perfectamente en el aire gaditano. Otra cosa es cuando la alegría es por arriba, que parece que es algo diferente, pero en ese tono de Caracol de do mayor, se ve la alegría o la cantina de otra manera. Es como cuando hablamos indistintamente de la soleá de Alcalá o de Joaquín el de la Paula. Probablemente, cuando se dice soleá de Alcalá es porque anteriormente a Joaquín ya había un cante, sí, pero nosotros lo conocemos tal como nos lo ha transmitido Joaquín el de la Paula a través de sus herederos, su familia, Juan Talega, Antonio Mairena, que ha cantado por soleá siempre mejor que el que inventó el cante. Yo me acuerdo de uno de los primeros discos que grabó Antonio Mairena, con Paco Aguilera, aquel que canta una malagueña y aquello de: El camino de Jerez/ lo van a sembrar de flores... Bueno, sin embargo, por soleá -La tierra con ser la tierra- es un monumento, porque Antonio ha cantado siempre bien por soleá y especialmente las de Alcalá las ha bordado. Entonces, en cuanto a Frijones, los tangos que hacía eran los auténticos de Jerez, ¿por qué?, porque él era de Jerez, y aunque no sabemos cómo cantaba, sí lo conocemos a través de los que heredaron su arte. A Utrera tú me llevaste,/ a Utrera tú me llevaste..., eso sería en tiempo de tiento, aunque el mismo cante se convierte en tango simplemente aligerando el ritmo. La referencia más antigua acerca de los tientos podía ser Aurelio Sellés, un cantaor del siglo XIX que lo hemos conocido hasta los años sesenta, que nos enseñó que en los tientos y en los tangos, la cuestión estaba en acelerar o ralentizar el tiempo, según se quisiera elegir uno u otro estilo. La misma Pastora, La Niña de los Peines, en no sé qué momento y no sé con qué guitarra, no sé sí con Melchor, dice: “Vamos, fulano, esos tangos lentos”

Alumno: Sí, tangos lentos.

Fosforito: Tangos lentos, ¿por qué?, porque estamos refiriéndonos a una misma cosa. Recuerdo que Luisillo, aquel bailar de los años cincuenta, hizo un programa en aquella televisión en blanco y negro que se llamaba “A ritmo de corazón”. Hablaba con bastante sentido de que un corazón tranquilo va a un tiempo diferente, y un corazón excitado por el amor, por ejemplo, a un ritmo más vivo. Y él bailaba poniendo ampliado el tiempo del corazón, que normalmente el tiempo del corazón es binario, y ese tiempo binario coincide con el tiempo del tango andaluz, es curioso.

Alumno: ¿Y la ferreña, Antonio?.

Fosforito: Bueno, ese es un cante que yo hice, como tantos otros. Lo que pasa es que uno no va presumiendo por ahí: “Yo, yo, yo”. Es lo que te he dicho antes: Hasta que el pueblo las canta,/ las coplas coplas no son... Lo Ferro, en realidad, es una pedanía de Torre Pacheco, de sólo trescientos habitantes, pero que tiene más fuerza que Roldán. Hace veintinueve años que organizan un concurso con premios muy importantes, asombrosamente mucho más importantes en el terreno económico que los de Córdoba. Hombre, no tiene esa categoría; el Premio Nacional de Córdoba es otra historia por el jurado, por lo que es, por lo que significa. Un día, Salvador Escudero, fundador de la peña Melón de Oro, de Lo Ferro, y creador tanto del concurso como del festival, me pidió un cante que hiciera alusión al pueblo, la ferreña, y se lo hice. Eso fue por encargo, aunque voluntariamente he compuesto otros cantes, como aquel verdial que tengo con Paco de Lucía y que vosotros recordaréis: De los montes de Aragón/ yo vengo a La Malagueta. Es un verdial puro, que lo oigo y me da una



1. Entusiasta en sus exposiciones siempre. 2. Momento de la entrevista. 3. Grabación de las sesiones.

satisfacción increíble, sobre todo cuando lo interpretan las pandas o grupos de verdiales, que son ancestrales, de mil años. Hubo una conferencia de un catedrático de la Universidad de Málaga, Romero Esteo, que situaba el origen de los verdiales en una época muy remota, y el mío llegó a formar parte de ese acervo cultural. Bueno, también he hecho una versión de los cantes de Cayetano Muriel, Niño de Cabra. Por cierto, hablan de Dolores la de la Huerta o Rafael Rivas, pero nadie sabe cómo cantaban. Sí sabemos cómo lo hacía Cayetano, un cantaor que descubrí en 1970. También he compuesto tarantos, como Las fuerzas me están faltando. De un pedacito de un cante se recrean otros cantes, como las músicas de los compositores europeos, Haydn, Beethoven, Bach, que también pasaban sus fatiguitas. Hablando de Beethoven, el pobre mandaba a sus alumnos a pedir unas monedas para tomarse un té calentito con galletas. Pues esos músicos escuchaban lo que cantaba la gente, y, a lo mejor, de cuatro trazos populares construían hermosísimas sinfonías. La música se reproduce así. Igual ocurre con los cantes, que son música desde que empiezan.

Alumno: Claro.

Fosforito: ¿Tú sabes que El Niño Medina, anterior a Pastora, muchísimo antes, decía una petenera muy rara, que no se oye? No puedo y, además, sin guitarra y sin tono ..., pero más o menos lo apunto. Decía... Era una petenera muy trágica, ¿cómo era esa petenera? (*Fosforito canta*): Al pie de tu -con un bajo muy profundo- , al pie de tu sepultura -aquí no cogía aire, no, no, pero desde ahí mismo dice: al pie de tu sepultura, ay,/ al pie de tu sepultura/ mi retrato voy a poner -ahí hay un semitono, que lo que hace es bajar medio tono- , y retoma: pa que se entere to el mundo, madre de mi corazón/ ay, pa que se entere todo el mundo/ que aquí se meció un querer,/ al pie de tu sepultura, ay/ mi retrato voy a poner". Y a esta petenera le hice yo unos arreglos de mi creación, que estrené en el Festival de Música y Danza de Granada, cantándole a Manuela Vargas, que me quedaba solo en medio de un escenario enorme, y a partir de ese momento, ya todo el mundo las canta según la hice yo entonces.

Alumno: Otro por ejemplo, que has comentado antes, son los tarantos. Los tarantos de Manuel Torre, los tarantos de Almería.

Fosforito: Sí, es lo mismo. Mira, es que para tratar ese asunto habría que reunirse en un congreso, yo no sé dónde.

Alumno: Una comisión para estudiarlos.

Fosforito: Al menos para poner un poco de orden en los nombres. Esto es más delicado de lo que aparenta, porque resulta que en el caso de Manuel Torre hay un defecto de titulación; de pronto aparece el nombre de rondeña, no tiene nada que ver.

Alumno: No tiene...

Fosforito: Cayetano de Cabra grabó un taranto de Almería precioso y pone levantica. Hay un cante que define a Almería, que es ese mismo que hace Cayetano (*Fosforito canta*): Ay, el corazón,/ el corazón se me parte/ cuando pienso en tu partida... De ahí a Manuel Torre hay sólo un paso: Ay, mi muchacho,/ hace tres días que no lo veo/ donde estará.... Uno pone levantica, otro no sé qué no sé cuántos; eso ocurre con el Cojo de Málaga cuando tiene también una cosa que se llama murcianica o tempranica.

Alumno: Grabó con la misma letra.

Fosforito: No, no, dice (*Fosforito canta*): En la gorra llevo el ancla, ay/ soy soldado de marina/ madre en la gorra..., y ese mismo cante, con otra letra, aparece en La Unión, no en Cartagena, interpretado por el maestro Piñana, mi querido amigo, donde dice: Fue a trabajar a un puente,/ un minerico apurado/ se fue a trabajar... Resulta que en el Cojo es levantica o no sé cuántos y allí es minera. No, no puede ser. O como cuando se dice: "Ahora va a cantar granaína y media" ¿Media de qué? Media sería la mitad del cante, ¿no? Yo creo que lo que quiso decir don Antonio, que era el que creó ese tipo de cante, es que era medio granaína, o sea, casi granaína. O parecida. ¿Pero cómo media?, media es la mitad.

Alumno: Ahí existe un error en la denominación.

Fosforito: Eso es.

Alumno: Entonces podríamos decir igual que en la malagueña: chica o grande, y se acaba todo.

Fosforito: Si no hay ni chica ni grande, se es mejor cantaor o peor cantaor.

Alumno: Mejor cantaor.

Fosforito: Mejor cantada o peor cantada, porque ¿cuál es la chica, cuál es la grande? ¿Porque sea más larga en un tercio? No entiendo.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Es una cuestión semántica, tanto en el caso de la granaína como en el de la malagueña.

“Una maravilla, una belleza, ¿por qué?, porque Mojama ahí tiene la voz más calentita, más quejumbrosa”

Fosforito: Porque en el caso de la granaína y la media, ambas son muy parecidas, casi iguales. Por cierto, con todos mis respetos a Chacón, que era impecable, en ese mismo estilo hace una obra de arte Mojama: una maravilla, una belleza, ¿por qué?, porque Mojama ahí tiene la voz más calentita, más quejumbrosa, nos llega más. Chacón cantaba..., aunque a Chacón no se le puede objetar nada.

Alumno: Quizá por los tonos del propio Chacón.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Claro. ¿Alguna pregunta de los muchachos? Manolo Curao, ¿nos quieres cantar algo de Fosforito?

Fosforito: Ja, ja, ja.

M. Curao: Ojalá.

Alumna: Hemos visto antes que tuvo una gran amistad con Paco de Lucía, y yo quería saber si esa pareja artística fue más duradera en el tiempo que la que establecieron después Paco de Lucía y Camarón.

Fosforito: Sí, sí, pero eso fue después; primero empezó conmigo.

Alumna: Y quería saber si coincidió alguna vez con Camarón.

Fosforito: Sí, lo que pasa es que estas cosas no deben contarse, pero bueno. A Paco de Lucía no lo conocía nadie, perdónenme ustedes, y cuando yo hablaba de Paco de Lucía les sonaba a chino: “¿Ese quién es?”. Ahora muere con Paco, pero había uno en Málaga que me dijo un día: “¿Pero vas a comparar, es que ése te va a tocar como Habichuela?”. Bueno, no me acuerdo ahora lo que le contesté, o sí me acuerdo pero no quiero decirlo. A Paco yo le podía dar siete mil pesetas. Niño Ricardo, al que le pagaba dos mil quinientas, me dijo un día: “¿Se lo vas a dar todo a ese niño?”. Yo se lo comenté a Faustino, el de los hermanos Estesó: “Fíjate lo que me pasa con Ricardo, con el respeto que yo le tengo, pero me parece que le doy poco dinero”. “¿Poco dinero? Eso es mucho, él no gana tanto”. En el año 1971 o 1972 publica Paco “Entre dos aguas” y empieza a ser conocido, a salirle contratos y a cobrar diez mil pesetas, que no se las podía dar, porque yo cobraba dieciocho o veinte. Cuando aún estábamos juntos, antes de separarnos, tocaba algunos solos, como la Malagueña, de

Lecuona, o el Tico Tico, porque siempre estaba inquieto, se metía en el camerino con la luz apagada y tocaba horas y horas. Era una fiebre. O no tocaba, y llegaba y, como tenía unas manos muy calientes, en dos minutos estaba como un reloj, preparado para acompañarme. Pero ya comenzaba a cotizarse cada vez más alto, subiendo hasta las veinticinco mil pesetas, y yo no podía llegar a esa cantidad que había establecido su padre, Antonio Sánchez Pecino. Pero mi amistad y cariño estaban ahí, incluso en el último disco que publiqué en la casa...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ... RTVE Música. “Fosforito. Actuaciones históricas”, de 2006.

Fosforito: ... me llamó desde Méjico para decirme que incluyera los cantes que quisiera acompañados por su guitarra, pero Universal, que tiene los derechos de Paco, sólo autorizó dos. (*Peteneras y seguiriyas. Festival de Mairena del Alcor, Sevilla. 7 y 8 de agosto de 1970*). Pero, como digo, mi amistad con él continúa. Cuando fui a verlo hace dos años al Castillo de Sohail, en Fuengirola, me dedicó el concierto. Más honor, imposible. Lo que ocurre es que ha pasado mucho tiempo, las distancias, hace como treinta años que no hemos tocado juntos... Recuerdo que en la “Selección Antológica del Cante Flamenco” publicamos un villancico, pero el proyecto era hacer cuatro y darlos juntos en un disco. Yo ya tenía escrita las letras y Paco las músicas. Un proyecto muy bonito. Lástima que me lo haya dejado en casa, pero, ya que están cerca las Navidades, los tengo preparados para dártelos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Muchas gracias.

Fosforito: Mantenemos contactos más esporádicos, como es natural, pero él tiene su vida y yo la mía. Ya soy abuelo de un montón de nietos, y bueno...

J. M. Velázquez-Gaztelu: Aquí hay otro muchacho, Antonio, que quiere preguntar.

Alumno: Yo tengo una pregunta: Tanto en la charla como en la película de Rito y Geografía del Cante que hemos visto, habla usted de que no hay diferencia entre ser gitano o no serlo, que hay que cantar bien o no, y le pregunto yo, sobre todo ahora que el flamenco se ha internacionalizado, si se puede decir así: ¿Dentro de las tres disciplinas, como son la guitarra, el cante y el baile, es más difícil aprender para una persona ajena al flamenco que para otra que está familiarizada con él?

Fosforito: No, mira, cuando fui por primera vez a Japón, en el año setenta y algo, el guitarrista José Cala el Poeta me presentó a un japonés: “Aquí te presento a Chocolate de Tokio”. Bueno, “mucho gusto”. “Tienes que escucharlo cantar”, me dice El Poeta. El hombre no sabía nada de español, pero es como muchos artistas españoles, que cantan en inglés sin saber inglés. Y cuando el japonés cantaba, no era Chocolate, ni muchísimo menos, pero sonaba. Se aprende, lo que pasa es que hay que nacer con la predisposición. Existen magníficas bailaoras japonesas, como Yoko Komatsubara, que era una figura y la que me contrató. Y guitarristas japoneses maravillosos. Bueno, no es comparable, porque básicamente hay que ser andaluz, que no quiere decir que fuera de España no haya gente que cante muy bien, pero se nota. El mayor número de artistas flamencos a lo largo de la historia han nacido en Andalucía, más en unos lugares que en otros: la provincia de Cádiz, Triana... Pero no significa que no se cante en Morón, Utrera, Alcalá, Puente Genil o Jaén, yo qué sé,

pero esencialmente andaluz. Juanito Varea, un cantaor extraordinario, era de Burriana, un pueblo de Castellón; cantaba bien, pero se notaba que no era andaluz. Lo mismo pasa con el baile. Claro que se aprende, lo que ocurre es que le falta ese misterio que nadie sabe explicar. Hay un milagro, algo profundo y enigmático en lo andaluz. Hombre, el principio del flamenco ha sido una constante fusión. Le decía antes a José María que Marcial, el poeta epigramista del siglo primero, hablaba de que “un hombre digno es aquel que peina con arte los rizos de su cabellera, que canturrea bien las canciones de Gades...” Claro, no se llamaban alegrías, no se llamaba flamenco, es mucho antes, ya que la palabra flamenco es relativamente joven. O eso de “...y mueve con gracia los brazos...”, te está describiendo a un flamenco de ahora mismo. O ese ánfora o cacharro de barro, que apareció en Jerez, donde hay un muchacho con palillos o castañuelas, bailando ¿Qué puede estar bailando con castañuelas? Hay un algo que se tiene aquí, en la tierra donde hemos nacido. La uva moscatel produce un vino que es una exquisitez, pero esa uva, en otro lugar, no genera el mismo vino: el sustrato, la tierra, el clima, ese algo especial que tiene Andalucía: un crisol donde en el transcurso del tiempo se han ido depositando las músicas que han ido trayendo las distintas culturas. Y eso mucho antes de que se crearan los troncos comunes de malagueñas, soleares, de cantes de Levante, aunque no se sepa dónde está la conexión ¿Y por qué lo de fa sostenido en vez de mi mayor, que es el tono habitual de la malagueña? Pues porque alguien, Montoya o el que fuera, o alguien anterior a él, estableció el fa sostenido, y a partir de ahí se desarrolló un mundo de acompañamientos. Ahora, aprender, claro que se aprende, aunque siempre vas a notar la diferencia entre una bailaora japonesa y, por ejemplo, Milagros Mengíbar o Pepa Montes. O a Manolo Sanlúcar, Vicente Amigo, Manolo Franco, Paco de Lucía o José Antonio Rodríguez si los ponemos al lado de un guitarrista de otro país. En Sydney puede haber un guitarrista prodigioso, técnicamente hablando, pero el gustito, lo ancestral, esos sones que hemos heredado, más lo que tú añades de tu propia cosecha, eso, amigo mío, lo tiene la gente de Andalucía.

Alumno: Lo mismo dijo Chano Lobato en la primera edición de estos cursos con referencia a los potajes: no es el mismo potaje el que se hace en cualquier lugar, que el que se hace aquí, en la casa puerta de al lado.

Alumno: Quiero aprovechar para hacer una pregunta. Había oído decir antes que los barberos eran guitarristas o los guitarristas eran barberos.

Fosforito: No, mira, muchos guitarristas maravillosos han sido barberos; primero, porque los barberos tocaban todos la guitarra, el laúd o la bandurria. Entre pelado y pelado quedaba tanto tiempo que, aun habiendo podido estudiar la carrera de abogado, por ejemplo, se dedicaron a la guitarra, que era lo que tenían más a mano. Se da el caso de que muchos guitarristas, como Manolo el de Huelva o Niño Ricardo, fueron barberos. Eso no quiere decir que todos los barberos fueran guitarristas, sino que muchos guitarristas habían sido barberos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Sí, en mi pueblo, Arcos de la Frontera, había un barbero que se llamaba el maestro Caro, abuelo de la actual alcaldesa, Pepa Caro, y también era guitarrista. En este caso, un guitarrista aficionado, aunque aparece acompañando a ciertos cantaores locales en algún que otro disco antológico de El Archivo del Cante Flamenco, del sello Vergara, grabado en 1964, lo que indica que en esa época aún se mantenía la tradición en algunos sitios.

Fosforito: Claro. Con muchos no ha ocurrido nada y otros, sin embargo, han pasado a la historia.

Alumno: Es el caso de Paco de Lucena, llamado también El Barberillo de Lucena

Fosforito: Se han dado históricamente; además de grandes guitarristas, primero buscaban la vida como barberos.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Ah, y otro que tú conociste en Jerez, Rafael del Águila.

Fosforito: Rafel del Águila.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Era ayudante de barbero. Lo que pasa es que en las barberías, como dice el maestro, había mucho tiempo libre y no solamente tocaba el barbero, sino que alrededor del barbero...

Fosforito: ... se creaba una tertulia...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ...a la que acudían los muchachos con sus guitarrillas para que les dieran clase, estableciéndose un ambiente musical, como de escuela, en esas barberías.

Alumno: El maestro Caro sacaba muelas, además.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Sí, sacaban las muelas y solían colocar en el cuerpo unas sanguijuelas para extraer la sangre.

Alumno: Tenían dos o tres aficiones. Todavía en Arriate, Málaga, existe uno que toca la guitarra, saca las muelas, que pela, que afeíta y que vende bombonas de butano. Y canta en el rosario de la aurora por la mañana.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Son artistas polifacéticos.

Fosforito: Bueno, ustedes tienen la palabra.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Voy a animar un poco la tertulia. Yo creo que Maribel quiere decir algo, ¿no?

Maribel: ¿Yo? ¿Qué le voy a decir yo a él?, que lo quiero y muchos piropos, nada más que piropos, y tampoco es eso.

J. M. Velázquez-Gaztelu: El maestro Fosforito, dada su estupenda y riquísima historia profesional y artística, ha tenido la suerte, la oportunidad y creo que también el privilegio de conocer a grandes del flamenco, que ya no están con nosotros por razones de edad, pero con los que él tuvo cierto trato. Y, bajo mi punto de vista, hay algunos especialmente significativos en la biografía de Antonio y que posiblemente hayan incidido en su propia trayectoria. Uno de ellos fue Manuel Vallejo.

Fosforito: Sí, a Manuel Vallejo lo conocí en el año cuarenta y cuatro, cuando estuve la primera vez en el bar Plata, de Sevilla. Como cantaor era maravilloso, pero como persona tenía fama de gruñón y bronco. Y no es cierto, lo que pasa es que era un hombre muy sincero, muy directo, y le cargaba la gente molesta. Había muchos que iban a provocarlo. “Qué mala lengua tiene Vallejo”, decían. No, Vallejo era una persona extraordinaria. Yo me iba con él algunas tardes al bar Maravilla, en la sevillana Alameda de Hércules, cerca de la calle Amor de Dios, donde estaba el teatro Cervantes. Esa es Amor de Dios, ¿no?

Alumna: Sí, sí, es Amor de Dios.

Fosforito: Bueno, pues en el bar Maravilla había cuartos para reuniones de cante, y allí se sentaba Vallejo: hablaba de flamenco, adoraba a Pastora y tenía un cierto enfado con Pepe Pinto, aunque no le quitaba méritos, porque Pepe Pinto era un cantaor extraordinario y una bellísima persona, la mejor persona que yo he conocido en el mundo, con todos mis respetos hacia ustedes. Pues Vallejo se sentaba y, aunque no fumaba, tenía un mecherito al que le daba vueltas entre los dedos, y, mirando de reojo a la puerta, decía: “Ojú”, porque había entrado uno que conocería, pero al que no quería ver, y se dirigía a mí, disimulando: “No mires, hombre, no mires”, y efectivamente, al ratillo, llegaba el fulanito desde la puerta hasta la barra y miraba para donde estaba Vallejo, y de pronto, en voz alta: “¡Manuel, qué viejo estás!”, y Manuel me decía a mí muy bajito: “Ves, ahora yo me acuerdo de su puñetera madre” y después, casi gritando, dirigiéndose al que le llamó viejo: “Porque, mira, tú eres un pedazo de sieso”, y ya se revelaba, le entraban las siete cosas, pero claro, al oírlo los que estaban alrededor, decían: “Hay que ver Vallejo, qué guasa con ese pobre hombre”. No, ese hombre era un hijo de su madre, de verdad, que se había metido con él, no él con el hombre. A Vallejo lo he admirado en el escenario, cantando y bailando, que salía con dos palmeros y festeros excepcionales: uno era Felipe de Triana, con una enorme nariz, gordo, pero que bailaba por bulerías para comérselo y cantaba la bulería por soleá mejor que nadie en el mundo, y el otro era Luis el Compadre, de Cádiz, y entonces Vallejo los llevaba con él, hacía distintos cantes y terminaban siempre los tres bailando. Aquello era un maravilla. Después lo vi cuando llevaba mucho tiempo sin pisar un teatro, era otra época y se había pasado la moda de la ópera flamenca, un periodo en el que cosechó grandes triunfos y era una destacadísima figura a la que se le otorgó la Llave de oro del Cante, una noche memorable, en el Teatro Pavón, de Madrid.

“Conozco muchos artistas que tienen un oficio del que comen y luego son cantaores de fin de semana”

J. M. Velázquez-Gaztelu: De manos de Manuel Torre.

Fosforito: En efecto, de manos de Manuel Torre, estando presente don Antonio Chacón. Lo que pasa es que el tiempo de aquel tipo de espectáculos pasó, y los veinte últimos años de Vallejo fueron muy tristes, porque no hacía nada y no tenía medios y lo pasó muy mal el hombre. Entonces, yo no quiero hablarte de ese Vallejo, sino del buen artista, el gran cantaor y lo buena gente que era.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Por desgracia, el final de aquellos grandes artistas era realmente triste.

Fosforito: Muy triste.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Después de una vida de éxitos, terminaban acabados. Es duro y difícil, ¿no?

Fosforito: Muy difícil, sí.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Por qué ocurría esto, en personas, además, algunas de las cuales habían ganado mucho dinero?

Fosforito: Porque, primero, que no había tanto, pero, además, los artistas siempre han vivido al día. Del arte vivo viven cuatro, los demás sobreviven. Yo conozco muchos artistas que tienen un oficio del que comen y luego son cantaores de fin de semana. Y luego está el grupo de cantaores de concursos, que lo ganan todo. Hoy ganas tú y mañana gana el otro: uno es primero, otro es segundo y el otro tercero. Pero siempre son los mismos, y cantan muy bien todos, pero el que gana un primer premio no quiere decir que cante mejor que el segundo. Son personas que han estudiado y se han cultivado; tienen una discografía a su alcance, que no teníamos nosotros, cuando el único sistema era aprender de viva voz, unos de otros, de los mayores. Pero yo te puedo decir que el aprendizaje antiguamente era más puro: un cantao iba a ver a otro sin importarle la distancia; se reunían en fiestas, en casamientos o bautizos, y estaban tres, cuatro o cinco días queriéndose, dándose el corazón, y cuando se han separado, cada uno se ha llevado a su casa los sentidos llenos de sonos nuevos, y al querer recordarlos -ya que no fueron grabados- han surgido otras cosas, pero la base está en el recuerdo de ese encuentro, y al hacerlo aportas otros matices y así, lo que cantas, adquiere una nueva personalidad, una personalidad que es la tuya.

Alumno: ¿Quiere decir que en ese tiempo había más creadores o recreadores?

Fosforito: Los había de forma natural.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Tenemos entonces la transmisión natural, que es la que tú has vivido, y la transmisión que utilizan los jóvenes que comienzan, al disponer de un material sonoro y literario magnífico. Prácticamente toda la historia del flamenco.

Fosforito: Claro, por eso se ha dicho siempre la tradición oral. Esto es así, el cante es una recreación continuada, siempre y cuando haya capacidad.

J. M. Velázquez-Gaztelu: ¿Tú sabes si este fenómeno, la transmisión por medio del material fonográfico, puede tener alguna influencia en la evolución del flamenco?

Fosforito: Bueno, la tradición discográfica tiene el peligro de que el que imita, tratando de copiar, aprende el cante con los defectos que pueda tener el original. Si el original dice: “Qué murmuráito ojos bubú”, el otro dice: “Qué murmuráito

ojos bubú”, en vez de decir “qué murmuraitos son”, por ejemplo ¿Por qué?, porque lo ha oído un millón de veces y lo ha aprendido así, y él no tiene capacidad para ver que no tiene por qué decir bo bo bom, que el bo bo bom sobra y con la vocal abierta dice lo mismo. Eso puede ser un peligro.

Alumno: Ocurre en las últimas grabaciones de Aurelio Sellés, cuando emite ese sonido gutural y hay seguidores que lo copian.

Fosforito: Y si hay una tos...

J. M. Velázquez-Gaztelu: ...tosen.

Fosforito: Tosen también, eso es un peligro. A no ser que a ese cantaor, como me pasa a mí, le importe el cante y no el que lo canta; que vaya al cante, entonces la esencia de ese cante es lo que le interesa y él aporta su forma, que los hay.

M. Curao: Antonio, existe un disco tuyo donde hay una pieza que se me ocurre antológica y muy especial. Me gustaría que contaras cómo se hizo la caña a tres voces con Pepe Pinto.

Fosforito: Es muy fácil de explicar.

M. Curao: Valderrama y Fosforito.

Fosforito: Sí, mira, en la compañía que iba entonces, el empresario era Pepe Casas, Juan Valderrama la figura, y Pepe Pinto y yo. Juan era inagotable, porque contratarte con él significaba trabajar trescientos sesenta y cinco días al año, sábados y domingos dos funciones. Hicimos cuartel general en Barcelona, y Juan le había montado a Dolores Abril un espectáculo que se llamaba “Tele y olé”, que era, la verdad, un tinglado muy raro, con el nombre más feo del mundo, pero con una Dolores jovencísima, muy guapa. ¿Y cómo justificas en un espectáculo titulado “Tele y olé” a Pepe Pinto y a mí? Porque Juan interpretaba canciones. Entonces, dentro de ese mismo espectáculo, había un cuadro al que le pusieron “Café del Burrero”, en el que bailaban la caña Maribel, es decir, mi mujer, y El Güito. Así que como los tres éramos artistas de la casa Belter, ésta, aprovechando que estábamos en Barcelona, donde tenía sus oficinas, nos propuso hacer un disco en uno de los días de descanso de la compañía, ya que el tiempo libre era escaso. El disco se llamó también “Café del Burrero” y en uno de los números cantamos la caña a tres voces. Bueno, qué le vamos a hacer, era una idea de Valderrama. Se nota que cada uno canta su parte. Lo que ocurrió es que al que le sonaba menos la voz, mandó retirarlo y lo tuvimos que grabar de nuevo. Todo fue más complicado de lo que parece.

Alumno: Quería preguntar un par de cositas: ¿Le queda algo por conseguir, alguna aspiración?

Fosforito: Yo te entiendo. Mira, nunca he luchado por ningún oro ni por ningún premio, de verdad, te lo juro; he ido dando lo que tenía en cada momento, salvando con dignidad mi sitio, lo demás me lo han otorgado porque otros han

visto en mí unos méritos y han dicho: “tú”, y yo, bueno, vale, muchas gracias ¿Me entiendes? Por eso he dicho antes lo de la Llave: es un símbolo que tiene una categoría, y si hablamos de la historia de la Llave, la primera, como usted sabe, fue para Tomás el Nitri, en el mil ochocientos sesenta y no sé cuántos, en el Café Sin Techo, durante una reunión de amigos. Por lo visto, la llave fue la de la vieja plaza de toros de Málaga, que luego la cambiaron por una de oro, aunque no sé si fue así. Muchos años después se la dieron a Vallejo: las circunstancias, un pique entre el teatro Pavón y el teatro no sé cuántos, con Centeno, un cantaor de Sevilla al que le habían dado un premio de saetas, que todo el mundo reconoció que era mejor Vallejo, en fin, un acto de desagravio en el que salió beneficiado Vallejo. Ricardo Molina, que era un poeta extraordinario, me dijo en cierta ocasión: “Anoche oí cantar a un tal Onofre”, que era uno de los herederos de aquel mítico Ricardo Onofre, y yo le contesté: “¿Y qué?” “Hombre, ¿alguien canta mejor que él?” “Por favor: Fernanda, Juan Talega, Mairena...” Y me mira asombrado: “¿Mairena? ¿Estás loco perdido? ¿Y ese tío sabe cantar por soleá?”, porque creía que estaba hablando de aquel Pepe Mairena, el de la “Ovejita Lucera”, y no del Mairena que conocíamos nosotros, que entonces vivía en Carmona por razones especiales. Cuando se lo presenté a Ricardo, se produjo entre ellos un feeling, como se dice ahora, y comenzaron a pensar en el proyecto de un libro, que más tarde se publicó con el nombre de “Mundo y formas del cante flamenco”. Hay que tener en cuenta que entonces había pocos cantaores de prestigio y existía la poderosa casa de los Pavón, que según Ricardo Molina estaba por encima del bien y del mal, con Pastora viva y Pepe Pinto, porque la finalidad era promocionar a Mairena y darle el sitio que se merecía. Así que para acallar a la afición sevillana, que tenía mucha fuerza, y ganarse y dejar conformes a los Pavón, se pensó en un homenaje a Pastora. Esto era el año 1961. En dicho homenaje, que se celebró en el Palacio de la Merced, participamos Antonio Mairena, Juan Talega, María Vargas, Terremoto, no sé quién más y yo. Cuando estábamos sentados en La Tropical, que se encontraba en una esquina de La Campana, dice Ricardo Molina: “Este es el momento para un reconocimiento a Antonio”. Y a partir de entonces empezó a surgir la idea de un concurso para otorgarle después la Llave a Antonio. Eso lo sabe todo el mundo, no estoy descubriendo nada. Pero cuidado, en ese concurso había que interpretar tres variantes distintas de seguiriya, tres de tonás, tres de soleá, a la medida de Antonio, y un cante libre.

Alumno: Estaba hecho.

Fosforito: Estaba hecho, y además la Llave estaba dotada de veinte mil duros, y a los que íbamos a participar en el concurso, veinticinco mil pesetas, que todos cobramos el sábado por la mañana, antes de actuar, porque el domingo el Ayuntamiento estaba cerrado. Los participantes éramos Juanito Varea, Platerito de Alcalá, Mairena y yo. Nada más. De guitarristas, Melchor de Marchena y Manuel Morao, y un cuadro que se llamaba “Feria de abril”, donde iban Pepa Coral, la hermana de Matilde, Carmen Bermúdez, Naranjito de Triana, El Moro y Chocolate cantándole a Farruco, que los habían contratado para el intermedio, mientras el jurado deliberaba. Fue en la Plaza de la Corredera, en Córdoba, y la gente no estuvo bien con Antonio Mairena, se metió con él. De manera que la Llave no se entregó allí, sino al día siguiente en el Alcázar de los Reyes Cristianos: sube el concejal con el estuche, se lo da a Antonio Ruiz Soler, Antonio el bailarín, y éste se lo entrega a Antonio Mairena. Antonio empezó por soleá, hubo pitos y flautas, pero al poco tiempo la gente se calló, y Antonio cantó mejor que el que inventó el cante, no se puede cantar mejor, la gente aplaudió y la Llave quedó justificada porque Antonio era un artista excepcional. La Llave hasta entonces no era nada, Vallejo no le dio importancia ni presumió de ella, pero Mairena le otorgó dignidad y la llenó de contenido. Independientemente del libro “Mundo y formas...”, que

no es la Biblia del flamenco, pero que en su época tuvo una repercusión, Antonio ha tenido una vida artística muy rica y Ricardo fue un poeta magnífico y un gran escritor. Lo que pasa es que hay criterios y actitudes que aceptas, te gusten o no, pero Antonio dejó una obra discográfica monumental y puso nombre a muchos cantes. Ahora sabes que esa seguiriya es de tal o de cual, y ese es un mérito que hay que reconocérselo. Cuando él decía: “En recuerdo de mis maestros...” ¡Pero si Antonio cantaba mejor que sus maestros! Esos maestros a los que se refería son teóricos, porque seguramente no escuchó a ninguno. Yo no sé si queda contestada tu pregunta. Y luego llega la Llave de Camarón, a título póstumo. Yo entiendo que Camarón era un cantaor extraordinario y una persona entrañable ¿Por qué no se la iban a dar? Aunque ¿por qué no a Pastora, Manuel Torre o Chacón? No sé, ¿sabes lo que te quiero decir? Bueno, será por consenso, me parece que preguntaron a universidades, ayuntamientos, peñas... Vale, pero vamos, creo que...

Alumno: Yo además de los premios me refiría a...

Fosforito: Claro, claro. Yo nunca he reclamado un premio. Cuando muy joven me presentaba a alguno, lo ganaba o lo perdía, y punto. Pero esos tan rimbombantes que me han otorgado, como el de Profesor Honorario del Claustro de la Universidad de Alcalá... ¡Por Dios, qué gordo suena eso! O la Medalla de Oro a las Bellas Artes o el Averroes o los nobles no sé cuántos de Córdoba... Si yo no he pasado por un aula en mi vida. En mi pueblo, cuando la guerra, había un cuartel, entraban y salían, hacían prácticas y en las paredes del cementerio se mataba a la gente. Iba a la escuela, pero luego me he hecho solo, soy autodidacta, lo que pasa es que cuando tenía diez años en mi casa no había luz eléctrica, se encendía una vela y leía sin parar. Y mi madre: “Que vas a perder la vista”. Había una mujer, que había sido monja, Doña Conchita Rivas, que me dejaba libros, y eso es lo que hacía: leer muchísimo. Nunca he luchado por ningún galardón. Los he agradecido emocionado, porque te estremecen todas estas cosas. Son reconocimientos. Yo sólo he luchado por mantenerme en mi sitio y por la llave del corazón de los aficionados. ¿Y qué me queda?: la gente querida que tengo y la amistad y el favor de los que me escuchan.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Bueno, pues creo que el maestro más que cumplir ha sido generosísimo.

Fosforito: Hombre, aquí me tenéis.

J. M. Velázquez-Gaztelu: Quiero mostrarte mi gratitud, yo creo que la gratitud también de todos los presentes por tu lección de vida y lección de arte, así que muchas gracias, Antonio, y muchas gracias, maestro.

Fosforito: Gracias a ti.





CAPÍTULO III

**JOSÉ MERCÉ
Y JOSÉ MARÍA CASTAÑO**

**LA UNIVERSIDAD, EL FLAMENCO
Y JOSÉ MERCÉ**

José María Castaño

Érase una vez la historia de un grupo de jóvenes que estudiaban la carrera de Derecho en Jerez. Los intermedios de las clases de Penal o Administrativo II servían para intercambiar grabaciones o, en muchos casos, buscar el solecito para convocar animada tertulia sobre flamenco. Al poco tiempo, consiguieron que el Vicerrectorado de Alumnos de la Universidad de Cádiz, le cediera un pequeño Aula. Justo al lado de los seminarios permanentes de Criminología o el dedicado a Concepción Arenal, se hallaba un pequeño escondrijo cuyas paredes, en vez de colgar convocatorias sobre la Ley del Suelo, lucían cartelones de La Paquera o Fernanda de Utrera. Entre cesiones de apuntes y convocatorias de exámenes orales, aquel grupo de jóvenes decidieron organizar una asociación juvenil con el nombre de Aula de Flamenco de la Universidad de Cádiz. Una idea que pronto fue bien recibida por las autoridades docentes de la época, pese a la oposición de caducas instituciones flamencas, cuyo lema ya sabemos: “si no lo hago yo, que no lo haga nadie”.

Recuerdo que corría la primavera de 1994 y el Aula flamenca se inauguró con la presencia de Manuel Soto “Sordera” y Antonio Higuero. Han corrido muchos años desde entonces y el Aula sigue adelante. Aquellos chicos son todos abogados, jueces, fiscales, directores de banco y todos han continuado su amor por el flamenco, cada uno en su ámbito. Hoy el Aula es un órgano dependiente del Vicerrectorado de Extensión. Resulta que aquel grupo de alumnos tenía más ilusión que otra cosa y, como quiera, que las astronómicas cifras que mueve el flamenco pasan olímpicamente de estas iniciativas, antes que ahogar el compromiso con lo jondo, nos pusimos al habla con José Mercé para que nos echara un cable. En un segundo, teníamos confirmado un recital de José a beneficio de las actividades del Aula. Y no sólo eso, sino que además se encargaba de hablar con Moraíto, otro de los artistas que siempre echaron una mano a los universitarios. Gracias a aquel gesto desinteresado, el Aula aún existe y ha conseguido que las autoridades pertinentes hayan incluido al flamenco entre sus planes docentes, concediendo la posibilidad de conseguir créditos de libre configuración por asistir a los cursos.

Por eso, la llamada del amigo y compañero Manuel Curao para hacer un encuentro con José Mercé en la UNIA fue una gran alegría y la satisfacción de poder llevar de la mano a la homónima Universidad de Andalucía a un artista grande con mayúsculas, cuyos éxitos en todos los sentidos siempre han estado coloreados por la presencia de una grandísima persona, atenta siempre a las necesidades de los demás. Por tanto, sólo quedan palabras de agradecimiento a los que hicieron posible esta cita (además en un día de La Merced, la patrona de Jerez, de quien José Soto tomó su apelativo artístico). Porque nos permitió descubrir de primera mano todos los hitos que han jalonado la carrera de un intérprete fundamental para comprender la etapa contemporánea del flamenco. La de aquel niño que empezó cantando salves en latín en una Basílica jerezana y llegó a templar el misterio de su arte jondo en el Teatro Real o el Albert Hall de Londres, con la misma sencillez y entrega que se mostró ante los universitarios de Sevilla. Que aproveche.



J. M. Castaño: Las primeras palabras son de agradecimiento tanto por parte de José Mercé, como por mi parte, por el hecho de estar aquí con ustedes. A nuestro querido Juan Manuel Suárez Japón, que como bien dice hemos coincidido muchas veces y ha sido tanto en la política, como en su cargo de Rector, un hombre sensible con el tema flamenco que para nosotros es suficiente, y también nuestro agradecimiento al compañero Manuel Curao y a todos ustedes por estar aquí. Se trata simplemente, como ya sabéis y tenéis experiencia, que José muestre esas poliédricas caras que tiene. Además, porque él puede hablar de muchísimos asuntos al mismo tiempo, más que nada por una experiencia dilatadísima. Yo quiero ir un poco siguiendo la lógica y que los temas vayan surgiendo por generación espontánea. Me parece perceptivo comenzar hablando de su trayectoria artística, dilatada trayectoria artística, y creo que van a ir surgiendo los temas de interés que queremos que surjan. Sobre todo a mí me interesa, y supongo que a ustedes también, el aspecto artístico pues el aspecto personal ya es una cuestión que él quiera o no tirar de él. Yo no estoy aquí para preguntarle del Real Madrid sino para hablar de flamenco que es lo que nos interesa. Yo he traído por inclinación didáctica, un Power Point, porque creo que debemos aprovechar la técnica actual que nos permite que la conversación no sea pesada, y ya veremos algunas cositas mientras vamos conversando y quisiera comenzar por aquí (*se proyecta la foto de una casa de vecinos jerezana*), el barrio de Santiago porque independientemente de otras muchas cuestiones, ya vamos a ver que José no es un cantaor estrictamente de la Escuela Jerezana, por así decirlo, o mejor dicho, José Mercé no es un cantaor que sólo ha bebido en la fuente de la Escuela Jerezana, a su fortuna, porque él va muy joven a Madrid y conecta con otra serie de artistas que han hecho enriquecer su figura artística. Pero claro, todo tiene un inicio y en éste caso se marca el 19 de Abril de 1955, en la calle de La Merced del barrio de Santiago. Lugar en el que cada casa de vecino ha dado tres o cuatro artistas, unos conocidos y otros no, al mundo flamenco. Ahí nace José, ahí ve sus primeras luces. Vamos viendo algunas fotos, por ejemplo esos patios y me gustaría preguntar a José sobre la relación entre el hecho de nacer en el barrio de Santiago, su infancia y como dice la letra del flamenco: “La olorosa esencia del antiguo patio”.

J. Mercé: Bueno, en primer lugar buenos días, ésta es una hora en que nunca me he levantado ni para cobrar una herencia (*je, je, je*). Una hora muy rara para mí, pero bueno la verdad es que vengo encantado, me llamó Manuel Curao y aquí estamos. Yo deciros que sobre eso que me comenta mi amigo Pepe, el barrio de Santiago, que yo recuerde, en cuyos patios de la calle La Merced, de la calle Nueva, de la calle La Sangre, la calle Marqués de Cádiz..., todo ha sido una cultura grandiosa para mí desde muy pequeñito porque todos los niños hemos jugado al bolindre, al trompo y en Jerez jugábamos a todas esas cosas pero resulta que el fin de fiesta era siempre por bulerías. Yo recuerdo haber jugado, desde niño, a todos los juegos de la época, sin embargo, el final siempre era dentro de esos patios, todos los niños cantando y bailando por bulerías. Quiere decir que esas vivencias que hemos tenido en el barrio de Santiago a mí me han dado todo este espíritu y toda esta lucha que tengo con el mundo del flamenco, porque es lo que he mamado desde chiquitito.

J. M. Castaño: Tu tío Manuel, del que comentaremos después, me hablaba de Francisco Soto Monte, tu padre, y también de tu madre, lógicamente. Me comentaba el difícil ocio del proletariado jerezano de aquella época, incluido el pueblo gitano y las desigualdades que existían entre los habitantes de Jerez. Gente que trabajaba en los campos por un jornal bastante humilde, pero todas estas familias, sobre todo las gitanas de Jerez, se reunían por el mero hecho de cantar, o sea, la válvula de escape era cantar. Por ejemplo, en un tabanco como el Sindicato del Muro estaba el padre de José junto a un montón de gente que se llevaba hasta dos días cantando, ¿no?

J. Mercé: Te puedo decir que mi familia toda, mi padre, mi madre, mis abuelos, mis tíos..., realmente el gitano de Jerez ha estado trabajando toda la vida en el campo, han estado siempre en la gañanía y como bien dice Pepe, José Manuel Caballero en uno de sus libros lo explica muy bien. Los gitanos con sus cantes en la gañanía, como era habitual en aquella época. Yo soy de los que dice que me hubiera gustado, a pesar de la fatiga que han pasado, haber vivido esa época, pues creo que cuando esa gente cantaba se notaba esa fatiga y la forma de hacer las cosas de verdad, natural. Por eso, yo soy de los que digo que hoy en día cuando un cantaor quiere hacer unas cosas muy rancias, un quejío muy rancio, no es creíble, porque no estamos en aquella época. Hoy día tenemos lo que tenemos y estamos viviendo con otros tiempos. Yo no me puedo creer que un chaval de veinte años quiera cantar de esa forma que cantaba Tío Borríco, de esa forma que cantaba Tío Sordera, porque no han vivido eso. Por tanto, se hace difícil que te puedan hacer creer que sienten eso. Incluso hablamos también de las letras que se interpretan ahora pues los jóvenes tampoco han vivido eso e incluso han visto hasta pocos borricos y lo dicen de una forma como si estuvieran criados con los borricos. A mí me parece que no nos queremos dar cuenta de que estamos en el siglo XXI, que cantar bien o cantar más regular no es lo importante. Si tú naces para cantar flamenco simplemente naces, pero no quiere decir que tienes que tener esto o lo otro sino que eres tú y como tal tienes que hacer las cosas, como tú las sientas, pero nunca querer hacer cosas que ni tú sientes ni siquiera estás a gusto. No podemos hacer cosas simplemente porque suenen más flamencas o porque se hacían en gañanías. Cuando ni siquiera has conocido esa parte de la historia. Quiere entonces decir que esa época del campo me hubiera encantado vivirla, pues me acuerdo, de muy pequeño, cuando aún no iba ni al colegio y mi padre era gazpachero en un cortijo y donde con Tía Bolola, Tío Bastián, con el Choza, Tío Borríco, era mucha gente, yo recuerdo esas fiestas que hacían en la noche, después de terminar sus trabajos se lavaban en una palangana, como podían, los pobres, y estaban las soletas, como le llamamos a los azadones en Jerez, y allí ellos hacían sus juergas flamencas y sus fiestecitas, que se te quedan dentro y nunca se te olvida.

“Pero todas estas familias, sobre todo las gitanas de Jerez, se reunían por el mero hecho de cantar, o sea, la válvula de escape era cantar”

J. M. Castaño: Yo creo que José ya ha metido una cuña en la conversación, la vivencia, que es algo interesante. Lo digo porque coincido con José en que éste es un arte que además de ser estudiado, analizado, aprendido tiene un componente añadido que es el de la vivencia, pues el cantaor de vivencias tiene un barniz. Como bien dice José, una de las grandes joyas que ha dejado el flamenco es esa soleá de Tío Borríco “En el campo me crié”, que además por su vivencia le hace transformar la soleá del Mellizo de Cádiz. Por tanto éste es un componente muy importante. Pero también yo quiero analizar con justicia un hecho significativo que en Jerez tiene un peso, yo creo que un poco exagerado, y es el concepto genealogía, o sea, la “saga familiar”, que en Jerez tiene un peso específico pues José es José Mercé, pero no puede renunciar al apellido Soto. Ésta es La Serrana (*Foto*), la hija de Paco La Luz, familia de Mercé, que llegó a grabar con Manuel Torre. Quiero ser breve en mis intervenciones. Teníamos un dato de 1750, que es ya ahondar en la genealogía, cuando un Diego Soto se casa con una María Fernández o María Peña, que era de los Pinini, en Lebrija. A partir de ahí se crea un árbol genealógico realmente sorprendente, por un lado María la Luz, por otro como tres ramas, incluida la de José y la de Rafael de Paula que incluso pueden presumir de tener un jinete olímpico. Claro, cinco o seis generaciones que en un número importante llevan el flamenco dentro, me imagino José, que esto debe ser importante para el cantaor pero no suficiente. Me explico, es que en Jerez tenemos eso de que “es que yo soy de la familia tal” y por eso quieren tener todo ya hecho.

“Es que yo soy bisnieto de Don José de Paula por la parte de mi madre y por tanto yo soy el que puede cantar por bulería y nadie más”. Esos dos conceptos me gustaría aclararlos con José.

J. Mercé: Yo creo que siempre que se nace en una saga se tiene esa gran suerte. Yo por ejemplo me siento muy orgulloso de pertenecer a la familia, a la saga de cantaores a la que pertenezco pero eso no tiene nada que ver. Yo voy a contarles una anécdota: Siendo yo muy pequeño, en la calle La Merced, mi madre me dice un día, “hijo, vamos a ver a tía Salvadora”. Tía Salvadora era hermana de El Gloria, Rafael Ramos Antúnez. Tendría yo unos cinco o seis años, no más y mi madre me pide para yo cantarle un fandanguito a Tía Salvadora. Yo salí cantando, entonces no sabía quien era El Gloria ni siquiera como él cantaba, sin embargo puedo decir que yo hice el fandango del Gloria. Esa gitana cuando escuchó eso empezó a pegarse guantadas y a llorar y le decía a mi madre: “María, ¿dónde ha escuchado éste niño esto?” Esa es la suerte de haber nacido en una familia así, que viene de sus antepasados, pues yo no sabía nada del Gloria sin embargo hice esa música del Gloria. No quiere decir que porque nazcas en una familia así tienes que saber cantar o hayas nacido para eso. Yo tengo hermanos y primos que no saben tocar ni las palmas y somos de la misma familia. Yo sí que le doy mucho mérito a toda la gente que se dedica a cantar sean o no aprendidos. Había una frase en un programa de “Ritos y geografía del Cante” en la televisión, cuando era en blanco y negro, y recuerdo a Fernando Quiñónes, haciendo una pregunta a Fernando Terremoto: “¿Fernando, los gitanos cantan mejor que los payos o viceversa?”. Fernando con su cultura particular sólo respondió: “Nosotros tiramos el pellizco para el otro lado”. Nosotros los gitanos tiramos el pellizco para otro lado, pero no quiere decir nada, pues hay grandes cantaores y cantaoras que no tienen en su familia nadie que haya cantado. O sea que está muy claro eso.

J. M. Castaño: Hoy es un día importante y tendríamos que felicitar a José pues digamos que artísticamente es su Santo, hoy es el día de La Merced , es fiesta local en Jerez y las coplas y letras Jerezanas están llenas de admiración a La Patrona. “Virgen de La Merced / morena como ninguna / la patrona de Jerez”, que José ha cantado tantas veces. *(Foto de La Merced)*. Aquí está nuestra Patrona y la hemos traído no por su sentido onomástico sino por el artístico de José, porque aparte de jugar al bolindre y de ir a la Salvaora a hacerle un fandanguito, el muchacho también se colaba por la Iglesia de La Merced en el coro y cantaba, pues además se sabe todos los cantes litúrgicos y me gustaría que hablara un poco de esa época que también es un pequeño punto de inflexión en su vida artística y personal.

J. Mercé: Esa fue una época muy feliz de mi vida en la que mi hermano mayor ya era “niño cantor” y pasó lo de siempre, el más pequeño quiso imitar al mayor. Yo le decía a mi hermano que hablara con Montesinos que era el señor del piano que te probaba y decidía si valías o no. Recuerdo que fui, hice la prueba que era lo de siempre, cantar el Himno de La Patrona, en ese momento me dijo: “No, no, no, tan flamenco no, tan flamenco no” *(risas)*. Tuve la buena suerte de quedarme allí, en la escolanía de la Merced. Una infancia muy bonita. Mi madre, limpiaba la Iglesia, ya sabemos todos como era aquella época, mientras gracias a Dios, a mi padre no le faltaba el trabajo para mantenernos a nosotros. Sin embargo, por la influencia que ejercía mi madre y dos o tres vecinas del barrio que trabajaban para la Iglesia, si a mi padre le faltaba trabajo íbamos con el Padre de la Iglesia y éste nos daba una tarjetita con la que mi padre al otro día ya estaba colocado, y todo eso es de agradecer. Creo que mucho tienen que ver los Padres Mercedarios con mi forma de andar por la vida, mi forma de ser y mis principios pues ellos nos hicieron personas normales, como digo yo, y personas para andar por esta vida bien.

J. M. Castaño: Aparte José, dicen que los niños son como la plastilina. ¿Tuvo algo que ver algún sentido musical que tu oído tomara de ahí?

J. Mercé: Hombre, lógicamente. Date cuenta que estás cantando durante siete u ocho años con un órgano y eso te viene muy bien para el oído, además de educarte la voz. Es muy importante educarte la voz; pues en el mundo flamenco se habla de los comienzos del cantaor como “salvaje”, o sea, no modula, lo coge todo en la misma tesitura y da igual si llega o no llega a la nota. Por tanto es muy importante tener la voz educada. Yo al estar cantando desde pequeño con un piano o un órgano en la escolanía eduqué la voz sin saber que me iba a dedicar a esto en aquella época, y me ha venido muy bien.

J. M. Castaño: Pues tan así fue que en su disco “Lío” cantó acompañado de un órgano uno de los cortes por malagueñas. Vamos a ver otra foto (*Foto de la Basilica de La Merced*) en el barrio de Santiago, y estas otras fotos de las personas que empiezan a influir en la vida de José, se trata de un poeta que quizá no sea muy conocido fuera pero allí en Jerez para nosotros es una persona entrañable, un maestro autor de casi todas las letras de la Paquera de Jerez. Digamos que Antonio Gallardo Molina fue uno de los primeros descubridores de Mercé, no sé en qué momento lo escucha pero en cuanto eso aconteció se dijo: “Éste niño es un fenómeno”. Antonio es una persona muy especial, con una gran sensibilidad y creo que ese primer encuentro fue la primera piedra para que tú echaras a andar ya no como niño que cantaba sino como un posible candidato a entrar en el mundo profesional.

J. Mercé: Bueno, yo tengo que decir que el tío Antonio fue realmente mi descubridor. Recuerdo que en la Plaza de Toros de Jerez se hacían los “Jueves Flamencos”, a donde venían artistas consagrados y siempre metían a algunos chavales noveles de allí de la tierra. Yo tuve la gran suerte de con doce años ir a un “Jueves Flamenco” llevado por Antonio Gallardo y en donde yo canto por fandangos y recuerdo que se formó una revolera, quizá por mi eco. Después me fui a Madrid y allí estuvimos con Manolo Ríos Ruiz que ya estaba en Madrid en CBS en aquella época, y grabé mi primer disco con Agujetas, con el Chato, Fernando Gálvez, Romerito y a partir de ahí mi tío Manuel Soto “Sordera” me colocó en un tablao flamenco...

J. M. Castaño: Sobre eso hablaremos ahora, para seguir un hilo en la conversación. Tenía José trece años cuando debuta en “Los Jueves Flamencos” como bien él dice, organizado por Manuel Moreno Jiménez y fue un Jueves, 22 de Agosto de 1968, en un cartel compuesto por Juan Pantoja “El Guapo”, María Soleá, Pansequito del Puerto, Orillo del Puerto, hermano de Rancapino, y las guitarras de los Moraos. Esta es una primera etapa en la que José levanta una expectación inaudita pero antes de recalar en Madrid vamos a la Tacita de Plata (*foto de Cádiz*), la “salada claridad” donde José prácticamente debuta en un tablao. Lo que pasa es que José esta ya resignado a que lo hiciesen debutar en “La Cueva del Pájaro Azul” cuando nunca estuvo allí. ¿Cuáles son las razones? Seguro que las que hemos esgrimido muchas veces, que a un señor se le ocurrió ponerlo y nada más. Una vez estuve en el extranjero y un profesor universitario me dijo que no entendía como el Arte Flamenco basaba sus verdades en lo que uno le contó a otro. Entonces vamos a hablar de las cosas, de Cádiz y de un señor que dijo que él estuvo en “La Cueva del pájaro Azul”.

J. Mercé: Yo la verdad es que siempre que leo mi biografía leo que estuve en “La Cueva del Pájaro Azul” y yo ni siquiera



1. José Mercé, Juan Manuel Suárez Japón, José María Castaño y Manuel Curaó. 2. Daniel González colocando el micrófono a José Mercé. 3. Vista general del aula.

conocí este sitio. Yo llegué a Cádiz ahí en Puerta Tierra, se llamaba la calle Santa María de la Cabeza y el sitio se llamaba simplemente “El Tablao”. Allí tuve la gran suerte de encontrarme a “Rancapino”, a Juanito Villar, a Pepa de Utrera, a Faíco, a otros muchos grandes artistas, entre ellos a Pablito de Cádiz, al “Niño de los Rizos” en la guitarra, y fue una época maravillosa porque yo empezaba en aquel entonces y aprendí muchísimo en ese tiempo que estuve en Cádiz. Debo decir también que era el tablao de más arte de España, con mucha gracia, de mucho “age”, como sólo hay en Cádiz. El propio dueño llegaba y había sólo tres personas en el tablao, no había más nadie y llegaba “rebelao” y agarraba la guitarra y no veas como tocaba. Allí lo pasábamos muy bien, pero como dije, nunca conocí “La Cueva del Pájaro Azul”. Es más, creo que cuando yo llegué a Cádiz ya ni existía.

J. M. Castaño: Y volvemos al inicio, a las vivencias. Me imagino que cuando tú cantas por Cádiz te venga al corazón y a la memoria para recordar cuando cantabas con Rancapino, con la gente de Cádiz, con Pablito, y eso es algo de lo que el flamenco de hoy adolece un poco. No digo que se cante mejor ni peor, yo creo que técnicamente incluso se están haciendo muy bien las cosas, los guitarristas son unos fenómenos, los niños afinan todos, pero ese puntito de vivencia les falta, eso es importante.

J. Mercé: Desgraciadamente la vivencia que había en esa época se ha acabado. Ya no existe esa unión de aquellos tiempos. Recuerdo que desesperábamos por terminar el tablao para irnos a tomar unas copas y cantarnos los unos a los otros y eso desgraciadamente se ha perdido. Pero eso comenzó a surgir en los años ochenta en que después de terminados los festivales cada uno tomaba su rumbo desmadrándose ahí un poquito la cosa. Eran otros tiempos, siempre después del tablao venían sus copas de whisky, de vino, charlábamos, cantábamos y esa vivencia no es vivida hoy día por los jóvenes. Eso se ha perdido.

J. M. Castaño: Otra de las figuras de las que han ido apareciendo en la vida artística de José, un jerezano, Manuel Ríos Ruiz que hizo mucho y hace por sus paisanos en Madrid, un productor de la CBS, su tío Sordera quien le hace grabar dos EP de 45 rpm, que se titularon “Patio Flamenco” y “Canta el pueblo flamenco” en el que tu apareces ya con un fandango de “La Margarita” con Manolo Sanlúcar. Vuelves a Madrid y ¿qué te encuentras?

J. Mercé: Yo llego a Madrid en el año 1969, en Marzo y mi tío Sordera me coloca en un tablao en Torres Bermejas, habla con el dueño que creo recordar se llamaba Felipe. Éste hombre me ve, se queda como loquito y en aquella época cuando los artistas consagrados en Madrid cobraban unas doscientas cincuenta pesetas, éste señor le preguntó a mi tío: “¿Cuánto le damos al niño?”. Y mi tío le dijo que quinientas pesetas y ya sabéis lo que valía ese dinero en aquella época. Hay una anécdota muy buena que yo recuerdo, estaba Juanito Villar en el tablao y ese señor le dijo que yo era mejor que Manolo Caracol y Juanito Villar lo quería matar y decía, este hombre está loco. Lo primero que yo hice cuando llegué a Madrid con trece años, junto a Isidro, hermano de Manolo Sanlúcar, fue ilustrar una conferencia a Domingo Manfredi en el Ateneo de Madrid. Imagínense mi poca vergüenza, mi atrevimiento, mi osadía, con trece años sin saber donde estás y meterte en el Ateneo de Madrid recién llegado. Todo eso ahora se recuerda como muy hermoso y bonito, pues si te lo dicen cuando ya estás más crecído y con más picardía pues igual dices que no, pero imaginen en ese momento cuando yo ni siquiera sabía lo que era el Ateneo de Madrid ni Domingo Manfredi. Era otra época. A partir de ahí pues me fui colocando en Madrid y haciéndome un huequito poquito a poco.

J. M. Castaño: Dicen que Madrid en esa época era un vergel flamenco. Había ocho o nueve tablaos en donde las primerísimas figuras estaban allí. *(Se muestra foto de José Mercé muy joven).* Vean a José Mercé muy jovencito en esta foto. En aquella época madrileña se encontraba fácilmente en un tablao a los mejores artistas...

J. Mercé: La mejor época del flamenco en Madrid fue esa y yo creo que había mucha afinidad entre nosotros. Terminábamos en un tablao y nos íbamos a los otros a vernos los unos a los otros. Eran los grandes los que estaban en los tablaos madrileños de aquella época. Andalucía estaba toda en Madrid.

“Eran los “grandes” los que estaban en los Tablaos madrileños de aquella época. Andalucía estaba toda en Madrid”

J. M. Castaño: ¿De qué modo llegar a Madrid te sirvió como cantaor? ¿El tablao de Madrid qué representó para José Mercé?

J. Mercé: Me sirvió de mucho, imagina que como ya dije, era la época en que los mejores, los más grandes estaban en los tablaos de Madrid. Tuve la gran suerte de cuando entré en Torres Bermejas había un cuadro, un elenco maravilloso, entre ellos Camarón, La Perla, Trini España, Mario Maya, Carmen Mora, Pansequito, Turronero. Y eso era en Torres Bermejas pero es que después te ibas a Canasteros y había otro pedazo de elenco, luego en Las Brujas, en Zambra, etc. Sin duda, era la época en que lo mejor del flamenco estaba en Madrid, sin dudas. Y tuve esa gran suerte.

J. M. Castaño: Éste es otro de tus compañeros de más o menos la misma época *(se muestra foto de Camarón).* Sabemos

que el José Monje Cruz que llega a Madrid incorpora un nuevo repertorio pues se enriquece con los cantaores extremeños como Juan Cantero, entre otros. ¿Le pasa lo mismo a José Mercé que llega a la capital con el repertorio jerezano y el contacto con el resto de los artistas creo que cambia a lo mejor tu forma de entender el flamenco?

J. Mercé: Lógicamente cuando llego a Madrid hay artistas de todos los sitios de Andalucía y realmente aprendes muchísimo. Yo por ejemplo, hacía la soleá de Jerez, pero escuchaba la soleá de Alcalá, a la gente de Sevilla, a otros les escuchaba las alegrías de Cádiz, escuchaba la seguriya de Cagancho, a la gente de aquí pues hacía la seguriya de Marrurro, la de Manuel y todo eso te da cultura, te enriquece muchísimo porque vas poniendo oído y aprendes mucho.

J. M. Castaño: Hasta ahora estamos abordando una jerarquía en el tiempo, que es una palabra de Quiñones: infancia, Cádiz, Madrid, su tío Sordera ... pero yo creo que el gran punto de inflexión en la carrera de José son dos incorporaciones, una al Trío Madrid que componían Mario Maya, El Güito y Carmen Mora. *(Foto: Vemos aquí a Dña. Pilar López junto con Mario)*. Por cierto, fue Pilar López ya muy mayor a verte al Ciclo de Bellas Artes de Madrid hace algunos años. Yo entiendo que ésta es otra estratificación en la carrera de José porque conoce ya el mundo del tablao, viene con sus vivencias de Jerez pero se incorpora a una disciplina, a un nuevo orden musical, algo que según mi punto de vista, los jóvenes de hoy están rechazando de plano y que es el Bachillerato, el antiguo COU. Es el hecho de relacionarse con grupos de éstos que le hace relanzar después con Antonio Gades y donde se consolida el José Mercé de hoy. Háblanos un poco también de esto José.

J. Mercé: Yo tengo la gran suerte de que Antonio Gades en aquella época se entera de que había un niño en el tablao de Torres Bermejas y va a verme y escucharme. Le gusté como cantaba y me incorporó al Ballet de Antonio Gades. Con él, recorro Europa y América sirviéndome de mucho pues Antonio sí que me enseña realmente como hay que estar en un escenario, como vestirse, desplazarte y estar en un escenario. Me enseñó una disciplina que, y lo digo tal cual lo siento, hoy no la hay. Parece ser que hoy día hacer un saludo, como debe ser en el escenario es de hortera, antiguo. Yo creo que es muy, muy feo el salir simplemente con un reloj al escenario, eso es muy feo y hoy los cantaores salen con los relojes y visualmente es muy feo para el público. Yo creo que el saber salir a un escenario, saludar, ir atrás, no darle nunca la espalda al público, todo eso se ha perdido, como no sea en el escenario de un ballet pues esa disciplina los flamencos no la tenemos y no sé por qué. Gades me enseñó muchas cosas incluso a comer pues íbamos a esos países de Europa, por ahí, y a mí me gustaba lo que estaba acostumbrado a comer, tendría yo trece, máximo quince años, no más. Claro que me gustaban mucho las patatas fritas con huevos, los tomates, los pimientos fritos, la berza, todo a lo que estaba acostumbrado acá. Recuerdo que una vez llegamos a Budapest y yo, claro, veo que se pide una carne cruda y yo me decía yo quiero esto. Gades siempre intentaba que yo comiera lo típico de cada sitio o ciudad a donde íbamos, y así después de decir que el steak tartare lo probé y hoy día es un plato que me encanta, es sólo un ejemplo. Todo ello son vivencias que se tienen y se disfrutan mucho. Gades se nos fue, desgraciadamente, y creo que no se le ha hecho la justicia que merece porque considero que Antonio Gades ha sido uno de los poquísimos que siempre ha ido con su compañía por ahí sin poner sponsors, dándole todo sin que nadie le haya ayudado. En ese aspecto le admiro. Tenía sus creencias políticas, que me parecen maravillosas pero jamás usó ningún partido para poder trabajar. De hecho, cuando entramos en el Ballet Nacional, estando de Ministro de Cultura Ricardo de la Cierva, recuerdo que el Ballet Nacional trabajaba muy poquito y cuando

Gades entró de Director del Ballet Nacional hacíamos las mismas giras que con él, o sea que no parábamos. Eso parece que no interesaba y se le ocurrió decir a Gades en Caracas, que a él le gustaría que el Ballet Nacional se llamara el Ballet del País y al poquito se tuvo que ir para La Habana porque en Madrid lo querían meter preso, por eso.

J. M. Castaño: Ahí hay dos cosas que me interesan de ese comentario aparte de la disciplina que se nota sobre todo cuando José sale a un escenario, su forma de llenarlo, de estar, de ser muy artista, independientemente de ser un pedazo de cantaor. Me interesa por una parte lo que significa estar en un Ballet de estas características, porque a lo mejor ya no tiene que cantar sólo por fandangos, bulerías y alegrías, a lo mejor le pedía Antonio, que te digo yo, una jota aragonesa hasta cualquier estilo del cante de los que ahora mismo están en desuso como un polo o una caña, una jaberá o quien sabe.

J. Mercé: Sin lugar a dudas, como tu has dicho Pepe, es importante el bachillerato. Yo creo que lo mejor del mundo es cantar para bailar, lo que se llama el cante atrás. Hoy en día parece ser que para los jóvenes es una ofensa el cantar atrás y no sé por qué pues ahí se aprende muchísimo. Os voy a decir que raramente el cantaor que no haya cantado para bailar tiene sentido del compás y se nota muy pronto, pero muy prontito. O sea, un cantaor que nunca haya cantado atrás, a la hora de sentarse en silla a cantar por compás se le nota muchísimo que nunca ha cantado atrás. O sea que cantar para bailar es importantísimo. Yo me he llevado muchos años cantando para bailar, es más, me acuerdo en “Rito y Geografía del Cante” me llamó Miguel Espín, Pedro Turbica, Velázquez Gaztelu, nuestro amigo, para hacer un programa yo sólo cantando y yo les dije que no estaba capacitado para eso. Hoy día parece ser que se quiere llegar muy pronto y llegar llega cualquiera, te pegas cualquier temita y ya estás ahí, lo difícil de esto es mantenerse. Yo siempre les digo a los jóvenes que me encanta lo que están haciendo y que aprendo mucho de ellos y hay que dejarlos hacer pues un día ya cogerán su mundo, lo que quieran hacer de verdad y está bien que se equivoquen pues con eso se aprende más. Lo que quisiera es que no tuviesen tanta prisa si al final te da tiempo de todo.

J. M. Castaño: Otra de las cosas interesantes, sin entrar en ningún tipo de signo, pues no estamos aquí para eso, pero es verdad que muchos, a contra sensu de Antonio Gades, si no estuvieran subvencionados hoy día... pues hay unas subvenciones que en esa época no existían y hay que decirlo, sin nombrar signos ninguno pero todos sabemos que hay muchos artistas que comen porque tienen un carné determinado y esto es algo que en la actualidad se está viendo demasiado, quizás.

J. Mercé: En mi caso tengo que decir que personalmente una vez que estoy en el escenario no distingo colores y creo que el espectáculo no tiene que ver ni con un carné ni con otro, aunque luego tengo mi forma de pensar y de ser y sé lo que quiero, pero afortunadamente nunca, y lo digo de corazón, nunca he necesitado de ningún carné de ningún partido para hacer mi trabajo con la empresa que me llame.

J. M. Castaño: Todo esto tiene que ver porque vamos a mostrar una secuencia de una entrevista que le hice a José cuando aparece su primer disco en solitario, creo... (*Se ve foto de portada del disco “Bandera de Andalucía”*)

J. Mercé: Sí, éste disco que se llamó “Bandera de Andalucía” salió cuando yo estaba casi recién licenciado de la mili...

J. M. Castaño: Es que creo que ese año fue significativo, año 1974, se casa José Mercé con la bailaora Mercedes García Bueno que por aquel entonces actuaba en Café de Chinita y en 1977 hace una gira por Japón, o sea que la luna de miel es trabajada en Japón...

J. Mercé: Cierto, ayer hice treinta y cuatro años de casado...

J. M. Castaño: He hablado de la fecha porque me parece que el año setenta y cuatro está dentro de los años convulsos en los que la juventud estaba despertando, había ciertos movimientos aperturistas, los nacionalismos empiezan a surgir con fuerza y el andaluz se señalaba, el catalán se señalaba y José graba nada menos que “Bandera de Andalucía” que fue un gran himno de muchos andaluces y de mucha gente con unas ideas concretas, cosa que a él también le cogió de sorpresa. Cuéntanos José...

J. Mercé: La verdad es que tuve la gran suerte de que Alberto Larios, que era el manager de Antonio Gades, me buscó esta casa de Movieplay, creo que era, para grabar un disco y además y tuve mejor suerte pues el autor de todas las letras fue José Manuel Caballero Bonald. Imaginen, con esa edad que yo tenía entonces, tener ese hombre al lado mío. Sí, recuerdo que entonces estábamos todos con las ilusiones nuevas, con ganas de todo manifestada en los jóvenes y en la gente mayor, queríamos cambios y se avecinaba otra historia. Yo pasaba mucha vergüenza pues atravesaba por la Plaza Santa Ana y escuchaba sonar siempre el Himno de Andalucía, iba yo para el tablao y ya veía algunos mítines, pues en España ya se hacían muchos, y escuchaba yo: “Bandera de Andalucía con la blancura del pueblo, la libertad verdecida...”. Pasaba yo por allí, la gente me miraba y yo bajando la cabeza y caminando rápido hacia mi trabajo. Fue una época que también se echa de menos pues teníamos unas ganas de todo impresionante y en Madrid hasta íbamos a cantar a las universidades y empezamos ya en el San Juan Evangelista, en los Colegios Mayores, en fin, una época muy, muy hermosa.

J. M. Castaño: Este disco, aparte de algún otro, le sirve para llegar a los grandes públicos, aunque José siempre ha conectado con ellos, de hecho tiene una incursión en un disco de la época llamado “Carmen” en el que se muestra también inquietud no sólo por el flamenco, podemos decirlo en ese sentido, ¿no?

“He sido siempre una persona que no piensa en el “dejar ver lo que dicen”, después de hacer lo que siento y lo que quiero”

J. Mercé: A mí siempre me ha gustado hacer lo que sentía en cada momento y es lo que sigo tratando de hacer. En esa época la balada estaba como muy de moda y surgió la idea por parte de Polygram de hacer un disco de baladas y yo acepté hacerlo, después surgió la idea de un disco muy flamenco y también lo hice. O sea, que cada época tiene que ver con el instinto de uno, de lo que me ha llegado, de lo que he sentido y no sé si mal o bien dicho, pero de lo que me ha dado la real gana. He sido siempre una persona que no piensa en el “dejar ver lo que dicen”, después de hacer lo que siento y lo que quiero pues que cada cual haga la crítica que tenga o quiera hacer. Yo mi conciencia la tengo tranquila pues creo hacer lo que hago, de verdad y de corazón.

J. M. Castaño: De alguna manera ya habías conquistado Madrid porque José era una figura ya más que conocida en Madrid en todos los sentidos. Te faltaba, no sé si en aquel momento era una asignatura pendiente o no, reconquistar Andalucía. La vuelta a Andalucía se propicia por dos cosas, una la llegada a la Peña El Taranto de Almería y se presenta también al Concurso Nacional de Córdoba donde canta más que bien y no le dan ningún premio y se presenta a los dos años, cantando no tan bien y le dan dos premios.

J. Mercé: Bueno, eso fue en 1983, cuando yo empiezo a hacer Festivales en Andalucía y recuerdo que fui al Concurso Nacional de Córdoba donde creo que estuve bastante bien cantando, creo que merecía algún premio y no se me dio ninguno. Yo realmente había hecho mi vida artística en Madrid con Gades y en honor a la verdad en Andalucía no se me conocía. Llegaba por ejemplo a Jerez y me conocía la gente de toda la vida, mis padres, mis hermanos, la familia y amigos, pero en Andalucía no era conocido hasta el año 1983 en que comencé a hacer los primeros festivales. Tuve suerte de entrar por Almería en la Peña el Taranto y a partir de ahí se me da a conocer en Andalucía y empecé a hacer los festivales, el primero de ellos fue el de La Puebla de Cazalla donde me toca el maestro Juan Habichuela, y como estaría yo que, tengo que decirlo, en mí es casi increíble, pero estaba hasta fuera de compás, imaginen como estaba yo en el primer festival que hice en Andalucía. A partir de ahí, se me fue conociendo poquito a poco y en el año 1986 me vuelvo a presentar en los Premios Nacionales de Córdoba, ya era más conocido acá e incluso comenzaba a encabezar los carteles de los festivales de Andalucía y a decir verdad no creo que en ese festival hubiese cantado tan bien como para que me dieran dos premios, pero bueno, yo siempre he sido un poco extraño. A mí los concursos no me han gustado nunca pero en aquella época si no asistías a los concursos igual después no asistías a los festivales, estaba montado de esa manera. Tengo que decir que en el Giraldillo de Sevilla el jurado durante los tres días me da más puntos a mí, a pesar de que fui el que más regular cantó, pero dicen los de siempre que es una cosa que en el flamenco a mí me gustaría erradicar de una vez y es eso de que - éste niño es muy joven, no se le puede dar el premio -, eso es muy del Flamenco. Te quieren dar un premio por tu labor, por tu quehacer y dicen que eres muy joven y por ello no te lo pueden dar, me gustaría que algún día me lo explicaran, por qué en el flamenco hay que tener sesenta y cinco años para que digan que cantas bien, si con sesenta y cinco años ya no es para cantar, no se tiene fuerza para cantar... Hombre, a ver si se enteran de una vez. ¿Tienes que ser mayor para cantar bien y para que te den los premios? Eso no lo voy a entender nunca.

J. M. Castaño: ¿Qué importancia tuvo, José, ese personaje que vemos ahí en medio (*se muestra foto*) que creo que es Paco Vallecillo, rodeado de dos pesos pesados que en aquella época comandaban toda la historia?, Don Antonio Fernández Díaz, que ayer estuvo aquí y Don Antonio Mairena. Incluso Francisco hace de tu mentor, te conecta con Pulpón. El año 1984 es importante en la vida de José porque consigue la Copa Jerez de Cante, luchas por la tercera Antorcha del Cante contra grandes contrincantes, estás también en el Congreso de Arte Flamenco, y hay en un disco, que incluso Paco Vallecillos escribe una carta preciosa y me gustaría saber ¿Qué influencia tuvo Paco en ti?

J. Mercé: Tío Paco, como yo le llamaba, cuando sale al mercado el disco de baladas “Carmen”, me escribe una carta en donde me dice que cree que no estoy haciendo bien, que yo soy flamenco. Pero le respondí con todo respeto que me apetecía hacerlo y por eso lo hice aunque yo siga siendo flamenco. Realmente mi eco es flamenco, yo canto flamenco pero me apeteció hacer este disco de baladas del mismo modo que me ha apetecido hacer por ejemplo fado. Tío Paco realmente

me regaña, no lo puede evitar pues su bandera digamos que es Mairena y lógicamente defendía la pureza a ultranza. Esa es otra cosa que siempre me pregunto, ¿quién es el puro?, ¿quién es el ortodoxo?, ¿qué hace al cante grande o qué lo hace chico? Yo creo que es el intérprete. A partir de ahí grabamos un disco de flamenco con la guitarra de Enrique de Melchor que me trajo mi tío Paco para hacerlo aquí en Sevilla.

J. M. Castaño: Creo que era ese disco “Verde Junco” ... (Fotos).

J. Mercé: No, no, no eso fue después, en “Los Caminos Reales del Cante”... Bueno, a partir de ahí yo ya empecé a encabezar los festivales andaluces. Pero, no sé, en esa época había una confrontación muy gorda en Sevilla con el mairenismo y me parece que lo del Giraldillo surgió por eso, porque recuerdo que entré al sitio donde se organizó el concurso, estaba allí Paco Vallecillo que me saludó públicamente y a partir de ahí la crítica de los críticos sevillanos era que Paco Vallecillo quería darle el premio del Giraldillo a José Mercé. Así era el mundillo éste del flamenco. Afortunadamente hoy día la gente más joven ve esto de otra manera, pero antes era todo tan reducido como un pañuelo, el flamenco era para cuatro y se tenía que hacer lo que dijera esa camarilla. Recuerdo incluso, que en el Congreso de Flamenco que se celebró en Cáceres.....

J. M. Castaño: Decimotercero congreso...

J. Mercé: ...eso, me acuerdo que estaba Meneses, estaba Fosforito, Juan Habichuela, Enrique de Melchor y canté, creo que bien, por seguiriya, la seguiriya de Manuel Torres, hice los tientos de Mojama, y Paco salió como los locos porque no era lo que esperaba..., y le echó una bronca a Meneses y a Fosforito... Hablo de esto porque hay que ver como eran ellos. Me preguntaron: “Sobrino, que bien has cantado por seguiriyas”, pero surgía la figura de Antonio Mairena... o sea, yo le quería mucho y le respetaba, pero como él idolatraba a Antonio pues para él nadie lo hacía como Antonio, aún cuando reconociera que yo lo había hecho bien... Al final me decía: “has cantado muy bien, pero es que Antonio...!, y había que aceptarlo como era.

J. M. Castaño: Supongamos que hablamos de la pintura, pues resulta que el crítico de arte o incluso el público, valora más que alguien haga una obra nueva aunque sea basada en algún gran pintor. Y en ciertos aspectos del flamenco se valora más al que copie mejor el cuadro del otro, o sea que si tú haces una copia literal del cuadro del maestro, eres mejor, aunque entiendo que eso tiene una parte que no es verdad ni real.

J. Mercé: Yo creo que las copias son siempre malas por muy bien que estén hecha. Yo pienso que sí tienes que aprender, pues yo he escuchado a casi todos los cantaores habidos y por haber, he aprendido de todos y sigo aprendiendo, pero lo importante es ser tú, respetando a todo el mundo, pero ser tú. Yo no tengo que hacer el “ay” como Manuel Torre, porque yo no soy Manuel Torre. Repito, tengo un gran respeto por todos los cantaores, pero yo quiero ser yo cantando y si siento el “ay” diez minutos más tarde que Manuel pues lo doy diez minutos más tarde.

J. M. Castaño: ¿Y tú crees que sigue habiendo un excesivo interés en copiar o hoy día la cosa está un poco más del otro lado...?

J. Mercé: Para ser sincero, creo que hay gente joven muy buena, que lo están haciendo muy bien, pero sí echo de menos esos cantaores de antes, les echo mucho de menos. Yo nací en el 1955 y me gustaría que a partir de esa fecha hubiese surgido un cantaores que “revolucionara de verdad”.

J. M. Castaño: ¿Te refieres a un José Tomás?..

J. Mercé: No, no, no, por favor un José Tomás no, que me da mucho miedo, *(Risas)*.

J. M. Castaño: He sacado esto porque vamos a tener una cuñita taurina ahora y también nos puede servir para el comentario... *(Fotos)*.

J. Mercé: Mejor un Morante, un Morante es mejor.

J. M. Castaño: Resulta que José Mercé - esto como anécdota- le canta precisamente al torero Rafael de Paula en el año 1988, en el Coso Taurino de Badajoz, donde Camarón le cantó a Curro Romero y Rancapino a Pepe Luis Vázquez y Nano de Jerez a Lucio Fonte. *(Foto de Paula)*

J. Mercé: Es verdad, eso fue un festival benéfico de Tagore que hacía Antonio Pulpón, que en paz descanse y tuve la gran suerte de poder estar ahí y disfrutar con esos grandes toreros. Yo digo que Rafael de Paula sí es de otra galaxia pues además no tiene nada que ver con los demás toreros. Rafael ni sabía llevar una lidia, ni cómo era el toro. Rafael se ponía ahí y a ver lo que sale, pero realmente cuando salía lo hacía diferente de todo el mundo y hasta hoy día a mí me gusta el torero de arte, a mí no me gusta ir a los toros para estar todo el día así *(se cubre la cara con sus manos)* ¡ay, ay, ay! Me gusta disfrutar, ver torear con arte y he tenido la gran suerte de ver a éste torero muchísimas veces bien. En el año 1972 yo le cantaba al Güito en Marbella en La Pagoda y ese verano hicieron unas cuantas corridas mano a mano Curro Romero y Rafael de Paula y les ví torear a los dos. Esas son cosas que no se te olvidan.

J. M. Castaño: Continuamos. Fijaros la trayectoria de José, llevamos casi una hora hablando y estamos en la mitad. Los años 90 lo encumbran en una primerísima figura, saca al mercado otro disco llamado “Hondas Raíces” con Enrique Melchor y Tomatito y tuvo un punto de inflexión importante –y ahí sí estuve yo- en el patio de los Reales Alcázares Sevillano *(Muestra foto de José)*, que cantó por toná...

J. Mercé: Esta foto me parece que está muy lejos, esta foto me parece que fue en Tokio.

J. M. Castaño: Estábamos comentando que en los Reales Alcázares, me parece a mí, que en el terreno de lo más puramente ortodoxo se dicta cátedra, sentencia sobre ti, fue unánime la prensa, la crítica, el público. Todos coincidían en que José esa noche estaba inspirado y había cantado de una manera excepcional.

J. Mercé: ¿En qué fecha fue lo de los Reales Alcázares?

J. M. Castaño: Pues yo creo que por 1993...

J. Mercé: Me gustaría saber de qué forma yo consigo la cinta de esa noche, de ese concierto pues recuerdo que fue una de esas noches que disfruté muchísimo y además recuerdo que cuando comencé a cantar el martinete, la toná, la debbla comenzaron a repicar las campanas y comenzó a llover un poquito, lo recuerdo, y sé que esa noche me sentí bien, y estoy loco buscando esa cinta. A ver si mi amigo Manolo Curao me la busca por ahí, que él tiene influencias... (*Risas*), a ver si la encuentra.

“Recuerdo que cuando comencé a cantar el martinete, la toná, la debbla comenzaron a repicar las campanas y comenzó a llover un poquito, lo recuerdo”

J. M. Castaño: Yo le he hecho muchísimas entrevistas a José, tengo esa suerte pues cada vez que le he llamado ha estado ahí para mí y nunca le he preguntado por un tema que sabemos muy trágico en su vida, por eso he puesto ésta foto (*Proyecta foto de José en una pose aguerrida*), porque yo creo que el cante al fin y al cabo, me da igual si es más moderno o más antiguo, si toca un jazz o toca un piano, un violín, es exponer los sentimientos y creo que el cante por ejemplo, por seguiriya, cuando ocurren cosas tan trágicas como la que a ti te ocurrió, en este caso tu hijo, que Dios lo tenga en su santa gloria, pues precisamente, cuando José reaparece lo hace con un dolor, con una forma de exponer rotunda. ¿En qué modo, y no quiero que hablemos de tu vida personal pues eso es tuyo, sino en el mundo artístico cuando tu reapareces en la Peña de Chacón de Jerez y cantaste por seguiriya, creo que esto es el tuétano verdadero de ello, cuando cantas y dices “hijo de mis entrañas”. Yo creo que al final el cante es el vehículo idóneo para quejarse con esa entereza que puede tener un ser humano cuando puede pasarle la más terrible de las cosas, ¿no?

J. Mercé: En mi mundo, en nuestro mundo, la forma de desahogarnos es en el escenario, es una válvula de escape buenísima y a mí particularmente, después de esos malos momentos, el poder estar en un escenario, abrir la boca, poder quejarte de esa manera quieras o no, eso te alivia. Yo creo que sí.

J. M. Castaño: Indiscutiblemente. Además a los alumnos les recomiendo algunos de esos vídeos de los conciertos en donde José canta por seguiriya y lo conecta, como él decía, con algunos de los miembros de su saga que cantaban porque les salía desde las entrañas y pienso que a partir de ahí José es otro José, más sensible y a la vez el artista que seguramente ha encabezado la venta de discos y ha hecho cosas benéficas pues todos los años hace setenta mil cosas por los niños y eso es justo reconocerlo. Es éste otro gran punto de inflexión, después llegan otros discos hasta que cuando la vida de José parece que se va a normalizar un poco o quizás a estandarizar, se cruza con un guitarrista nacido en Guadalcanal, Sevilla, pero criado en Córdoba, que es Vicente Amigo y de pronto amanece, ¿no?...Amanecer.. (*Foto de carátula del disco “Desnudando el alma”*)

J. Mercé: Sí, ese es el disco “Desnudando el alma”. Bueno, tengo que decir que en ese momento yo llevaba algún tiempo sin grabar, pues después de lo de mi hijo..., afortunadamente tengo a mi mujer, mi compañera, que fue la que me dijo:

“Venga que tenemos dos hijas y hay que criarlas y tenemos que trabajar”. Me llamó Vicente Amigo diciendo que tenía un disco para mí y que no se lo daba a nadie sino a mí. Él fue quien me levantó y me llevó de mi casa al estudio y mira, afortunadamente nos salió muy bien e hicimos el disco “Amanecer”. Hicimos aquí un flamenco mucho más abierto y como yo siempre digo, un antes y un después. Ahí empezamos digamos Siglo XX- Siglo XXI, empezamos con esta grabación del “Amanecer”.

J. M. Castaño: Además que hay dos cosas a destacar, primero que José llega a todos los públicos y por otra parte parecía, fíjense ustedes después de todo lo que hemos hablado hasta ahora y además yo he omitido muchas otras porque no vamos a estar aquí hasta mañana, resulta que parece ser que José había comenzado a cantar con “Amanecer”, por otra parte se escuchaba eso. José mete ahí una cuñita en el tema de “Pilas alcalinas”, a decir, mire usted, yo soy de una nueva generación, de una nueva época, aquí no se come en lebrillo, no hay un caballo, no hay una reja, estamos viviendo una nueva época y lógicamente yo no le voy a cantar al caballo que está amarrado en Santiago sino a los problemas cotidianos y con ello José abre un nuevo campo al mundo del cante, al mundo del flamenco y eso lo respalda la presencia de mucha gente joven que comienza a asistir por primera vez a un espectáculo de flamenco gracias a este señor, y creo que eso también hay que valorarlo...

J. Mercé: Yo digo que el flamenco es eterno, el flamenco está ahí y no creo que nadie vaya a mover la base y la raíz tan grande que tiene el mundo del flamenco y lo único que hay que hacer es refrescar las cosas y hacer letras como las que me hacen Isidro o Vicente. Letras más cotidianas, de hoy, que a la gente más joven le llegue que sepan lo que se dice y les lleve al mundo del flamenco. Hoy día, van a los conciertos la gente flamenca joven de una manera fenomenal sin ningún tipo de problema. He visto que siempre a la gente joven les ha rechazado el flamenco, pero no por ellos mismos sino porque les ha dado como miedo entrar y ver ese traje la corbata que les dejaba la sensación de no poder decir ni ¡ay!, y claro, los chavales decían: “yo no entro aquí, esto me da miedo”. Y eso era una forma de quitarlos de nuestra cultura. Afortunadamente, todo eso ha cambiado y ahora vemos mucha gente joven yendo a los conciertos de flamenco y cuando se canta una seguiriya o una soleá, no les preguntes pues ellos no saben si es una seguiriya o una soleá, pero es igual pues lo bueno es que a ellos les llegue las cosas y ya preguntarán, ya se enterarán, no tiene por qué ir nadie a decirles: “es que lo que está cantando ahora es una seguiriya y lo que fulano canta es un palo”. Y el chaval responde, bueno y qué, a mi no me explique nada pues a mi me está gustando pero no entiendo nada de palo, ya aprenderé.

J. M. Castaño: Además, yo voy a romper una lanza, porque después hablaremos de muchos temas pues hemos planteado en el desayuno sobre la crítica flamenca que a veces se excede o no llega. Pero creo que José pasa dos kilos de eso y en su favor tengo que decir que cuando salen algunos temas nuevos como “Pilas alcalinas” o “Lío” son rechazados por los puristas porque no dominan lo nuevo, no saben lo que es y como no lo dominan ni están en su cuartito de reunión, ni en su peña, pues ya no sirve. Eso lo tendrá que valorar el tiempo, no nosotros, pero yo quiero romper una lanza a favor de José en toda esa movida de puristas sobre la figura de José. (*Se proyecta foto de José en el Teatro Real de Madrid*) Ahí lo estamos viendo el Teatro Real de Madrid y yo estuve en el primer concierto de José allí. Se abre por primera vez el Teatro Real de Madrid para un concierto íntegro de flamenco pues antes había habido algunas piezas, sobre todo de guitarra. Y yo puedo decir que el jovencito que fue al mundo flamenco guiado por temas más ligeros, por decirlo de alguna manera,



1. José Mercé escucha la intervención de un alumno. 2. Momento de la presentación de la jornada. 3. José Mercé y Juan Manuel Suárez Japón momentos antes de la entrevista.

se lleva a su casa una toná de doscientos años, se lleva una malagueña del Mellizo, se lleva una soleá de Triana, de Frijones y se lleva dos fandangos y una bulería de Jerez. Todo porque José siempre ha comenzado sus espectáculos con el más absoluto respeto a los cantes aunque después ha hecho su segunda parte donde ha dicho ahora vamos a disfrutar todos, y ese joven que ha ido a escuchar a lo mejor el tema de “Lío” o el tema de “Confí de fuá”, ha entrado en contacto con la parte más ancestral del cante.

J. Mercé: Yo siempre he respetado a los críticos y no es que esté de acuerdo con ellos pues la crítica flamenca no me parece nada constructiva. De hecho, recientemente hemos estado en el desayuno diciendo que cada crítico parece que va a un espectáculo distinto; pues todo lo que estoy leyendo, y he abierto ésta mañana el ABC, El Mundo, El Correo y resulta que del mismo espectáculo cada uno dice una cosa y me pregunto si es una forma de querer hacerle daño al artista. No he visto todavía una crítica en toda la Biental que apoye a los artistas, es como si quisieran los críticos dar más palos o tener el protagonismo. Es algo con lo que estoy alucinando.

J. M. Castaño: Un poco autodestructivo el entorno del Flamenco, ¿no? Va contra sí mismo...

J. Mercé: No lo sé, yo he leído la crítica de ABC y de El Mundo sobre el mismo espectáculo y no tiene una crítica nada que ver con la otra y me dije: “pues debe ser que uno estuvo en el espectáculo y el otro no”. No lo sé. A mí me parece muy bien, les respeto mucho, pero no estoy nada de acuerdo con sus críticas.

J. M. Castaño: Qué aspectos cambiaron en José de ir a un festival de verano de Andalucía como El Potaje o La Parpuja, a esas movidas de ir a un estadio de fútbol, a los grandes escenarios. Bueno, Morao me ha dicho muchas veces que tenéis que salir escopetados, ya que había gente jovencísima que seguía la senda que les iba marcando José en ese momento...

J. Mercé: A decir verdad, tengo la buena suerte de haber llegado a ser más popular, más conocido y vender muchos discos con una edad madura. Yo no he sido de tener muchos pajaritos en la cabeza, pero en esa época no tenía ninguno y me cogió en una época muy buena, como decía mi padre que en paz descansa, muy asentado y he vivido eso con mucha felicidad, un momento muy dulce de mi carrera, pero le doy la misma importancia a ese Teatro Real que aquí en Marchena cuando vengo al festival, cuando voy a Los Palacios o cuando vengo a Sevilla, o sea, soy feliz en el escenario. Sí tengo que decir que a mí me llenó mucho cuando estuve en el Royal Albert Hall de Londres donde el flamenco no había ido nunca; se vendieron todas las entradas, aquello estaba a rebosar, yo canté por seguiriya, por malagueña, por soleá canté “Aire”, canté “Lío” y la gente disfrutó e incluso ví levantarse a gente inglesa cuando yo estaba cantando por Seguiriya y después llegaron a mi camerino y le pidieron a mi manager que les explicara que es lo que yo estaba cantando porque ellos estaban percibiendo algo aunque no entendían, esa es la verdad pero eso es muy importante.

J. M. Castaño: Ahora, para darle a la conversación un toque de humor, tu tío Manuel (*Sordera*) me dice que estaba el Beni de Cádiz en un espectáculo en Madrid y el Beni como sabéis, era muy dicharachero. Decía, y no sé si fue tu primo Vicente: “Beni, tu serio ¿eh?, no te vayas ahora a poner a contar chistes en el escenario, tu serio”. Y a la cuarta vez que se lo dijo le respondió el Beni: ¿Hijo, me visto de cura para cantar? (*Risas*). Lo digo porque esta foto que van a ver (*Foto de José Mercé disfrazado de preso en el carnaval de Chipiona*) la he encontrado y tiene dos versiones: una, la verdadera es que es una foto del carnaval de Chipiona del que él fue el pregonero; y por otra parte y ya que tenemos esta tribuna, me gustaría que lo aclare, el grupo de feministas que con “Confí de fuá” fueron un poco a por José sin tener José intención de hacerlo y cuando ví la foto por internet me dije es que eso es lo que querían hacer con José los puristas, los críticos y las feministas, meterlo preso.

J. Mercé: Bueno, yo la verdad eso lo expliqué porque lo de Chari, chochete, chochomío..., aquí en Andalucía o más bien en Cádiz lo entendemos como una forma coloquial de hablar, sin ánimo de ofender, pero la gente de más para arriba lo entendía como una grosería o como una ofensa a la mujer. Realmente tuve que explicarlo y creo que quedó bastante aclarado, menos mal, ... (*Risas*).

J. M. Castaño: Seguimos pasando revista porque esta otra cosita (*foto: José Mercé con Cristina Hoyos en los sellos oficiales de correo*) es que es muy alegórica esta imagen... Porque al final creo que lo más importante en el arte y, sobre todo, en el flamenco y el cante es la personalidad. El otro día se tituló un espectáculo en Triana, “Personalidad”, unos cantando por Caracol, otro por Mairena...Claro, la personalidad creo que es que un señor que trabajaba en los campos con el padre de José, El Chozas sin proponérselo ha quedado en la historia por el puntito anárquico que él le daba al cante y bueno ahí está, o un Luis de la Pica o esos personajes que han dado un matiz... Decía Juan Valderrama que había que tener un sello aunque fuera de correo, pero un sello, y José ya tiene un sello de correo, eso es lo verdaderamente importante, el tener tu sello...yo no digo por éste eh! (*risas*).

J. Mercé: Lo importante es siempre ser tú mismo. A mí me han dado palos por todos los lados, solamente por lo de “Pilas alcalinas” me dieron por ahí... como si yo lo hubiera inventado o como si yo hubiese hecho algo nuevo. Las pilas ya estaban inventadas y me han dado palos por un tubo. Pero en este caso casi todo este tipo de gente tiene su trabajo y

esto es como un aditivo más pero si encima lo único que hacen es en vez de defendernos, atacarnos, no lo voy a entender nunca.

J. M. Castaño: *(Foto de Moraíto)* Tú has trabajado con muchos guitarristas, todos muy buenos y muy válidos sin desmerecer a ninguno, pero creo que el que te ha encontrado el puntito de sacarte la esencia es su escolta habitual que es Moraíto, un personaje enduendado y además compañero de ruta y que ha sabido sacar lo mejor de Mercé, ¿qué crees tú?

J. Mercé: Yo creo que he tenido mucha suerte de que Morao y yo nos encontrásemos, y que un guitarrista me hubiese fallado en Madrid, yo llamar a Manuel y a partir de ahí pues ya llevamos como quince o veinte años juntos y sí que es verdad que la tranquilidad, la confianza, la suerte de tener a Moraíto Chico al lado mío... Aunque al escenario nunca vas tranquilo, siempre vas con taquicardias, pero bueno, realmente sí que sientes esa confianza de decir, Manuel sabe si voy a llegar y va a estar ahí..., yo creo que es una suerte poder estar tantos años juntos y llevarnos bien, que es muy importante también.

J. M. Castaño: Además que José, en la próxima diapositiva *(Foto con el futbolista del Real Madrid Sergio Ramos tocándole la guitarra)* tiene un guitarrista de mucho peso, nada más que Sergio Ramos y cantando José Mercé, madridista de pro. Además, ha tenido la suerte de grabar el “Himno del Madrid” y eso es bueno comentarlo aunque sea sólo en el terreno de lo más anecdótico. Porque vamos a estar en dos capítulos que me parecen importantes, uno está representado por la tranquilidad que le da ese retiro de Chipiona en donde está criando a dos nietos que le quitan el sentido y culminar el proyecto de grabar una “Antología del Cante” que quiere sea una especie de legado a los jóvenes y todos los que lleguen al flamenco que me gustaría nos adelantara, aunque sea un poquito, de lo que está haciendo y de lo que quiere hacer.

J. Mercé: Estamos ahí, como yo digo, empezando. Yo trato aquí de hacer una antología de cuarenta o cincuenta palos del flamenco distintos, no quiero hacer una antología didáctica pues eso ya existe. Lo que quiero hacer es disfrutar, divertirme, hacer todos los cantes que yo pueda abarcar, dejar eso ahí para la gente más joven para que escuchen los cantes más o menos como son, como yo los siento y dejar esa pequeñita obra ahí. Es lo que quiero hacer, cantes que no estén muy escuchados y que no siempre sea la misma historia que hay. Voy a cantar y a hacer los palos viniendo de la matriz pero siendo muy yo y sin decir que ésta es la soleá de Alcalá, ésta otra es la de los Puertos o aquella la de Triana, no, no, a lo mejor en el mismo espacio hago la soleá de Triana, la de Alcalá, etc.... O sea que voy a cantar lo que yo sé, lo que me guste y no voy a decirle a nadie si esto es de aquí o de allí, luego ya se verá, voy a cantar...

J. M. Castaño: Ya por último José, me gustaría que me dijeras, sobre todo por los alumnos, los que están estudiando el flamenco y el cante, ¿cuál es la base fundamental de tu repertorio, o sea, cuando tú cantas por seguiriya por qué escoges ese tipo de seguiriya, cuando lo haces por soleá, malagueña, etc., por qué escoges cada una? Sí me gustaría que los alumnos supieran por qué esa elección.

J. Mercé: Depende del sitio, del momento, dónde y cómo tu estés y como te sientas. Pero sí que cuando canto por soleá o por seguiriya o por malagueña siempre escojo en la que mejor me siento yo. Me siento muy a gusto haciendo la malagueña

del Mellizo, a lo mejor hago la malagueña de la Trini o la de Chacón, pero me siento más lleno haciendo la del Mellizo porque creo que me gusta más, me llena más. La seguiriya, pues hago la de Manuel, la del Marrurro, por lo mismo, porque me desahogo muchísimo, se me ensanchan los pulmones, paso mucha fatiga pero me gusta cantar eso, de verdad, me siento muy feliz.

J. M. Castaño: Y esa nota característica de la que podemos presumir los jerezanos, del compás. Pero no somos los únicos y es una mentira que se ha contado también, que para tener compás hay que ser de Jerez, del Puerto o de Sanlúcar, por ejemplo. Para tener compás lo que hay es que tenerlo, seas de donde seas. Pero ha habido un compás natural aprendido en Jerez en la infancia en las bodas, en las reuniones, etc. Y en ese compás flamenco tiene José también una luz añadida.

“Cuando llegué a Madrid había allí gente que decía que la bulería de Jerez estaba fuera de compás y yo me preguntaba ¿Pero de qué están hablando?”

J. Mercé: Hombre, realmente es una suerte nacer en ese barrio, en esta familia, y ya vienes con ello. Yo recuerdo que cuando llegué a Madrid había allí gente que decía que la bulería de Jerez estaba fuera de compás y yo me preguntaba ¿Pero de qué están hablando?. No, no, es que ustedes, ... un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, un, dos... Digo que dos ni un dos, es que nosotros no llevamos esa forma de contar. O sea, yo canto por bulería y lo mismo caigo en el tres que caigo en el tres y medio, lo difícil es que está ahí, dentro del compás, y claro, ellos contaban un, dos, y un, dos no, un, dos ya no está, ya se ha ido (*Risas*). Y eso es de verdad.

J. M. Castaño: La facilidad de entrar y salir en el compás cuando se quiere.

J. Mercé: Lógico, es que en realidad el compás es muy importante. Mira ahí está nuestro primo Diego Carrasco que hace una sardana y entra y sale cuando quiere. De verdad, que el compás es muy importante. Yo muchas veces digo de nuestros queridos amigos los críticos, como son capaces de hacer una crítica si luego realmente no tienen compás ¿Cómo pueden decir que alguien estuvo fuera de los límites? y ¿tú como lo sabes?, si el tercio ha sido más largo o más corto...

Primera Referencia Audiovisual.

J. M. Castaño: La calidad no es la que yo quería pero por buscar variedad..., por lo menos es significativo. Aquí hemos visto dos cosas, primero esa dualidad que yo advierto en José cuando dijimos antes, qué es de Jerez, qué es de Madrid. El repertorio que aquí ha cantado, aparte de la velocidad que va un poco por la autopista, una parte está creo que en el gusto de la época, un Turronero, un Camarón está por ahí, y después su repertorio jerezano. Ahí por ejemplo hay una soleá de Frijones convertida en bulería, como es muy normal en Jerez, y algunas cositas de Jerez pero hechas al gusto de la época.

J. Mercé: Si, si, sí. Yo no sé la de años que tendrá eso, pero eso tiene que tener muchos años. Estoy ahí muy joven y muy verde. Eso, creo yo, debe ser de los años setenta y algo, no sé, me he sorprendido de ver esto.

J. M. Castaño: Es lo que se dice a veces, que el cantaor pierde fuerza pero gana sabor. Lo interesante sería que con la experiencia y el sabor del José de ahora estuvieras en un sueño, entonces ya sería el acabose.

J. Mercé: Yo creo que cuando eres joven, en el cante tienes esa fuerza. Tengo un recuerdo grandioso para mí, estaba yo en el Café de Chinitas, en el tablao flamenco en Madrid y me dijeron que estaba el maestro Juan Valderrama y yo me puse de todos los colores, tenía que salir a cantar. Salí a cantar y mi sorpresa fue cuando el maestro Juan Valderrama bajó al camerino a felicitar me. El consejo que él me dio fue: “No abuses de la fuerza, la fuerza en el cante no vale para nada”. Y siempre he tenido eso muy en cuenta, creo que el cante hay que llevarlo a su sitio, hay que sentirlo, pero sin emplear más fuerza de la debida. Cuando eres joven suele ocurrir eso, estás sobrado de pulmones, estas sobrado de todo y claro...

J. M. Castaño: Que ahora de vez en cuando uno necesita del aire ese...

J. Mercé: Claro, ahora muchas veces te falta el aire ese, pero como hacen los buenos toreros, hay pinceladas y a veces te llega más hasta no llegar, o sea, llega un momento en que los pulmones no te dan de sí pero el sentimiento con el que estás cantando es más importante y el “ay” debía llegar hasta una altura y sólo llega a otra inferior, pero el sentimiento es más fuerte.

Segunda Referencia Audiovisual: José Mercé, Fandango del Gloria.

J. M. Castaño: Esta es otra grabación de época, porque bueno, están los dos muy jóvenes, y ahí está Moraíto precisamente, hecho un chaval, vamos a escucharlos: “Fandangos del Gloria”, un fandango que marcó a José Mercé en sus inicios, después remata con un fandango atribuido a Manuel Torre, con un cierto aire onubense...

J. Mercé: Sí, la verdad es que sí. Que yo recuerde desde que pasó lo de la tía Salvadora y sin saber de donde venía ni nada, ya yo hacía este fandango y con él he seguido. Yo creo que el fandango del Gloria es uno de los más importantes fandangos que se ha hecho en nuestra tierra. Y luego de haberlo hecho mi tío Sordera en el disco “Canta Jerez”, que fue un disco que revitalizó mucho ese fandango...

J. M. Castaño: Y después también tu gusto, a tu forma, aparece mucho el cante de Manuel Torre en tu repertorio...

J. Mercé: Siempre he dicho y sigo diciendo que el cante gitano comienza con Manuel Torre, según mi modo de ver y de sentir el cante. Yo creo que ahora que estoy con este trabajo de la antología y que estoy escuchando a muchos cantaores de aquella época, verdaderamente cuando escucho a Manuel se me ponen los pelos de punta porque de verdad que no se puede cantar más natural. Esa es la palabra que define a los cantaores de esa época, naturales. No cantaban de cara a la galería, ni con efectismos para que el público les aplaudiese, eran naturales y sencillos y eso parece fácil pero es muy difícil.

Tercera Referencia Audiovisual: Programa de TVE, José Mercé con Manuel Morao, Soleá.

J. M. Castaño: Vamos a pasar a otro video en el que José canta por soleá como mandan los cánones con la guitarra de

Manuel Morao para TVE en Jerez.

J. Mercé: Eso fue en un casco de bodega que había en Jerez, al lado de donde estaba Radio Popular, ahí en San Miguel.

J. M. Castaño: Eso hay que aplaudirlo (*aplausos*). Qué manera de matizar, de cantar y encima con esa guitarra de Manuel Morao, un estilo alcalaño o de la Andonda. Eso estábamos hablando hoy en el desayuno quien era cada uno y posiblemente esto sea la versión renovada de José de esos cantes. Además con esas figuras de Chacón y de Manuel presidiendo, ... ahí está un poco más tu forma de exponer...

J. Mercé: Yo no recuerdo el tiempo que hará de esto pero sí recuerdo que primero tenía que cantar Agujeta y después yo. Bueno pues, ya sabemos todos como es la genialidad de Agujeta, empezó a dar palmetazos, nos tuvimos que ir y por la tarde grabar el tío Manuel y yo. (*Risas*). Ahí, hombre, me siento más yo, voy matizando más, controlando más el cante y de todas maneras benditos pulmones que tengo ahí, la verdad es que me sorprende, estaba bastante bien esta soleá.

J. M. Castaño: A favor de José también hay que decir que pese a su amplio periplo madrileño en la dicción del cante no ha perdido ni un ápice de jerezanía, y lo notamos, en esta soleá que como decimos allí en la tierra, “está dicha”. En Jerez se habla de “decir el cante”, por eso el habla de que administra los recursos, el decir el cante. Después hay otra característica muy jerezana, que en José se percibe y es el uso de la vocal “á”, o sea, esas vocales muy agresivas y muy abiertas pues el cante de Jerez tiene un poquito de agresividad, quizá porque el cantaor jerezano la ha importado más.

J. Mercé: Siempre se ha dicho que el cante de Jerez es mucho más libre, no está con la batuta, tiene otra expansión, otra forma de sentir, de acentuar los cantes distintamente. Nosotros somos, no sé si la palabra está bien empleada, pero mucho más liberales que otras tierras cantando, no estamos tan ceñidos...

“Siempre se ha dicho que el cante de Jerez es mucho más libre, sin batuta, tiene otra expansión, otra forma de sentir y de acentuar los cantes”

J. M. Castaño: O sea que te guías más por el fondo que por la forma.

J. Mercé: Sí, el cantaor de Jerez es, creo que la palabra correcta es muy anárquico, eso, mucho más anárquicos que los cantaores de otros sitios.

Cuarta Referencia Audiovisual: Película de Carlos Saura, José Mercé canta a Manuela Carrasco, Soleá de Alcalá.

J. M. Castaño: Después José fue uno de los grandes cantaores escogidos para esa gran película de Carlos Saura. En este siguiente video he escogido la faceta de cómo José es capaz de conmovier cantando para el baile. Le canta a Manuela Carrasco y además como Manuela hace suyo el cante de José y lo interpreta. Creo que en esa película no cobro nadie... (*Risas*).

J. Mercé: Bueno,..., la verdad es que ahí hubo sus más y sus menos y creo que el noventa y cinco por ciento se quedó sin cobrar. Eso suele ocurrir en los flamencos, los que hacen los líos se lo llevan calentito y los flamencos vamos, cantamos y luego nos quedamos...

J. M. Castaño: Como dice José, una de las frases del flamenco es “está la cosa cortita”. Cuando te llama un manager, un representante o una organización,”mira José, hace falta... tal y cual..., está la cosa cortita, está la cosa cortita”. En el flamenco siempre está la “cosa cortita”.

J. Mercé: Ésta es una soleá de Alcalá pero de la forma en que la hacía Juanillo el Gitano.

J. M. Castaño: Es emocionante realmente ver a Manuela. Lo que pasa es que el concepto del baile creo que ha cambiado muchísimo ¿no?. Porque antes, cantar bien por soleá hacía que el intérprete de ese baile entrara en ese lenguaje sin que hiciese falta mucho más que el verdadero y gran arte. Hoy día, como no vaya de Juana la loca...

J. Mercé: Yo sinceramente tengo que decir que si hoy tuviera que cantar para bailar yo creo que iba a pasar mucha hambre. Yo no sabría entrar en esos cortes tan raros que hoy hacen los bailaores. Yo cuando cantaba para bailar el bailaor o bailaora respetaba el cante, o sea, una vez que se hacía la letra ella o él empezaba a hacer el zapateado, a taconear. Hoy es que cuando comienzas a decir “ay”, ya hay un taconeo y no te da tiempo a entrar nuevamente y te preguntas ¿qué ha pasado? Tengo una anécdota, recuerdo que hace muchos años estábamos en Mar del Plata, Buenos Aires y José Antonio, que fue director del Ballet Nacional y del Nacional de Andalucía también, estaba montando una especie de cantina, estaba mi compañero el Gómez, que iba con él a ensayar por las tardes y que me decía: “Bueno José, cuando ya esté todo montado yo te digo y así tu... ¿vale?”. Cuál fue mi sorpresa que cuando yo voy a ensayar resultó que yo hacía un poco de letra y José Antonio daba ahí unos zapatazos y yo dije que no cantaba. Se hizo una reunión, llegó Antonio Gades, vio el ensayo y dijo: “se acabó”. Y hasta ahora no se hizo nunca la cantina, porque tú respetas al baile pero el baile también te tiene que respetar a ti. Eso hoy la verdad es que se ha perdido muchísimo.

Quinta Referencia Audiovisual: “Al Alba”.

J. M. Castaño: Ya en el último video que he seleccionado vemos a José Mercé en el Teatro Real de Madrid precisamente haciendo algo que ha venido haciendo en los últimos años, que es llevarse al terreno del flamenco algunas grandes composiciones. Tal es así que esta mítica canción de Aute, llegó el propio Luis Eduardo a reconocer que parecía que la canción había sido compuesta para que la cantara José Mercé por bulería, con cierto dramatismo, eso sí y que ya se libró él de no cantarla más, ¿no José?

J. Mercé: La verdad es que esto surge porque se hizo un disco homenaje a él, “Mira si eres Canalla”, creo que se llama el disco y creo que él no quería que nadie tocara éste tema “Al Alba”, uno de los grandes temas que se ha hecho en este país y en el momento en que se hizo, de la forma en que lo trató Aute y de la manera en que lo “metió” para que la censura no le dijera nada. Le dijeron a Aute que yo lo iba a cantar, él no estaba muy convencido, de hecho lo grabamos, él lo escuchó

y al parecer le gustó. No dio su brazo a torcer hasta que lo escuchó dos o tres veces y la verdad es que para mí ha sido de una gran felicidad el poder hacer ese tema y llevarlo al mundo del flamenco y creo que es la primera vez que un flamenco lleva un tema de un cantautor ligero a su mundo.

J. M. Castaño: En este caso, José, porque en tus discos está el gusto por hacer versiones aflamencadas, bueno, está Manu Chao, están algunas otras versiones. ¿Por qué?

J. Mercé: Por que creo que son gentes muy importantes que están luchando muchísimo en esta sociedad y creo que es una forma de luchar para decir las cosas como hay que decir las para que aparte de los periódicos y la radio, cantando la gente se entere mejor. Cuando se dicen esas cosas el mensaje llega más.

J. M. Castaño: ¿Qué sentiste cuándo te sentaste en ese Teatro Real?

J. Mercé: Pues en el momento sentí mucha taquicardia antes de salir al escenario, pero luego muy a gusto, me olvidé de que estaba en el Teatro Real y lo único que hice fue disfrutar y hacer que la gente que allí estaba también disfrutara y sin lugar a dudas, a nadie le amarga un dulce. El que abra un Teatro Real para un cantautor de flamenco, a eso no estamos acostumbrados ni se da todos los días.

J. M. Castaño: Hay momentos en este tema, y al menos a mí como aficionado me lo parece, en que hay una intensidad artística, emotiva y flamenca que pudiera estar a la altura de cualquier otro tipo de bulería que se tiene como más clásica.

J. Mercé: Yo con esa intención la hago. Creo que lo importante de esto es que “Al Alba” me lo he llevado a mi terreno flamenco y sé que esta versión va a ser duradera, va a perdurar en el tiempo.

J. M. Castaño: Hay dos o tres fragmentos, como cuando dice “la noche más larga” y provocando a la pareja esa hay un quejío que son tan grandes como los que podemos encontrar en cualquier sitio.

A partir de este momento se abre un turno de preguntas por parte de los alumnos de las que destacamos las siguientes:

Alumno: Hoy dijiste en una entrevista que para tí el compás es templar y mandar, y hablando de la fuerza, del consejo que te dio Valderrama y el concepto de no llegar, quisiera que aclarases un poco más esto. Quizá es como en el arte, el pintor que hace un cuadro todo blanco, sin pintar o algo así. ¿Qué es templar y mandar?

J. Mercé: Yo creo que sí, el cante es como en el toreo, templar y mandar, es decir, no necesita esa fuerza que se tiene de joven y que llevan los tercios más lejos de lo que tienen que ir, es lo mismo entonces cuando al toro lo llamas, viene, lo templas pero no tienes por qué estar dos horas dándole pases en el mismo sitio si no sería un aburrimiento. El cante según tus posibilidades, según la edad que tengas, la forma de interpretar tuya es distinta. Tú escuchas por ejemplo una següiriya mía de hace veinte años y no tiene nada que ver con la que hago ahora, siendo el mismo estilo y la misma cosa, lo que pasa



1. José Mercé con Juan Manuel Suárez Japón . 2. El alumnado participando en el coloquio final. 3. José Mercé.

es que yo antes, al tener más pulmones y ser más joven, la verdad es que “templas” menos, mandas menos. Ahora con la experiencia te dosificas, llevas los tercios a donde hay que llevarlos, haces el cante más sentido, con más garra. Yo cuando refiero la fuerza, refiero el estar sobrado de voz, no a la fuerza interior de tu cante. Tiene más matices, más acento, le sacas más partido, peleas más con el cante, es mucho más emocionante.

J. M. Castaño: Yo creo que ese es el concepto, quedarse con el cante cuando se tiene menos facultades, pelearse con el cante y lo haces muy bonito.

Alumno: José María ¿Por qué en tu libro de “Jerez y sus cantes” pones en su capítulo a José Mercé como “la cabeza del león del cante”?

J. M. Castaño: Es lo que me sugería por su fisonomía, por su lugar en el escalafón y está en un lugar súper privilegiado y se suele decir que el león es el rey de la selva y por otra parte porque me encanta como José ha sabido conservar esa forma, esa manera de interpretar el cante, muy de Jerez, con esas “a” muy abiertas que me sugieren el rugido y no sé, han sido dos o tres cositas que ahí iba yo poniendo las cosas que se me iban ocurriendo, Tío Borrico: La leña del corral; Luis de la Pica: La tarde de Corinto; Manuel Torres: El gemido; Juanito Mojama: La joya de la corona, y era así un poco intuitivo y José se me presentaba como la cabeza del león flamenco jerezano.

Alumno: Quería preguntar, ¿Como ves tú la nueva generación de flamenco que viene, si hay tipos importantes, a dónde va a llegar, etc.?

J. Mercé: Yo esta nueva generación la veo estupenda, está haciendo cosas muy importantes. Dónde va a llegar no sé porque no sé si no es muy real el mundo del flamenco que estamos viviendo. Hay un momento de mucha confusión

en el sentido de que no sé yo si la gente joven tiene muy claro donde está la base y la raíz del cante y no sé si tiene muy claro que el flamenco es eterno y tampoco sé si habrán escuchado eso, a veces me parece que no, a veces. Me parece que hay demasiadas innovaciones y eso me da a entender que no han escuchado lo que hay, creo yo desde mi punto de vista, aunque ya he dicho que de los jóvenes aprendo muchísimo, me encanta escucharle cantar y hablar, estar con ellos, pero según lo veo yo, no están escuchando lo del año 1976, sino lo del año 2000 y eso no es bueno pues si no hay una base bien sólida al final eso se rompe, es eso lo que me da un poco de miedo, que no sigan un camino desde abajo hacia arriba consecuentemente, sin querer llegar arriba sin comenzar por la base. Pero estoy encantado de que los jóvenes sean muy abiertos en el mundo del flamenco, que se atrevan a cantar todo tipo de música pero sí siempre recomendando escuchar la base y la raíz del flamenco porque de no ser así, todo lo que se innove no servirá de nada, se caerá, se romperá.

Alumno: José, quiero hacerte una pregunta sobre cantar para bailar, sobre todo en lo referente al baile. Muchas veces he escuchado que la que manda en el baile es la bailaora en sí, aunque recientemente he escuchado que es el cantaor quien manda. Según mi nivel de conocimiento creo que cada uno debe llevar su compás y que cada uno tiene su importancia y debe haber una intercomunicación para que eso se logre, ¿no?

J. Mercé: En este caso la percusión es importantísima, pero realmente la que marca es la bailaora o bailaor, o sea son ellos los que te dicen cuando tienes que parar, cuando tienes que seguir, cuando hacer un corte. Hoy día, es que lo veo muy difícil. Lo he dicho antes y lo repito, si yo tuviera que cantar para bailar iba a pasar mucha hambre porque no creo que sirva para eso. No puedo. Hay de todas formas, muchos bailaores hoy día que sí que respetan el cante, la percusión, el bajo o la guitarra. El estar cantando para bailar es muy importante y yo te diría que tienes tu protagonismo dentro de ese espectáculo pero sin dudas quien lleva la batuta es el que baila pues es él quien te mira y dice si va a taconear aquí, o si para allí o va a hacer un zapateado aquí. Lógicamente tiene que ser así, de lo contrario sería un desbarajuste. Si cada uno va a lo suyo, imagínate. Tú tendrás tu parte en la que te puedes lucir, pero...

Alumno: ...No lo digo por eso, sino porque me parecía que el cante era más importante ahí.

J. Mercé: Ya, ya. Tú tienes tu importancia en el cante porque inspiras al bailaor o bailaora, pero sin dudas el que manda en ese momento es él o ella, ellos son los protagonistas.

Alumno: ¿Cómo te sientes cuando terminas un espectáculo?

J. Mercé: ¡Uf, de maravilla! (*Risas*), cuando termina el espectáculo me relajo y estoy en la gloria. Antes de empezar el espectáculo me duele todo. Una vez que terminas el espectáculo, la verdad es que te relajas y ya tienes ganas de todo. Media hora antes de comenzar, hasta que te sientas y comienzas a ver las primeras reacciones del público lo paso muy mal la verdad, pero una vez que acabas lo pasas muy bien.

Alumno: José, ¿Tu tienes alguna técnica para cantar?

J. Mercé: No, la única técnica que utilizo es estar una hora antes en el camerino y normalmente me tomo un poquito de té con limón, un poquito de miel y sin lugar a dudas cojo a Moraíto, hacemos un poquito de voz, pero sobre todo cuando vas a cantar, lo bueno, es ese estado de nervios que te entra, pues en el momento en que no tengas eso es mejor que te quedes en tu casa. El hecho de sentirte nervioso y saber que tienes que hacerlo bien, sentarte y actuar, todo eso te hace bien. Yo en verdad no empleo ninguna técnica que no sea eso, el estar ahí, el meter un poquito de voz y nada más.

“El hecho de sentirte nervioso y saber que tienes que hacerlo bien, sentarte y actuar, todo eso te hace bien”

Alumno: ¿Y hay algún momento en el repertorio clásico del cante en el que tú digas hoy voy a encontrarme, hoy hago lo que me da la gana?

J. Mercé: Hay momentos en que a mí me gusta encontrarme por soleá, por seguiriya, son dos cantes que me apasionan, son los cantes que más me gustan, quiere decir que el día que me encuentro por soleá o por seguiriya eso para mí es la gloria bendita. Que yo me sienta a gusto como he cantado, que yo diga, “que bien me he sentido”.

Alumno: Y una última cosa. ¿Estás preparando algo?

J. Mercé: Estamos preparando la antología del flamenco, que me duele la cabeza, los riñones, la espalda, los oídos, me duele todo, pero espero que sea un proyecto muy bonito, o sea, una realidad ya. La verdad es que tanto Isidro como yo que estamos ahí al pie del cañón estamos con muchas ganas y con mucha ilusión y espero que a nosotros esta antología nos deje satisfechos y con eso me conformaría. Tampoco quiero demostrar nada, lo único que quiero es sentirme satisfecho y dejar eso ahí.

Alumno: ¿Es muy difícil cambiar de estilo cuando estás cantando en el escenario, sabiendo que eso implica cambiar de “atmósfera”?

J. Mercé: Depende de tu corazoncito, de cómo tu te sientas en el sitio donde estés, como ves al público, pues el público es el que te lleva de un clima a otro, dependiendo de él tú te vienes abajo o te rebelas y te vienes arriba. Todo depende de cómo tú te encuentres. El mundo del flamenco es de mucha sensibilidad y creo que cuando el público te da un “ole” a tiempo o te dice algo y tú lo sientes de verdad eso te hace venir arriba, eso es lo importante. El flamenco, lo bueno que tiene es que nunca cantas igual, no traes una partitura ni nada por el estilo. Puedes hacer la misma letra cada diez minutos y te suena diferente en cada ocasión. A veces quiere que te salga y no sale y te preguntas por qué, pues bien, porque no quiere venir, así es éste arte.

Alumno: Hasta el punto de parecer que estás delante del toro...

J. Mercé: Uno o dos toros, el público es un toro que para qué...Yo espero en esta vida no tener enemigos y si de algo me precio es de tener buenos y muchos amigos, pero yo no le desearía ni al peor de mis enemigos esos veinte o treinta minutos

antes de salir al escenario, eso no se lo deseo a nadie, en ese momento el corazón va muy de prisa.

J. M. Castaño: Bueno pues lo vamos a dejar que tiene que hacer una de las múltiples cosas benéficas que hace, hoy toca la Cruz Roja, y va a recibir hoy un premio aquí en Sevilla por su colaboración con los niños enfermos de alzheimer, entre otras muchas colaboraciones, y es otra faceta que me gustaría que supiéseis de José.

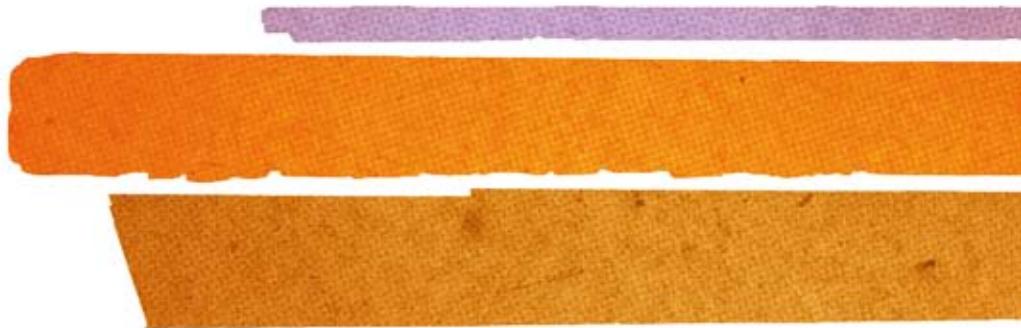
J. Mercé: Bueno, las cosas de los niños son mi debilidad y siempre que puedo acudo a todos los actos benéficos a los que me llaman porque bueno, los niños no deberían nacer enfermos, pero nacen, y no sé a quien preguntarle por qué sucede esto. Estoy luchando siempre por los niños con síndrome de Down, con las personas que padecen alzheimer, en general con los niños enfermos, esa es mi debilidad y siempre busco el tiempo para estar con ellos porque disfruto muchísimo con esos niños.

J. M. Castaño: Pues muchísimas gracias y ha sido un placer, de verdad, yo me he divertido mucho y he disfrutado, espero que vosotros también.

J. Mercé: Gracias a vosotros.

Aplausos y sesión de fotos para el recuerdo.





CAPÍTULO IV

**JOSÉ DE LA TOMASA
Y PEPA SÁNCHEZ**

HOY VENGO TORRE

Pepa Sánchez

Para encontrar a José el de la Tomasa no hay mapa ni ejercicio. No es un artista convencional (cuadrado, diría él) porque no lo es como persona. No hay ninguna diferencia entre José Giorgio Soto y José el de la Tomasa. Y aunque no tengo la más mínima necesidad de definirlo porque yo lo quiero libre hasta en mi cabeza, me veo esta vez en la necesidad de organizar un poco el insólito desván de su personalidad y de su ingenio.

Lo que define a José el de la Tomasa como artista no es sólo su pertenencia al tronco del árbol genealógico de los Torre; tampoco su experiencia con los integrantes del grupo de Rock Flamenco más respetado de la historia de la música en España. Sus numerosos galardones dan cuenta de su calidad profesional y en su excelente discografía despliega un carisma interpretativo único, una nueva forma de concebir el cante añejo de su familia, a través de una inspiración capaz de conseguir las modulaciones más insospechadas y emotivas. Pero ni aún así accedemos de forma directa al genio de José. Para ello tampoco podemos limitarnos a disfrutar de su inquietud poética, que abraza por cierto sentido más original y auténtico de la lírica flamenca, donde las letras no se crean para ser escritas sino que nacen de la música (y para la música), de los cantes, de la voz del cantaor. Tampoco define al Tomasa en su totalidad afirmar que actualmente sea el saetero más importante de la provincia; ni que dedique horas a su labor didáctica, transmitiendo su jonda sabiduría y su intuición artística a nuevas generaciones de cantaores en la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco; ni decir que lleve treinta y cinco años pegando gritos por todos los festivales y escenarios posibles. Todo eso nos proporciona una visión incompleta de su imagen profesional.

La esencia de José el de la Tomasa está su capacidad inagotable para sorprender, en su manera zurda de manejar el arte de lo inesperado y lo súbito, en su manera de ser repentina; su actitud casi permanente de creación en acto; el adivina adivinanza de su voz, de sus cadencias, sus melodías, sus letras y sus ágiles ocurrencias. En su día a día José es también imprevisible. La única certeza con él es que su espíritu nunca está dormido y es enemigo exaltado del aburrimiento. Él y su factor sorpresa suscitan siempre en los demás sentimientos naturales, puros. Su brillante espontaneidad y su gracia son equiparables a un Beni de Cádiz o un Pepillo Torre. Y perdurarán en la memoria de los artistas flamencos su voz, sus modulaciones, sus cantes, sus golpes de gracia y sus anécdotas. Y quién sabe, quizá se acuñe para siempre en la jerga flamenca como sinónimo de ese estado espiritual inquieto y alocado, como sinónimo de majareta, su personal, certera y casi perpetua expresión: “¡Hoy vengo Torre!”.



J. de la Tomasa: Bueno, empieza ya a sacar tiritas de mi cuerpo... (*Risas*).

Pepa Sánchez: Buenos días. Antes que nada tengo que decir que soy muy amiga de José el de la Tomasa, pero lo que me permite y me incita a hacerle esta entrevista es justo la admiración profundísima que le tengo. Para preparar esta entrevista yo intenté buscar entre los recuerdos de mi infancia por ver si recordaba la primera vez que vi a José. Y no conseguía dar con el momento exacto. Aunque sé que no fue la primera vez que lo vi, lo que primero me viene a la memoria es una noche muy, pero muy fría del mes de Diciembre, en que acompañé a mi padre, Naranjito de Triana, a grabar una de las Misas del Gallo de Canal Sur, en el Monasterio del Loreto, en Espartinas. Allí estaban José de la Tomasa, el Niño de Pura, Manolo Franco y Manuel Curao. Esa noche conocí a José en su dimensión más auténtica. Por supuesto que la cantaora ya la conocía. Ya conocía esa voz potente, mineral y grandiosa de José, pero la faceta que lo ha hecho más auténtico para mí es la de la genialidad, la de la ocurrencia sorpresiva que siempre te ilumina de repente. Un momento gris de la vida José lo ilumina con una de sus gracias. Y creo que José es un cantaor, un artista completo. Pues recordando a Lorca, José tiene esas tres facetas que debe reunir el arte, la estética. José tiene musa, ángel y duende. De modo que, José, yo estoy maravillada; para mí es un honor estar hoy contigo en esta tercera edición de “Los flamencos hablan de sí mismos”.

J. de la Tomasa: Y para mí también es un placer...

Pepa Sánchez: Sobrino-nieto de Manuel Torre y nieto de Pepe Torre, José nació en Sevilla en los años cincuenta. ¿Cómo vive un niño pequeño en los años cincuenta entre la Macarena y la Alameda, cómo vives tu infancia?

J. de la Tomasa: Pues creo que como la vivían todos los niños. Yo me identificaba macareno y alamedero, pues había juegos que había que ir a la Alameda a jugarlos y otros que había que jugarlos en la Macarena. Cuando jugábamos a piola, a la lima, eso lo hacíamos en la Macarena, pero había otros como el fútbol que teníamos que ir a la Alameda. Entre eso y el ambiente flamenco de mi calle, en la que como sabes, vivieron Manuel, Tomás, mi abuelo Pepe, Pepe de la Flamenca y El Gloria, pues estás jugando como niño pero a la vez te impregnas de esa flamenquería. Fue una infancia en la que yo no noté las dificultades ni gastronómicas ni monetarias. Yo viví como un toro, de ligero, y para mí todo era muy bonito, era la juventud.

Pepa Sánchez: De tus siete hermanos, porque tienes una familia numerosa, ¿con alguno preferido te ibas a jugar?

J. de la Tomasa: Sí, sí. Yo tengo un hermano preferido, no sentimentalmente, sino en el hobby. Íbamos a pescar juntos a Coria, a los pantanos. Y Antonio siempre ha estado muy pegado a mí, era mi compañero de hobby.

Pepa Sánchez: Pero quien te enseñó a pescar fue tu padre, ¿verdad? Fue él quien te enseñó un oficio.

J. de la Tomasa: Mi padre hacía la pesca profesional en el río. Eso mucha gente no lo sabe. Mi padre llegó a coger esturiones aquí, con su padre, mi abuelo Manuel. Mi abuelo Manuel... A modo de anécdota, a lo que hoy le llaman caviar, de eso el maestro Suárez Japón sabe muy bien. Mi abuelo cogía el caviar para pescar camarones y venderlos en bar Baturones. O sea, la carnada que usaba mi abuelo era caviar. Eran unas tiras largas de huevas y lo usaban las camaroneras.

Yo creo que ya más riqueza no se puede tener.

Pepa Sánchez: ¿Es tu padre, Pies de Plomo, el primero que te mete el gusanillo del cante?

J. de la Tomasa: No. Mi padre nunca me ha hablado del cante, nunca me ha dicho nada de eso. Él siempre me decía: “Pepito, tú sigue ahí, estudia”. Pero del cante nunca me dijo nada.

Pepa Sánchez: Bueno, más adelante vamos a profundizar en la vida de tu padre Pies de Plomo y de sus maneras cantaoras, que aunque no te haya hablado de cante, me imagino que te influirían. Pero esa familia de los Torre, la Tomasa, tu abuelo, tu tío Pepillo Torre, ¿son ellos los que más te han influido en tu cante?

J. de la Tomasa: Sí, sí. Yo me he encontrado en un mundo, no sé si se dice paralelo o si se dice de otra forma, pero un mundo en el que yo, sin querer, tenía que elegir una forma de vida. Porque estaba viviendo en un mundo gitano, pero a la vez, en él viviendo, nunca he rechazado a mi otra familia. Pero me ha tirado siempre la familia de los Torre pues todo lo hacían con humor y las adversidades eran o cantando o con “aje”. Y con gracia. Y claro, siempre me he pegado un poquito más a ellos porque tenían una comida muy buena, que es esa alegría y eso en mí ha quedado marcado y ahora con la edad que tengo muchas veces me digo: “hay que ver, no teníamos ni para comer pero la gracia que había cuando se cantaba o se hablaba”. Eso me ha dejado marcado.

“Pero me ha tirado siempre la familia de los Torre pues todo lo hacían con humor y las adversidades eran o cantando o con “aje”

Pepa Sánchez: ¿Y donde escuchabas cantar?

J. de la Tomasa: Pues en el mismo Corral del Moro y en las fiestecillas de la calle. Siempre había un señor que bautizaba a alguien. Iban mis tíos, mi abuelo, mi madre. Y claro, ahí estaba el “manolito esponja”.

Pepa Sánchez: Yo sé que tus padres tenían la costumbre de ir a la iglesia y preguntarle al cura: “Padre, ¿dónde hay bautizo hoy?”. Y allá iban ellos y tú también a acompañar a tus padres a esos bautizos.

J. de la Tomasa: He ido a bautizos con ellos y no sólo con mis padres. Eso era antes así. Había el truquillo de llegar hasta el padre y decirle que estábamos un poco confundidos, que dónde había un bautizo por ahí. Y el padre siempre indicaba dónde. Pero la gente lo que buscaba era alegría. Todo el mundo hacía lo mismo, el cura indicaba y allí recalábamos todos y siempre pegadito al plato de gambas, si hubiera. (*Risas*)

Pepa Sánchez: José, tú vives en la adolescencia un momento de esplendor de la radiodifusión en Sevilla. Sé que tú eras un gran aficionado a la radio y escuchabas música no sólo flamenca ¿Qué música escuchabas en esa época?

J. de la Tomasa: Toda, yo escuchaba música de todo el mundo pues era un chaval con mucha inquietud; escuchaba a The Beatles, música rumana, cosas árabes, a Brown, etc. Era un conglomerado de cosas que yo además necesitaba en ese entonces, pero siempre también escuchando flamenco. Me he impregnado de todo lo que yo he visto que tiene calidad e incluso Pepe Romero me dio dos discos de Tchaikovski con el violín. Y eso era una avispa borracha. Pero Pepe me decía que siguiera escuchando y efectivamente, la avispa murió y se quedó Tchaikovsky con el violín, que es algo maravilloso y me calaba hasta los huesos.

Pepa Sánchez: ¿Es esta influencia la que te hace participar en espectáculos con grupos de rock como Triana? Cuéntanos esa experiencia, que siempre la comentan muchos críticos pero no queda clara.

J. de la Tomasa: Sí, nunca se ha explicado como es. Yo tenía un amigo que era Jesús de la Rosa que vivía en la calle Feria, en una casita al lado de donde yo vivo hoy. Él ya ha desaparecido, por desgracia. Había una parte del grupo que quería llevar a Camarón para que hiciera lo que hoy se conoce como “telonero”, que Jesús nunca le llamó “telonero”. Y entonces Jesús dijo que no, que él conocía a un chaval en Sevilla que aparte de flamenco sabía de música variada y se enrollaba con los chavales. Aquello a mí me parecía un mundo... Imagina una plaza en Vista Alegre en Madrid, llena hasta arriba y ellos cantando y cuando salí yo cantando por alegrías: “¿Y éste quién es?”. Yo aguantaba el tirón y a Jesús le gustó mucho porque el público al final fue muy respetuoso e hicimos una gira por España. Y entonces Jesús me propuso ser vocalista del grupo porque me escuchó cantar y tarareaba sus canciones. Y en el Colegio Evangelista de Triana me propuso, me dijo, que me podía preparar como vocalista pues mi voz le había parecido una maravilla y entonces le contesté: “Mira Jesús, yo lo que sé cantar es esto, lo mío”. Quizá si hubiese dado ese paso la historia hubiera cambiado.

Pepa Sánchez: ¿Es esa la época en la que te llamaban El Brujo?

J. de la Tomasa: No sé, pues será por la nariz (*Risas*). De chavalillo me decían tantas cosas, El Brujo..., motes que también mi madre me decía.

Pepa Sánchez: ¿Tú crees que para cantar bien flamenco es necesario empaparse de otras músicas como lo hiciste tú?

J. de la Tomasa: Sí.

Pepa Sánchez: ¿Por qué?

J. de la Tomasa: Porque el flamenco es una música más. Te impregnas de todo. Mira, hay una malagueña que yo cuando empecé la cantaba, que es una malagueña de El Canario. Entonces yo la empezaba a mi manera y en Barcelona un señor llamado Montalbán me dice: “Usted ha estudiado música”. Yo le respondí que no, que yo cantaba flamenco “...porque ha hecho usted un escalonamiento italiano perfecto”, me dijo. Y yo: “hombre, es que yo me llamo Giorgio, soy italiano por parte de padre”. “No, no, pero aparte de eso usted ha escuchado mucha música”. “Efectivamente”, le respondí: “Yo escucho mucha música”. “Pues eso, que conste, le está sirviendo mucho”, me respondió. “... Porque ha hecho usted una

presentación de malagueña que es totalmente algo muy clásico”. O sea, sirve todo.

Pepa Sánchez: José yo sé que tu primer oficio fue el de tapicero, pero tu primer contrato surge en el año 1969 si no me equivoco, en Fuente de Cantos ¿Cómo conseguiste ese empleo?

J. de la Tomasa: En el año setenta, en Fuente de Cantos. Canto con el nombre de El Claudillo, porque me decían Claudio en la tapicería y entonces alguien preguntó: “¿Qué le ponemos?”. Y otro respondió: “Pues el Claudillo”. Me dieron creo que eran trescientas pesetas. Era la Feria de Fuente de Cantos, la Chanfaina. Fue con Pedro Bacán, que Dios lo tenga en su gloria, Miguel Funi, Curro Malena, El Chozas, Antonio Chacón. Y canté en ese Festival por primera vez. Me temblaban las piernas pero fue algo muy bonito.

Pepa Sánchez: Menos mal que no te siguen llamando Claudillo, ¿no?

J. de la Tomasa: No, no. No es Caudillo, sino Claudillo.

Pepa Sánchez: Menos mal, porque si llevas de guitarrista a Manolo Franco... *(Risas)*

J. de la Tomasa: Franco era muy buen cantaor, ¿eh?

Pepa Sánchez: ¿Lo escuchaste alguna vez cantando?

J. de la Tomasa: No, no. Pero decía que todo lo que él cantaba era lo mejor *(Risas)*.

Pepa Sánchez: Después conociste a Doña Ana González de Jesús. ¿Cómo conociste a Dña. Ana? Sé que ha sido muy importante en tu vida.

J. de la Tomasa: A Ana la conocí en la calle. Ahora los chavales tienen las motos y se van a los pueblos de al lado pero antes nada más que teníamos la calle y un día nos vimos, nos gustamos y después hubo un bautizo enfrente y me dijo Ana: “¿Tú por qué no cantas? Yo sé que tú cantas muy bien”. Y a partir de ese contacto pues surgió...

Pepa Sánchez: Y el fruto de ese matrimonio son tus cuatro hijos.

J. de la Tomasa: Mis cuatro hijos, sí.

Pepa Sánchez: ¿José, has temido alguna vez que alguno de tus hijos quisiera dedicarse al mundo del flamenco?

J. de la Tomasa: No, para nada. Temor no, al revés. Este acontecimiento que he tenido con Gabriel ha sido muy importante y creo que tienes que tener un oficio, un trabajo. Eres cantaor y ves que no sale nadie y que esa cadena se va a



1. José a las puertas de la UNIA. 2. Gesto expresivo de José durante su intervención. 3. Pepa Sánchez atenta a las explicaciones de José de la Tomasa.

quedar muerta ahí. Entonces lo de Gabriel ha sido muy fuerte y me ha dado muchas satisfacciones. Pero ahí el problema es que Manolo canta, el grande canta estupendamente, Miguel canta también y Juan Amor canta. Pero una cosa es cantar y otra es venderlo. El mundo artístico tiene esas dos cosas, tener el arte y después salir a venderlo.

Pepa Sánchez: Y a Gabriel, ¿Qué consejos le das tú como padre?

J. de la Tomasa: Igual que mi padre a mí. Que escuche, que escuche y que escuche. Que meta la esponja lo más posible y que no sea un cantaor limitado de cuatro palos; que el cante es esa lasca con un abanico infinito de cosas en las que tienes que indagar ahora que eres joven. Tiene que escuchar y crearse una personalidad propia.

Pepa Sánchez: Hay personajes flamencos muy importantes en tu carrera artística, pero también otros no flamencos te dieron alguna vez un empujoncito certero. El intelectual, Antonio Luque, el pianista José Romero, y un personaje entrañable y singular, Paco Lira, el de la carbonería. ¿En qué consistió su ayuda?, ¿cómo te ayudaron?

J. de la Tomasa: Sí, me ayudaron, sobre todo mentalmente. Creyeron en lo que yo hacía. Yo era una cabra loca cantando. Normal, con diecisiete o dieciocho años y tú sabes que se dice que el cante no se canta bien hasta que no se tienen setenta años. Pues ellos creían en mí. Yo venía de la peña Macarena, de donde venían otros cantaores que se ponían a tocar. Y siempre estaban, “¡Venga! para Córdoba”. Y yo, claro, me quedaba allí en la peña un poco rezagado y un día comencé a cantar con mucha rabia. Estaba allí Eduardo de la Malena, Pepe Romero y Luque; se quedaron boquiabiertos. Pensaron que yo tenía posibilidades como cantaor y me ayudaron mucho en ese sentido, a que yo me lo creyera, porque yo era muy tímido. Yo no quería ser cantaor.

Pepa Sánchez: ¿Fueron ellos los que te ayudaron a presentarte en el concurso de Mairena?

J. de la Tomasa: Antonio Luque, sí. Y me presentó pidiendo el favor a Ricardo Pachón. Vine de la mili, me quité la ropa y me presenté en Mairena. Y no lo he pasado más mal en mi vida.

Pepa Sánchez: Fue en el año setenta y tres.

J. de la Tomasa: No me salían ni las palabras. Estaba muy nervioso e imagínate. Pero bueno, las cosas de la vida. Gané, gané ahí el primer premio por malagueñas y a partir de ahí seguí de tapicero pues nunca dejé mi oficio. Aunque llegó el momento en que ya me daban trabajitos de cantaor y tuve que dejar el oficio.

Pepa Sánchez: No sé qué pasaría en ese concurso porque los dos años siguientes te presentaste y volviste a ganar. ¿Crees que han cambiado mucho los concursos hoy día, José?

J. de la Tomasa: No han cambiado los concursos, han cambiado los personajes que iban a los concursos. O sea, la calidad que iba antes no va hoy. Hoy es que un chaval o chavala se prepara dos cantes, los escucha unos días, los canta calcados y le dan el primer premio. Y el jurado debe captar si esa persona sabe cantar por soleá o anda bien en la soleá. Porque una cosa es cantar bien un cante y otra es andar bien en él. Tú te das cuenta que tiene sabiduría en lo que está haciendo, que no va limitado. Pero creo que hoy los concursos no son los mejores. Antiguamente tenía más valor ganar un premio.

Pepa Sánchez: Era como un examen realmente.

J. de la Tomasa: El que ganaba en Mairena ya era cantaor, ya le empezaban a salir las cosas.

Pepa Sánchez: Y el Concurso Nacional de Córdoba vino después, en 1976...

J. de la Tomasa: Sí, en el 1976...

Pepa Sánchez: Ahí también estarías como un flan, me imagino.

J. de la Tomasa: Sí, ahí con Rancapino. Esa época me tocó ir de la mano de Rancapino. Éramos muy buenos compañeros. Y nada, otra parte de mi historia cantaora. Íbamos a cantar y nos rajábamos. “Mire usted, que no nos encontramos bien”. Porque Rancapino me decía, “¡Anda ya! como tengo la voz, hoy no canto yo”. Y claro, yo iba con él y le decía, “Bueno, pues no cantamos. ¿Puede ser mañana?”. “Sí, sí. Mañana”. Y así íbamos hasta que nos tocó cantar. Y bueno, cantamos. Nos sentamos en un banco y oíamos a Rodríguez Rey, que en paz descance: “Queridos, ya sois cantaores. Habéis ganado” (*Risas*). Como él era jurado, ya más o menos sabía. Y Rancapino se agarraba a una estatua romana que había en el patio de Córdoba y se abrazaba a ella. Fueron momentos lindos.

Pepa Sánchez: Bueno yo quiero, porque no hay otra fórmula, empezar por tu familia, José. Quiero empezar por tu abuelo, por Pepe Torres (*se proyecta foto del abuelo*). Esta antigua foto está situada en el Tiro de Pichón de Tablada, en una fiesta en la que están Pepe Torre, La Macarrona y Manuel Torre. A Pepe Torres lo admiraban muchísimo los aficionados que le escuchaban y muchos dicen que la imagen de Manuel Torre perjudicó a la figura de tu abuelo. ¿Crees que es cierto?

J. de la Tomasa: Sí, es que lo de Manuel era muy fuerte. Pepe digamos que era un cantaor más centrado, pero Manuel cuando tenía esa genialidad... Pasa creo que con todos los hermanos. Como en el toreo, en el cante uno de los dos hermanos despunta y un poco que apaga al otro. En el caso de mi abuelo, se ha dado que los grandes aficionados admiraban mucho a Pepe porque ha sido un cantaor creador también. Porque decir que ha escuchado el cante del Planeta, en verdad, no lo ha escuchado, no tenía edad para escucharlo y los cantes de Frijones los puso él también en pie, por lo que pienso yo que fue un recreador de los cantes. Pero tenía mucho ángel, que es lo que hay que tener en la vida. Mi abuelo era un personaje con una gracia que no era normal y eso también es valorable en una persona.

“Como en el toreo, en el cante uno de los dos hermanos despunta y un poco que apaga al otro. En el caso de mi abuelo, se ha dado que los grandes aficionados admiraban mucho a Pepe porque ha sido un cantaor creador también”

Pepa Sánchez: Pues ahora que mencionas lo de la seguiriya del Planeta yo he querido traer aquí la audición de Pepe Torre porque no la conoce mucha gente, desgraciadamente.

J. de la Tomasa: No la conocen ni los mismos profesionales.

Pepa Sánchez: Y... si te parece la vamos a escuchar.

Primera Referencia Audiovisual: Audición Pepe Torre. Seguiriya de El Planeta

J. de la Tomasa: Le decían el cante de El Planeta porque ese cantaor en el cante siempre mentaba a la luna, a las estrellas. Y por eso le pusieron El Planeta, porque la referencia de las letras era siempre el cosmos.

J. de la Tomasa: El toque es magistral, el toque es...maravilla. Toca por cabal. Ahí él tiene setenta y tantos años. Hay que ponerse en su lugar. Se rompió la nariz con la puerta del estudio porque era una puerta transparente de cristal y el hombre creyendo que estaba abierta... Cantaba con un pañuelo en la boca. Son importantes los bajos pues apenas se escuchan. Ahí es cuando se dice que el cante no está sordo. Bacán estaba enamorado de este cante. Él decía que Antonio llevaba este cante hasta arriba y lo rompía.

Pepa Sánchez: Pero Antonio no lo hace en tono de cabal, ¿no?

J. de la Tomasa: No, pero además busca un final muy potente y rompe el cante. Me decía Bacán que le gustaba mucho.

Pepa Sánchez: Y sin embargo la versión que ha quedado es la versión que hizo Antonio Mairena.

J. de la Tomasa: Hombre, por la época esa... Y no olvides quién mandaba...Pero te digo una cosa Pepa, los buenos aficionados buscan esta forma de cabal.

Pepa Sánchez: José. Tú que estabas hablando de saber buscarle el gusto al cante más cortito. Aunque en Manuel Torre no podemos profundizar mucho porque si no nos llevaríamos aquí mucho tiempo, sin embargo he encontrado un comentario de Juan de la Plata que lo publica en la revista El Candil, que hace referencia al cante de tu tío-abuelo y a mí me gusta mucho como lo describe. Quisiera leerlo. Es muy breve. A ver si tú estás de acuerdo con esto o no. Nos dice Juan de la Plata: “Su cante era corto, de inspiración nunca fácil, de saberse a gusto con su gente, con los cabales que le seguían. Jamás alargaba las melismas, sino era como muy preciso. Los tercios le brotaban con toda naturalidad. Cantanba hablando. Y era sobrio en sus apoyaturas musicales, como era clásico en su forma de interpretar. Como le ocurría, por ejemplo, en la soleá, de la que hacía un cante de mensaje directo, de comunicación inmediata”. (*CANDIL nº 30, noviembre-diciembre 1983*).

J. de la Tomasa: Sí, sí, eso se refleja cuando hace el cante de Joaquín el de la Paula, que si te das cuenta el otro cante sería: “por qué abandoné a mi niñoooo” y sin embargo es: “Por ti abandoné a mis niños”. Va siempre directo, nunca miró la consecuencia de la efectividad del cante. Fue muy directo.

Pepa Sánchez: Y tú siempre cuidas eso en tu cante, ¿verdad?

J. de la Tomasa: Sí, sí, pero es algo natural. Eso no es una cosa que tú la hagas pensando en que ahora vas a cantar estrecho. No, eso es algo que llevas adentro, es una forma de interpretar.

Pepa Sánchez: Bien, yo quiero pasar ahora a otro personaje que creo muy importante y que es La Tomasa y tu tío Pepillo Torre. Tu tío Pepillo Torre, que también lo conoce muy poca gente, es un personaje yo creo que muy interesante. Quisiera que lo escuchásemos cantando por seguiriya en la interpretación que hizo en Rito y Geografía del Cante. Luego quiero que nos hables de él. Si te parece escuchamos esta seguiriya que se escucha bajito porque es una grabación muy antigua.

Segunda Referencia Audiovisual: Pepillo Torre, Seguiriyas. Rito y Geografía del Cante.

J. de la Tomasa: Mira..., tía Consuelo. ...Ahí creo que ya no hay nadie vivo, excepto mi madre y mi padre, pero los demás...Eso era otra forma de concentrarse, ¿ves?. Con la mano va llevando el cante. Tenían la libertad de cantar con el cigarro en la mano. Eso hoy no lo puede hacer nadie, es que no había nada “profesional”, era una fiesta auténtica. Él se llamaba Víctor Manuel y lo bautizó la Duquesa de Peñaranda. El tío era muy amigo de la duquesa y entonces bautizó a Pepillo y cuando se rebelaba decía: “Yo me llamo Víctor Manuel”. Este programa no pude yo hacerlo porque estaba sirviendo a la Patria. Cuando le decían “Óle”, era el hombre más feliz de mundo. Tenía un sentido de la libertad...

Él pudiera haber sido mejor cantaor pero quería ser libre, sin ataduras. ¿Has visto a ese niño que salió ahí? Pues hace diez días que se ha muerto. Esto es de Manuel Rubio, de Cagancho. Ustedes (*dirigiéndose al público*), tenéis que mirar no la dificultad del cante, sino la cultura que se está perdiendo que es lo interesante en él.

Pepa Sánchez: Se ve que era muy, pero muy especial.

J. de la Tomasa: Sí, era muy especial, una persona que amaba la libertad y no quiso estar atado a nada. Él quería ayudar a un carnicero, porque le gustaba mucho la carnicería. Tener para sus dos copitas de vino, cantar con sus amigos. Una persona que nunca tuvo una palabra fea para ningún ser humano, nunca.

Pepa Sánchez: Y un gran sentido del humor...

J. de la Tomasa: Bueno, un gran sentido del humor... Era genial. Es que cuando hablaba era una maravilla. Y era un hombre que cantaba muy bien. Todo lo que te decía te lo decía en la cara pero porque lo sentía y Antonio El Sevillano decía: “Este niño podía haber sido una leyenda en el cante”. Y él respondía: “Antonio, ¿y la libertad? ¿Qué hacemos con la libertad?”. Siempre estuvo ahí con esa cosa de ser libre. Eso es muy de los Torre; eso de vivir “ad libitum” y vivir como venga el día. Eso es muy de los Torre y Pepillo era eso. Yo le llamaba el hombre de los mil gestos. Muy gracioso, muy correcto. Nunca le escuché emitir una mala palabra. Él lo que quería era eso, sus dos tintitos y cantar. Tu padre, que en Gloria esté, una vez me dijo que él sentía pena de no haber conocido a mi tío hace cuarenta años.

Pepa Sánchez: Y lo de llamarle Pepillo no es casualidad, ¿no? Cuentan que hablaba en diminutivo.

J. de la Tomasa: Sí, él todo lo decía en diminutivo: “sillilla”, “agüilla”, “me gusta ese cantecillo” (*Risas*). Todo lo hacía en diminutivo y de ahí lo de Pepillo.

Pepa Sánchez: Pasemos ahora a La Tomasa, porque La Tomasa, me imagino yo, sí que te habrá enseñado muchos cantes ¿no? Y que sigues además manteniéndolos en tu repertorio. Aunque ella no graba hasta ser ya bastante mayor (*su cante está recogido en Rito y Geografía del Cante*), sin embargo yo sé que ella participó por ejemplo en la obra de teatro “Los hijos del hambre” de José Ortiz Nuevo. ¿En qué consiste su participación?

J. de la Tomasa: Pues aquello era una especie de cantaores de una época y creo que mi madre salió con mi padre y cantaba por seguiri ya y mi padre hacía los fandangos de El Carbonero. Pero la verdad es que se les dio una vida a esas personas, Pepa, increíble. Ese autobús a las nueve de la mañana, yo creo que era la misma vida, porque eran viejecitos pero cuando entraban en el autobús se quitaban la pelliza y eso era...el autobús de la vida. Y mi madre decía: “A ver cuando viene Rafael del Estad y nos monta en el autobús y nos vamos por ahí”. Porque era el autobús de la vida.

Pepa Sánchez: Vamos a escucharla un poquito, si te parece, cantando por los fandangos de Antonio de la Calzada.

J. de la Tomasa: ¿Sabes? Es que no me gusta escuchar a mi madre.

Pepa Sánchez: ¿No te gusta escuchar a tu madre?

J. de la Tomasa: No, no la he escuchado nunca, ni he ido a un teatro a verla. No, nada de eso.

Pepa Sánchez: ¿No? ¿Pero la habrás escuchado en directo?

J. de la Tomasa: Sí, pero verás, la ponen en televisión y la apago y no la escucho. Ni a mi padre.

Pepa Sánchez: Bueno, ponemos uno sólo, chiquitito.

J. de la Tomasa: Eso tiene una explicación. Yo he cogido el coche, he llevado a mis padres al teatro y me he vuelto otra vez. ¿Quieren oír la explicación de por qué no me gusta escuchar a mis padres?

Público: Sí, sí.

J. de la Tomasa: Pues cuando yo era chico y les escuchaba me creía que a mis padres les estaban haciendo daño, o les estaban pegando por los gestos que hacían, que me parecía que estaban sufriendo. Yo era un chavalillo y veía que lo estaban pasando mal y a partir de entonces se me metió esa idea en el coco y lo pasaba mal cada vez que les escuchaba cantar. Después entendí que era una fórmula de poner los gestos y esas cosas. Pero a mí no me gustaba escucharles cantar.

“Cuando yo era chico y les escuchaba me creía que a mis padres les estaban haciendo daño, o les estaban pegando por los gestos que hacían, que me parecía que estaban sufriendo”

Pepa Sánchez: Pero hoy podrías escuchar por lo menos un fandanguito.

J. de la Tomasa: Sí, sí, hombre.

Pepa Sánchez: Es bueno que el público que está aquí conozca esa faceta.

Tercera Referencia Audiovisual: La Tomasa. Fandangos. Rito y Geografía del Cante.

J. de la Tomasa: Es como muy apagadita la grabación.

Pepa Sánchez: Es que es muy antigua.



1. Momento de la entrevista. 2. José el de la Tomasa. 3. Pepa Sánchez y Manuel Curao.

J. de la Tomasa: Escucha. Eso no lo hace nadie hoy. Se escucha como si fuera una Toná.

Pepa Sánchez: Exactamente. Quiero que escuchemos el primer fandango porque es donde ella hace eso tan especial.

J. de la Tomasa: Sí, sí. Es una cosa que hacía Antonio de la Calzada. Metía en sus fandangos tercios de otros cantes y aquí parece como si metiera una especie de martinete. Es bonito. Antiguamente se cantaba así el fandango, haciendo el fandango doble. Ese fandango ya se ha perdido.

Pepa Sánchez: ¿Y tú no haces eso en tu repertorio?

J. de la Tomasa: No. Pero si yo no sé ni lo que hago. Tú me conoces bien. Hay cantaores a los que tú les metes un euro en la espalda y saben lo que van a hacer. Yo el otro día en el Lope de Vega me senté en la silla y os lo juro que sé que tengo que cantar una malagueña, el estilo. Pero lo que le voy a hacer a la malagueña no lo sé, porque puede más un fuego que hay ahí, dentro de mí, que no lo puedo controlar. Quizá sea esa mi virtud, esa espontaneidad, esa forma de ver el cante.

Pepa Sánchez: Yo sé que tu madre no quería pasar ni por la calle Relator ni por el Pumarejo porque decía que se acordaba de su amigo Eduardo de la Malena.

J. de la Tomasa: Sí, es verdad.

Pepa Sánchez: Háblanos un poquito de eso.

J. de la Tomasa: Mi padre, Eduardo y mi madre vivieron tiempos muy mágicos. Aunque no eran tiempos muy buenos como sociedad, vivieron una época maravillosa, de risas, de arte, de compañerismo, de amistad. Y claro, Eduardo era como un hermano de mi padre y de mi madre. Que nobleza más grande, decir que no pasa por ahí para no recordarlo. Hay una letra referente a Ortega El Gordo de Cádiz que dice: Por Puerta Tierra/ no quiero pasar,/ porque me acuerdo de mi primo Enrique/ y me echo a llorar. Pues aquí pasaba igual, pasar por allí era como castigarse a sí mismo.

Pepa Sánchez: Ellos vivieron todo ese ambiente. Pero tu padre concretamente alternaba por Los Majarones, Las Siete Puertas, Casa Murillo, La Sacristía, locales de la Alameda y de La Europa con muchos artistas. Seguro que conoció a artistas de la talla de El Boína y otros.

J. de la Tomasa: También del Cuacua, que mi padre me hablaba mucho de él, que cantaba muy bien. De la Moreno, que era un personaje que sin ser Pastora ni una cantaora así... Digamos que ella es la que tendría que tener un monumento en la Alameda porque representaba una época, una forma de ser. Cantaba para comer. No le gustaba otra cosa. Un ser muy libre que cantaba para reventar. Sí, señor. Y era muy amigo de la Moreno.

Pepa Sánchez: ¿Y también de los Culata?

J. de la Tomasa: ...y de Pepe el Culata, que son trianeros. Son familia de los Cagancho. A mí me contaba mi padre que iba con un gran amigo a la Europa, con Enrique Montes, que en gloria esté, y Enrique llevaba el paquetito de comida para la obra en que trabajaba. Y allí se ponía en la ventana a escuchar los cantes y se comían la comida que debía llevar a la obra. Y luego se iba a la obra sin nada, pero ese ratito lo pasaban disfrutando.

Pepa Sánchez: Bien, yo sé que como no te gusta escuchar a tus padres has pasado un mal ratito. Ese ambiente tan interesante que vivió tu padre no sólo el de la Alameda y la Macarena sino también el de Triana se percibe en el cante de Pies de Plomo por soleá. ¿Te parece que lo escuchemos?

J. de la Tomasa: Sí, claro.

Pepa Sánchez: Esto es una grabación en una peña, luego el sonido es también muy bajito.

Cuarta Referencia Audiovisual: Pies de Plomo. Soleá. Testimonios Flamencos.

J. de la Tomasa: Eso puede ser Torre Macarena... Eso es Juaniquí, pero más largo. Tenía un repertorio de letras...

Pepa Sánchez: Está Triana presente en el cante éste, ¿verdad?

J. de la Tomasa: Sí, en mi padre y en todos los cantaores. Triana está ahí como tiene que estar, como una pieza fundamental. Pero mi padre también ha sido un cantaor muy libre en el sentido de que empezaba un tercio de Juaniquí

y después lo terminaba por Triana. Que eso es bonito en un cantaor, pero cuando se saben los cimientos y se nota ese sentido de la libertad.

Pepa Sánchez: Tú siempre has optado por la ortodoxia familiar pues lo que tú cantas son seguiriyas sobre todo, tonás y saetas. Antes hablábamos de Antonio de la Calzada, ¿Te has dejado influenciar por otros cantaores a los que admiras independientemente de tu familia? ¿De qué otros cantaores has bebido?

J. de la Tomasa: Aparte de la familia hay un cantaor que está casi olvidado pero que para mí ha sido una referencia increíble. Es El Carbonerillo, que muere con treinta o treinta y un años. Y ese hombre me vuelve a mí loco cantando. Pero también tengo influencias, aunque parezca mentira, por Marchena pues le he escuchado mucho. En una granaína que he grabado tengo cosas de Marchena, pero nadie nota que es de Marchena, excepto yo. Y aunque uno diga que no, siempre estamos influidos por todos los maestros. Yo cuando he cantado con otros profesionales siempre te influyen y te das cuenta de cuál es el cante que le hace triunfar. Tu padre por granaína formaba el taco y lo hacía porque al final tu padre respiraba de una forma particular, llenaba el diafragma y al final ponía a la gente en pie. Pues esas cosas yo las veía y trataba de cogerle eso. El Lebrijano tenía también otra forma y siempre coge uno de los maestros. Lo bonito es que después tú no los echas fuera. No te pareces a nadie, pero beber sí bebes y a veces lo que se hace es imitar, y eso no entra en mí. Mi cante tiene que ser más bien o más mal, pero mío, de mi pertenencia, de mis sentimientos.

Pepa Sánchez: Si te parece, antes de finalizar esta primera parte yo quiero introducir una etapa maravillosa que considero la segunda etapa de oro del flamenco, que es la etapa de los Festivales Flamencos. Etapa que tú has vivido en todo su esplendor. Yo, José, de pequeña viví eso yendo con mis padres y acompañándoles a los festivales. Siendo muy chiquitina, recuerdo una vez que iba en el coche con Rancapino, mi madre, mi padre y mi hermano y yo, muy chiquitillos. Estábamos perdidos por Alhama de Granada. Era de noche. Imagina en los años ochenta por esas carreteras. Y siempre tengo la imagen de mi madre llorando de risa en el coche. Hace poco le pregunté por qué se reía tanto esa noche, si estábamos tan agobiados por no encontrar el camino. Me dijo que Rancapino empezó a soñar despierto porque iba a ganar mucho dinero y se iba a hacer una operación de cirugía estética y quería que lo dejaran como a Sandokan (*Risas*). Yo sé que esa etapa está llena de anécdotas y quiero que empecemos por ahí y saber antes que nada quién es el personaje de Pulpón. ¿Conociste tú a Pulpón?

J. de la Tomasa: Sí, un personaje que no se va a dar más, además de ser un buen agente artístico. Porque ahora le echamos de menos. Porque es un hombre del que nos hemos dado cuenta que era más honrado de lo que creíamos y era un hombre al que le gustaba el buen sentido del humor. Y en las equivocaciones del grupo venía la gracia. A mí me mandaba a Murcia y al Beni lo mandaba a Bormujos y el que tenía que cantar en Murcia era el Beni y yo acá en Bormujos. Y como eso muchas anécdotas, hasta la de mandarme a cantar a una tómbola.

Pepa Sánchez: ¿A una tómbola?

J. de la Tomasa: Sí, sí, a una tómbola. ¿Cómo llamabas tú la atención para que la gente comprara muñecas? Hoy con los micrófonos, pero antes ponían a una persona cantando cualquier cosa para llamar la atención y eso me pasó muchas veces.

Pepa Sánchez: Sí, porque tenía esos errores. Yo recuerdo que una vez estaba mi padre, junto a Fernanda y Bernarda de Utrera y La Paquera, esperando en un bar a que viniese Pulpón en un coche para llevarles a un festival. Finalmente llegó tarde Pulpón con un coche fúnebre. Y las gitanas, imagínate, todo el camino maldiciendo a Pulpón. Ese tipo de cosas eran muy propias de él.

J. de la Tomasa: Y a la Paquera... Me cuenta que la manda al Burgo y Paquera coge y se encaja en Burgos. Pero era “El Burgo”, que está ahí al lado de Ronda (*Risas*). Llama la Paquera y le dice, “Ya estoy aquí, corazón mío. ¿A qué hora comienza esto?, ¿qué teatro es?”. Y él le responde: “No, esto es un festival al aire libre ahí al lado de Ronda”. “¿Cómo que al lado de Ronda, Antonio?”, le replica ella, “que yo estoy aquí al lado de una estatua y hace un frío muy malo”. “¿Cómo que frío?, pero, ¿tú dónde estás?”, pregunta él-. “Yo estoy aquí en Burgos”, a catorce horas en tren”. Imaginen con esa anécdota cuántos despistes. Pero bueno, antes también las cosas se tomaban de otra forma, no como hoy. Antes pasaba la anécdota y después eso se convertía en risa.

Pepa Sánchez: José, y tú que has triunfado en muchísimos festivales, ¿a qué le has temido más en los festivales, a que el público fuese frío o a que tú te sintieses frío cantando?

“¿Un guitarrista? Muchos..., Melchor, Diego, Ricardo, Sabicas. Los de hoy no me gustan ninguno, ni Paco ni Sanlúcar. Para mí no son flamencos”

J. de la Tomasa: Yo a lo que más le he temido en un festival es a un mal tocaor. Con un mal tocaor no te sirve ni el sonido que sea bueno, ni que el sitio sea magnífico. Nada. Porque ahora tú tienes la opción de que te digan si puedes llevar a fulano. Tú coges al tocaor y te lo llevas. Pero antes tú preguntabas y te decían que te tocaba Paco el de Julia. Y si preguntabas “¿Quién es ese?”. Paco el de Julia estaba por allá en un rincón, “soy yo”. Y ese Paco no daba ni en las cuerdas. Entonces de qué valía que yo llegara con la garganta inspirada si el resto no te acompañaba. Por eso, a lo que más le temía en un festival era a un mal tocaor. Con un buen tocaor no hay problema.

Pepa Sánchez: ¿No había cosas de los festivales que te molestasen? En referencia a su organización, por ejemplo.

J. de la Tomasa: Hombre, claro. Vestirte en un váter o en un almacén lleno de botellas. Pero todas esas cosas se han pasado, hoy se mira que el cantaor tenga su camerino. Ya incluso ponen su fruita. Eso lo inventó Rancapino, lo de la fruta. Y te ponen dos botellitas de agua. Antes, claro, hablamos de los años sesenta y cinco o setenta, pues de verdad que era lamentable. La persona que te contrataba, la única noción del flamenco que tenía era la de la taberna, donde tú eras un bebedor. Una imagen muy pobre. De ahí el trato que te daban de vestirte en cualquier lado. Ya hoy las cosas no son así.

Pepa Sánchez: ¿Recuerdas alguna noche mágica especial como experiencia de esos festivales?

J. de la Tomasa: Sí, recuerdo la primera vez que canté en Alcalá. Pues yo soy muy romántico y las imágenes que yo adoro me las meto dentro. Y cuando yo comencé a cantar en ese castillo y, aunque parezca de locos, yo ya veía allí a los centinelas

como en las películas y a Joaquín de la Paula de un lado para otro y fue algo muy mágico. Que me dijeron “¡Anda ya, José!”, como diciendo, que te toca cantar, porque yo estaba en una nube. En fin, muchas cosas que pasan, pero como uno está emocionado pues hay cosas que se te van del coco. Pero son cosas bonitas, de compañerismo. En los festivales, Naranjito, tu padre, todos los compañeros a reírse conmigo porque a mí con los nervios antes de cantar me daba por reírme y hacer cosas, y mis compañeros pues se tiraban conmigo.

Pepa Sánchez: Yo quiero que en la segunda parte de esta entrevista sigamos ahondando en toda esa vida de los festivales y de los compañeros de viaje. Pero es una tradición en este curso hacer una batería de preguntas a las que me debes responder muy brevemente. Y aquí va la primera: ¿el arco de la Macarena o el Puerto de Chipiona?

J. de la Tomasa: El arco de la Macarena.

Pepa Sánchez: ¿El coche o la bicicleta?

J. de la Tomasa: Que mala leche Pepa... *(Risas)*. La bicicleta.

Pepa Sánchez: ¿Un partido del Betis o una tarde de pesca?

J. de la Tomasa: Pescando pongo el transistor y escucho al Betis.

Pepa Sánchez: Un poeta, José.

J. de la Tomasa: Miguel Hernández

Pepa Sánchez: Un guitarrista.

J. de la Tomasa: Muchos..., Melchor, Diego, Ricardo, Sabicas. Los de hoy no me gustan ninguno, ni Paco ni Sanlúcar. Para mí no son flamencos.

Pepa Sánchez: Un bailaor o una bailaora.

J. de la Tomasa: ¿Bailaor o bailaora? Bailaor me gustaba mucho... éste de Jerez, el Güiza, Paco Laberinto, Farruco, cuando bailaba por soleá a mí me encantaba. Rafael El Negro también. Esa estampa maravillosa. Muy buenos bailaores.

Pepa Sánchez: ¿Jerez o Triana?

J. de la Tomasa: ¡Uff! *(Risas)*. ¿Me puedo quedar con las dos?

Pepa Sánchez: Venga, quédate con las dos. Un aroma, José.

J. de la Tomasa: ¿Un aroma?, el azahar.

Pepa Sánchez: Una taberna.

J. de la Tomasa: Una no, siete u ocho. Donde se cantaba. Donde yo de chico sabía a donde tenía que ir para escuchar un buen cante, sobre todo la del Pasaje, Marqués de Esquivel. Me sentaba en el escalón y allí estaba mi padre y todo el mundo cantando. Después me iba a la Puerta Osario y de tabernita en tabernita, de ahí aprendí yo un poco de los cantes. Donde se ponía “prohibido el cante”, pero preguntabas si se podía cantar y te decían “si cantas bien, sí”. Y entonces se ponía a cantar el hombre y si cantaba bien se le daba la vuelta al cartelito.

Pepa Sánchez: Y por último, un sueño no realizado.

J. de la Tomasa: No sé, ser feliz. Es que no sé lo que es la felicidad. Vivo muy bien pero creo que la felicidad es inalcanzable. Ser feliz del todo es muy corto. Cuando eres feliz sale cualquier cosita y ¡pum! se estropea. Ver a mi gente bien, a mis niños bien, que todo el mundo esté bien, y que el Betis gane alguna vez (*Risas*).

Pepa Sánchez: Al comienzo de esta entrevista yo contaba el día que vi a José de la Tomasa por primera vez, y no terminé de contar la anécdota pues quería dejarla para ahora. Decía que conocí a José en su faceta más definitoria que es la de la genialidad. Y ese recuerdo que yo guardo de José de la Tomasa ante el retablo enorme de la Virgen de Loreto, que tenía una imagen muy diminuta, muy pequeñita. Y recuerdo que hacía mucho frío y José dirigiéndose a mi padre y frotándose las manos le dijo: “Naranja, ¿qué frío no hará aquí que mira la virgen lo chiquitina que se ha quedado?” (*Risas*).

J. de la Tomasa: Sí, es que es una iglesia en la que había mucha corriente. Y yo no le temo al frío. Le temo a la corriente porque una corriente para una persona que ejercite la garganta es lo peor que hay. Y cuando vi el templo tan grande con un retablo enorme y la virgen y el niño tan pequeñito..., el niño estaba así, tan arropadito.

Pepa Sánchez: José, ¿Por qué te llamaba La Paquera el lazarillo?

J. de la Tomasa: Me decía el lazarillo porque ella cuando necesitaba un cafecito... ¿Sabéis quién es La Paquera de Jerez? Cuando necesitaba algo, miraba a la gente que había en el festival y conmigo tenía esa confianza. Y le decía su hermano, “¿Quién te ha ido por el café?”. Y ella respondía: “mi lazarillo”. Y yo le ayudaba a bajar del escenario y era por eso simplemente. Le tenía mucha ternura. Imagínate en un pueblo de esos a las dos de la madrugada queriendo un café, porque la pobre es que no tenía fuerzas para salir a las seis de la mañana a cantar.

Pepa Sánchez: Mi padre me contaba que Fernanda le llamaba a él “el sortijita” porque se arreglaba mucho para ir a los festivales.



1. José de la Tomasa. 2. Ambiente distendido en el patio del Monasterio. 3. Grabando para el audiovisual.

J. de la Tomasa: ...Pero mira qué bien puesto...

Pepa Sánchez: ¿Qué recuerdas tú de la Fernanda?

J. de la Tomasa: Fernanda era una maravilla de ser humano, que no la ha conocido la gente. Muy entrañable. Nunca insultó a nadie, ni habló mal de un compañero. Hacía lo que hacía, sus cantes muy cortitos pero entrañables y una mujer que ha dejado huella. La ha dejado en lo artístico y en lo humano ha dejado aún más. Disfrutaba mucho. Le gustaba reírse. Cantaba y disfrutaba a la vez. Era gente buena.

Pepa Sánchez: José, ¿quién no admira hoy a Antonio Mairena?

J. de la Tomasa: Bueno, Antonio Mairena tiene el problema de todas las personas que han llegado a las alturas, que son queridos y odiados. Hay una cosa que le ha hecho mucho daño a Antonio que es el llamado Mairenismo. Cuando tú dices que fulano es el mejor, eso es malo para el cantaor, decir que es el mejor. Y yo creo que él necesitaba esa gloria pero se le ha dado más gloria de lo normal y eso es muy malo porque el ser humano deja de pisar el suelo cuando ya se cree que es algo más sublime. Y la culpa de todo eso la tiene el Mairenismo, porque aquí hay que ser aficionado al cante no a los cantaores y pasaba con Caracol igual. Esas peleas de Caracol y Mairena... Cada uno hace el cante como lo hace y punto. Pero no sé por qué la sociedad requiere de esas cosas: el Sevilla-Betis, la Macarena-Trianera... Como tener siempre un fuego encendido. Y no debería haber fuego nada más que para las comidas.

Pepa Sánchez: Tú has sabido mantener muy bien la armonía por el hecho de tu madre ser gitana y tu padre no. ¿No es así?

J. de la Tomasa: Claro, la he sabido llevar y agradecido a las dos culturas. Es que yo soy un privilegiado de tener esas dos culturas.

Pepa Sánchez: ¿Nunca te has encontrado con un problema por eso?

J. de la Tomasa: Nunca, nunca. Yo cuando veo una persona hablar bien de gitanería o de no gitanería que se sale un poquito de lo normal, yo ya no tengo ahí nada que ver. No me interesa siempre que no se hable con coherencia.

Pepa Sánchez: Y un personaje al que tú también has estado muy unido por motivos profesionales, ya que hablamos de Antonio Mairena, es a su hermano Manuel.

J. de la Tomasa: Manolo. Sí, he trabajado más con él...

Pepa Sánchez: ¿Qué recuerdos tienes tú de Manuel?

J. de la Tomasa: Pues de Manuel tengo yo muchos recuerdos junto a tu padre también porque fuimos, digamos, los primeros saeteros de aquí de Sevilla cuando se hizo en la Catedral y en el Salvador, y ahí estuvimos muchos años juntos los tres. Y con Manolo pues..., yo me iba a los festivales con tu padre o bien con Manolo. Cuando no coincidía con tu padre hablaba con Manolo y él me llevaba en su coche y he tenido una vinculación muy buena. También en la Hermandad de los Gitanos nos hemos visto mucho, pero sobre todo en las saetas. Ahora llevo yo casi veintidós años cantando por saeta, pues por lo menos catorce o quince años hemos estado los tres juntos.

Pepa Sánchez: Esas tardes en el Café Laredo, en el balcón...

J. de la Tomasa: Eso ha sido de tirarse los dos al suelo...

Pepa Sánchez: Mi padre decía que un día tenías tú que cantarle a la Virgen de las Aguas y no dabas con una letra ese día, no se te ocurría una letra de saeta. Hasta que dijiste, “Ya sé, Naranjo, por ahí viene la Virgen del Pantano de la Minilla”..

J. de la Tomasa: ...Nuestra Señora de Emasesa. Vamos, de cachondeo porque después me inventé la saeta. Pero aquello fue demasiado. Después tu padre con el pito. Antiguamente se entonaba con un pito para coger tono. Y claro, el pito le servía a Naranjo, pero a mí me mataba porque el tono que me daba el pito me ponía a mí como la Caballé. La verdad es que hemos pasado momentos muy buenos y también muy serios. Cuando cantamos en la Hermandad de la Macarena que Naranjo en lugar de mirar para el público miró para la virgen. Y bueno, a mí ellos me han enseñado...Ahora la gente dice que soy un gran saetero pero fíjate tú, yo empecé así con la saeta escrita aquí en la mano y gracias a ellos..., bueno, creo que soy un buen saetero. Pero ellos me han enseñado, me han dado esas vivencias y he aprendido mucho de los dos.

Pepa Sánchez: Hasta el punto que hoy eres imprescindible en la “Exaltación de la Saeta de la Catedral de Sevilla”...

J. de la Tomasa: Es que me han dejado solo. No es que sea el mejor, es que me han dejado solo. Y hoy los chavales la verdad es que no saben cantar por saeta. Las cosas se van perdiendo cada vez más y hoy los chavales pues no tienen esas ganas que yo tenía, por ejemplo, de salir para afuera, de supervivencia, de llegar a mi casa. Hoy la cosa va de otra manera.

“Hoy los chavales la verdad es que no saben cantar por saeta. Las cosas se van perdiendo”

Pepa Sánchez: Y en cuanto a tus compañeros guitarristas, porque has tenido muchos en tu carrera, algunos han sido muy señalados. Como por ejemplo Pedro Peña.

J. de la Tomasa: Sí, primero Pedro Peña, después Bacán. Me llevé muchos años con él. José Cala El poeta, mi primer tocaor y personaje mágico.

Pepa Sánchez: ¿Tienes tú alguna que otra anécdota con El Poeta?

J. de la Tomasa: Más de las que tú te crees. De equivocarme de sitio y llevarme a un pueblo que no era el pueblo. Porque él me llamaba y me decía: “José, nos ha salido una cosa para Priego. Para el día quince”. Cogías el coche, llegabas allí y te decía: “Aquí no es hombre”. Lo que estaba diciendo era una peña a cincuenta kilómetros. Se le iba del coco. Pero era una persona que hizo mucho por mí. Era muy particular cuando la conocías. Después venía Manolo Franco también, que lo llevaba tu padre, en fin, compañeros que ya son viejos. Pero es que son muchos años ya. Porque el tocaor tiene que ser persona, aparte de tocar bien. Ten en cuenta que convives con él. Comes con él, duermes con él y si hay algo que no va bien, entonces eso no perdura.

Pepa Sánchez: Después del concurso de Mairena del Alcor por fin empiezas a grabar tu primer disco, aunque desgraciadamente están todos descatalogados. Fue con Paco Cepero. Un disco que lleva tu nombre, “José el de la Tomasa”. ¿Qué recuerdos tienes de esa primera entrada en un estudio de grabación?

J. de la Tomasa: Pues algo terrible. Porque además, si llega a ser en Cádiz o en Lebrija pues vale, pero fue en Cataluña donde las horas eran más estrictas. Y cuando estabas más a gusto cantando te decían “playback”, o algo de eso, o paro. Y yo no entendía más que estaba muy a gusto y el cante me estaba saliendo muy bien y te decían que se acababa ahí y hasta las seis de la tarde no se volvía a grabar. Allí era más fuerte el “Sindicato del Arte”.

Pepa Sánchez: El segundo disco es “Herencia”, donde te acompaña Juan Habichuela, quien por cierto, te acompaña en una de las primeras grabaciones que tienes en Televisión Española y que vamos a ver ahora mismo. Vamos a tener la oportunidad de ver un taranto y una murciana. Estás aquí muy jovencito y muy guapo, José.

J. de la Tomasa: Otro personaje que ha tocado como un grande pero después, como persona es una exquisitez.

Pepa Sánchez: Y la experiencia que tiene...

J. de la Tomasa: Sí, claro. Empezó creo que desde que tenía siete años.

Pepa Sánchez: Pues, vamos a ver ese taranto y murciana.

Quinta Referencia Audiovisual: José el de la Tomasa. Tarantos. Flamencos en los archivos de RTVE. Sevilla. Cantes de la noche

J. de la Tomasa: Fernando Quiñones, un poeta de Cádiz... Me parece que fue ayer, que hace dos días. ¡Te lo juro! ... Ahí me parezco a mi hijo Gabriel, la cara de Gabriel.

Pepa Sánchez: Estás guapísimo ahí, José.

J. de la Tomasa: Si. Sí.

Pepa Sánchez: José, tú nunca te has cerrado a esos cantes que con mayor o menor propiedad se les llama cantes gitanos. Tú siempre te has abierto a todos los abanicos de los cantes del flamenco.

J. de la Tomasa: Sí, porque si no, estás supeditado a hacer pocas cosas en el cante. A mí me han gustado todos los cantes. El mundo este del Levante para mí era mágico. Y para el mundo gitano el mundo de levante era muy complicado, pero después lo han asimilado. De hecho, hay hoy grandes intérpretes del mundo de Levante. Yo, será por la sangre que llevo de mi padre, pero a mí me encantan esos cantes. De hecho, una vez se dijo que en granaínas y en malagueñas yo era un fenómeno. ¿Para qué quedarme ahí, reducido con tres o cuatro cantes?

Pepa Sánchez: En ese sentido creo que hay una idea falsa, porque uno piensa por ejemplo en tu sangre, en Manuel Torre, y si se analizan sus grabaciones, grabó mucho más que seguiriyas y soleares.

J. de la Tomasa: Él para mí, fue el cantaor más completo de la época.

Pepa Sánchez: Y Antonio Mairena llegó a decir una vez, antes de que todo el mundo conociese su discografía, que incluso cantaba petenera. ¿Eso es cierto?

J. de la Tomasa: Sí, las tiene grabadas. Manuel Torre tiene las peteneras grabadas del Niño Medina

Pepa Sánchez: ¿Y entonces por qué a tí no te gustan tanto las peteneras?

J. de la Tomasa: No, no. Yo he cantado la petenera. En Austria la tuve que cantar un mes seguido. Después no me pagaron. Total, perdimos el avión y de nada sirvió la petenera (*Risas*). Lo mismo te digo del polo. No canto el polo. Pero

son cantes que a unos cantaores le van más que a otros. Ahora, Pepa me dice que mañana tengo que cantar por petenera y no cabe duda que José sabe cantar por petenera, que es mi oficio.

Pepa Sánchez: Siguiendo con tu discografía, el siguiente disco, uno de los más sonados, es “Alado bronce”. Lo grabas en el año 1986, con la guitarra de Pedro Bacán. ¿Ahí publicas por fin tus letras?

J. de la Tomasa: No, mis letras están ya desde el segundo disco. Sí, porque yo grabo con Paco Cepero y grabo las letras de José Domínguez Carrasco, que no sé si tú lo conocías. Pero a mí me faltaba algo en esas letras. Y es que claro, yo tenía que cantar las letras de Pepe, que era un gran poeta. Pero digamos que no iban a medida para mi cante. Yo notaba que faltaba algo. Y lo que faltaba es que las escribiera yo. ¿Por qué? Porque yo soy cantaor y cuando yo escribo mis letras las escribo cantando y por tanto van medidas. Por eso tú me dices a lo mejor: “José, una soleá para una cantaora”, y viene más a mi medida y me siento más a gusto cuando canto lo que yo escribo. Se disfruta mucho más, por la literatura y por la música.

Pepa Sánchez: Yo creo que es bueno hablar largo y tendido de tu faceta poética pero a mí me llama mucho la atención y supongo que a los presentes también un disco llamado “Cante Gitano, Gipsy flamenco from Andalucía”, en el que participas tú junto a María la Burra y María Soleá. Los guitarristas son Paco y Juan del Gastor. Eso se graba en la tertulia del Gallo de Morón y los que lo producen me parece que no son de Morón, pues se llaman Robin Broadbank y Phil Slight, de Inglaterra, ¿Cómo surge esa idea?

J. de la Tomasa: Me llama Paco del Gastor y me dice, a las nueve empezamos a grabar. Incluso yo no hablé ni de dinero pero sin saber nada de nada de lo que se trataba, porque ellos estaban allí sentados en una pequeña oficina haciendo anotaciones. Y claro, a mí me dirigía Paco del Gastor que fue el que me contrató. Y a mí me daba exactamente igual. Y resulta que después ese disco se vendió mucho en Francia e Inglaterra y se sigue vendiendo.

Pepa Sánchez: Más tarde, en el disco “Vereas Negras” empiezas a hacer un disco con unas ideas concretas. ¿Cómo fue la idea?

J. de la Tomasa: Sí, ahí empiezo ya a encontrarme a mí mismo como cantaor. Empiezo a ver mi personalidad y a partir de “Vereas Negras” empiezo como a cuajar un poco más y a ver los cantes de otra manera, a olerlos. Como yo le digo a los alumnos, los cantes tienen olores. Hay que saber olerlos... Y a partir de ahí comienzo a ser José el de la Tomasa. Dejé ya de estar vinculado tanto a la familia. Salgo por mí mismo, buscando mi identidad.

Pepa Sánchez: Tu idea era hacerle un homenaje a cada provincia de Andalucía ¿no?

J. de la Tomasa: Sí, sí.

Pepa Sánchez: Y ocurrió que se quedó alguna fuera...

J. de la Tomasa: Algo de eso. Se quedaría por ahí Jaén. No lo sé. No obstante tengo un fandango que mienta a las ocho

capitales andaluzas, que eso es difícil en un fandango. Tú sabes que tiene cinco versos. Hay un fandango que dice: “Cádiz, Huelva y Almería/y Málaga marinera. / Cádiz Huelva y Almería. / Córdoba y Granada, joyas, / y Jaén, la aceitunera. / Sevilla, la emperadora”. Pudiera que pasara eso, sí.

Pepa Sánchez: Dices que te ves cuajado como cantaor y por tanto has visto en ti una evolución como cantaor. Pero, ¿puedes puntualizar en qué has evolucionado en el cante?

J. de la Tomasa: Sí. Por ejemplo cuando he estado escuchándome ahí, el cante es muy bonito. Debo estar estupendo pero no está cuadrado el cante. No me refiero a cuadrado de compás sino a los tercios; uno se va para Pamplona y el otro a... Hay ahí un chaval muy joven que no sabe poner las cosas en su sitio. Hoy no, hoy no es así. Es la importancia que yo le doy al cante, que no es de borrachos; no está escrito para tabernas. El cante es algo más. Y claro, escucho esas cosas que están increíbles. Pero no están como yo les digo muchas veces a los alumnos; les digo que el cante es como aquel que se compra una imprenta y se encuentra todas las letras por el suelo tiradas. Y eso tiene que ir cada cosa en su sitio. No es majar, de mezclar. Yo odio ahora mismo que haya cantaores con una gran proyección y cogen un cante y lo ligan porque no saben cantar. Entonces un cante de Paco la Luz o de Chacón tiene su base, su principio y su final y eso es respetable. Pero uno hace un tercio de otro, hacen unas amalgamas ahí y equivocan todo, equivocan a los alumnos de bien.

Pepa Sánchez: ¿Cómo ves tú al flamenco en el cante hoy día?

“A mí no me echan al lado porque yo todavía tengo algo, me cuido muy bien. Pero ahí están cantando gente que ganan mucho dinero y no tienen ni idea”

J. de la Tomasa: Yo lo veo un poco que mi generación se ha quedado un poquito apartada. No sé si eso es ley de la naturaleza. Yo me encuentro muy bien a pesar de la edad, pero yo veo que esa forma de cantar se ha apartado hoy. Y están saliendo unos chavales jóvenes con buen material de voz, pero, yo que sé, se olvidan un poco que en el estómago hay que tener muchas veces telarañas y no cables. En mi generación, muy mal desde luego. De hecho de esa generación de Curro Malena, de Lebrijano, nos echan un poquito al lado. A mí no me echan al lado porque yo todavía tengo algo, me cuido muy bien. Pero ahí están cantando gente que ganan mucho dinero y no tienen ni idea. Son escuchadores de discos. No tienen nada dentro, le dicen: “Oye, que mañana tienes que coger una letra de García Lorca”, se la aprenden y cataplum. Cuando el cante es más visceral, entonces una parte del flamenco está muy bien. La gente lo ve en los teatros, pero hay otra parte que digamos es la fuente, y está un poco olvidada, por los medios de televisión también. Canal Sur no le echa toda la cuenta, no investiga sobre esas cosas como tú estas haciendo. Es más importante el “vámonos, que nos vamos”. Es lo que pasa, aquí no se dice vamos a coger esto y hacer tertulias; vamos a hablar y poner esto en pie; vamos a investigar, sino que escuchan radio y te ponen flamenquitos y están un poco engañando a la gente. Pero yo creo, Pepa, que lo que siempre va a quedar es el sentimiento, la conexión que tú hagas con el público. El otro día yo en el Lope de Vega, y mi hijo... Fue muy bonito porque ahí se demuestra que conectar con el público es lo importante. También antes se trabajaba con un agente artístico y hoy se trabaja con manager, que tienen un acceso increíble a agentes políticos. Vamos,

son íntimos amigos. No sé que es lo que pasa ¿no? Yo te puedo decir que excepto este año, llevaba ya siete u ocho años sin cantar en Sevilla. Un cantaor que soy, nacido en Sevilla, en el centro de la ciudad, no digo en la provincia. No sé lo que hay que hacer. Soy un cantaor honrado, que sabe su trabajo. Y claro, tú ves las injusticias que se están haciendo conmigo y con mucha gente, muchos compañeros.

Pepa Sánchez: Pero tú has cosechado muchos éxitos en otras provincias e incluso en el extranjero.

J. de la Tomasa: Venimos ahora de Mont de Marsan y la gente en pie aplaudiendo durante siete u ocho minutos y en Madrid cada vez que voy tengo más nombre que aquí.

Pepa Sánchez: ¿Cuál ha sido el mejor público para ti? Porque el sevillano obviamente todavía te debe algo.

J. de la Tomasa: El otro día Sevilla se portó muy bien conmigo. Hubo mucha parte de reconocimiento; de decir, qué se ha hecho con éste hombre. Pues muy poco ¿no? Pero yo me quedo con el público de Madrid. El público de Madrid a mí me encanta. Porque hay público para todo; hay teatros de flamenco y para cada teatro hay un público. Francia ya es..., es que el cantaor necesita ir a Francia. Es como si fueras a echarle gasolina al espíritu. El trato, la sensibilidad que hay allí, cómo te llevan. Necesitas sentirte cantaor. Y aquí, nos dejan a ti y a mí ahí y ahí se quedan.

Pepa Sánchez: José, ¿Te ha exigido mucho sacrificio el cante?

J. de la Tomasa: No. Sacrificio, la carretera nada más, que ha sido un sacrificio enorme del miedo. Pero cuando a mí me llaman para cantar voy muy a gusto y pienso que soy una persona muy valorada en el sentido de que se me otorga económicamente lo que otras criaturas no ganan. He tenido siempre mi casa muy bien y ¿sufrir? ¡no! al principio, sí. Las patadas y zancadillas que te ponían. Pero eso pienso que es escuela, que tienes que pasarlo. Yo no he sufrido.

Pepa Sánchez: ¿Has pensado en dejar el cante alguna vez?

J. de la Tomasa: Un año estuve a punto de dejarlo. Pero bueno, eso son cosas que también tienen que pasar. Tén en cuenta que la mente del hombre no la conoce ni el mismo hombre. Y llegué a decir: “me voy, pero y, ¿dónde me meto ahora? ¿de tapicero otra vez?”. Pero no, la vida te da fuerzas, tiras para adelante y ya está.

Pepa Sánchez: ¿Ahora ya te sientes más a gusto?

J. de la Tomasa: Ya sí, porque ahora yo disfruto cuando canto. Antes no, antes no disfrutaba. Sufría. Ahora disfruto porque canto también para mí. Antes era todo para el público y quería que ellos disfrutaran. Y me dije, que disfruten pero yo también tengo que disfrutar.

Pepa Sánchez: Yo quería hacerte una pregunta un poco extraoficial. Hemos hablado de compañeros tuyos de profesión

y quiero leerte algo tuyo y me voy a permitir la licencia porque es también un poco personal: “Vaya una estampa valiente/ hoy he visto a Naranjito/ cómo atravesaba el puente. / Soñador de la elegancia, / hombre de honor y caballero. / En su mente dos Esperanzas. / Como cantao, puntero. /Ahora mirará El Cachorro/ con más alegría hacia el cielo”. Tienes muy presente a Naranjito hoy. No sólo porque conoces a los hijos.

J. de la Tomasa: Naranjo. Bueno, no es fácil hablar de él delante de ti y de Esperanza. Pero hasta él mismo se sorprendía de mi amistad hacia él. Llegaba a sorprenderse porque llegaba su cumpleaños y yo lo llamaba, llegaba su santo y yo lo llamaba, llegaba Navidad y ahí estaba José. Y el trato ha sido muy cariñoso. Y él ya se decía que allí no había una amistad superficial. Este tío es que viene de verdad. Después, yo le caía muy bien a él. Me acuerdo cuando le pusieron el monumento,..., el monumento no, fue en la calle Fabié. Y es que llovía... y le dije: “Naranjo, te van a poner la placa en el pantano de La Minilla”. Ha sido un hombre muy entrañable conmigo. De hecho, cuando íbamos a cantar por ahí me llevaba en su coche porque yo no tenía coche. Es una persona a la que he respetado y respeto. Nos ha dado un ejemplo a todos de cómo había que ir a los sitios. Porque tú sabes cómo se va; hoy se va con un pantalón vaquero y ya sabes. Naranjo fue referente de cómo había que salir en un escenario.

Pepa Sánchez: Yo acabo de leer éste poema que le hiciste de manera espontánea. Es increíble la creatividad que José tiene. Yo creo que no ha debido pasar ni un solo día en que tú no hayas hecho una letrilla por intrascendente que sea.

J. de la Tomasa: Todos los días.

Pepa Sánchez: ¿Cuándo te surge a ti esa inquietud?

J. de la Tomasa: Yo de cualquier cosa que veo. Yo hago una poesía y... es curioso, porque los poetas que he conocido siempre dicen que se van al campo a escribir y se pasan un mes por allá. Yo necesito de las palabras de la gente para escribir. No sé, una persona que diga “tengo repeluco”. Me gusta repeluco y lo plasmó en una letra. Escuchaba a mis hijos hablar y cada vez que escuchaba algo que me gustase lo plasmaba. O sea que la poesía que yo hago es vivencial. Hay veces que escribo diez o doce poesías, pero todos los días hago algo.

Pepa Sánchez: A mí me sorprende como a tanta gente, incluso a grandes estudiosos, que sin haber ido a la escuela (*porque has estado trabajando desde chiquitito*) hayas sido capaz de escribir ya dos libros de poemas y los que escribirás...

J. de la Tomasa: Nunca puse los pies en un colegio. Ahora estoy preparando un tercer libro.

Pepa Sánchez: ¿Todas las letras de estos libros las has reflejado en tu cante, José?

J. de la Tomasa: Sí. Esos (*los poemas de “Alma de barco”*) están casi todos ya cantados. Sobre todo a lo primero que las tienes frescas en el sentido y las vas cantando. Ya no. Ya de ahí me he quedado quizá con las más barrocas.

Pepa Sánchez: ¿Las más características?

J. de la Tomasa: Sí. Ahí hay una letra que le gustó mucho a Félix Grande y dice: “Qué bonita es la mentira/ cuando engañas a tu madre/ pa que no pase fatiga”. Esa es una letrita que la tengo siempre ahí en la conciencia.

Pepa Sánchez: Además, en tus letras eres un poco como en tu cante. Estás respetando siempre la tradición de la copla...

J. de la Tomasa: No estoy influido, Pepa. No he leído un libro en mi vida.

Pepa Sánchez: Pero lo tienes en el sentido, ¿no? De las letras que conoces sigues respetando esos cánones y los conjugas sin embargo con tu creatividad.

J. de la Tomasa: Sí. Me meto ahí y escribo una seguiriya como si yo estuviera viviendo en el siglo XVIII, porque también me gusta. El otro día escuché un programa de un señor que ha presentado un espectáculo en la Bienal que estaba hablando del “machismo” del cante flamenco porque El Carbonero tenía un fandango que decía: “Con un cuchillo la maté”. Y es que ese señor no está informado de que cuando un poeta flamenco dice “con un cuchillo la maté”, no es un cuchillo físico, es otra clase de cuchillo. No sé si me comprendéis. No se trata de una puñalada; el cuchillo es el cuchillo del desprecio; que la dejé porque me engañó. Entonces mienta el cuchillo, y si eres amante de la literatura flamenca como yo, que me encanta, entiendes esas cosas. Hoy para presentar un espectáculo en la Bienal hay que evitar decir eso; porque si el mundo del machismo..., etc. etc. Esto es más fácil de lo que la gente se cree, no es tan difícil.

Pepa Sánchez: Yo quiero destacar de esta antología, “Alma de Barco”, un poema que está lleno de dolor y que dice: “Ni comiendo me quedo harto, / ni durmiendo borro pena, / yo tengo alma de barco, / al que le faltan las velas/ y nunca del puerto salgo”.

J. de la Tomasa: Eso le da pie al título del libro.

Pepa Sánchez: Tú eres capaz de ir de la pena más profunda a la alegría...

J. de la Tomasa: Claro, es que el cante nace de la pena y la alegría.

Pepa Sánchez: ...Y a la risa.

J. de la Tomasa: Sí, sí y a la risa.

Pepa Sánchez: Yo no comprendo una letra que resalta en esta antología y quiero que me la expliques tú. Y dice: “No me subo en el columpio/ porque me da mucho miedo/ que el mocito que me empuja/ quiere que yo llegue al cielo”.

J. de la Tomasa: Claro, y te la explico. Yo estoy hablando en nombre de una mujer, “que el mocito que me empuja/

quiere que yo llegue al cielo”. O sea, quiere hacer el amor completamente, es un acto de amor. O sea, me conoce hace dos horas y ya quiere llevarme al cielo.

Pepa Sánchez: ¿O sea que no son sólo letras o poesía biográfica las que tú haces sino que te metes en el pellejo incluso hasta de la mujer?

J. de la Tomasa: Claro, claro, porque cantaba antes una bambera hecha por Pastora con letras de hombre. Y yo que sé. Eso son anécdotas ahora mismo.

Pepa Sánchez: Tú eres muy generoso con tus letras porque no sólo las tienes plasmadas en libros sino que hay muchos cantaores que cantan esas letras.

J. de la Tomasa: ¡...Y no me las registran! Porque pienso tan poco en lo que está detrás de las letras... Las alumnas me dicen: “José, hazme dos malagueñas”. Y le pregunto: “¿Y tú dónde vives?” ¿Yo? En Málaga, en el barrio del Bulto”, me dice. Y pum. Dos malagueñas perfectas. Y me dicen: “José, regístralas”. Y yo respondo que para qué, si mañana voy a hacer otras dos. Para qué las voy a registrar. Que se las lleven. Y todas las alumnas mías, tú lo sabes, tienen letras mías. Me piden dos o tres letras que hablen de La Unión porque se van a presentar en La Unión. Se las hago encantado y después ni me acuerdo que se las he hecho. Eso es ser generoso.

Pepa Sánchez: Pero no se las has dado sólo a tus alumnos sino a cantaores que las cantan.

J. de la Tomasa: Sí, hay cantaores que las cantan y después no son capaces de ponerla en el “Registro de Autores”, pero bueno...

Pepa Sánchez: Yo sé que tú eres muy tímido y muchas veces te gusta ponerte en el segundo plano de la foto. Pero a ti, que eres un maestro hoy en día, ¿cuándo empiezan a llamarte maestro, José?

J. de la Tomasa: El otro día Manolo Bohorquez empezó a hacer la crítica llamándome maestro, lo cual no me hace mucha gracia.

Pepa Sánchez: ¿Por qué?

J. de la Tomasa: Porque es una palabra que no me gusta. Porque si la gente ya te define como maestro y eres tonto y te lo crees, como que ya dejas de estudiar, de ver cosas. Y nunca debe ser una persona maestra. Siempre debe de estar investigando y preocupado por las cosas. La palabra maestro, si eres tonto y te lo crees, que no es mi caso, te hace estancarte un poco. Uno tiene que ser siempre alumno, estar aprendiendo y escuchando cosas interesantes.

Pepa Sánchez: Sin embargo, es indudable que tú dedicas gran parte de tu tiempo a ser realmente un maestro, porque desde el año 1995 estás en la Fundación Cristina Heeren sentándote frente a una mesa con un montón de caritas

blanquitas, amarillas, de miedo. Y ejerciendo esa maestría.

J. de la Tomasa: Sí, sí, sí. Frente a gente muy linda.

“La palabra maestro, si eres tonto y te lo crees, que no es mi caso, te hace estancarte un poco. Uno tiene que ser siempre alumno, estar aprendiendo y escuchando”

Pepa Sánchez: A la Fundación Cristina Heeren se le ha criticado fundamentalmente por dos aspectos, uno por admitir a extranjeros en su escuela, lo cual me parece una hipocresía porque están las academias llenitas de extranjeros, y en segundo lugar, algunos piensan que todos los alumnos que salen de allí en el área de cante pues suenan después al Tomasa, a Naranjito, a Esperanza Fernández, a Calixto Sánchez... José, ¿qué piensas tú de eso?

J. de la Tomasa: El primer problema que hay ahí es que la gente no se cree que hoy se pueda aprender a cantar. Cuando hablas con un chaval lo primero que te dice es si a cantar se aprende. A tener el instrumento no se aprende; o tienes instrumento o no lo tienes. Pero a cantar claro que se aprende, a cantar por malagueña, por soleá. De igual modo que la gente aprende a hacer “La Traviata” u otras cosas. Y pienso que eso está mal mirado. Es como decir “¿Y tú donde estás, en una fundación?”. Como las escuelas toreras: “Pepa, es que este chaval salió de una escuela torera”. Ya no le dan importancia porque sale de una escuela torera. ¡Pero sí es que ya no hay maletillas! Pues igual pasa en el cante, que la gente no se cree que eso se pueda aprender.

Pepa Sánchez: ¿Y tú crees que esos chicos que están cantando ahora suenan a sus maestros?

J. de la Tomasa: Primero, Pepa, tienen la influencia. Yo escucho a esta amiga nuestra de Málaga, Virginia, y tiene un cante sentido. Pero ya después van evolucionando y cogiendo su ritmo y cogen de sus maestros pero después van soltándose, que es lo bonito. Cantar como José de la Tomasa no canta nadie, no canto ni yo (*Risas*). Y me explico. Es que no soy un cantaor cuadrado. Yo canto siempre distinto. La misma letra puede que la haga, pero siempre distinto. Por eso soy muy difícil de imitar. Pero los chavales tienen un valor increíble y no se les da ese valor. Por ejemplo, hay gente en Jerez que te dice que eso no se aprende, que eso hay que llevarlo dentro. Y no es así. Usted tiene un buen instrumento, es aficionado a eso y usted puede aprender a cantar. Aprender cantes.

Pepa Sánchez: Una de tus alumnas, que es una cantaora joven pero que ya va cogiendo su experiencia, Rosa de la María, de Córdoba, siempre me decía: “Mi profesor favorito es José el de la Tomasa, porque a mí me encanta cuando se sienta a dar clases y dice: ‘vamos a ver. Yo soy anárquico total’”. Yo creo que tanto como anarquía no habrá en tu clase. ¿Qué metodología utilizas tú, José?

J. de la Tomasa: Esa palabra no es quizá la mejor. Yo creo que Manolito Lombo me definió muy bien, a mí y a tu padre, porque le hicieron una entrevista y dijo que había tenido dos buenos maestros, el maestro Naranjo y el maestro José de

la Tomasa. Naranjo es la disciplina, los cantes cuadrados, las armonías. Y José es todo lo contrario. José es el tercio libre. Ahora me paro, ahora sigo aquí. De modo que Manolo definió muy bien a los dos maestros. Pero no soy anárquico, estoy dando clases y pongo los cantes como son, lo que pasa es que yo tengo una cosa muy válida y es que no creo mormones. Yo tengo diez alumnos y no quiero que uno cante exactamente igual al otro. Porque hay cualidades, un chaval puede tener unas cualidades, tiene la voz gorda y no le dices que cante por granaína. De modo que le voy dando cantes que le vayan con su forma de cantar. A otro chaval puede que le ponga otros cantes. Soy un poquito variable, pero porque me gusta adornar los cantes. De modo que hago los cantes como los siento pero siempre respetando los cánones.

Pepa Sánchez: Tú incidides mucho en eso, en que el alumno primero sienta lo que está cantando.

J. de la Tomasa: Es que es de eso de lo que se trata. Intento que en la clase los alumnos saquen las cosas desde dentro; que sientan lo que están haciendo. Que no canten un cante y estén mirando al público. Al público no hay que mirarlo, se tienen que meter para adentro. Mira, yo cuando canto por seguiriya, ten en cuenta que llegas a una ciudad o un pueblo y tienes que cantar una seguiriya que es un cante trágico doloroso cuando tú no estas pasando lo trágico ni lo estás pasando mal económicamente. Está toda tu familia muy bien. ¿Cómo transmites ese drama al público? Ya en ese momento te conviertes en actor. Eres cantaor pero eres actor también. ¿Qué hace José? Cierra los ojos y ve las caras de sus antepasados, de mi abuelo, mi tatarabuelo, mi padre e incluso de mis hijos. Y eso que hago ahí después lo saco y lo plasmo. Si yo no hago eso la seguiriya sería algo banal, algo liso, sin sentimiento. Para algo es por seguiriya.

Pepa Sánchez: ¿Y cómo haces eso cuando enfrente tienes un alumno que es de Holanda, por ejemplo?

J. de la Tomasa: Van Gogh era de Holanda y era un pintor estupendo también. No tiene nada que ver. Una japonesa cuando hace la seguiriya lo muestra con su rostro sus gestos. Y tuve hace poco a una alumna creo que de Bulgaria y hacía los gestos. Y no sé si me está imitando a mí o si le sale a ella de adentro. Pero es que también les explico lo de las caras de mis antepasados, porque eso es una base para ellos.

Pepa Sánchez: ¿Te admira la afición de estos chicos?

J. de la Tomasa: Se vuelven locos. Quizá por eso, porque es una clase muy visceral.

Pepa Sánchez: ¿Qué es lo que nunca debe olvidar un maestro?

J. de la Tomasa: La humildad. El origen del cante es la humildad. Yo veo a un cantaor que ronea y me resulta feo. El cantaor debe ser siempre humilde. Además otra cosa. Las personas dicen: “Yo tengo seis discos en mi casa que no los doy por nada del mundo”. Están equivocados. Yo lo doy todo. A mí tú me dices: “¿José, tú tienes algo del Niño Gloria?”. Si yo lo tengo, te lo doy. Lo que yo he aprendido cantando lo doy, lo enseño, porque hay que ser generoso y humilde. Hay quien habla de chalets o que se han comprado este coche o aquel otro, en fin... Esas son cosas que hay que dejarlas paralelas y hablar un poquito más de lo nuestro. O sea que para mí lo más importante en el cante es ser humilde.

Pepa Sánchez: ¿Y qué es lo que no debe olvidar nunca un alumno?

J. de la Tomasa: ¿Un alumno? Ya eso es meterme yo dentro de la piel del alumno. Pero nunca debe olvidar la enseñanza de lo que ha tratado de aprender, porque no es lógico que vaya a un sitio a aprender y después lo olvide. A mí se me ha dado el caso de chavales que aprendieron a cantar conmigo y a los siete días de escucharlos ya no tienen nada mío. Tocan un poco más modernito, tú sabes. Y es eso lo que deben hacer, no olvidarse de lo que han aprendido.

Pepa Sánchez: ¿La memoria?

J. de la Tomasa: Claro, si yo voy a dar clases de literatura qué tengo que hacer cuando salga de ahí. Pues guardar ese tesoro que he aprendido, tenerlo dentro y enriquecerlo inclusive.

Pepa Sánchez: Pero, José, ¿Qué se siente cuando uno ve a un cantaor novel que ha sido alumno tuyo y está ganando grandes certámenes o está participando en grandes espectáculos y triunfa? ¿Qué se siente?

J. de la Tomasa: Yo siento un orgullo muy grande, como te lo puedes imaginar. Para mí esa es una de las cosas más importantes que me pasan. El que yo vea a esa persona, que no es un hijo, pero ha llegado verde, yo la cogí y triunfa... Yo veo a Jeromo que comenzó por Huelva y ahora lo veo en la televisión nacional. Oye, pues me da mucha alegría. Ver a Rocío Márquez, a Rocío Bazán, que están comiendo ya del cante, para mí es una alegría enorme. Es como algo mío.

Pepa Sánchez: Continúa esa herencia, aunque no sea de tu familia, pero eso sigue ahí.

J. de la Tomasa: Claro. Eso es bondadoso, es dar, es enseñar lo que tú has aprendido. Y que eso no se pierda.

Pepa Sánchez: Pues yo quisiera que ahorauviésemos la oportunidad de escuchar uno de los cantes en el que José es el Gran Maestro. Se trata de la seguriya, por supuesto. Vamos a irnos un poco más adelante en el tiempo, a un programa de Canal Sur con la guitarra de José Luis Postigo en "La Puerta del Cante".

Sexta Referencia Audiovisual: José el de la Tomasa. Seguriyas. La Puerta del Cante. Canal Sur.

J. de la Tomasa: El himno Nacional de mi familia... Los piños son los dientes. ...Triana siempre presente.

Pepa Sánchez: ¿Cuántas seguriyas lleva cantadas José de la Tomasa?

J. de la Tomasa: Cada vez que canto, es un cante que me piden siempre. Hay veces que no la canto porque el sitio no es adecuado o el público no es muy aficionado. Algunas veces me dicen: "José, hoy no ha cantado por seguriya ". Y yo respondo: "Hoy no me encontraba bien". Lo que pasa es que a veces la gente está hablando o no le están guardando el debido respeto. Entonces no la canto, pero en mi repertorio siempre va la seguriya.

Pepa Sánchez: Ahora hemos escuchado esa seguriya de Triana, pero obviamente mantienes en tu repertorio seguriyas que ha hecho Manuel Torre. Sin embargo, cada vez que cantas esos cantes tú les das un giro muy especial a esas melodías. ¿Eso te sale de repente, José?

“Me gusta que el cante primero lleve una línea, pero después los que vienen que sean muy variantes; que no sigan la misma línea del primero, que no se parezcan en nada”

J. de la Tomasa: Eso, digamos que es la variante. Me gusta que el cante primero lleve una línea, pero después los que vienen que sean muy variantes; que no sigan la misma línea del primero, que no se parezcan en nada. Y es lo que he hecho ahora, meterme en Triana que tiene unas cadencias en el cante por seguriya que es una maravilla. Me gusta también hacer los cambios difíciles, el de María la Estrella, Borrigo, etc. Me gusta que el cante tenga fuerza.

Pepa Sánchez: Y las cabaes también...

J. de la Tomasa: ...y las cabaes también, te estoy hablando de las variantes. Los machos, que sean fuertes.

Pepa Sánchez: Pero esas cadencias que tú haces y que te caracterizan, tú te las propones o te dices ahora las voy a repetir.

J. de la Tomasa: No, eso es que yo la escucho, Pepa. Yo escucho esos cantes viejos. Que es lo que pasa con los cantes viejos, que el que los escucha los ve nuevos, porque no los ha escuchado. Es como el cante ese de: “Hermano mío/ no pierdas las esperanzas/ que si el pozo es grande y hondo/ mi soguilla alcanza”. Eso se lo escuché yo a Matrona, que es un cambio precioso. Igual que “Santiago y Santa Ana”. Ese cambio no lo hace hoy nadie, y cuando yo lo hago pues suena nuevo, porque no está escuchado.

Pepa Sánchez: Yo hablaba el otro día contigo sobre una grabación que tiene tu madre por seguriya, que hace también el cante de Paco la Luz y es la misma letra que tú sueles hacer. Yo pensaba que era de ella.

J. de la Tomasa: No, no, es mía. Mi padre y mi madre cantan mis letras. Eso es algo que se da en el cante, los hijos hacemos las letras de nuestros padres. Sin embargo, a mis padres les gusta mucho las letras que yo escribo. Mis padres cantan mis letras. Y mi madre...Hay una letra por seguriya: “Me llaman el loco/ porque voy riendo. /Soy de los pocos que al mundo embustero/ está comprendiendo”. Y ella dice “me llaman la loca”. Y es muy bonito y me siento orgulloso de que a ellos les guste lo que yo escribo.

Pepa Sánchez: La herencia al revés.

J. de la Tomasa: Sí, la herencia al revés que también es positiva. ¿Por qué un padre no va a aprender de un hijo, si el hijo tiene valores y es un tío estupendo?



1. José el de la Tomasa y Pepa Sánchez durante la entrevista. 2. José escucha a los alumnos. 3. Momento de tertulia en el patio.

Pepa Sánchez: Pues ahora vamos a escuchar también unos fandangos porque me interesa mucho el personaje del que te acuerdas cuando estás cantando este cante.

J. de la Tomasa: Todo lo que tiene ahí Pepa no lo he escuchado yo, ni lo tengo, ¿eh? No tengo en mi casa documento ninguno. No tengo nada.

Séptima Referencia Audiovisual: José el de la Tomasa. Fandangos. La Puerta del Cante. Canal Sur.

Pepa Sánchez: Estos fandangos son de Antonio de la Calzá. ¿Tú conociste a Antonio de la Calzá?

J. de la Tomasa: Sí, fue muy amigo mío.

Pepa Sánchez: ¿Y qué recuerdos tienes de él?

J. de la Tomasa: Un día estábamos en el bar de la Soleá, en Triana. Ya estaba el hombre muy mayor y yo nada más lo que quería era escucharlo hablar, por la vivencia que había tenido; por los cantaores con los que había cantado. Y él siempre para darme un beso me tomaba la carita en sus manos y me decía: “Sobrino, esto es hojana pero de la buena”. Era una persona muy entrañable y un maestro. En el fandango era un creador y muy amigo también de mi padre y de mi madre.

Pepa Sánchez: ¿Y esa letra que has cantado primero?

J. de la Tomasa: Esa letra es de un compañero de mili que vino a pedir limosna. Y entonces saqué el fandango. Me aparté

en el coche y escribí el fandango. “Se echó a la vía un hombre bueno/ Extendió la mano para pedir con sentimiento/ Las cosas le fueron malamente/ y sentía vergüenza pidiendo”. Esas son las cosas que yo escribo, las cosas que pasan.

Pepa Sánchez: Me estabas diciendo hace un momento que me ibas a contar una anécdota...

J. de la Tomasa: Una anécdota de Los Palacios cuando murió Ella Fitzgerald, la cantante de soul, y como la gente sabía que yo era aficionado me dijeron: “José, ha muerto Ella Fitzgerald”. Entonces salí al escenario y dije: “Bueno, este cante va dedicado a Ella Fitzgerald con todo mi cariño y todo mi corazón”. Y cuando terminé de cantar me dice uno de Los Palacios: “Quillo, ¿quién era la cantaora esa a la que tú le has dedicado el cante?” (*Risas*). Y era ella. Y después cuando murió Wilson Picker, también. Pues siempre me gusta a mí hacerle una cosita. No se dan cuenta porque en un ambiente flamenco mencionar a Wilson Picker, la gente dirá: “¿Y éste quién es? Pero siempre me gusta acordarme de ellos.

Pepa Sánchez: ¿Pero tú sigues cantando esas cosas?

J. de la Tomasa: En el mar, cuando estoy pescando. Sí, sí, me gusta. Me gusta. Es algo paralelo al cante porque, Pepa, un hombre no puede sólo vivir de una cosa...

Pepa Sánchez: ¿Y te escucharemos alguna vez cantando soul?

J. de la Tomasa: Bueno, si venís en el barco... Aunque en el barco no va a caber ninguno (*Risas*). El barco es muy chiquitito. No, yo pienso que son cosas muy personales, pero me gusta. Me encanta.

Pepa Sánchez: Bueno, yo quiero volver a tu faceta de maestro y especialmente a cuando conoces a Cristina Heeren y comienzan ese proyecto. ¿Cómo conoces a Cristina Heeren?

J. de la Tomasa: Yo conozco a Cristina Heeren hace ya muchos años. Llegó a Sevilla. Estaba en un festival y estaba hablando con Calixto Sánchez. Y después me dijo que le gustaría hablar conmigo. Nos hicimos amigos y a todos los sitios a donde yo iba a cantar venía ella. Y una vez yendo para Biarritz, el maestro Postigo le dio la idea de la fundación. O sea, esa idea es de José Luis, yo iba en el coche también.

Pepa Sánchez: ¿Eso fue cuando ibais a grabar otro de tus discos? “Al compás del sueño”.

J. de la Tomasa: Exactamente. “El sueño perdido” le llamo yo también, porque no lo sabe nadie. La verdad que en el transcurso del viaje de avión de Bilbao hasta Biarritz José Luis tenía una cosa muy bonita en la cabeza y ella cogió la idea de la fundación. Antes teníamos una relación Cristina y yo... Pero claro, ella está siempre viajando. Pero ya hace muchos años, la verdad es que sí.

Pepa Sánchez: Y cuando fuiste a grabar ese disco en el año 1992 a Biarritz, iba también Manolo Franco contigo para acompañarte a la guitarra. Y Pedro Bacán, quien estuvo sólo un día me dijo...

J. de la Tomasa: Bacán. Sí, porque estaba haciendo una cosa en París y vino al estudio para hacer tres cantes conmigo.

Pepa Sánchez: Pero me cuenta que allí tuviste problemas en la casa de Cristina, algo de fantasmas...

J. de la Tomasa: Bueno, eso lo decía la señora que trabajaba allí, que había un fantasma. Yo ya me hice amigo del fantasma. Pues como yo decía: “Bueno, si hay fantasmas, ¿qué hacemos?”. Manolo Franco estaba pasándolo muy mal. Entonces yo amarré una guitita a la puerta y tiraba de ella de noche y Manolo Franco tapado hasta el cuello (*Risas*). Fantasma, ni fantasma. Yo estaba loco por ver al fantasma. Eso fue para reírnos. Porque nos reímos mucho. La verdad que fue una grabación, pasándolo muy bien los compañeros.

Pepa Sánchez: Pero la granaina que tienes en ese disco la grabáis ya en Granada, ¿no?

J. de la Tomasa: No, la grabo aquí en Sevilla porque ahí me entra una cosa como a los alumnos cuando les digo: “Este cante”. Y ellos: “...que no, maestro, que no y que no”. Me pasó con la granaina; que no me entraba. La repetía una y otra vez y le dije a Cristina: “Esto vamos a dejarlo y en Sevilla lo grabo”. Efectivamente, en Sevilla la grabé y tardamos siete u ocho minutos. Pero en Francia, que no y no. Había algo y me voy a morir sin saber que pasó allí, pero no.

Público: ¿Sería el fantasma? (*Risas*)

J. de la Tomasa: No, porque el fantasma estaba en Biarritz y esto fue en Capbreton, donde han hecho la película esta de la ETA. Y nada tiene que ver, pero yo el fantasma me lo tomé a broma. Pero, ¿cómo va a haber fantasma?

Pepa Sánchez: Y tus proyectos con Cristina no se quedan ahí porque en el 1991, también en Biarritz, estrenáis un espectáculo que luego a los dos años lleváis a Córdoba también, incluso a la Bienal, que es “El flamenco es vida”. ¿Cómo fue esa experiencia?

J. de la Tomasa: Sí, “El flamenco es vida”. Fue muy bonito porque lo llevamos por toda Francia. Un espectáculo con unos compañeros divinos. El primero que vino fue Antonio Canales cuando no era tan Canalítico, ahora es más Canales (*Risas*). Hombre, que era más modesto en ese tiempo. En Burdeos estuvimos con la gente en la calle cuatro días y fue precioso. Y muy bien. La verdad es que se echan de menos esos espectáculos por la vivencia que tienes con los compañeros y esas cosas.

Pepa Sánchez: Y luego más tarde, en el 1996, donde también participa nuestro queridísimo Miguel Vargas, hacéis “Lances del Arenal”, que dirige Fernando Iwasaki y que además era una historia muy complicada.

J. de la Tomasa: ¿Y sabes por qué yo no canté ahí?

Pepa Sánchez: ¿Por qué?

J. de la Tomasa: Porque tenía que vestirme muy raro, de una ropa del siglo XVII. Y ahí yo no me veo. Yo salgo vestido de pirata. Pero ahí no me veo yo. Y no participé.

Pepa Sánchez: Al final no participaste.

J. de la Tomasa: No, no.

Pepa Sánchez: Sin embargo en “El flamenco es vida” estás acompañando en el baile a Beatriz Martín, ¿no?

J. de la Tomasa: Claro. Yo soy, digamos, el amante de Beatriz, el gran amor de Beatriz.

Pepa Sánchez: Sin embargo a mí me ha extrañado eso porque a ti nunca te ha gustado cantar para el baile.

J. de la Tomasa: Es que eso no es cantar para el baile. Una cosa es cantar para el baile, un tablao, y otra cosa es que en un escenario tú hagas un cante y con ese cante baile una señora. Eso es diferente. ¿Por qué? Porque mi cante no está manipulado. Mi cante es tal como es y ella está bailando mi cante. O sea no es como los bailaores de ahora. ¡No, tú te paras aquí! No, eso no. Ahí hubo algo muy bonito y respetando mi cante bailaba estupendamente esta chavala. Por cierto, hace un puñado de años que no la veo. Beatriz ¿no?

Pepa Sánchez: Sí, Beatriz Martín. ¿Y entonces qué piensas hoy del baile? ¿Crees que no va por un buen camino?

J. de la Tomasa: No, lo que pasa es que hoy el baile se ha convertido en algo muy raro. Yo recuerdo una película de kárate que se llamaba “El mono, el águila y no sé qué...”. Bueno pues ahí se hacían unos movimientos muy raros y quizá es que yo soy de una época y miro las cosas de otra manera. Y a lo mejor el que está equivocado soy yo y ya está. La gente baila como ve la vida hoy. Y en vez de ver un salmonete frito ven una hamburguesa y entonces bailan como la hamburguesa... Es que es lo que están viviendo las criaturitas.

Pepa Sánchez: Pero, primordialmente lo que más te molesta es eso, que el cante esté como atrás, ¿no?

J. de la Tomasa: Sí. El baile maltrata al cante, lo maltrata a más no poder. Lo que pasa es que el cantaor tiene que subsistir, tiene que comer. Mi propio hijo está cantando en un tablao en Madrid y me dice: “Papá, si yo no canto aquí, no como”. Y las bailaoras hacen horrores. Antiguamente no, antiguamente la bailaora me decía: “José, yo quiero que colabores conmigo en tal espectáculo con una seguriya o una soleá”. Pero ella no me decía donde me tengo que parar, o qué hacer cuando la gente aplaude. Yo simplemente cantaba por seguriya y ella bailaba. Hoy, las chavalas que bailan no tienen ni idea. No son flamencas. Toman el mundo del flamenco como un oficio. Tienen cualidades físicas muy bonitas, pero yo veo ahí un vacío increíble. Y todo el mundo bailando como una guindilla. Todo el mundo vestido de colorado, en fin, no sé (*Risas*). Ya estoy entrando en calor, el aguardiente me ha sentado bien (*muestra la copa con agua*).

Pepa Sánchez: José, antes hablabas de que el otro día en el espectáculo de la Bienal te sentiste reconfortado. Pero, ¿crees que el mundo del flamenco te debe algo para que tú te sientas reconocido plenamente?

J. de la Tomasa: Bueno, yo con mi tierra sí. Con Sevilla, sí. Yo escuchaba de chavalillo cuando decía Machado “Sevilla sin sevillanos”, y yo me decía: “este tío es un hijo de puta, el Machado éste” (*Risas*). No, no, hablo muy claramente porque él decía “Sevilla sin sevillanos, sin monteras, ni toreros”. Y yo creía que ese hombre estaba insultando a mis paisanos y hoy me doy cuenta que llevaba toda la razón del mundo. Pero claro, ¿a quién se refiere, a los sevillanos de a pie o a los que rigen, a los políticos? Yo pienso que soy un cantaor con muchos años cantando; que tengo dos libros escritos; he hecho espectáculos; soy un hombre serio. Y espero que algún día se me reconozca. Lo malo es que no sé si tendré ganas de ir a que se me reconozca y decir entonces: ¡Pues ahora no quiero! ¿Creen ustedes que todos aquellos a quienes la Junta de Andalucía les pone una medalla son dignos de tal medalla? ¿No hay otros valores y otras personas que la merezcan más? Pero bueno, eso es la política y hay personas con unos valores enormes para llevar esa medalla. Sin embargo, yo me digo: “¿Y ésta quién es?”. De todas formas yo creo que los caminos están encauzados así. Y estoy conforme con que se me reconozca como tú me estás reconociendo ahora. Y los aquí presentes me están valorando. Ya con eso tengo bastante.

“¿Creen ustedes que todos aquellos a quienes la Junta de Andalucía les pone una medalla son dignos de tal medalla? ¿No hay otros valores y otras personas que la merezcan más?”

Pepa Sánchez: En el mundo del flamenco, no sé, la cátedra de flamencología...

J. de la Tomasa: Claro, pero los políticos no pueden valorar eso. Es imposible. Los políticos están hechos de plastilina. Viene la madre, da a luz y le pone la plastilina y venga... (*Risas*).

Pepa Sánchez: José, yo siempre te he querido preguntar, porque te lo he escuchado mil veces en la Fundación, qué significa exactamente eso de “hoy vengo Torre total”.

J. de la Tomasa: Majareta, majareta. Torre es mi familia. En lugar de decir que hoy vengo fatal digo eso: “hoy vengo majarq perdido”. Como mi familia está toda majara (*Risas*). Claro que no son locos de babi; son locos de categoría. Y claro, hay días que te levantas y no estás en tu mejor día y entonces digo eso. “Hoy vengo Torre”.

Pepa Sánchez: O sea que majareta...

J. de la Tomasa: Sí, muy pum, pum; a doscientos por hora...

Pepa Sánchez: Y otra pregunta que yo tengo muchas ganas de hacerte aunque no tiene mucho que ver con el flamenco, pero que sé que es una de tus pasiones. ¿Qué es lo más grande que has hecho tú por el Betis?

J. de la Tomasa: Por el Betis... Ser bético es el único prestigio que puede tener un ser humano en esta tierra (*Risas*). Sin una madre se puede vivir. Yo sin el Betis para qué quiero la vida... Eso es anécdota ¿eh? Es en broma.

Pepa Sánchez: ¿Tú tienes mucha relación con los jugadores del Betis?

J. de la Tomasa: Yo soy muy bético. Mis hijos son muy béticos. Pero eso es una gracia de mi ciudad. Mi Pedro es sevillista. Y yo nunca en mi vida me he peleado con un sevillista porque ya te digo, donde voy y veo las caras de la gente, si hay “guasa”, me voy a otro lado. Soy bético porque pienso que con eso se nace. Porque cuando yo era chiquitillo, el Sevilla ganaba siempre y el Betis no ganaba nunca. Entonces, ¿por qué soy bético? Porque lo llevaba dentro. Eso son anécdotas. Soy bético como podría ser de otro equipo. Pero creo que no, que soy bético.

Pepa Sánchez: Bueno, José, cuéntanos un poquito los proyectos que tienes tú ahora en mente.

J. de la Tomasa: Ahora voy a mi casa porque tengo una perrita que ha parido, está muy malita y me ha dicho la veterinaria que se va morir porque está muy malita.

Pepa Sánchez: Yo sé que tienes perros...

J. de la Tomasa: No, no. Te estoy hablando muy en serio ahora mismito. Ese es mi proyecto. Irme a mi casa y ver que mi perrita se salve...

Pepa Sánchez: ¿Vas a grabar un disco?

J. de la Tomasa: Sí, quiero grabar un disco con Pedro Sierra.

Pepa Sánchez: ¿Participará tu hijo?

J. de la Tomasa: No. A Gabriel también le haría falta grabar un disquito. Eso le vendría muy bien. En esto estoy ahí, dándole vueltas. Creo que el otro día te comenté algo de lo que quiero hacer.

Pepa Sánchez: José, la última pregunta que te quiero hacer es que si alguna vez has pensado en una pregunta que te gustaría que te hicieran y que nunca te han hecho.

J. de la Tomasa: No, la verdad es que no.

Pepa Sánchez: Quizá sobre tu carrera...

J. de la Tomasa: No lo sé, Pepa, no lo sé. No sé ni por qué estoy aquí hoy porque a mí el cantar me daba pánico. Esto me daba pánico. Cuando yo era chico cantaban mi hermana, mi padre, mi abuelo. Yo cantaba y me metía rápidamente debajo de una mesa. O sea, daba un quejío y salía corriendo y me escondía como el que ha hecho algo malo. Te lo juro, eso era así, puede sonar surrealista pero ahora sé lo que es. Es como decir: “Aquí estoy también yo”. Me escondía por timidez, pero

al parecer ya le había dicho a mi padre y a mi madre “aquí estoy”. Nada, que la vida es así. Era un buen tapicero y mira.

Pepa Sánchez: Bueno, gracias a Dios todo lo que te quede por decir seguro que lo vas a decir con tu cante. Muchas gracias, José, por estar aquí. Ahora quisiera cederle la palabra a los presentes porque seguro que tendrán muchas cosas que preguntarte.

A partir de este momento se abre el turno de preguntas para los alumnos, de las que seleccionamos las siguientes:

J. de la Tomasa: Bueno, venga, a animarse.

Alumno: Hace un momento usted comentó que una de las cosas que más temía al salir a un escenario era cantar con un mal guitarrista. A su modo de ver, qué es lo que más debe saber un guitarrista, además de tocar bien su guitarra, conocer los compases y todo eso, pero más allá y a su forma de ver, ¿qué debe conocer un buen guitarrista?

J. de la Tomasa: Bueno, un tocaor debe de conocer el cante. Eso es lo primero que tiene que saber. Si no, es imposible. Es importante también que si no conoce el cante, por lo menos que conozca al cantaor. Si me toca por primera vez pues como no hay contacto, si el tocaor es bueno pues no importa. Pues en ese caso él cumple con su trabajo y sabe lo que es una soleá, porque conoce el cante. Lo malo es que el tocaor no conozca el cante y tú emitas un quejío y él no sepa seguirte. En ese caso es un desbarajuste.

Alumno: Pero conocer el cante ¿Es sólo saber armónicamente por dónde va la melodía y cuándo le tengo que acompañar?

J. de la Tomasa: Claro, las cuadraturas. Un tocaor lo que debe de saber es el cante porque toca para ello. Cuantos más palos, pues mejor. Si tú tocas por malagueña y no tienes conocimiento de qué malagueña estás haciendo, puede ser la de la Trini, la del Canario, la de Chacón. Y el tocaor tiene el deber de saber qué malagueña está haciendo. Si te toca un señor que no conoce el cante y te toca por primera vez, es que te mata, porque es como si al fuego tú le echases un cubo de agua y se fuera apagando. Pero si el tocaor es bueno y sabe el oficio, aunque no me haya tocado nunca no hay problema pues a lo que yo le haga, él me responde pues conoce ya los cantes.

Alumno: Manuel Curao antes habló de ti como representante de esta generación que está entre los antiguos y los nuevos cantaores. A mí me parece más que tú te quedas en la parte en donde está la pureza. Quería preguntarte si te gusta y cómo te sientes tú, cantando a palo seco.

J. de la Tomasa: Pues es uno de mis cantes preferidos, cuando canto sin guitarra, porque ese es el origen de todo esto. Y estar cantando así es como cuando en toreo se dice que se está toreando al natural. En el cante, cuando cantas sin guitarra tienes que llevar el compás en el sentido y en el corazón. En las tonás, en los martinetes, en las cabales, cuando se cantan sin guitarra, yo me encuentro muy a gusto.

Alumno: ¿Más a gusto que acompañado?

J. de la Tomasa: Sí. Claro, son cosas muy pequeñitas, que no son cantes muy amplios. Pero creo que el cantaor tiene que cantar muchas veces sin guitarra porque la guitarra ayuda al cante, pero cuando estas cantando y te sientes con la libertad en el corazón, también es muy importante. Es la raíz de todo esto.

“Tiene que tener mucha vivencia; haber pasado por maestros que le hayan otorgado esa virtud; tener intuición, que es muy importante”

Alumno: ¿Qué es lo más importante que tú piensas que debe tener un artista, ya sea cantaor o guitarrista, para poder expresar lo que siente y para poder saber lo que está haciendo? ¿Qué crees tú que debe de tener esa persona?

J. de la Tomasa: Tiene que tener mucha vivencia; haber pasado por maestros que le hayan otorgado esa virtud; tener intuición, que es muy importante. Con un tocaor que no tenga intuición muchas veces te ves vendido y tienes que dar un todo y te la juegas. Tú das un tercio, pero tienes que tener la seguridad. Pero sobre todo tener vivencia, escuchar mucho y ser también muy listo.

Alumno: ¿Crees que falta afición?

J. de la Tomasa: Sí claro, claro que falta afición. Y la afición que hay está llevando a los chavales a otro sitio. Le están..., bueno, la palabra engañar es muy fuerte, pero no se les está diciendo toda la gastronomía que hay. Se les está diciendo tres platos y como son los tres mismos platos que les bombardean en la radio y en la televisión, pues lo demás está un poco ahí olvidado.

Pepa Sánchez: ¿Crees que la crítica es un poco culpable de esa falta de afición?

J. de la Tomasa: Hombre, si la crítica no sabe de qué está hablando.... El otro día me puso un señor... porque ahora te valoran por unas estrellas. Así aparece en los periódicos, y un señor me puso cuatro estrellas y otro me puso dos. Bueno, pues lo mejor es sentarlos a los dos y preguntarles cómo me ha visto cada uno y que se expliquen pues el problema es una falta de conocimiento. Por otro lado, los críticos son muy jóvenes y un poco que tienen criterios a partir de los chavales que están cantando hoy. La forma de cantar que yo tengo yo pienso que se va a acabar o se va a quedar ahí como algo muy lejano. Yo pienso que sí, porque la vida social puede más que todo eso.

Alumno: ¿Crees entonces que los críticos hoy día destruyen a la hora de escribir?

J. de la Tomasa: Pero si son ignorantes... Claro que tienen que destruir. El pintor que ve la obra de Murillo o de Velázquez dice: “Hombre, ¿esto cómo lo voy a hacer yo?”. Coge y le echa un poco de agua a esto y pum, pum, pum. Ahí no llegan. No saben definir eso. Igual en el cante; como no saben cantar esto, pues a lo otro. Además son egoístas. Comen

platos de balde. Entonces, si eres una persona honesta y no le das a nadie nada excepto tu arte, quedas fuera.

Alumno: José, ¿qué piensas tú de los jóvenes que están saliendo ahora y de la juventud en general que se está aficionando al cante y que está aprendiendo a cantar ahora? Pues yo opino, y no es una pregunta, a ver si tú concuerdas con mi opinión, que muchas veces se le dice, bueno, a ver como os lo curráis. Pero creo que llegar al nivel que has llegado tú y tu generación no se va a llegar. Tal vez por falta de vivencias, pues antes las tenían y ahora, como no aprendan de vuestros discos nunca llegarán a nada. Y no es lo mismo tener la vivencia que aprenderla de los discos.

J. de la Tomasa: Ese es el problema. Que a la hora de ellos estudiar tienen en sus casas un sótano lleno de instrumentos y dicen: “Pues tengo que aprenderme la malagueña de Escasena”. Se ponen en las orejas las dos bombonas de butano y bum, bum, bum. Y antiguamente yo iba a Lebrija, iba a Jerez, a escuchar al maestro. Era otra cosa.

Alumno: Sí. Pasa que a veces, por ejemplo han escuchado la malagueña a la que haces referencia y si tienen una duda no tienen a nadie para preguntarle cómo se hace esto.

J. de la Tomasa: No sólo es eso, es que también rechazan la forma de malagueña que está escuchando. Se piensa un poco que es barroco y la hacen de otra manera. La desvirtúan para decir que son creaciones suyas.

Alumno: Es que supongo que cuando ibas a un bautizo o una fiesta y escuchabas una malagueña cantada por tu madre hoy y mañana la escuchabas diferente pues tenías el referente para preguntarle por qué se hace diferente. Hoy día eso no existe. Por eso digo yo a ver si un día se sigue con la pureza que había antes.

J. de la Tomasa: Eso se va perdiendo. Pero ten en cuenta que eso se va perdiendo en todo, en pintura, en literatura, en gastronomía. Estamos viviendo una época superficial totalmente. Y la fórmula de los chavales para aprender hoy es diferente. Hoy está pasando una cosa: presentas un espectáculo y dices, voy a hacer fulano de tal y le canto a Lorca, porque la literatura flamenca es de lo más rico que hay en la literatura mundial. Lo que Shakespeare decía en seis horas, una letra de cante lo dice en tres versos. Entonces, ¿por qué no cantar un poco a Lorca? ¿Porque eso es lo que visten? Entonces, llegas con tus letras de Machado o que tú les escribes y nadie las quiere. Pasas desapercibido. Y es todo lo que se mueve ahí. Algo muy superficial.

Alumno: ¿Pero crees que hay que pasar por otro período tan largo como el imperio romano para volver a otro tipo de cante, bueno a largo plazo?

J. de la Tomasa: ¿Qué quieres decir, si va a volver el cante bueno? No.

Alumno: Llegar de otra forma, con otras vivencias, pero que en esencia sea lo mismo.

J. de la Tomasa: Yo pienso que la calidad siempre va a existir en el ser humano. El problema es: ¿quién quiere la calidad?

Vamos a hablar de algo que para mí es esencial en la vida: el humor, que es para mí de lo más grande que está dentro de mí. He visto hoy un programa de televisión de humor y me daba vergüenza ajena. Lo mismo pasa en el cante.

Alumno: Pensando en el cante, claro que a largo plazo, aunque haya que reconstruir la esencia....

J. de la Tomasa: ¿Que vuelva la esencia? No. Si no hay vivencia, no. Eso es un fenómeno que se da en doscientos años que lleva el cante. En base de ese foco se aprende eso. Pero con el tiempo va deteriorándose, porque no hay vivencias. Y los bailaores antiguamente iban a ver a Fernandillo de Morón, iban a ver al de Jerez para ver la forma del baile. Pero hoy te metes en Internet pones Vicente Escudero y aparece todo. Es más...

Pepa Sánchez: Frío.

J. de la Tomasa: Más que aquí (*Carcajadas*). Yo no he visto un lugar tan frío como éste...

Alumno: José, ¿por qué hoy no existe ese compañerismo que había antes?

J. de la Tomasa: Porque el género humano está deteriorándose. Es lo que te estoy diciendo. Porque en una casa de vecinos se ayudaban los unos a los otros: “Manolo, el del 4º está malito”. Llegaba el vecino con la tacita de caldo. Hoy vives en un piso y no conoces al que te está pisando. Quiere decir que la sociedad va totalmente de espaldas; que es que ven a una persona a la que le han dado un porrazo y salen andando y la dejan ahí, tirada en el suelo. Y no me meto porque ¿y si el otro sale y me da a mí también? La prueba está en éste señor que en Madrid salió defendiendo una agresión y ahí está, medio muerto. Que la gente vamos demasiado ligeros. Con el AVE nos hemos olvidado de los coches de caballo. De vez en cuando tenéis que coger un coche de caballo, que está baratito y os daís una vuelta por Sevilla. Veréis como se ve la vida de otra manera en un coche de caballos, no tan rápido... Son veinte euros cada uno. (*Risas*)

Alumno: ¿Qué le ha gustado más de haber enseñado a Rocío Márquez, la cantaora a la que hacía referencia antes?

J. de la Tomasa: Rocío es una de las personas más exquisitas que me he encontrado en mi vida. Con veinte años no se puede ser tan buena persona, tan servicial, tan educada y tan buena alumna y respetando a todo el mundo. Salvando aquí a Pepa y a todos ustedes, una niña encantadora.

Alumno: ¿Y qué le gusta más en el hecho de enseñar?

J. de la Tomasa: Claro que me gusta enseñar, pero es que cuando enseñas estás enseñando y aprendiendo al mismo tiempo y eso es muy importante. Ahora yo tengo un gran abanico de cantes. Antes sólo tenía catorce o quince cantes. Antes no cantaba ni el polo ni la caña y hoy los canto, pues los escucho para enseñarlos. Y resulta que los estoy aprendiendo también, por tanto es doble satisfacción.

Alumno: Le quiero preguntar ¿Por qué a pesar de que haya jóvenes que quieren aprender el cante y hasta lo hacen, por un

lado hay gente que les ayuda y por otro hay quienes le frenan y hasta les corta la cabeza?

J. de la Tomasa: Es una realidad, y tú al hacer la pregunta te estás respondiendo a ti mismo. Es la injusticia de siempre. Es que hay dos clases de cantaores jóvenes. Está el chaval que va por derecho, que va bien vestido, aficionado. Y ese no interesa. Al señor le interesa el que lleva el zarcillo en el labio porque suponen que es la imagen que hay que tomar para el nuevo flamenco. Y el otro chaval, el educado, el que puede que tenga carrera incluso, ese no interesa porque la imagen que da no es la actual.

Alumno: Hay mucha prisa, mucha inmediatez...

J. de la Tomasa: Eso es. También los señores que contratan van ahí...

Pepa Sánchez: ¿Eso no pasaba antes, José?

J. de la Tomasa: No, no, no. La gente valoraba más. Tú lo ves en la fundación. Ya están funcionando bien, pero les daban muchos palos. Y tienen que estar cantando por los bares de Sevilla. Antiguamente yo iba a un concurso y si lo hacía bien, seguro que a los siete días ya estaba cantando en recitales de peñas. Era otra cosa, hoy no. Gabriel... cantó el otro día en el Lope de Vega y la gente contenta con él. Pero ya está cantando en un tablao en Madrid para ganar seiscientos euros.

Alumno: ¿Y qué piensas de las peñas flamencas de hoy?

J. de la Tomasa: Las peñas flamencas deben ser esenciales, deben de ser. Hay peñas que funcionan bien pero hay otras que lo que le hacen es mal al flamenco porque no están bien llevadas. Se apunta un señor de presidente para figurar, pero después no lucha por eso, por la esencia. Una peña debe ser un sitio donde se fomente y conserven las cosas tradicionales. Eso es una peña.

Pepa Sánchez: Bueno, si no hay más preguntas yo con lo que quiero que te quedas José es con la admiración que te tenemos todos y con esta imagen (*imagen proyectada de José junto a su hijo, Gabriel de Pies Plomo*) que como dices, mira hacia el futuro y que nos dice que hay esperanzas. Así es que muchas gracias, José, y gracias a todos por vuestra presencia.

J. de la Tomasa: De nada, Pepa. Y si hoy esta charla ha servido para que ellos tengan un poquito más de conocimientos, pues encantado. (*Aplausos*).





CAPÍTULO V

**GERARDO NÚÑEZ
Y JUAN JOSÉ TÉLLEZ**

CON LOS PIES EN JEREZ

Juan José Téllez

Lo descubrí por bulerías en el primer disco de Javier Ruibal, aquel inolvidable e inencontrable “Duna”, de 1983. Cinco años después, cuando desembalé un envío de DRO, me topé con la carátula de “El Gallo Azul”, algo más que un homenaje a esa especie de Flatiron modernista que corona el Broadway de la calle Larga de Jerez. Allí, a bordo de estremecimientos excepcionales como su granaína “La cartuja”, estaba de nuevo aquella guitarra tan joven, tan antigua, tan distinta, tan Gerardo Núñez (Jerez de la Frontera, 1961), que había aprendido tanto de Rafael del Águila, aquel viejo maestro que enseñaba fraseos de Albéniz y de Tarrega a sus alumnos más adelantados, como de los score del jazz y la garganta de Terremoto. Pertenece a una generación que creció con el “Yesterday”, aunque a él siempre le fastidiaron The Beatles, mientras Paco de Lucía echaba los dientes en la compañía de José Greco antes de meterse a jugar al billar con Camarón. Él pertenece a una estirpe nueva, que bebe de numerosas influencias, y a la que también pertenecen Rafael Riqueni o Paco Jarana, con quienes coincidió en la trupe de Mario Maya.

Siguieron otros discos, desde “Flamencos en Nueva York” a “El Canon”, pasando por “Calima” o “Andando el tiempo” y “El color de la armonía”, solo o en compañía de otros como Perico Sambeat o como impulsor de una caterva de alevines como José Manuel León, Javier Conde o el cantaor Jesús Méndez. En las páginas que siguen, Gerardo Núñez habla de buena parte de lo que ha hecho a lo largo de sus cuarenta y tantos años, pero no cabrían horas ni páginas para mencionarlo todo. Así, su papel como tocao de atrás para su esposa Carmen Cortés, para El Güito, Manolete o Israel Galván, para quien compuso “Galvánicas”, o escoltando voces tan diversas como las de Borrico, Manuel Mairena, José el de la Tomasa, Paquera, Agujetas, Tía Juana la del Pipa, Alfonso Carpio “El Garbanzo”, Remache, La Bolola, Parrilla de Jerez, Fernando de la Morena, Turronero, Pansequito o Indio Gitano. Lo mismo produjo el disco “Un ramito de locura” de Carmen Linares que a lo que él llama la Nueva Escuela Flamenca.

Si se echa un vistazo a su currículum, pareciera que hubiese vivido varias vidas en una, desde la cátedra de flamencología de Jerez al anfiteatro de Trebujena donde cada San Juan organiza sus encuentros En clave del sol. Buen conversador, se podría matar el tiempo hablando tanto de lo hecho –su adaptación para cuatro guitarras de El Amor Brujo, de Manuel de Falla, su “Sinfonía para un nuevo teatro”, en Barcelona, como de lo simplemente imaginado, sin descuidar las partituras que creó para espectáculos como “A contraluz”, “Memoria del cobre”, “Cantes de ida y vuelta” o “Los Gabrieles”. Aunque ha compartido cartel con Plácido Domingo o con Mecano, sin mentar sus coqueteos con el jazz, Gerardo Núñez tiene clara cual es su especie: “Yo toco flamenco –suele decir-. No toco en clave de jazz ni me considero un jazzista. Lo único es que mi música es una música abierta con muchas influencias. Siempre estoy con los pies puestos en Jerez, en el flamenco, y a partir de ahí todo va surgiendo. El flamenco es una música joven, es una esponja que está creciendo, está viva. Allá donde hay una cosa de otra música que me gusta lo incorporo y lo hago flamenco”. Pues eso.

Andalucía

A



J.J. Téllez: Gerardo Núñez, como verán, tiene un cierto aire de galán de western crepuscular que dice mucho a su favor; más en su contra dice el hecho de que tiene un teléfono móvil que no descuelga nunca y una página web que es extremadamente difícil de descargar, por lo menos desde ordenadores convencionales. Más que un guitarrista, es un músico todoterreno que ha sabido ir más allá de las lindes tradicionales del flamenco, no sólo en su interpretación sino en el conocimiento de otras músicas; posiblemente pocos como él dentro del ámbito flamenco se han aventurado, ya no sólo como artistas sino como simples oyentes, en otras disciplinas musicales. La guitarra Gerardo, ¿es realmente el piano de los pobres?, ¿por qué?

Gerardo: La guitarra es un instrumento extraño, es un instrumento muy extraño; yo diría que un instrumento que ha sido, digamos, el esquírol de la música andalusí. Estas son mis propias conclusiones. Estos son pensamientos míos que constituyen otro tema del que si queréis después os lo puedo contar. Para resumir lo de que la guitarra es el piano de los pobres, es que yo la considero uno de los factores claves en la destrucción de la cultura que había aquí antes. Sobre todo por el uso de los trastes, a lo que me refiero en otro artículo que tengo escrito que se llama “La mordaza de Occidente”. El traste es el que asfixia a la cultura andalusí. Bueno, el piano de los pobres es porque es un instrumento muy barato y es polifónico, sencillamente por eso. Con la guitarra en sí, al ser un instrumento polifónico, tú cuentas con una pequeñita orquesta que no llega muy abajo ni muy arriba, pero está ahí. Arriba tampoco está tan mal; tampoco llega al final pero te permite la armonía, te permite crecer verticalmente, y te permite acompañar. Por lo tanto, ofrece el soporte que necesita cualquier expresión musical, que es la armonía, el acompañamiento, tal como la conocemos nosotros. Y efectivamente es un instrumento muy barato; ahora mismo se puede encontrar una guitarra por diez euros en el Carrefour, yo las he visto. Y suenan, y suenan: que las he sacado de una caja de cartón porque digo:”¿cómo puede costar una guitarra diez euros?, yo tengo que verla”, y suenan. Cómo suenan no lo voy a decir, pero suenan; entonces, al igual que el siglo XIX fue el siglo del piano, el siglo XX ha sido el siglo de la guitarra, la guitarra se ha impuesto en todas las disciplinas.

J.J. Téllez: ¿Usted toca con las manos o con el cuerpo?

Gerardo: Bueno, los guitarristas tenemos que tocar con el alma si es que existe. La música es el pretexto y la guitarra es un medio tan viejo. Los músicos tenemos que tocar con el alma, porque esa es la gran cosa que hace que unos guitarristas sean grandes y otros no lleguen, no sean tan grandes; porque a los grandes se les va la vida en cada nota, en cada nota va la vida. Eso lo comentábamos cuando estuvimos en el seminario de Paco de Lucía que todo el mundo hablaba sobre Paco mil maravillas y yo le dije después que para mí lo más importante de Paco es que en cada nota va la vida. Entonces nosotros, yo toco como puedo, donde me dejan y procurando no hacer mucho ruido.

J.J. Téllez: Hablemos de intimidades, usted realmente es nieto de Ramón Montoya, hijo de Sabicas y de Niño Ricardo por lo tanto.

Gerardo: Bueno nieto.

J.J. Téllez: Sí, afinamos, sobrino de Paco y de Ramón.

Gerardo: Sí.

J.J. Téllez: Y de Manolo Sanlúcar.

Gerardo: Sí generacionalmente, sí porque somos más hijos de Ramón Montoya y de Sabica que nietos. Nosotros empezamos a estudiar con Sabicas, con Manolo el de Huelva. Es curioso el hecho de nacer en Jerez, es curioso, porque tú vas por ejemplo a Sabadell y los gitanos de Sabadell cantan como Camarón, acamaronaos se dice; el cante lo tienen acamaronao y la guitarra paquera, tiene una guitarra paquera. Si vas por ejemplo y vas a ver los gitanos de Badajoz, la mayoría de la gente joven pues cantan acamaronaos. En Jerez es el único sitio donde los niños pequeños que tocan la guitarra, de mayor, quieren ser Morao y los cantaores quieren ser El Torta, Jerez es como una isla. Eso sí está Paco de Lucía, pero a nosotros lo que nos gusta es el toque de El Morao y tal vez por eso, el haber crecido allí, nos hizo que estuviésemos más pendientes de la guitarra de Sabicas, de la guitarra del Niño Ricardo, de la guitarra de Montoya, que de la guitarra de Paco. Cuando nosotros empezábamos ya había discos de Paco, aunque no es mucho más mayor que nosotros pero él tenía discos superjóven y nosotros teníamos la posibilidad de tener sus discos pero sin embargo estudiábamos con Sabicas. Y, además, de una manera muy rudimentaria porque al principio no había escuela. Bueno ahora está habiendo escuelas pero nosotros estudiábamos con un profesor que era Rafael del Águila, un señor que nos daba clase y se levantaba todos los días a las seis de la tarde y desayunaba a esa hora; después podía dar clase hasta las tres o las cuatro de la mañana.

“Nosotros estudiábamos con Rafael del Águila, un señor que se levantaba todos los días a las seis de la tarde y desayunaba a esa hora; después podía dar clase hasta las tres o las cuatro de la mañana”

J.J. Téllez: Se cabreaba cuando llegabas a despertarle a las seis de la tarde ¿no?

Gerardo: Yo era muy pequeño porque tenía doce años y era en la otra punta de Jerez, así que iba con mi bicicleta y mi madre no quería que llegara tarde porque en invierno se hacía de noche pronto. Entonces, yo iba del colegio, salía y Rafael me reñía porque nunca lo dejaba desayunar tranquilo y eran las seis de la tarde. Entonces, nosotros empezamos a descubrir un mundo de guitarristas y la manera que teníamos de aprender era muy rústica, como he dicho antes, porque contábamos con lo que era un pickup, un tocadiscos, en el que poníamos el disco de Sabicas y lo difícil no era tocar la falseta de Sabicas que ya en sí lo era, sino que lo peor era hacer coincidir la agujita siempre al principio de la escala, al principio de la falseta, rallábamos discos y discos. Después apareció ya un magnetofón que nos dio la vida.

J.J. Téllez: Usted suele recordar que la primera cátedra de flamenco que se abrió, se abrió en Ámsterdam. Ya, afortunadamente, no es así ¿no?.

Gerardo: No.

J.J. Téllez: Hay más interés por el flamenco en general, incluso en España.



1. Juan José Téllez, cabilando. 2. Gerardo en plena oratoria. 3. Gerardo departiendo con los alumnos en un descanso.

Gerardo: Sí, pero no sirve de nada, porque la única cosa que se está haciendo en España así un poco serio del flamenco es en Córdoba porque la gente del conservatorio de Córdoba tiene la valentía de contratar a profesionales sin necesidad de presentar un título ni un carné. Y nosotros los flamencos tenemos pocos papeles, casi ninguno, mejor dicho ninguno.

J.J. Téllez: Son los flamencos los sin papeles de la música, del arte, dijo usted una vez.

Gerardo: Claro, efectivamente, somos los sin papeles de la música... Hay un proyecto que es muy interesante que está ahora elaborando Manolo Sanlúcar, que se trata de dotar a estos centros de material didáctico para enseñar flamenco; el material de lectura, el material de consulta, para grabar, para que se tenga en el futuro. Lo que ocurre es que para optar a esas plazas de profesor de guitarra flamenca, pues tal y como está la situación, hay que presentar el título de solfeo, o hacer un curso si eres licenciado. Exigen una serie de condiciones burocráticas y entonces lo que ocurre es que los más avispados, y hay mucha gente muy avispada, algunos profesores de guitarra clásica, se aprenden dos costas y ocupan la plaza de profesor de guitarra flamenca. Y después otra cosa que me da mucha pena también es que en Córdoba hay guitarristas que han estado trabajando como puede ser el Niño de Pura o Manolo Franco, y más gente que está contratada y con cuyo arte y experiencia los alumnos se han beneficiado muchísimo y han tenido la suerte de estudiar con ellos. Y esos alumnos han crecido y se han sacado el título, y ahora están presionando para echar a los profesores que no tienen papeles para colocarse ellos. Eso también es muy penoso pero es así. Y nosotros, pues seguimos siendo los sin papeles de la música y vamos, yo en mi caso me niego a hacer un examen para que me digan si sé tocar por bulerías o por soleá. Claro que se podría hacer, me podría presentar...

J.J. Téllez: Antiguamente se hacía para obtener el carné del sindicato vertical...

Gerardo: Eso era otra cosa, eso era otra cosa. En el tiempo del franquismo para poder trabajar de artista tenías que tener un carné.

J.J. Téllez: Había un jurado.

Gerardo: Había un jurado e iban por ciudades. A veces era en Sevilla y veníamos todos; yo venía cuando chiquitillo a tocarle a gente que a lo mejor ellos tenían que trabajar en un club de alterne en Jerez; era la venta de Mari Paz, donde había muchatrato del comercio de la carne, digamos, donde había chicas por las que se pagaba.

J.J. Téllez: Que no era una carnicería.

Gerardo: Había un chico que era bailaor y de vez en cuando el flamenco en aquella carnicería era un atractivo más porque acudía la gente; allí estaba trabajando Borrigo, el padre del Periquín, el Niño Jero. Y, entonces, hacía falta un bailaor y a uno de los chavales que tenía que buscarse la vida bailando, lo llamaron para trabajar en este lugar. Pero no tenía el carné y, entonces, yo lo acompañé aquí en Sevilla para que se examinara y le dieron el carné y ya podía trabajar en cualquier sitio.

J.J. Téllez: Para vivir o sobrevivir, Madrid que es donde reside; para tocar, con más frecuencia, Nueva York o Berlín, ¿es más profeta fuera de su tierra que en la suya?.

Gerardo: Pues no, lo que pasa es que nosotros somos artistas callejeros; no estamos instruidos prácticamente en nada, nosotros solamente sabemos mucho del trapicheo, del buscarnos la vida, del mangar, que de ahí viene la palabra mangante, de buscarnos la vida porque las circunstancias históricas no daban para más. Bueno, sin ir más lejos no hace tanto tiempo en Jerez teníamos una sociedad bastante extrapolada. Teníamos los millonarios más grandes de Europa y de España. ¿Sabéis que la primera cosechadora a vapor que hubo en el campo de España fue en la campiña jerezana, que se importó de Inglaterra y donde la gente veneraba al señorito? Y no hace mucho tiempo; estamos hablando de finales del siglo XIX, principios del XX.

J.J. Téllez: Final del siglo XX casi, si mentamos al Pantera.

Gerardo: El Pantera, sí. El caso es que los músicos somos unas personas muy poco instruidas en la ciencia de ir por la vida, y estamos vivos de milagro, y entonces a partir de ahí todo lo que podamos pensar ahora nos viene un poquito grande porque es que nosotros como necesidad hemos ido creando y hemos ido construyendo una cosa de la que ni nosotros mismos sabemos su alcance, pero sabíamos que nos gustaba hacerlo. La miseria ha sido muy importante en el desarrollo de este arte porque significa que si cantas mejor vas a ganar un poquito más y te va a sacar o del campo o de la peluquería. Con lo de ser profeta en la tierra, que preguntabas, pues resulta que con el tiempo te vas dando cuenta de que efectivamente hay una carrera, hay una carrera efectiva desde que el chico o la chica empieza a dar sus primeros pasos, a estudiar o a aprender. Desde que es pequeño hasta el final, hay una carrera que nadie enseña, ni nadie aconseja. Y nosotros creíamos que tocando muy bien la guitarra pues ya era un mérito. Y efectivamente es un mérito tocar la guitarra como la está tocando ahora la gente. Es tan impresionante que hemos conseguido una cosa de bastante nivel intelectual, artístico

y musical. Hasta tal punto que somos centro de atención de los demás músicos del mundo; y lo que sí es cierto es que tendríamos que pensar que ya el flamenco creció, ya no nos pertenece en su totalidad. Y que la carrera de un músico es evidentemente una carrera, lo que pasa es que no se enseña. Entonces, la gente no sabe y no puede proyectar su arte, o vivir de su arte; porque hay mucha gente que son grandes compositores, grandes músicos, que les gustaría vivir de su música y sin embargo están haciendo otros trabajos, tan dignos como pueda ser en la compañía de Joaquín Cortés o en la compañía de Sara Baras o pueden estar en el tablao de Madrid de Torres Bermejas, en cualquier tablao... Yo les pregunto: “Pero si tú eres un gran guitarrista puedes vivir de tu música, ¿te gustaría vivir de tu música?”. Y ellos dicen: “sí”, pero no tienen la instrucción, no tienen la educación para poder llevar esa música al mundo. Porque lo que sí está claro es que hace falta si quieres vivir de tu música de una manera independiente, exenta de estar siempre detrás de la gente que te den la subvención para montar el espectáculo que se va a estrenar y jamás se va a volver a hacer porque es muy difícil, porque se conocen los presupuestos. Y un espectáculo que se presenta en la Bial, que ha costado tanto dinero y que si miras el programa te encuentras con director, director técnico, escenógrafo, coreógrafo, vestuario, diseño de luces, diseño de, músicos, composición, arreglos, coreografías... eso para una compañía de estas que estamos viendo. Esto, en Alemania, en Finlandia, en Suiza, es impensable. Eso solamente ocurre en producciones de los ballets, que curiosamente es una cosa también muy a tener en cuenta. Con el Ballet de Pina Bausch en Alemania, por ejemplo, aparte de que tiene muchas subvenciones porque ella es muy famosa y es una gran artista, también hay una cosa que me llamó mucho la atención que es la suscripción popular de financiación de los eventos. La gente está muy orgullosa de tener su pedazo de compañía de Pina Bausch en su pueblo y la gente paga una cuota y después tiene derecho a asistir a los ensayos. Y eso es una cosa que a mí me da mucha pena porque en la mayoría de los proyectos que se están haciendo en este tipo de festivales son de estreno y despedida, y esto es muy penoso. Y volviendo a lo anterior, efectivamente, ya nuestro arte nos ha crecido, nos ha sobrepasado y se ha convertido en una industria. Entonces ahora necesitamos gente que pueda trabajar en esa dirección; para eso hay que tener una concepción global. Está muy bien por ejemplo, cuando tienes un concierto en el Teatro de la Maestranza de Sevilla y vives donde vive Juan José pues estás encantado. Porque tú te bajas, cruzas la calle, das tu conferencia y te vas para tu casa; yo antes vivía en la calle León en Madrid, en la entrada de artistas del Teatro Monumental y algunas veces que tuve concierto allí, el camerino era mi propia casa. Yo me cambiaba en mi casa, bajaba, cruzaba la calle y estaba en el teatro; pero esto no es así siempre, a veces, el siguiente concierto resulta que es en Hong Kong o Kuala Lumpur o es en Sídney, o es en Lisboa o es en Marruecos. Y pasa que si sales fuera el cambio de hora es negativo, o si vas a Marruecos y eres muy escrupuloso rozando ya lo aséptico como somos los europeos, pues a lo mejor algo no te sienta bien o te quedas tres días sin comer; o para empalmar los vuelos tienes que estar tres días en el aeropuerto y tienes sueño y entonces ahí está la diferencia entre la gente que es capaz de seguir adelante y los que al final teniendo mucho arte no tienen talento. Esos son los que entonces se quedan en el tablao siendo unos grandísimos músicos. Por no hablar del estudio del idioma. La comunicación es importante, no solamente la comunicación de las palabras, de los idiomas, sino la del idioma universal que es la música. Pero no todo el mundo se entiende con la música. La música tiene unas claves, unas reglas que hay que saberlas. A mí me ha costado mucho trabajo. La primera vez que salí de Jerez con diecisiete años fue para ir a Japón.

J.J. Téllez: Con Paco Cepero ¿cierto?

Gerardo: Con Paco Cepero y Rancapino y la verdad que fue mucho choque. Yo estaba acostumbrado a los pucheros de mi madre, a las pringás y a los potajitos de Jerez, y allí había que comer con un palillo y me entraban unos dolores en la mano y al final se me quitaba el hambre y no comía. Yo siempre animo a toda la gente joven. He estado luchando mucho por ellos, hemos sacado discos de gente joven, y he organizado giras y la verdad es que en el flamenco tenemos la suerte de que hay muy poca oferta; porque por ejemplo en el jazz es muy diferente, porque el jazz es ya tan grande que hay grandes músicos del jazz en Brasil, en Venezuela, en Méjico, en España, en Marruecos y nosotros tenemos la suerte de que hay poca oferta, y lo flamenco nada más que lo hacemos nosotros, con pocas excepciones. Una de las cosas que yo siempre he admirado mucho de Paco de Lucía, es que hay cosas de las que la gente nunca habla y es ese trabajo solapado, sórdido, de vámonos que nos vamos, de sembrar. Había un guitarrista al que le ofrecieron un concierto y no había mucho dinero y dijo el manager: “Oye es que tenemos que sembrar”, y él contestó:”Sí, pero yo no soy agricultor ¿eh?”. Y ese trabajo de Paco de Lucía solapado de ir club por club, tocando en pequeños recintos de música en Estados Unidos, en Alemania, solo, sin micrófono, sin sonido, quiero decir que cuando haces ese trabajo pues al final tiene su recompensa. Y ahora tenemos a un icono y se lo ha currado impresionantemente y eso es lo que la gente joven no está dispuesta a hacer. A la gente joven, a los chicos jóvenes de la generación vuestra o de la generación que tiene ahora mismo veintidós, veintitrés, veinticuatro años, yo los veo como surferos. Son unos auténticos surferos, yo los veo siempre surfear, siempre esperando la ola mejor para ir sobre la ola. En mi caso, por necesidad de vivir de mi arte, de mi música, que es lo que me ha gustado, he hecho muchos proyectos fuera, he trabajado mucho fuera y ahora pues se me conoce mucho fuera; aquí también un poquito, que te digan: “oye queremos pagarte un dinero para que nos hagas tu arte”, eso es lo más grande que se puede pedir y que te llamen desde todas las partes del mundo, aunque después hay que ir. Que suena muy bonito lo de decir: “que tengo un concierto en Singapur”. Pero hay que ir hasta allí.

J.J. Téllez: Catorce horas.

Gerardo: Catorce horas, y yo creo que ahí está un poco la cuestión.

J.J. Téllez: Vamos a hablar de uno de esos escenarios, La Habana; simplemente, quizás, porque hicimos un viaje juntos hasta allí y quizás sobre todo porque le pusiste como título a una de tus piezas “La Habana a Oscuras”, ¿cómo es la Habana a oscuras como símbolo de todas esas ciudades en donde el flamenco está de visita aunque tengan un viejo rastro de siglos en cada adoquín?.

Gerardo: Lo que pasa es que tenemos siempre una relación especial con la Habana. Cuando fui la primera vez para la Bienal de la Guitarra con la Sociedad de Autores, me quedé un poco impresionado porque aún habiendo estado en otros países sudamericanos, latinoamericanos, como Argentina, Méjico y muchos sitios, parecía que allí estaba en casa. Es un mundo que está muy cercano. Allí, nosotros hemos hecho muchas cosas y, entre otras tantas, creé personalmente los seminarios flamencos de La Habana; invité a la gente de la Junta de Andalucía a los seminarios internacionales de flamenco que hago en Sanlúcar y les dije:”esto lo quiero hacer en la Habana”. Y, entonces, lo hicimos con la oficina de cooperación en La Habana, en el Teatro García Lorca, porque nos quedamos impresionados de ver la cantidad de bailaoras, de guitarristas y cantaores que hay en La Habana. Ya se nos había olvidado a nosotros, hacía mucho tiempo que nosotros no

padecíamos cortes de luz, aunque ahora volvemos a padecerlos. De ahí vino el título de “La Habana a Oscuras”; ahora no tiene ninguna cosa especial porque lo mismo podíamos poner “Jerez a Oscuras”, “Sevilla a Oscuras” porque nunca hemos tenido tantos apagones como ahora. Y entonces, fue un día que se fue la luz de La Habana y nos quedamos todo el mundo alucinado; fue muy bonito porque cuando se va la luz se ven más las estrellas. Fue una cosa muy bonita.

J.J. Téllez: ¿Los guitarristas jóvenes se han olvidado de tocarle al cante o al baile?, ¿prefieren el concierto como la mejor fórmula para exponerse?.

Gerardo: No, no, lo que pasa es que siempre cuando uno empieza algo ya te entra el gusanillo, siempre te fijas en alguien. Y, normalmente, la gente cuando empieza a bailar se fija en alguien. Es muy raro que un chico con catorce años que esté ya iniciado y esté entregado en el mundo de la danza se fije por ejemplo en Carmen Cubillos, que es una excelente bailarina de clásico español y no la conoce nadie, no puede ser. A la hora de seguir a alguien, se fijan en Antonio Gades, se fijan en Mario Maya, me refiero por supuesto a los bailaores de aquella generación. Y entre los guitarristas, cuando ya se meten en la guitarra ven que hay gente que toca muy bien la guitarra y quieren ser como ellos o en esa dirección, como Paco de Lucía, Tomatito o Manolo Sanlúcar.

J.J. Téllez: Pero todos ellos han acompañado mucho al cante.

“El cante se está extinguiendo poquito a poco, en Jerez no quedan cantaores de remplazo, no hay cantaores, en veinte años no hay cantaores”

Gerardo: Sí, sí, ya menos, ya acompañan menos. Y no se fijan por ejemplo en Antonio Carrión o en Eduardo Rebollar. Se fijan en ellos pero no constituyen el modelo. Ellos quieren ser virtuosos, todo el mundo quiere serlo. Siempre hay una tendencia que se dice que sí el cante..., yo creo que hay un poquito de rolo en todo esto. El cante se está extinguiendo poquito a poco, en Jerez no quedan cantaores de remplazo, no hay cantaores, en veinte años no hay cantaores. Otra de las cosas es que el guitarrista tiene que saber de cante y de baile. Hay gente que prefiere quedarse en la situación de acompañar el cante porque es menos trabajoso; la guitarra en concierto es más disciplinada. Pero con respecto al cante hay mucho rolo, hay mucho lío. Siempre los guitarristas hemos sufrido el calvario de la tiranía de los cantaores y de los bailaores. Siempre que hay un problema, el cantaores mira al guitarrista: hay algún problema..., el guitarrista; hay otro problema..., el guitarrista. Y los guitarristas tenemos que saber de todo y los demás a lo suyo, eso es muy injusto.

J.J. Téllez: Antiguamente el guitarrista era el intelectual del flamenco porque no partía de unas condiciones estrictamente naturales; le exigían incluso en un tiempo en el que según cuentan los viejos ni siquiera había para fundas de guitarra, se les exigía hasta llevar las cuentas de la compañía, eran los que sabían sumar las cuatro reglas y leer y escribir.

Gerardo: Los más instruidos ¿no?.

J.J. Téllez: Sí.

Gerardo: Imagínate el resto como estaba la cosa.

J.J. Téllez: Y en cierta forma no solo eran los más instruidos sino los que tenían también capacidad técnica para tirar de la locomotora del resto del flamenco. Sin la incorporación de la cejilla a la guitarra flamenca probablemente en la historia del cante hubiera sido distinta durante el siglo XX, por citar un invento antiguo.

Gerardo: Tú verás, es que cuando decimos antiguamente en el flamenco es muy raro porque hay gente que dice que el flamenco no es tan antiguo. Nuestros amigos Gamboa, Ortíz Nuevo y esa gente lo sitúan en 1700 o por ahí.

J.J. Téllez: 1778.

Gerardo: Pero yo tengo mi creencia particular, yo creo que es más antiguo. Bueno, y entonces resulta que también antiguamente eran los propios cantaores los que se tocaban la guitarra.

J.J. Téllez: El Planeta por ejemplo.

Gerardo: El Planeta se anunciaba, “acompañado a la guitarra por sí mismo”, decían.

J.J. Téllez: Camarón, a veces.

Gerardo: También. Y, claro, yo creo que cuando ya empieza la gente a profesionalizarse un poquito más, ya empiezan a asistir a los tablaos, a los cafés cantantes, y entonces yo como conozco el ambiente, yo conozco bien lo que se cuece dentro de esos lugares, pues siempre ha habido una especie como de roneo de sé más que tú. Y eso es una cosa que los flamencos la hemos tenido, que yo no la he visto en otra música como en el jazz. Hombre, evidentemente, la gente estudia y hay gente que trabaja más, gente que tiene más talento, que tiene más no sé qué, pero en el flamenco yo no sé hasta qué punto era igual. Antiguamente cuando ibas a ver a un guitarrista le pedías que repitiera una falseta: “A ver cómo es eso, repítemelo”. Y ya no lo tocaba porque te habías fijado y entonces tú le podías robar esos conocimientos. Ha habido siempre mucho contacto entre el flamenco y los músicos clásicos, Tárrega ha sido muy importante en el flamenco. En el caso de Ramón Montoya es innegable su relación, aunque él siempre lo negó, estas cosas las niega todo el mundo: “yo no estudio, yo no cojo la guitarra”. Paco de Lucía también a veces dice muchas trolas en ese aspecto: “Llevo tres meses sin coger la guitarra”. Es mentira y después llega aquí y no veas la que forma. Yo creo que ese afán de competición entre los propios artistas ha hecho de esto una cosa grande.

J.J. Téllez: ¿A usted le molesta que le llamen virtuoso? Porque usted es fundamentalmente pecador más que virtuoso, le atrae más el pecado de la heterodoxia que la virtud del canon.

Gerardo: No, el virtuosismo es un medio. Lo que pasa es que hay mucha gente que le da mucho coraje que otros hagan las cosas bien y entonces se critican. En un flamenco, el adjetivo virtuoso no es positivo; a lo mejor lo es en el concepto

de la música clásica del conservatorio de Tchaikovski de Moscú, por ejemplo, pero en flamenco que te digan que eres un virtuoso no es positivo, es negativo. A mí siempre me han dicho que soy un virtuoso y lo que pasa es que la gente es muy envidiosa y le da mucho coraje cuando uno hace las cosas bien, y le suena bien la guitarra, entonces eso da mucho coraje y dicen: “toca bien pero nunca falla”. Eso lo han dicho grandes guitarristas de mí, a ver cómo se explica uno eso, o sea, “baila bien pero no se cae nunca”, o “conduce muy bien pero nunca se sale de la carretera”. El arte no es patrimonio de nadie ni tiene dueños, como el empeño de toda la vida de Dios desde Mairena de decir lo que es y lo que no es... Y lo de virtuoso en el mundo del flamenco se suele utilizar para fastidiar, como diciendo que lo hace muy bien pero que es frío...

J.J. Téllez: Hay una frase que me ha llamado la atención que dijo usted en una ocasión y que viniendo de quien viene, de alguien que le da tanta importancia a la pedagogía, no me termina de cuadrar mucho; o sí, quizás porque hable de una pedagogía distinta. Me refiero a que dijo en una ocasión: “La técnica no es cuestión de horas de estudio sino de calidad de estudio”. Hasta que llegó la LOGSE, siempre se ha dicho que la mejor fórmula para avivar la memoria era recitar la lista de los reyes godos; y siempre se dijo que la mejor fórmula para tocar la guitarra era amarrar ocho horas a la silla a un niño para que aprendiese a tocar ese maldito instrumento. Y ahora viene usted y dice que no que lo importante es la calidad y no la cantidad...

Gerardo: Refiriéndome al tema de la LOGSE, escuché el otro día a una ministra restarle importancia a la memorización cuando yo creo que la memorización no es recitar los reyes godos precisamente, la memoria es un instrumento cuyo uso es necesario. En el estudio de la guitarra, la cuestión es que nosotros hemos estado como atrasados. Yo creo que la Guerra Civil hizo mucho, marcó mucho todo. Si escuchas los primeros discos de Paco de Lucía y escuchas los primeros discos de Manolo Sanlúcar que eran rompedores, innovadores y tú ves la armonía que estaban utilizando era de primero de la LOGSE. Ya teníamos a Turina, a Albéniz y a Falla, y nos dejamos impresionar por una armonía de primer curso porque hubo una ruptura con la enseñanza y una ruptura con todo que nos convirtió en miserables o, mejor dicho, en gente que tenía que salir a la calle a inventarse a sí mismo, hasta tal punto de no saber nada de nada. Entonces, sabíamos tan poco que una simple modulación se convertía en una novedad o en una maravilla armónica. Y estamos hablando de los años cincuenta.

J.J. Téllez: Para preparar esta entrevista he leído muchos textos que se han escrito sobre Gerardo, en la mayoría de los casos e incluyendo los míos, superficiales; pero en otros realmente me he sentido necesitado de una llamada a pie de página que me explicara qué quería decir con determinadas cosas, por ejemplo esta reseña de la seguiriya “Remache” del disco “Junca” de 1994 donde se dice que parte de una modalidad de granaína con su escortadura, afinación insólita, dos tonos y medio por debajo del mí de la sexta, que pasa de esta manera a sí y la primera cuerda afinada en re mayor, lo que ayuda la modalidad sí frigio o modo de mí sobre sí.

Gerardo: Bueno, es verdad, aunque dicho así... La seguiriya “Remache” la particularidad que tiene, aparte de la composición, es que a mí siempre me ha interesado hacer del flamenco obras, no tocar seguiriyas y tocar una sensación de falseta diferente o parecida y después cierras y tienes una seguiriya, sino hacer una composición alrededor de la seguiriya. “Remache” era el nombre de un cantaor de Jerez que era un gran seguiriyero, porque en Jerez también es por moda, la

gente de Jerez a veces le da por uno y cada dos o tres veces le da por otro, y yo recuerdo que siempre había una hegemonía imperante de Terremoto..

J.J. Téllez: Y de Tío Borrigo...

Gerardo: ... Agujeta y Tío Borrigo siempre han sido considerados de segunda división en Jerez. Pasa el tiempo y la gente joven empieza a retomarlo y ahora resulta que había una gran figura del cante y estaba ahí. En este caso, nadie habla de Remache en Jerez, nadie. Yo sí lo conocí, viví en la calle Nueva y era un gran seguriyero. Lo que pasa es que cuando yo lo conocí estaba muy mayor y muy currado y entonces le dediqué esta seguriya. La particularidad es que tiene una afinación no usual, que no existía hasta entonces en la guitarra flamenca pero que se ha ido desarrollando muy rápidamente en muy poco tiempo. El primero que utiliza otra afinación bajando las cuerdas es Ramón Montoya porque la coge de algunas composiciones del clásico, y a partir de ahí nosotros hemos empezado a desarrollar este tipo de afinaciones y a hacer muchas cosas; pero en mi caso tiene una explicación y es que cada uno busca lo que no tiene. Es curioso, un día estábamos en Ámsterdam después de un concierto y fuimos mi amigo Pablo Martín, el contrabajista, y yo, de compras. Yo fui a una tienda de música y él fue a otra, yo me había comprado una guitarra que era una octava más grave que la que yo tengo, era una guitarra baja se llama, que no es muy usual porque la primera cuerda es como si fuese el bordón, es una mole, eso no tiene casi utilidad. Y él, Pablo Martín, el contrabajista, se había comprado un instrumento muy pequeñito y muy agudo, buscamos las carencias de nuestro propio instrumento. En el noventa y nueve por ciento de las composiciones en las que hay una afinación en la guitarra flamenca es bajando las cuerdas, esto le aporta a la guitarra una profundidad inusual porque no se bajaba en re, sino hemos bajado a sí. Pero también hay que hacer sonar el instrumento con esa afinación tan grave y cuando se consigue y está bien amplificado pues parece que tienes como un órgano. Siempre buscamos lo que no tenemos porque la guitarra da un sonido muy corto, las notas duran muy poco, nos inventamos el trémolo que es “tirorirorirori” para tener una nota pedal, se llama así porque lo alarga, lo va armonizando y tiene esa especie de sonido continuado que la guitarra físicamente no te lo da. Quizás por eso los guitarristas abusamos del rever en los conciertos:”más rever, más rever”. La rever hace milagros desde luego, te da prolongación en ese sonido que no tiene.

“Hay que hacer sonar el instrumento con esa afinación tan grave y cuando se consigue y está bien amplificado pues parece que tienes como un órgano”

J.J. Téllez: ¿Y qué supuso para usted el descubrimiento del Protools?.

Gerardo: Protools es un sistema de grabación digital. Antes del Protools, había muchos sistemas; lo que sí es cierto es que nos han engañado con el tema de la imagen y del sonido. La industria nos ha engañado, cuando veo a la gente escuchando la música con los MP3 digo: es el fruto de la poca instrucción por parte de la gente, el no saber o no haber aprendido lo que es calidad, y cuando tú tienes un público que no sabe lo que es la calidad, pues se traga los MP3. No sé cómo se puede escuchar música en un MP3. Eso se utiliza a nivel de archivo porque es más fácil de archivar, pero cuando yo veo a mi hija y le veo ese pedazo de MP3, le digo: “Hija mía, no sé, no ha servido de nada todo lo que hemos hecho”. Digo



1. Juan José Téllez se entusiasma escuchando a Gerardo. 2. Manuel Curao y Gerardo durante el desayuno. 3. Téllez, Gerardo, mano a mano de máximo interés.

esto porque la era digital se nos vendió como la panacea, era el sonido perfecto y coló porque decía que no había ruido de fondo. Las cintas tenían un soplo y los sistemas reductores de ruido no eran del todo buenos, los llamaban dolby, entonces, la fotografía digital no ha superado a la analógica de carretes. Lo bueno del Protools no es que sea un sistema de grabación digital sino que es un sistema de edición impresionante. Hemos pasado de la grabación auditiva a la grabación visual. Ahora ya grabamos escuchando pero viendo; ahora ya vemos lo que escuchamos, cortar y pegar es una función que todo el mundo tiene bastante controlada en el ordenador. Antiguamente, cortar y pegar en un estudio de grabación era distinto, el técnico de sonido tenía que coger esa cinta gorda, cortarla y pegarla, y lo pasaban a otro sitio y lo cortaban y lo pegaban físicamente. Eran unos aparatos muy precisos alemanes que suponían una tecnología impresionante. Y lo fácil que ahora es cortar y pegar y duplicar y todo eso, hace que lo digital arrase. El Protools es un sistema que ha abaratado muchísimo los costes. Ahora hay sistemas de grabaciones, no ya el Protools sino el digital que tenemos todos en los Mac, con el que cualquiera puede hacerse sus propios discos. El disco de Paco de Lucía, “Cositas buenas”, está grabado en un Protools de los que tenemos para andar por casa...

J.J. Téllez: Buceemos un poco en la memoria. Gerardo Núñez nace en Jerez en 1961, justo un año antes del célebre concurso de Jerez en el que se presentan, por ejemplo los chiquitos de Algeciras, Paco y Pepe, con Rocío Jurado y toda aquella parafernalia; Gerardo, por poquito no participa en el concurso porque empieza a tocar la guitarra con once años, con Rafael del Águila, como ha dicho el único maestro de guitarra que había en Jerez entonces. A José Luis Ortiz Nuevo, usted le contó que Rafael del Águila, cito textualmente: “Se retiró con treinta años y ya nunca más volvió a actuar en público hasta que se murió, Rafael era muy aficionado a la lectura y a la música, a muchos tipos de música, no sólo el flamenco. Su casa estaba llena de libros y de partituras. Y cuando veía que uno de nosotros estaba más adelantado le enseñaba cosas de Albéniz o de Tárrega como “Recuerdo en la Alambra”, sin embargo nunca nos enseñó a leer y a escribir partituras”. ¿Por qué?.

Gerardo: Porque a él no le gustaba eso y tampoco creo que cobrara lo mismo enseñando solfeo que enseñando a tocar, aparte decía que el que quisiera solfeo, al conservatorio. Él enseñaba a tocar la guitarra que es lo que nos gustaba, porque claro, todo lo hace el ambiente y el sistema. Yo nunca doy clases porque no me gusta dar clase y además no entiendo la metodología. Alguien que quiere dar una clase te da una hora ¿qué haces con una hora si una clase de guitarra se da en dos minutos?. Mi profesor tenía un sistema, ponía cinco niños en una habitación y él en otra y te ponía una cosita, entraba el siguiente y así entrabas dos veces y para casa, realmente el profesor te daba diez minutos, en una hora se quitaba del medio a cinco o seis niños.

J.J. Téllez: A cincuenta pesetas por cabeza.

Gerardo: Eso es lo que nos cobraba y con lo que nos daba era suficiente. Pero en aquella habitación contigua era donde se cocía realmente la afición, allí practicando mientras que otro estaba dentro. Todos los días te encontrabas con guitarristas que sabían mucho más que tú, recuerdo alguna anécdota con Periquín Niño Gero. Y es que el hermano, Antonio, no iba a la clase porque ya era más mayor y ya sabía bastante pero como allí estaba el ambientito él siempre se acercaba por allí y hacía un concurso a ver quién tocaba mejor por bulerías, aquello era al margen de la clase, se abrió la puerta y salió un señor con setenta años, con gafas, con los pelos alborotados, muy viejo con un palo: “Antonio, te he dicho que no vengas más por aquí, me cago en tu padre que es el más malo que ha cantado del mundo...”. Lo que quiero decir con esto es que esas reuniones son las que nos han hecho coger el ambiente, igual que ocurría en los tablaos que lo importante no era lo que se hacía arriba, sino lo de atrás, los guitarristas calentando y diciendo “Mira lo que he hecho...”.

J.J. Téllez: Siendo niño, a usted lo llevaron también a una academia de baile, la de Juan Parra en Jerez.. ¿Por qué?.

Gerardo: Yo tengo una hermana que es profesora de danza y cuando eramos pequeño, allí en Jerez, en aquella época, la niña a bailar y el niño, a tocar la guitarra. Yo estaba con Rafael del Águila y mi hermana estaba con Juan Parra en la academia pero ya estaba muy adelantadillo y Juan Parra necesitaba siempre algún guitarrista para tocar en las clases de baile. Aquí era donde nos ejercitábamos en el compás, en la tralla, en todo eso y también había otros guitarristas, había ambiente... Por allí andaban José María Molero y un tal Naranjo...

J.J. Téllez: Sus amigos le recuerdan camino del Club Nazaret tocando “Entre dos Aguas” de Paco de Lucía en aquellos tiempos en que “Entre dos Aguas” llegó al número uno de los Cuarenta Principales. Pero a ustedes y sobre todo a ellos lo que realmente le gustaba era Deep Purple. Yo debo confesar que el primer baile agarrado que hice fue “Smoke on the water” de Deep Purple, así que eso nos une generacionalmente: Pink Floyd, King Crimson, Frank Zappa, Triana, el rock andaluz. ¿Eso no lo escuchaban tradicionalmente los flamencos, ahí hay un oído nuevo?.

Gerardo: No, no, los flamencos no. Para mí, un punto muy importante fue que mi profesor Rafael del Águila era amigo y conocido de Juan de la Plata, el director de la Cátedra de Flamencología de Jerez, que en aquella época estaba situada en un bodegón que le había cedido la bodega Domeq y organizaba una serie de actos, entre ellos un disco fórum que era muy interesante, eso se ha perdido también. Allí se reunía mucha gente, se ponía Juan de la Plata con un tocadiscos

y se escuchaba y luego se comentaba. Siempre había fiestas, todos los sábados había fiesta y se creó un ambiente muy interesante. Llamaron a Rafael del Águila, a mi profesor, por si había algunos alumnos aventajados para que fuéramos, y a partir de ahí empezamos a tocar; con catorce años le tocaba a Tío Gregorio el Borrico, a Terremoto, a Alfredo Arrebola de Granada, le tocaba a María Solé. Con catorce años ya había crecido bastante y me ponía mi chaqueta y tiraba para adelante.

J.J. Téllez: Y la familia, ¿cómo veía que anduvieras en ese mundo?

Gerardo: Aunque estaba en ese ambiente por la mañana tenía que ir al instituto, en mi casa, había que ir al colegio a la fuerza. Mis compañeros flamencos, guitarristas como Luis Moneo, iban al colegio muy poco. Y entonces estuve en el instituto estudiando hasta que hice todo el Bachillerato, y ya cuando había que ir a la Universidad fui capaz de enfrentarme con mis padres, sobre todo con mi madre, para decirle que quería ser guitarrista. Tengo una anécdota que es muy graciosa, porque en la esquina de mi calle vivía un guitarrista muy negro, un gitano muy negro que se llamaba Morales, y la mujer se llamaba Rosa, era una gitana muy gorda con unos bambos, con unas flores muy grandes. Y Morales era muy borracho, bebía mucho, y en la otra esquina, en la esquina opuesta había un bar y Morales siempre iba al bar desde por la mañana, su mujer tenía que ir a rescatarlo, siempre lo llevaba hecho un trapo, pasaba por la puerta de mi casa, algunas veces Morales cruzaba por la casapuerta literalmente a cuatro patas y decía mi madre: “Morales no beba usted tanto que se va a matar”. Y Morales miraba y decía: “Ehhhh”; no le echaba cuenta. Entonces, el día que le dije a mi madre que no iba a estudiar más, que iba a ser guitarrista, ella me soltó: “¿Qué quieres, acabar como Morales?”. Tenía hasta entonces una especie de doble vida, flamenco por la noche y alumno de colegio durante el día. Y, claro, en nuestra época, ya los niños del instituto no escuchaban a Rafael Farina, ni a la Niña de los Peines, ni a Pepe Pinto, ni nada de eso. Para mí, lo peor fueron Los Beatles. Es una cosa que jamás he podido soportar, yo escucho una canción de Los Beatles y es que me pongo malo. En mi clase, la gente se dividía en dos grupos los que eran Beatlemaniáticos y los heavy, que éramos nosotros. También fue la última coletada de los tiempos psicodélicos de los sesenta, nosotros fuimos ya los últimos rescoldillos que escuchábamos esas músicas. Me gustaba más Pink Floyd que Deep Purple; King Crimson también era impresionante...

J.J. Téllez: Los Cream supongo que también te gustarían con su guitarrista Eric Clapton.

Gerardo: Eric Clapton, sí. Yo también tocaba todas esas cosas, pero por la noche le tocaba al Borrico. Entonces, la industria discográfica estaba en lo más alto, cuando los discos eran de vinilo, fue cuando Paco de Lucía tuvo ese pedazo de éxito “Entre dos Aguas” y Manolo Sanlúcar a la zaga, fue un momento curioso cultural... Lo que echas de menos de aquella época es que la gente ha perdido la paciencia de escuchar; no tiene tiempo, en la música se impone lo cantado, lo hablado. Y en aquella época había grupos de rock sinfónico, eran conciertos de música y ahora, como no pongas un cantaor o un bailar rápidamente, nada de nada. Bueno, es que no te programan, que es otra, los programadores...

J.J. Téllez: El Jerez de aquella época tenía que ser bastante antípoda de sí mismo. Ya lo hablabas antes. Eran los años de la transición y Jerez empezaba a dejar de ser una ciudad en la que o se era caballo o se era caballero, que era un

refrán antiguo, pero en donde al mismo tiempo que empezaban a moverse los partidos políticos democráticos en el tardofranquismo, seguían existiendo señoritos como el que citábamos antes, el Pantera, que era capaz de atropellar a un policía local y pasarlo sobre el capó de su deportivo porque le había impedido el paso a la Feria. Le llamaban Pantera por el Jaguar descapotable que lucía en el Jerez de la época; era el Jerez de los grandes terratenientes que todavía no habían sido absorbido por las multinacionales, y era el Jerez de la mano negra del siglo XIX, ¿qué suponían los flamencos entonces, eran la aristocracia gitana de hoy, o eran los últimos de la fiesta, los bufones de aquella sociedad hasta cierto punto feudal?.

Gerardo: Jerez es un pueblo muy especial, la palabra Jerez en el flamenco pesa mucho, pesa muchísimo, pero bastante y además con razón. Mi amigo, el guitarrista Juan Diego se hizo una camiseta en una gira con Joaquín Cortés que ponía “Lo siento, todo el mundo no puede ser de Jerez”. Y estuvo toda la gira Joaquín Cortés dándole una caña impresionante. Lo de Jerez es algo muy curioso, sobre todo la palabra señorito, porque una cosa es ser multimillonario, puede ser Bill Gates el dueño de Microsoft, el de más dinero del mundo, pero ser señorito, amigo, eso es otra cosa. El señorito ha sido un déspota, con los flamencos, pero parece ser que mola ser señorito porque el señorito va a ver la finca a las once de la mañana, no madruga; el director del BBV Emilio Botín se levanta a las seis de la mañana y por lo tanto no es lo mismo. En Jerez, con la democracia vienen los partidos políticos, los partidos socialistas y se han convertido en señoritos, son más señoritos que los señoritos. Con la diferencia de que los señoritos pagaban y estos señoritos de ahora no pagan, y te tienen detrás de ellos para que te den una actuación en la Fiesta de la Bulería. Tienen a todos los artistas de Jerez detrás de la señorita, porque no es la delegada es la señorita, la que decide quién va a la Fiesta de la Bulería. Te hacen cantar en sitios prometiéndote que te van a dar una actuación... Así que ejercer de señorito tiene que ser algo estupendo.

J.J. Téllez: De mayor quieres ser señorito.

Gerardo: De mayor quiero ser señorito, ja, ja, ja.

J.J. Téllez: Ya tienes tu viña y tu finca en Trebujena, por algo se empieza.

Gerardo: Por algo se empieza, sí... En toda esa historia que tú me hablabas de Jerez, había de todo, yo no la he vivido, como cuentan los más viejos, pero sí he vivido un poco de eso... Un señorito se enamoró de una bailaora que estaba en nuestro cuadro flamenco y a raíz de ahí, íbamos a todas las fiestas y ganábamos dinerito, se enfadaron y ya no nos llamaron más, y nosotros le decíamos a ella: “Mujer, no te enfades, con lo bien que paga”.

J.J. Téllez: Era un farmacéutico que pagaba las fiestas con botellas de whisky, ¿no?.

Gerardo: Había de todo, y una picaresca... El señorito más sonado era El Pantera. Eran los dueños, directamente los dueños y organizaban peleas entre mujeres y apostaban a ver quién ganaba, peleas físicas. Y eso era muy desagradable pero eso ha existido. Es que a veces cuando se dicen las cosas joden y lo tenemos que saber y recordar para que no vuelva a ocurrir. O no sé si es mejor decir aquí no ha pasado nada... Pero eso existía y la diferencia de clase y condición se ejercía a veces de forma extrema... Las fiestas en las bodegas eran maratonianas, las que yo conocí eran las típicas a las que venía

una delegación de compradores de vino o de empresarios de Alemania o de Francia había una cena y después de la cena el cuadro flamenco. Y en aquella época ya consiguieron que los artistas cenaran al mismo tiempo que los señoritos, pero en una mesa separada. En fin, hubo una anécdota un día que estábamos con la Juana del Pipa y estaba toda la mesa decorada con helechos y unos pimientos gordos muy brillantes. Y la comida era francesa y eso a ella no le gustó, así que se comió todos los pimientos de una mesa con pan, se le hinchó el estómago y no podía bailar, se moría, se asfixiaba, y tuvimos entre dos o tres que bajarle la faja porque se asfixiaba la mujer. Era así de gorda y se comió todos los pimientos que había allí en la mesa...

J.J. Téllez: A lo mejor lo de ponerlos en mesas separadas era una deferencia para vosotros, para que no os tuvierais que juntar con los exportadores de vino. ¿Me puedes explicar, porque me resulta llamativo eso de la botella de whisky, el farmacéutico destilaba las botellas o las compraba?, ¿por qué le salía más barato pagarlos con las botellas de whisky?.

Gerardo: No, era un farmacéutico que tenía bodega también. Era un farmacéutico aspirante a señorito. Entonces, si no tienes bodega, no puedes ser señorito. En Jerez se ha intentado siempre hacer whisky. Y es que los bodegueros jóvenes hacían inventos para hacer negocio en navidades. Y yo recuerdo que eran botellas que ni siquiera tenían un nombre conocido. Además, nosotros con catorce o quince años no bebíamos, qué íbamos a hacer con cuatro o cinco botellas de whisky.

J.J. Téllez: Debo aclarar que Gerardo va por buen camino para convertirse en señorito porque la finca, el latifundio que tiene en Trebujena, ha cosechado grandes éxitos en la modalidad de mosto y otras variantes locales gracias a que contrata a una suerte de esclavos para recoger la cosecha; artistas en su mayoría que se venden por un plato de berza, que es lo que les da al final, así es que espero que pronto llegue a la condición de señorito. Bueno aquel ambiente, Manuel Mairena, Tío Borrigo, José de la Tomasa, Paquera, Agujeta, Tía Juana del Pipa, Alfonso Carpio, Remache, Parrilla, Fernando de la Morena, usted ha dicho que no sólo absorbió el cante de Jerez en aquellos tiempos sino también aprendió una forma de vida. ¿Cuál era el secreto de esa actitud ante la vida que tenían los flamencos de entonces, que da la sensación que se ha perdido?.

“La mayoría de los gitanos que yo conozco son artistas con un gran valor que es la solidaridad en las desgracias”

Gerardo: La mayoría de los que has nombrado, además de flamencos son gitanos. Y la mayoría de los gitanos que yo conozco son artistas con un gran valor que es la solidaridad en las desgracias. Es impresionante como se desenvuelven en las penas o en las carencias. Sin embargo, cuando ganan dinero son catastróficos, pero en la pobreza son extraordinariamente solidarios, me quedo con esa manera de ser feliz sin tener nada. Yo recuerdo un concierto con Tía Juana la del Pipa, El Borrigo, Tío Juane, el padre del Nano, y se escacharró el taxi. Yo te digo una cosa, a mí se me escacharra el coche tres horas antes del concierto y me muero. Sin embargo, ellos se van a un bar, se sientan, se toman su copita de vino, empiezan a contar sus historias y acaban cantando. Llegamos una hora más tarde y a ellos les daba igual. La solidaridad o la capacidad de adaptarse a las cosas, eso es lo importante. . Después otra cosa que siempre me gustó era la

hospitalidad. Yo siempre me escapaba del instituto por las tardes porque era una clase muy tediosa, un cura dando religión con una sotana negra; como no pasaba lista, me iba. Me escapaba y me iba a casa de Periquín o a casa del Morao, o a casa de los Moneo... Ellos siempre me han acogido. No había que llamar ni avisar, tú llamabas y entrabas y estabas con ellos, y eso lo echo mucho de menos. Que la gente se reunía porque siempre la reunión ha sido el motivo de todas estas cosas y entonces la gente con una botella de vino y con un potaje ha sido feliz, y ha habido momentos extraordinarios. Ahora ya esas cosas, esas reuniones si no hay una farmacoepa interesante de diseño de no sé qué no sé cuántos, allí no ocurre nada.

J.J. Téllez: Ahora lo que hay también son muchas luces, muchos sonidos, muchos escenarios fantásticos, pero hubo ocasiones que por ejemplo tenáis que ayudar a subir a Tío Gregorio al escenario porque no había ni siquiera escaleras y Tío Gregorio no podía subir por sí mismo.

Gerardo: Sí, pero eso era porque también a la gente que organizaba los festivales había que echarle de comer aparte. Como lo que le pasó a Rancapino, que no le quería pagar el delegado de festejos que le escuchó la voz y lo echó para su casa: “Usted no está en condiciones de cantar, vaya usted al médico hombre, ¿cómo va a cantar usted así de ronco?”. Y Rancapino le dijo: “A ver si tú te crees que yo soy Pavarotti, cojones”. Y el delegado lo echó del festival, no lo dejó cantar porque decía que estaba ronco. Y en aquella ocasión contrataron a los abuelos de Jerez, a Tío Borrigo, al Tío Juane, a Tía Juana la del Pipa... Y no habían puesto una escalera en condiciones para que subieran al escenario. Aquel día llegamos tarde, era una situación surrealistas. Yo era muy joven, tendría catorce o quince años y yo iba con ellos porque a Tío Borrigo le gustaba mucho como yo le acompañaba el cante y a María Soleá también. Me acuerdo que el pueblo se llamaba Cambil.

J.J. Téllez: En Jaén.

Gerardo: Sí, Jaén, vaya viaje desde Jerez con tantas curvas, todas las gitanas llorando porque les daban miedo los precipicios. Llegamos muy tarde, era en un recinto al aire libre y había dos mil personas esperando, ahora los viejos tenían hambre, querían comer, y les pusieron una mesa en mitad del público, todos los viejos sentados allí con sus copitas de vino, sus tapitas, comiendo, y la gente esperando que comieran, yo no me lo podía creer. Y cuando fuimos a subir al escenario había una rampa de esas de subir los animales a los camiones y por ahí teníamos que subir, los teníamos que coger literalmente en peso y decirles: “Venga, tío, que esto no es nada, que ya estamos en Jerez, venga vamos...”. Lo curioso es que como yo empecé tan joven pues he tenido la ocasión de vivir todas estas experiencias. A Tío Gregorio, cuando le pagaban en un festival, como estaba muy viejo, se ponía malo, se descomponía y se hacía el que se desmayaba, y nosotros cuando lo veíamos lo agarrábamos corriendo cada uno por un brazo: “venga tío que estamos en Jerez, que no pasa nada”. Y cruzábamos todo el festival así: “Que está malo, que está malo”. Y cuando llegaba al taxi se ponía a bailar por bulerías tan contento con el dinero en el bolsillo y lo sacábamos escoltado de el festival. Y después de todas estas experiencias, al día siguiente estaba en el instituto estudiando con los demás niños que a veces me parecían niños tontos.

J.J. Téllez: Con Paco Cepero va usted por primera vez a Japón, siendo un chaval y mucho antes de que se estrenara allí “Carmen”, que supuso una revolución en las relaciones de los japoneses con el flamenco. ¿Cómo era entonces Japón con el flamenco?

Gerardo: Ya había mucho flamenco, estaba el tablao “Flamenco” de Yoko, “El rincón de nana”, por el que ha pasado todo el mundo, un tablao en el norte, en Sapporo, donde había muchos guitarristas, ya se notaba la fiebre de Paco, lo que Paco de Lucía ha hecho por el flamenco ha sido impresionante porque era impensable tanta gente tocando la guitarra flamenca. Cuando fuimos nosotros fue un poco antes de lo de “Carmen”, pero ya estaba implantado, había muchísimas escuelas, muchísimas academias. Ya había estado también Mario Maya, Gades; incluso anterior a eso estuvo la compañía de Pilar López que se iban en barco y se tiraban seis meses en los teatros. También hay que decir que en aquella época, los artistas no ganaban absolutamente nada, la mayoría de ellos, los del cuerpo de baile, iban por la dieta, iban aprendiendo. Ahora es imposible porque el dinero público ha creado una inflación en el arte flamenco que es imposible salir, excepto a dos o tres figuras que están bastante apoyadas y porque su nombre también tira. Es imposible sacar las compañías fuera porque no se puede. En los espectáculos que la Agencia del Desarrollo del Flamenco ha producido, los palmeros han cobrado seiscientos euros por noche... imagínate tú cuánto costará ese espectáculo, ni un palmero cobra eso...

J.J. Téllez: Pues a los guionistas no nos han pagado tan bien. Tengo que revisar el convenio.

Gerardo: No, porque tenéis que poner que sois guionistas flamencos.

J.J. Téllez: Para terminar esta primera parte, me gustaría que evocarás precisamente tus inicios en la compañía de Mario Maya y tu relación con el baile. Y es que has tocado además con el Güito, Manolete, Carmen, tu mujer y de forma especial con Israel Galván. ¿Qué te aporta el baile o qué te aportan estos artistas a tu mundo?

Gerardo: Bueno, el baile en primer lugar es una manera también de buscarte la vida con la guitarra flamenca. Siempre hacen falta guitarristas para las compañías de baile, y yo empecé tocando en la academia de Juan Parra y después he estado en el ballet que Fernando Belmonte creó en Jerez de la Frontera, un ballet de niños entre diez, doce años, de ahí salió Joaquín Grilo. Yo era un poquito mayor y tocaba con ellos porque hacía galas y me pagaban. Y después, en el baile siempre es más fácil que te salga un trabajito... Aparte, a mí me ha gustado mucho el baile. Mucha gente dice que los guitarristas son cantaores frustrados, yo no soy cantaor frustrado ni bailaor frustrado sino que me gusta mucho el baile y el cante, y he tenido la suerte de tocarle a gente como Manolete, Güito, Mario Maya...

J.J. Téllez: En la compañía de Mario Maya estaban Rafael Riqueni y Paco Jarana...

Gerardo: Paco Jarana llegó después, cuando llegué estaba Rafael Riqueni, estaba ya Carmen, la que es mi mujer. Y estuvimos haciendo giras por ahí, fue una etapa de mi vida también muy bonita... En el baile sevillano hay un punto de inflexión con la llegada de Mario Maya, granaíno de origen cordobés. Si veis cómo se bailaba en Sevilla y como se baila ahora, os daréis cuenta de la diferencia porque en el momento en que Mario Maya viene a Sevilla, empieza a crear una escuela y el máximo exponente que tenemos hoy es Israel Galván, que es de la escuela de Mario, vamos, es Mario veinticuatro horas. Mario Maya ha sido un gitano que se ha hecho a sí mismo, pero su historia es muy especial porque él empezó bailando en las cuevas de Granada buscándose la vida, allí llegó una pintora inglesa que lo vio, se convirtió en mecenas y le costeó sus estudios en Madrid, y así Mario empezó a tener interés por la cultura, por instruirse, por crecer

y estuvo mucho tiempo leyendo, investigando y aprendiendo. Después para él también fue un punto en su historia irse a Nueva York y conocer a Nicolais, a Martha Graham... y se empieza a dar cuenta que hay algo más que el baile por soleá que hacía a dúo con El Güito en el tablao en Madrid. A partir de ahí hay otra cosa. Además, la época en que fue Mario a Nueva York, era Nueva York, no lo que es ahora. Y entonces, él vino con toda esa cantidad de ideas nuevas montó un bar en Granada, en el Albaicín, en una casa que tenía. En el bar puso toda su discografía, toda su biblioteca y la gente iba, te podías tomar un café o una cerveza y poner un disco de la colección de Mario Maya o leer un libro. Lo tuvo que cerrar porque desaparecieron todos los discos y libros.

J.J. Téllez: Fue entonces cuando monta “Camelamos naquerar”, que escribió José Heredia Maya.

Gerardo: Eran tiempos de los primeros festivales y él venía de una cosa distinta. Él no sólo estaba pendiente del baile, sino de la música, de las luces. Y ese fue su primer gran espectáculo “Canciones naquerar”. Tenían un dos caballos e iban por los pueblos a representarlo, iba conduciendo Mario Maya con la iluminación encima y los mismos cantaores montaban y se lo curraban. He tenido la suerte de estar con quien para mí es el más grande de todos los bailaores que hemos tenido; para mí, el más grande ha sido Mario, después he estado con artistas que bailan muy bien, porque a mí el baile me gusta mucho. Yo disfruté mucho con el espectáculo que hice con Israel Galván, él y yo solos, media hora de concierto, doscientas mil falsetas, doscientas mil cosas. Y disfruté mucho con la gente joven que está saliendo ahora, en Madrid, se está bailando muy bien, los hermanos de los Reyes, Farruquito y El Farru, a mí me tira mucho las cosas muy flamencas. Aparte de todo lo que he hablado antes de la industria de la música sigo pensando que una cosa es lo que hay que hacer y otra tus preferencias y pensar que el arte no se puede pesar. No se puede medir el arte con una vara o con un peso y si fulanito es un gran profesional que hace cincuenta cantes pues que lo haga, y es de agradecer. Y una cosa es la instrucción y la enseñanza que debíamos de aprender y otra es que si mi amigo Luis el Zambo nada más que hace esa mijita por bulerías, ¿para qué quiero más?, pienso que el arte no se puede pesar.

“He tenido la suerte de estar con quien para mí es el más grande de todos los bailaores que hemos tenido; para mí, el más grande ha sido Mario Maya”

J.J. Téllez: Se puede decir que eres un artista flamenco apegado a la globalización...

Gerardo: Trabajo con gente de Estados Unidos, Inglaterra y Francia y yo he puesto la guitarra flamenca a ese proyecto, con Miguel Poveda que ha puesto la voz, Javier Colina el contrabajo, y la batería de Marc Miralta. Se trata de un trabajo que lo estrenamos el año pasado en el Teatro Grec, la semana pasada estuvimos en la fiesta de la Mercé en Barcelona y el mes que viene lo hacemos en el Festival de Jazz de Madrid. Y con esto quiero decir que si os dais cuenta ya los temas que yo toco no son los temas estándar del flamenco; ya no, yo estoy tocando por soleá y bulería pero la armonía ya es otra armonía; el tema, el concepto, todo es de otra manera, no me gusta decirlo pero digamos que es una música un poco más world-music. Es una música que se entiende en todo el mundo, no es tan clásico, aunque mi toque siempre sigue siendo clásico a mí me interesa compartir el arte con los demás artistas y disfrutar en este caso de Mariano Díaz que es un



1. Juan José Téllez. 2. Gerardo y Téllez en franco diálogo. 3. El alumnado sigue atento el desarrollo de la entrevista.

excelente pianista. Hice también un proyecto muy bonito que se llamó Jazz España, en el segundo volumen estuvo Chano Domínguez y gente muy importante como Michael Brecker, el más grande saxofonista de toda la historia del jazz de esta generación, que murió hace poco. He aprendido maneras de ver la música, de sentirla y de adquirir muchísimos elementos que son importantes para mí.

J.J. Téllez: A propósito de todo esto, en el año 1999 grabas “Calima”, en Nueva York.

Gerardo: Lo hice con Danilo Pérez, que ahora mismo es el pianista de jazz joven más relevante, y al contrabajo John Patitucci, que es de origen italiano y ha estado con Chick Corea muchísimo tiempo. Es gente de lo más grande y todo eso hace que después, aprecies esa música y la tuya. También he hecho un proyecto con Arto Tunçboyacıyan, que es un cantor turco, diputado del Partido Socialista que se salvó del golpe militar llamado “La Noche de los Generales”, donde hubo una matanza de intelectuales, de la que él se salvó porque no estaba allí en ese momento y se ha convertido en un icono de la Turquía más abierta. Fue emocionante conocer la música turca desde dentro, asistir a esos megaconciertos que todavía se ven en esos países que siguen adorando a sus ídolos musicales, los artistas... Me interesan mucho también mis amigos del Magreb, la gente del norte de África, que siempre programo en mi festival. Todos los años viene un grupo de música andalusí, porque he estado tocando muchísimo con ellos y me ha interesado mucho su mundo. Después, la música clásica también ha sido protagonista de muchos proyectos. Más en concreto, uno que me llenó de energía positiva fue el que hice con la Orquesta de Hamburgo, en Alemania. Me llaman y dicen que quieren tocar mi música, mis temas. Ellos orquestan todas mis composiciones y después yo voy con mi grupo, me incorporo a ellos y hacemos un par de conciertos en Hamburgo con la Sinfónica de Hamburgo pero ya toda la música que se tocaba allí era de Gerardo Núñez. Y el año pasado pues también me ocurrió lo mismo con la Orquesta Sinfónica de Chicago que ahora mismo es una de las más prestigiosas del mundo, pues también me llamaron y entonces pues fuimos al Milenium Park, que es un parque diseñado

por Frank O. Gehry, el mismo que hizo el Guggenheim de Bilbao, y con un público de diez mil personas y con la orquesta impresionante. Y, claro, cuando tú que eres músico callejero, músico intuitivo, que tu música la has hecho, te la has inventado en tu casa, te has montado tu mundo, cuando tú oyes a esas grandes orquestas, que lo que suena es tu música que ha salido de ti, pues realmente te llegas a emocionar. Y con esto quiero decir que después de venir de donde vengo, he tocado con muchos jazzistas, con la gente de clásico, con la gente de la música del Magreb, con la gente de Brasil, he tocado con todo el mundo, y lo que más me encanta es tocar y compartir esos momentitos que son los que nos vamos a llevar porque el dinero se queda aquí.

J.J. Téllez: Abundando en lo clásico, tengo apuntado aquí para hablar sobre la adaptación que hiciste para cuatro guitarras de “El Amor Brujo” de Falla; la selección de los conciertos para guitarra y orquesta del padre de Manuel Alejandro, de Germán Álvarez-Beigbeder.

Gerardo: Era un músico muy interesante y muy curioso. En el noventa y ocho estrené la “Sinfonía para el Nuevo Teatro”.

J.J. Téllez: También interpretaste “El Concierto de Aranjuez” con la Orquesta Filarmónica de Udine, en Italia, y fuiste reconocido con la medalla Rubinstein del Conservatorio Tchaikovski.. ¿No crees que en la relación esa tan fructífera por otra parte entre el mundo del flamenco y de lo clásico hay un déficit? ¿Una mirada un poquito así postinera por parte de los clásicos, es decir Falla, Albéniz, Turina, Granados y muchos otros compositores que viajan al mundo del flamenco, extraen lo que quieren del mundo del flamenco se lo llevan a la partitura clásica, pero después cuando los flamencos reinterpretan de alguna manera lo clásico, empieza el crujir de dientes?

Gerardo: Sí, pero eso pasa como en las familias cuando los hermanos se llevan muy bien hasta que hay que repartir la herencia; entonces, cuando hay que repartir, ya empiezan los malos rollos. El problema es que el flamenco y la guitarra en este caso, nunca ha pisado donde han pisado ellos; ellos han pisado donde hemos pisado nosotros, pero nosotros donde ellos no. Entonces, reconozco que cuando empiezan los programadores a decir: “Oye que aquí hay algo que nos interesa muchísimo”, lo que más les dolía es que la guitarra en candelero era la guitarra flamenca. Y lo sigue siendo, porque si hay algo ahora mismo atractivo es la guitarra flamenca. En el momento que la guitarra flamenca, en el momento que Paco de Lucía, no la guitarra flamenca, empieza a ocupar espacio, les entra cosita, por eso, cuando Paco de Lucía graba “El concierto de Aranjuez” se ceban con él, pero se ceban con él sin daño ninguno, vamos nada para nada. En la disputa de Andrés Segovia ocurrió lo mismo porque le hacía pupita...

J.J. Téllez: Andrés Segovia era un aficionado al flamenco que estuvo en el concurso de Granada 1922...

Gerardo: Por lo visto, era muy aficionado y siempre dijo en sus críticas que quien tocaba bien la guitarra flamenca era Manolo el de Huelva, y tenía razón porque Manolo el de Huelva ha sido uno de los pilares de la guitarra flamenca, pero evidentemente está Paco de Lucía delante; lo que pasa es que cuando alguien las cosas las hace muy bien y con mucho gancho y es un pedazo de artista, les hace mucha pupa a ellos y entonces se defienden como se defienden.

J.J. Téllez: A Paco, Segovia le reprochaba sin mentarlo diciendo: “hay algunos que se creen que por hacer un ‘tiririri’ con los dedos eso ya está estupendo”. Lo mismo que le han dedicado a Paco adjetivos tan tremendos como “Dios”, fue Vicente Amigo el que lo dijo. A usted le llamaban el superdotado. Álvarez Caballero decía: “Núñez dispone de unas condiciones físicas que hacen de él un superdotado, fuerza, rapidez de digitación y limpieza de sonido” y Faucher le calificaba como el guitarrista más espectacular de su generación y uno de los grandes creadores de la guitarra flamenca actual. ¿Qué opina?

Gerardo: Hombre siempre cuando las críticas son alabanzas pues se agradecen. Sí, es verdad que siempre me ha preocupado que el mensaje llegue alto y claro y para eso hay que tener técnica y hay que hacer las cosas bien para que te suene la guitarra y hay que trabajar en esa dirección... No hemos hablado del trabajo para ayudar a la gente joven, porque cuando yo empezaba estaban arriba Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar; y ellos estaban muy temerosos de nosotros, hasta tal punto que no nos ayudaron nada; y si pudieron nos cerraron muchas puertas, que lo puedo demostrar. Entonces, yo me buscaba la vida en Madrid y tenía que tocar en muchos sitios, tocaba en un club que abrió Joaquín Sabina, que se llamaba “La Mandrágora”, tocaba con Javier Ruibal y después Sabina abrió otro local que se llamaba “Elígeme”. En aquella época vivía en una pensión en la calle León y sin un duro, sin comida... tenía que buscarme la vida. Recuerdo que los viernes me encontraba en primera fila a Paco de Lucía, a Tomatito, a Enrique Morente, me decían mis colegas: “no sé cómo eres capaz de tocar con esa gente, yo no podría tocar”. Decía: “Sí, pero yo es que si no toco me echan de la pensión tío, yo tengo que buscarme la vida ”.

J.J. Téllez: Todo eso me suena a lo que se vino en llamar el movimiento llamado “nuevo flamenco”.

Gerardo: Efectivamente. Lo que se habla ahora del nuevo flamenco nació en Madrid, en las Cuevas de Luis Candelas donde nos juntábamos, todas la noches, los guitarristas. Después, los bailaores se quedaron con el local, y ya aquello se acabó, pero en principio eran los guitarristas los que dominábamos. La cosa tenía su gracia porque vivíamos todos en pensiones y había guitarristas que eran más serios y otros que eran más golfos; entonces los más golfos nos íbamos de fiesta por las noches, y los más serios se levantaban a las ocho de la mañana con el metrónomo haciendo escalas y nosotros pegando porrazos en la pared. Claro, nosotros habíamos llegado al amanecer, la pensión estaba en la Plaza de Santa Ana, un sitio muy flamenco, y escuchabas una cantidad de guitarristas por todas partes estudiando. Allí estaba Riqueni, estaba Pepe Justicia, Paco Cruz, Alberto San Miguel... en la pensión había un ambientazo y todas las noches pues nos íbamos al Candela que era nuestro sitio de encuentro y los artistas de los tablaos iban en peregrinación a donde estábamos todos nosotros, hasta tal punto que yo llegué a contabilizar una vez en la barra del Candela lo menos veinticinco o treinta estuches de guitarras. Por allí estaban los chinorris, que le decíamos los más chicos entre los que estaba Antonio Carmona, Pepe Luis, hijo de Habichuela, que es cantaor también; con nosotros se juntaba el Heredia, el Camborio, y allí siempre estaba Enrique Morente y también estaba Cañizares, y El Beijín. Aquello era peor que tocar en un gran teatro, te encontrabas delante, no veas lo que te encontrabas... Eran auténticos conciertos, y dices: “joder esto es impresionante”. Y ahí se coció todo lo que se le ha llamado como “Nuevo Flamenco”, como marca. De allí salió Ketama, allí salió La Barbería del Sur y allí ha estado siempre Enrique, Pepe Habichuela, allí venía Camarón siempre. Cuando venía, decía que iba a escuchar a los niños. Los niños éramos los guitarristas. Y allí estaba Paco de Lucía todos los viernes, que venía de su gran gira estelar, como una estrella con un Mercedes rojo muy viejo, pero muy brillante. Aparcaba allí en la puerta y todo el mundo flipaba con él.

J.J. Téllez: Vamos a rematar el tema del jazz, que me interesaba plantearte alguna cuestión. Que yo sepa, tú primera aproximación al jazz fue de jovencito escuchando a Charlie Parker, después vino el disco de Paco con Al Di Meola, con John McLaughlin, con Larry Coryell. De los jazzistas cuenta usted que aprendió una nueva forma de improvisar, porque claro la improvisación jazzística ya se sabía que no es la misma que la improvisación flamenca, esas idas y venidas a los estándares es muy diferente al esquema flamenco.

Gerardo: Es que no tiene nada que ver. Es que yo no sé por qué la gente se ha empeñado en comparar el jazz y el flamenco. En el mundo gitano hay mucha influencia negra y a veces ves a cantaoras como yo he visto en La Habana, o en Nueva York en el Village Vanguard, que digo: “mira, si se parece a la Fernanda o la Bernarda”. Esa cosa de la estética de la mujer que es más bien africana... pero aparte de eso, no lo veo, es que no le veo, ni el tiempo es el mismo, ni la improvisación es la misma, ni la armonía es la misma, ni la música ni la melodía es la misma, yo le veo poca. Porque cuando se habla de la improvisación en el flamenco también es otro rollo que se ha sacado alguien de la manga. En el flamenco hay muy poca improvisación, casi ninguna, porque el guitarrista todas las falsetas que hace ya las sabe, no las improvisa, ya las tiene, no se crea una estructura de composición improvisada. En el baile flamenco, no se improvisa porque el bailar ya sabe las patadas, sabe los cierres, y entonces tiene un abanico de cosas, entre las que escoge, y en eso estriba la improvisación, elegir entre diferentes cosas. El cantaor improvisa también poco, casi nada.

J.J. Téllez: Pero en cambio en el jazz sí estuvo presente desde antiguo el flamenco, aquello que llamaba Mile Davis el Spanish Tingle y que Miles Davis, con arreglos de Gil Evans, dejó patente en un disco que a usted le gusta especialmente le llamaban “Sketches of Spain” (1959-1960).

“En el jazz sí estuvo presente desde antiguo el flamenco, aquello que llamaba Mile Davis el Spanish Tingle”

Gerardo: Sí, lo que sí es cierto es la atracción entre los dos mundos, entre los flamencos por el jazz y el jazz por el flamenco que ha sido algo químico. Y el flamenco ha atraído no solamente a los jazzistas, sino a los clásicos, a los poetas, a los pintores, a todo el mundo. Siempre hablo de este trabajo de Miles Davis porque es de las cosas más relevantes. Aquel término lo acuña Miles Davis porque tiene la paciencia o la afición de escuchar el flamenco. Hay falsetas de Manolo el de Huelva orquestadas y con Miles Davis haciendo la falseta. También ha habido otros encuentros con otras músicas no tan afortunados. De cualquier manera, esto viene desde muy antiguo, ahí está el disco mítico de Sabicas “El Negro Aquilino”, después grabó con Joe Beck un disco que se llamó “Rock encounter”, del que por cierto no le gustaba hablar mucho.

J.J. Téllez: El disco es de 1966 y explica muchas cosas. Gerardo, el mundo jazzístico que primeramente exploras es aquello que después se acuñó casi con la marca de “Jazz España”. Incluía los nombres de José Antonio Galicia, Tomás San Miguel, Paquito D’Rivera, Daves Thomas, Eberhard Weber, Richard Galliano. En el noventa y ocho, montaste un cuarteto de guitarra en el International Guitar Night, con Alex Gras, Paolo Bellinati y Briam Gare, en Estados Unidos. ¿Sigue siendo posible el cruce de caminos a estas alturas de la historia?.

Gerardo: No. El cruce no es la expresión correcta. Lo que me gusta no es el cruce, es el juntos pero no revueltos. O sea, lo que he explicado antes. Cuando toco con ellos, yo no toco jazz; yo no sé tocar jazz, puedo tocar con ellos una balada o un estándar pero yo no toco jazz, ni tampoco puedo pretender que ellos toquen flamenco porque es una tontería. Entonces, como no conozco su lenguaje, lo que hago es adaptarme a ellos. Y, cuando son mis composiciones, pues se las pongo de tal manera que ellos pueden sentirse jazzistas dentro del flamenco, pero no puedo pretender que Michael Brecker me toque por bulerías y repiquen las campanas.

J.J. Téllez: De todas formas repasando las colaboraciones que ha tenido usted fuera del ámbito flamenco la nómina es tan heterodoxa como exuberante. Aparte de tocarle la guitarra a Turroneiro, Pansequito, al Indio Gitano, por poner algunos ejemplos de cantaores; o al margen de sus colaboraciones con Enrique Morente o con Carmen Linares, ha colaborado con Plácido Domingo, Teresa Berganza, Joaquín Sabina, Ana Belén, Víctor Manuel, Antonio Carbonell, Isabel Pantoja, Julio Iglesias, Rocío Jurado, Los Chichos, Rosario, Azúcar Moreno, Arto Tunçboyacıan, Richard Galliano, Andreas Wollenweider, Javier Ruibal, Mecano, falta Torrebruno.

Gerardo: Pues seguramente también habré grabado con él... Y mi amigo El Fary, que ya no vive tampoco, pero que era un gran aficionado al flamenco, nos quería muchísimo y he grabado casi todos sus discos, siempre El Fary venía a nuestros conciertos, era supereducado, un fenómeno. He grabado todos los discos de Los Chinguitos, de Los Chichos, de Manolo Escobar. Te puedo hablar de infinidades, hasta tal punto que llegamos a grabar en un mes veinte discos. Era la época de las sevillanas, el boom de las sevillanas, con Hispavox. Me acuerdo con Enrique de Melchor de grabar dos grupos cada dos días con todos los rocieros, y de los rockeros, con todos. Resulta que nosotros pasábamos más hambre que un caracol en un barco y era cuando había dinero en las discográficas y era una manera de sobrevivir. A partir de ahí empecé a conocer a todos los productores y arreglistas discográficos de España, y como sabía leer las partituras americanas que no son como las partituras clásicas, ofrezco a los productores y arreglistas la posibilidad de una guitarra para trabajar con cualquier músico. Esto coincide con ciertos éxitos, ciertos hits, como los de los Gipsy Kings con aquel “Bamboleo”, que se puso de moda en todo el mundo, que fue como un “Macarena” casi. Todo el mundo quería hacer rumbitas, he grabado rumbitas con Juan Manuel Serrat y con Julio Iglesias. Había mucho dinero y se ganaba muchísimo dinero, mucho. Entonces, vienes de estar diez años en una pensión ¿cómo le vas a decir que no, pues tú a trincar y salir corriendo porque la vida nuestra es así: trinca y corre. A nivel de jazz también quería guitarra en los discos todo el mundo, hasta en Francia o en Grecia he ido a meter guitarra, en Italia con Tulio de Pisco que era un baterista que tocaba jazz, un mítico del jazz que grabó una canción a la vez, grabó una rumbita y se hizo superfamoso en Italia.

J.J. Téllez: Le voy a plantear unas cuestiones para terminar y para que puedan tomar la palabra los alumnos si quieren, porque todavía tenemos pendiente premios como el de la crítica del año 1999 por el disco “Calima”, El Giraldillo de la Bienal del año 2004, el disco con Carmen Linares “Un ramito de locura”. Sin embargo, permíteme algunos planteamientos más, que tiene más que ver con lo personal. ¿Qué supone para su música y su vida el encuentro con personas como Ángel Sánchez Cepillo o con Pablo Martín?; ¿Qué supone la figura de Carmen Cortés, no sólo en su vida sino en su música?. Y la creación y desarrollo de, llamémosle su escuela.

Gerardo: Comentaba eso de que en aquella época en que nada más que estaban Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar allí arriba-arriba, nosotros estábamos ya tocando bien. Ahora tenemos más música, más cosas pero antes éramos geniales tocando, porque con veintidós con veintitrés años, Rafael Riqueni, Cañizares, Gerardo Núñez, había que tener dos cojones para ponerse al lado a tocar, y eso lo sabían ellos. No nos ayudaron, para nada, para nada. Y podían habernos ayudado. El único que nos ayudó a nosotros y nos dio trabajo --que lo que necesitábamos era trabajo porque teníamos que pagar la pensión-- fue Enrique Morente. Enrique Morente sí nos sacó de la pensión y nos puso en el Teatro Real, el único y lo tengo que decir. Los demás, no; los demás siempre han cerrado puertas y lo más que han dicho es: “No, no, si toca muy bien pero nunca falla”; esa ha sido toda la aportación de los grandes a nuestra labor. Entonces, yo, cuando me he encontrado con la situación pues me he dado cuenta de que nadie me hace sombra. Y lo voy a explicar: no es que yo esté diciendo que soy más alto o que soy mejor, no. Quiero decir que cada uno es cada uno, pero hay gente que ha pensado que si ayudas a alguien, a un guitarrista, éste se te puede volver en tu contra. Y yo me he dado cuenta de que no, de que el que quiera escuchar a Enrique Morente dice: “oye que quiero escuchar a Enrique Morente”, cada uno es libre; y el que quiera mañana escuchar a Poveda, pues mañana escucha a Poveda ¿Poveda le va a hacer sombra a Enrique Morente, ¿cómo le va a hacer sombra?. Son dos identidades artísticas diferentes que no se hacen daño. Así, pues me dedico a echarle un cable a la gente y creo un disco que se llama “Gerardo Núñez presenta a la nueva escuela de la guitarra” donde se ofrecen grabaciones con José Manuel León, Jesús del Rosario, Antón Jiménez... Y bueno, me los llevé de gira y los saqué de su casa y los puse en los teatros de Suiza, Austria, Alemania. Por ejemplo, los discos de guitarra que están saliendo últimamente, están saliendo de mi casa. Hice el proyecto en solitario de Jesús del Rosario, hicimos el disco de Miguel Ochando; sacamos el disco de Miguel Ángel Cortés; el disco de Antonio Rey, otro crack y sacamos el disco de Jesús Méndez de cante... Yo presto mi afición y ayudo a la gente joven porque soy como soy y no necesito la fatiga del dinero porque gano dinero en mis conciertos; me sigue moviendo la afición y sigo hablando con las compañías, les sigo ayudando. De hecho, ya tenemos seis o siete trabajos que si no llega a ser así no hubieran existido, porque la industria se ha hundido.

J.J. Téllez: Te recuerdo: Pablo Martín, Cepillo, Carmen.

Gerardo: Bueno, Pablo Martín y Cepillo han sido mis fieles escuderos. A Pablo Martín lo conocimos hace ya tiempo; él tiene su educación de clásica, estudió en Viena, hizo toda su carrera allí, pero no le gustaba la dinámica, la disciplina de las orquestas. Y a Cepillo lo conozco de Sanlúcar, del campo. El trabajaba en el campo sembrando patatas y sandías, pero a él no le gustaba. Cepillo es francés, hijo de inmigrantes sanluqueños, nacido en Francia y criado en Francia hasta los veinte años. Y después se viene de allí y empieza a trabajar en el campo, el padre se jubila y monta un invernadero y siembra diez mil metros de sandías... Aquello no era lo suyo, eran muchas sandías, había que meterlas en un camión y me contaba: “Me jode, tío, nada más que cabe una por caja, claro no caben dos”. Se enganchó al cajón, estuvo experimentándose con Sal Marina, con Las Carlotas, después estuvo con Manolo Sanlúcar y después conmigo hasta ahora, que ha hecho su propio grupo y ya no tocamos juntos, solamente en ocasiones. El otro día hicimos un concierto en Austria. Nos vemos de vez en cuando y tocamos juntos pero se han cansado ya de tanto trajín, porque durante los últimos cinco años han hecho una media de ochenta, cien conciertos al año y entonces ellos decían: “quillo, que tenemos vida propia”.

J.J. Téllez: En el caso de Carmen, ¿qué hace una gitana salmantina con un payo canastero de Jerez?

Gerardo: Además, de verdad. Pues, para que veas, yo conocí a Carmen en Madrid y hasta hoy. Ya no me acuerdo cuánto tiempo llevamos juntos. Mucho tiempo. Yo, es que me he criado con los flamencos y me siento bien entre los flamencos, siento su estética, siento sus cosas y ahí estoy. Estoy siempre en medio de dos mundos porque estoy en un lado pero soy flamenco, soy guitarrista y eso te da una perspectiva de las cosas porque ellos son muy raciales, demasiado raciales, son así. ¡Qué vamos a hacerle! pero, bueno, también son importantes otras cualidades. Las cualidades del entendimiento de las cosas. Y es que hay gente que pierde sus acciones por ejemplo y se suicida. Un gitano pierde el Mercedes y no se suicida ni muerto. El suyo es otro son...

J.J. Téllez: Vuestra hija, aparte del MP3, ha salido flamenca.

Gerardo: No, porque mi hija es una cosa especial... Voy a ver si os la puedo enseñar (*manipula el ordenador y enseña una foto*). Es guapísima. Se ve que tiene la mezcilla esa de las dos partes. En casa ella y yo hemos trabajado siempre en la misma habitación, aunque esté estudiando siempre está escuchando lo que hago y es muy gracioso porque cuando me equivoco me mira... Cuando me dieron el premio de los críticos por el disco “Calima”, yo estaba en Nueva York tocando. Fue ella a recogerlo, tenía quince años y dijo que gracias que ella se merecía el premio, que ya estaba bien de tantas escaleritas para arriba y escaleritas para abajo que ese premio también era de ella.... Y nada, Carmen es bailaora, somos los dos artistas y nuestra vida es muy turbulenta. Entonces, mi hija, en ese aspecto, se ha tenido que agarrar a las cosas tocables, fiables y predecibles porque nosotros no lo somos. Yo lo entiendo, los artistas flamencos no podemos ofrecer estabilidad, ahora tienes que quedarte con tu tía quince días, mañana te tienes que ir a Jerez con tu abuela... Así se ha llevado la criatura toda su infancia, que ella dice: “artista no, gracias, ya tengo bastante”. Entonces, ella tiene que tener las cosas muy ordenadas y todo muy claro, todo lo contrario de lo que ha vivido en casa. Y con Carmen, pues trabajamos a veces juntos. Ella tiene su compañía con la que estrenó una obra de Lorca en la Bialn pasada que se llama “Las mujeres de Lorca”, que dirigió Fernando Bernués, un director vasco, una obra sobre las mujeres más típicas de las obras de Federico. Y ahora empezó montando “Requiem por un campesino español” y al final ha decidido que no, que va a montar en la misma dirección una obra que se llama “Casas Viejas”. La va a dirigir Gerardo Vera y ahí está; ella está con su literatura, con su mundo, con sus cosas y yo estoy con mi toque y cuando podemos trabajar juntos, encantados.

A partir de este momento se abre el turno de preguntas para los alumnos entre las que destacamos las siguientes:

Alumno: Yo quería preguntarte sobre el aprendizaje, si esto se aprende o hay que nacer con un don especial. Porque aquel aprendizaje tan rústico con Rafael del Águila no creo que fuera suficiente.

Gerardo: Yo creo que cualquier persona normal puede llegar a ser músico, cualquier persona, incluso si se coge en su momento se puede llegar hasta a aprender a cantar. Yo creo que lo más importante es la afición, que llega un momento, no sé por qué, que te engancha y es cuando tú realmente empiezas a crecer; pero no solamente en la guitarra, en cualquier arte. Yo me acuerdo que salía con Luis Moneo, que era guitarrista, porque Luis Moneo se ha echado a cantar ya mayor. Él siempre me dice: “Joé si me hubiera echado antes ¿no?”, porque él tenía mucho pánico escénico y le era imposible salirse de tocar la guitarra. Tenía mucho miedo. En aquellos tiempos, nuestra ilusión era el fin de fiesta porque en el fin de fiesta

Luis Moneo y yo nos subíamos al escenario con los artistas, en la fiesta de la bulería o en los festivales grandes donde estaban sus hermanos, nos colábamos en los camerinos y claro, en el fin de fiesta ese típico antiguo, salían todos y nosotros salíamos con ellos, hemos estado incluso con Camarón y con Mairena. A nosotros, nadie nos veía porque estábamos ahí detrás, muy chiquititos, tocando las palmas por bulerías. Y eso era muy importante porque de momento estabas ahí en lo alto de un escenario y aunque estabas de palmero y nadie te veía ese era el momento en que se convierte la afición en obsesión por aprender, en ganas de superarte, de hacer las cosas. Mi maestro tenía un sistema pedagógico impresionante; si tú no estudiabas y practicabas lo que él te había enseñado, te echaba. Te daba una oportunidad, una. Yo vi muchos niños que duraron dos días, les decía: “Dile a tu padre que te traiga cuando hayas crecido un poquito más”. Iba directamente a la calle, allí no había psicólogo de apoyo para incentivar al niño; allí era la calle directamente. También es muy importante el sitio, el ambiente. No es lo mismo aficionarte a la guitarra en Finlandia o en pueblo perdido por ahí, que en Jerez, donde el sistema de enseñanza es genial. Primero, tu profesor que te pone cosas; después pasas a la academia de baile, a tocar para bailar, después tocas con los cantaores que vienen a la peña, y al final, con catorce años en mi caso, te están pagando, tocando en festivales, haces lo que te gusta y encima ganas dinero, eso es lo más grande del mundo, es genial.

“Mi maestro tenía un sistema pedagógico impresionante; si no estudiabas y practicabas, te echaba. Te daba una oportunidad, una”

J.J. Téllez: Es como ser el señorito.

Gerardo: Claro.

Alumno: Sí, yo sé que tienes muchos meses de actuaciones en Italia pero quisiera saber si te llaman más para tu faceta flamenca o...

Gerardo: Flamenca, flamenca. Lo último que hemos hecho en Italia fue hace diez días, estuvimos en un festival en Milán y Torino. Curiosamente, después de que Berlusconi empezara a fichar a todos los gitanos, que es una vergüenza cómo se sale aquí a chupar cámara el día del orgullo gay pero a la hora de protestar por los derechos gitanos en Madrid, no aparece ni Dios, entre ellos nuestra amiga la Ministra de Igualdad. Berlusconi quiere fichar a todos los gitanos ¿sabes lo que significa ser fichado, no?

J.J. Téllez: Entre otras cosas se requiere coger las huellas dactilares a todos los niños gitanos procedentes de Rumanía que están en Italia. Se pretende llevar a cabo esta medida con el pretexto de luchar contra el absentismo escolar pero es un sistema que recuerda demasiado al llamado carné antropométrico que estuvo vigente para muchos gitanos en lo que entonces no era todavía la Unión Europea, hasta hace dos décadas. Conviene recordar que en España hasta la Constitución de 1978, de la que ahora se cumplen treinta años, los gitanos andarríos que iban de un lado a otro tenían la obligación de personarse ante el cuartelillo de la Guardia Civil cada vez que llegaban o salían de un pueblo. Eso ocurría hace treinta años; contra esa Europa creíamos que ya habíamos acabado y parece que no.

Gerardo: Bueno, pues quería decir esto porque efectivamente después de estas medidas de Berlusconi en Italia, cojo la prensa y leo que más de la mitad de los gitanos se han ido. Sin embargo, después voy a Milán y trabajo en un festival que



1. Juan José Téllez escucha atentamente la intervención de Gerardo Núñez. 2. Gerardo convocó a una mayoría de aficionados a la guitarra. 3. Durante el descanso, alumnos con el artista.

se llama “El Camino de los Gitanos”. Todos los grupos son gitanos los que van ahí a trabajar, había dos mil personas, estaba empetado. Todos los festivales han batido récord de asistencia y entonces tú dices: “Bueno, aquí hay algo que no concuerda”. También nos pasó una vez en los cursos internacionales de Sanlúcar que yo organizo, que vino un grupo de flamencos de Irán, iraníes, eran siete u ocho o diez, entre hombres y mujeres y después vino otro grupo de judíos de Tel Aviv, de ocho o diez judíos. Y digo yo: “Ofú verás, fijate tú los iraníes estos y los judíos la que me van a formar aquí ahora en Sanlúcar, tío” estaba un poco a ver qué iba a pasar. Bueno, pues impresionante, si vieran cómo se daban abrazos, cómo compartían la música, cómo tocaban, cómo se cantaban. La semana que pasamos allí en Sanlúcar con ellos fue memorable. Una cosa son los titulares y otra cosa es la gente. O sea, cuando más caña se le está dando a esa comunidad en Italia, resulta que es el festival que más atrae a todo el mundo.

J.J. Téllez: Quizás por aquello que decía Raimundo Amador de los gitanos de temporada, quizás interese una faceta de la cultura gitana, o la cultura gitana metida en el teatro, domesticada.

Alumno: La verdad que Berlusconi está haciendo ahora creo lo que las pragmáticas de expulsión. Yo estoy totalmente en desacuerdo y te lo agradezco de haberlo dicho aquí porque es una vergüenza.

J.J. Téllez: Y por cierto, y no porque sea amiga mía, que lo es, Bibiana Aído, lleva peleándose con Berlusconi desde que llegó al Ministerio y Berlusconi al Gobierno, tanto por esta razón como por otras. Habría que pedirle a otros miembros del Gobierno español que no se han significado tanto contra Berlusconi que lo hicieran y no sólo a ella... Bueno, seguimos.

Alumno: Después de todo, dos cosas ¿se te pasó por la cabeza alguna vez en aquellos primeros tiempos que acabarías en esa fusión y con ese encantamiento por otras músicas?. Y después ¿cuál es el sitio más raro en el que has tocado?

Gerardo: Bueno, yo ya apuntaba maneras; porque yo estudié en el único instituto que había en Jerez que se llamaba Padre Coloma y ya estábamos escuchando las grabaciones de Charlie Parker y de un músico maravilloso brasileño que era Hermeto Pascoal, que era albino, bajito, fue el primero de los músicos naturalistas que se fueron a vivir a mitad de la selva en Brasil y metían en el estudio de grabación a los cochinos, las gallinas y grababa todo el sonido. Aparte de eso pues influyó muchísimo en la generación de pianistas de jazz de Estados Unidos como Chick Corea, Herbie Hancock, y toda esa generación. Hermeto Pascoal de Brasil influyó muchísimo en la manera latina de hacer de esta gente. Yo ya escuchaba a esta gente y tenía mi grupo, hice mi pequeña banda en Jerez cuando estábamos en el instituto; teníamos dieciséis, diecisiete años, conseguimos arrancarle a la Diputación de Cádiz una gira por todos los pueblos. Tocábamos temas de Chick Corea, temas de Paco de Lucía, de mucha gente, digamos lo que estaba en aquella época más avanzado. Después, había otro guitarrista del que no hemos hablado pero que ha sido uno de los grandes figuras de la guitarra de todos los tiempos, un gitano francés que se llama Django Reinhardt, tiene apellido centroeuropeo, aunque forma parte de los manuches, que así se le llama a los gitanos de por ahí. También he tocado con ellos porque estuve tocando con Bireli Lagrene que es el discípulo suyo con el que estuvimos tocando en Madrid con Faiz Ali Faiz. Son gente muy curiosa y muy interesante... Y este hombre, este guitarrista, Django Reinhardt, pues vivía como los gitanos, la mayoría de los gitanos en Francia viven en roulotte y se quemó la roulotte con él dentro y se le quemaron dos dedos o tres de la mano izquierda. Pero, bueno, la manera de tocar con púa y la manera de trastear tenían mucha fuerza, un caso como Paco de Lucía, que son gente con tanto carisma y con tanto poder de atracción que cuando se fue Django a Estados Unidos encandiló a toda la afición del jazz, a Benny Goodman, a todo el mundo. Todo el mundo flipó con el gitano porque, aparte, el concepto de la música de los gitanos centroeuropeos es muy similar, muy engarzable con el jazz. Es lo mismo, una melodía, después una serie de acordes y se improvisa sobre esa melodía. Hay grabaciones de video míticas viendo a Django Reinhardt con los más grandes y bueno fue la revolución en Estados Unidos y él inspiró muchísimo a todos los guitarristas de jazz de las últimas generaciones. En una película de Woody Allen que se llama “Acuerdos y desacuerdos”, hay una continua evocación a su figura.

Alumno: Lo del sitio raro que seguro que lo hay...

Gerardo: Bueno, he tocado en muchos sitios raros, pero uno anecdótico fue hace dos años en Cerdeña, en el festival de jazz de Paolo Fresu, un gran amigo mío, un trompetista magnífico que nos hizo tocar a las diez de la mañana en una ermita. Y nada, a las nueve y media estábamos todos allí vestidos porque no había donde cambiarse, Carmen con el traje de bailar: “¿Dónde nos llevan a las diez de la mañana?”. Y nos llevaron por un monte camino de la ermita hasta que se acabó la carretera y tuvimos que seguir andando. Cuando llegamos a la ermita, allí habían diez personas. Lo que había era un altar y poco más, lo que nos sorprendió es que hubiera micrófonos: “No, no, es que los micrófonos están para dar sonido fuera por si alguien llega tarde”... Paolo Fresu es un gran músico, tiene el festival de jazz que es el acontecimiento musical del año, un festival precioso con un nivelazo impresionante. Pero allí, todo el que vaya a tocar tiene que hacer un concierto en otro sitio, a un pianista de origen judío, residente en Nueva York, que se llama Uri Caine, que es uno de los grandes, ahora mismo un monstruo, pues a él lo puso a tocar en un principio, en una peña. Nosotros fuimos a verlo y había cinco o seis personas con unas cinturones cargando un piano de cola y nos quedamos pasmados, subieron el piano de cola hasta el peñasco y allí se hizo el concierto con toda la gente abajo escuchando. Y nosotros llegamos a la ermita y

había diez personas, pero cuando acabamos el primer tema, escuchamos muchos aplausos desde fuera, cuando terminamos el concierto vimos que estaba la colina llena de gente, dos o tres mil personas; eso sí era un auténtico picnic, la gente estaba allí con sus pasteles, con sus vinos. Fue un sitio muy bonito porque la ermita era el pretexto, imagínate esa colina llena, con todo el mundo callado...

Alumno: Al hilo de lo que estabas hablando antes de la relación con la música clásica, se ha celebrado, no sé si en Moscú, en Leningrado un concurso en el que los temas que tenían que orquestar eran piezas tuyas..

Gerardo: Sí, sí, eso se me ha olvidado contarlo pero es verdad. El conservatorio Tchaikovski de Moscú hace cada dos años un concurso de orquestación sinfónica en el que pueden participar músicos rusos, sean o no del propio conservatorio y la composición que le pedían para este año giraba en torno a la música de Gerardo Núñez. Me invitaron, estuve allí con ellos de jurado y fue una satisfacción...

Alumno: Lo ganó una mujer, ¿no?

Gerardo: Lo ganó una chica de veintidós años que armonizó distintos pasajes de mis obras ensamblándolos y manteniendo el espíritu flamenco. El premio consistía en el viaje a España y el estreno de su obra con la Orquesta de Granada. Hubo un premio especial para una obra de composición sinfónica en torno a mi música que lo hizo una niña de once años que además escribió para la orquesta entera. Fue muy interesante, más que nada por el reconocimiento a mi trabajo en la música, a mis composiciones y me dieron la medalla Rubinstein del Conservatorio Tchaikovski que se le otorga a muy poca gente. Lo que más me emocionaba era que la gente de la música culta, instruida más que culta, tuviera esa deferencia conmigo. Por cierto, nadie me felicitó por eso, ni la delegada de cultura de mi pueblo, ni de nada. Aparecí en la prensa y fueron algunos colegas que se enteraron y ya está.

Alumno: En ese mismo sentido de la música clásica quería preguntar por una parte, si tiene usted alguna formación en la música formal o clásica, y además antes comentó la influencia de Tárrega en la música, en el flamenco y por otra parte, si ha habido algún trabajo con Leo Brouwer o alguna influencia.

Gerardo: Bueno en primer lugar yo no tengo ninguna formación académica musical, ninguna. Ya dije antes que soy uno de los sin papeles de la música, no tengo formación académica.

Alumno: Eso significa también que nunca ha estudiado solfeo, que nunca...

Gerardo: No, no..., de hecho yo tengo libros míos didácticos, partituras y cosas pero que las hacen otra gente que saben hacerlo, yo no sé hacerlo. Una vez toqué “El Concierto de Aranjuez” en Italia, con la Orquesta Filarmónica de Udine, y como no sabía leer, pues me busqué, como hizo Paco de Lucía también un guitarrista clásico y nos lo puso poco a poco. Con Leo Brouwer no he tenido mucho contacto; he estado con él en La Habana y en el festival de Guitarra en Córdoba... El Teatro Gran Vía de Barcelona se restauró, y para la presentación me encargaron que hiciera una obra con la Orquesta Ciudad

Condal de Barcelona. Se llamaba “Sinfonía para el Nuevo Teatro”, y fue un trabajo muy bonito porque hice el trabajo con Évora, con el hermano de Manolo Sanlúcar y se trataba de musicar los poemas más representativos que habían influido sobre todo en el teatro catalán. Era una especie de oratorio con la orquesta grande y con los actores y los músicos. Entonces nosotros musicábamos, yo musicué con la orquesta los pasajes que interpretaban los actores y fue una cosa muy bonita.

Alumno: ¿Y sobre Tárrega?

Gerardo: Tárrega es uno de los grandes de la guitarra, todo el mundo conoce lo más emblemático, lo más famoso de Tárrega es “Recuerdos de la Alhambra”. Esa composición de trémolo: “tan tan tan, tan, tan”, que es todo de trémolo, que es curioso que lo pusieran para anunciar unas salchichas Mayers, y desde entonces no lo puedo tocar ni escuchar, cada vez que lo hago me veo aquí, en la boca, la salchicha, digo: “¿Por qué habéis hecho esto con este hombre?”. Y él influyó mucho porque hasta esa época las guitarras estaban construidas de otra manera; eran más chiquititas, sonaban menos, pero a partir de eso empezaron a trabajar. Eso es muy importante la historia del desarrollo de la guitarra a través de los luthiers, desde que Torres empieza. Los guitarristas flamencos nada más que tocaban tres acordes y una mijita para acompañar al cantante y eso es lo que se hacía. Desde que gente por su propio interés como Montoya conoce a Tárrega y empieza a estudiar, ya notamos que en Montoya hay una sonoridad de guitarra en concierto que antes no la había.

J.J. Téllez: El propio Antonio Torres trabajaba en gran medida con Julián Arcas que era un cantaor que navegaba entre el flamenco y lo clásico ¿no?

Gerardo: Claro, es que Julián Arcas daba conciertos; que hay programas por ahí que tocaba soleá y después tocaba clásico.

Alumno: Gerardo, una de las directrices que definen tus señas de identidad musical y que te abren espacios musicales es el empleo de las cordaturas, de las claves alternativas, hoy comentabas la de do, acabada en mi, la de Montoya; con mí en re. ¿Podrías profundizar algo más? Por ejemplo, la de la soleá por bulería que hoy hemos visto.

Gerardo: Es curioso también tiene otra afinación. La solea por bulería tiene la sexta, la quinta y la cuarta medio tono menos. Si la tocas, estaría en mí bemol; lo que pasa es que esa tonalidad a los jazzistas les viene fatal, a los contrabajistas los mata y a los otros, también. Entonces, lo que hago es que le pongo la cejilla en el uno y se convierte en mí, y en mí ya va bien para todo el mundo. Y, después, las seguriyas de remache tienen el bajo en sí; la sexta en sí, y la primera, la prima, la primera cuerda la tiene en mí bemol. Las afinaciones tampoco son la panacea ni tampoco estamos descubriendo nada. Lo que pasa con la guitarra es que la afinación que tiene es una afinación muy occidental ¿me entiendes? Entonces, necesitamos otras cosas que nos lleven más, no a nuestro origen sino que nos lleve más a esa parte de la música que no es occidental que también la llevamos los andaluces, que es la parte oriental, la parte andalusí, la parte mora que tenemos. Y de eso es la teoría de los trastes, o sea la dominación occidental en la música empujó también con los instrumentos a todo lo que quedaba aquí de los árabes. Y de hecho hay una cosa muy curiosa para los que seáis aficionados al flamenco y es que yo no he visto ninguna manifestación, donde se cante y después conteste el instrumento. En el flamenco, mientras el cantaor está cantando, lo máximo que se puede dar es la tonalidad, es el tono y esperar a que termine. Por ejemplo,

los cantes de las minas, la guitarra da el tono, tururú, y ahora ¿qué pasa?, canta el cantaor, y cuando termina el cantaor tú haces taratátán. Además, no va al tono que te ha dicho el cantaor, vas al tono que viene después. O sea, eso es una cosa muy curiosa que nada más que pasa en el flamenco. Cuando voy con mis amigos que hacen la música andalusí en Marruecos muchas veces me voy, me escapo, me voy allí con ellos unos días, me pongo a tocar con ellos y no puedo tocar, directamente no puedo tocar nada más que si cuando caigo con el tono ahí me quedo pero por el camino me pierdo. Entonces, si pintamos una escala occidental, nos damos cuenta de que tiene siete tonos que es do, re, mí, fa, sol, la, sí, do y después tiene cinco semitonos, son los sostenidos o bemoles. Pero ¿quién ha decidido que la mitad esté ahí, que el sostenido esté ahí? Es que eso no sé si es el momento de contarlo.

J.J. Téllez: Sí, sí, estamos liquidando el negocio así que adelante.

Gerardo: ¿Sí?

J.J. Téllez: Eso forma parte del saldo.

Gerardo: Todavía nos queda una reminiscencia de la imperfección de la guitarra, porque la guitarra es un instrumento muy imperfecto y muy mal diseñado, es horrible. Pero todo ese cúmulo de imperfecciones y de mal diseño ha dado algo que no lo da otra cosa, que lo da la guitarra, y entonces tenemos un residuo de mal diseño porque no se podía tocar en sostenido y al mismo tiempo, en menor. La guitarra no está bien atemperada, y no está bien atemperada por diseño de construcción, que eso es otra lucha que tengo yo con los guitarreros. Fácil, no puede tener la misma distancia dos calibres diferentes; no puede tener la misma distancia de cuerda la gorda que la delgada y dicen los guitarreros: "¿Tú qué quieres, que no venda ninguna guitarra?" "Pues tío, ¿a mí qué me dices?"

J.J. Téllez: Bueno, muchas gracias por vuestra presencia y creo que sinceramente le deseamos a Gerardo que su próxima cosecha, en el latifundio de Trebujena, que está a punto de producirse sea próspera y le consagre.

Gerardo: Sea excelente.

J.J. Téllez: Le consagre como lo que realmente quiere ser, un señorito.

Gerardo: Gracias.

J.J. Téllez: De momento, es un señor.

Gerardo: Gracias.

Termina con un fuerte aplauso que para los insaciables continúa en animada charla sobre el apasionante mundo de la guitarra y Gerardo.





ANEXO

**CLASE INTERACTIVA
DE COMPÁS**

EDUARDO REBOLLAR



Eduardo Rebollar, Yolanda Lorenzo y Emilio Cabello con alumnos participantes de la clase interactiva.

Tras años de dedicación a la enseñanza de la guitarra flamenca (especialidad, acompañamiento al cante), he desarrollado varios métodos para tal fin, y he llegado a la conclusión de que todo el secreto para cualquier especialidad flamenca está en el cante y en la historia de Andalucía.

Según mi experiencia, el alumno, después de haber estudiado el instrumento técnicamente, tiene la necesidad de conocer el cante y su acompañamiento. En ese momento mi misión es transmitirles esa afición que yo siento y que consigan enamorarse del cante tanto como de la guitarra; que conozcan su literatura, su procedencia geográfica, sus distintos matices, las figuras cantaoras y sobre todo a aprender a respetar el cante, hecho que hoy por desgracia no sucede por falta de afición o conocimiento.

Mi trabajo como docente en la Fundación de Arte Flamenco de Cristina Heeren de Sevilla, en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba o en mi propio Estudio, me ha servido para saber qué es lo que quieren los alumnos y me ha llegado a sorprender que estas necesidades son más de conocimiento del acompañamiento que de otras materias, dándose este caso incluso en grandes guitarristas de otras músicas del mundo, como el guitarrista Andy Summer del grupo The Police.

He tenido y tengo la suerte de acompañar a grandes figuras del cante y el baile las cuales han sido para mí, mis verdaderos maestros al aportarme sus vivencias y sabiduría y también mis alumnos me han aportado muchas cosas por sus distintas culturas y distintas aspiraciones.

A consecuencia de mi trayectoria, me llega un encargo de la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, de crear un espectáculo llamado “Clase Interactiva de Flamenco”, donde se desarrollan todos los compases que se usan en el Flamenco de una manera muy elemental y didáctica, donde el público es participe en esa clase tocando las palmas, y me asombro de las ganas que tiene la gente de aprender esta materia y descubro la gran aceptación que tiene entre el público tanto profesional como no.

Esta clase se desarrolla contando con la colaboración de un cantaor y una bailaora, donde se expone los distintos ritmos para cantar y bailar.

La Clase ha viajado por toda la geografía Andaluza, Catalana, País Vasco, Valencia, Madrid, etc... Y también fuera de nuestras fronteras como ha sido Portugal, Alemania, Francia (donde se concentraron más de dos mil personas bajo los pies de la Torre Eiffel en el Trocadero de París), Tailandia, en la Exposición Universal de Aichi, Japón, siendo elegida aquí uno de los mejores espectáculos, en el Festival de Nueva York y este año está participando dentro de la Ruta del Flamenco creada por la Agencia para el Desarrollo del Flamenco.

Como anécdota voy a contaros lo que me sucedió en la Peña Flamenca Enrique el Mellizo de Cádiz cuando me comentó Mariana Cornejo “ Eduardo, has explicado en cinco minutos lo que yo llevo queriendo explicar en cuarenta años, muchas gracias.”

El formato didáctico-artístico de la Clase Interactiva de Flamenco es un seminario-espectáculo basado en un método práctico, sencillo y, a la vez divertido, enfocado a aquellas personas que desean introducirse en el mundo del flamenco, con o sin conocimientos previos.

Los participantes más avanzados pueden mejorar su habilidad en los estilos y el oído de los cantes, en un entorno amigable y no competitivo.

La base del curso se centra en el conocimiento y distinción de los estilos básicos del flamenco: fandangos, con el amplio mundo de los abandolaos y los cantes libres, soleá con sus derivaciones rítmicas de soleá por bulerías, alegrías y bulerías, tangos y seguiriyas.

El eje central de la clase estriba en aprender el compás de cada estilo, tocando las palmas, diferenciando de esta forma sus variaciones rítmicas, métricas y melódicas. El profesor, con el apoyo de una pizarra y una hoja de compases, previamente distribuida a cada participante, explica y enseña a tocar las palmas, de forma fácil y participativa.

El asistente asimila los acordes y ritmos de guitarra que identifican cada estilo, las letras y melodías que representan ese palo, así como las características fundamentales de su baile. Todo esto con el acompañamiento de los asistentes con sus palmas, que pueden comprobar como, tras la adquisición de unos básicos conocimientos, pueden perfectamente conocer los estilos y acompañarlos con el compás de sus palmas.

El equipo de enseñanza está compuesto por:

Un profesor-guitarrista que explica los ritmos e introduce los acordes y compases de la guitarra que corresponden a cada estilo.

Un cantaor que ilustra en el cante las enseñanzas que explica el profesor

Una bailaora que escenifica con su danza algunos de los palos explicados, conformando la parte de espectáculo que el curso también incluye.

Breve Descripción de los Palos:

Tangos: Se trata de uno de los palos más antiguos del flamenco. Proviene de las denominadas “Coplas de Jaleo” (canciones populares del siglo XIX). Es un cante tradicional de la fiesta flamenca conjuntamente con la bulería. La zona geográfica de creación es muy variada Sevilla (Triana), Cádiz, Málaga, Granada y Extremadura. Los tangos más antiguos son los de Sevilla, concretamente los de Triana y los de Cádiz, quizás estos últimos los más famosos. La temática suele ser fresca y alegre, siendo la cantaora que mejor supo recoger el espíritu del tango Pastora Pavón, “La niña los Peines”. Tiene un compás de 4/4, de manera que los cuatro tiempos se ejecutan de la siguiente forma: *1(silencio) 2 3 4*

Seguiriya: Se trata de un cante muy antiguo que prácticamente no ha evolucionado desde los primeros años del siglo XX. Este estilo tiene su origen en las “tonás” (cante primitivo que se ejecutaba sin acompañamiento y de armonía parecida). La seguiriya comenzó a cantarse sin acompañamiento musical, solo a través de la voz. Posteriormente se le añadiría la guitarra y por último el baile, que se incorpora en los años cuarenta del siglo XX. La seguiriya es considerada como el estilo más difícil y complicado del flamenco y exige del cantaor grandes facultades y máxima concentración. Su origen geográfico se encuentra en el triángulo compuesto por las ciudades de Sevilla, Jerez y Cádiz, el “triángulo mágico” del flamenco. Jerez es hoy por hoy la principal zona de creación. La temática suele ser muy profunda, con la muerte, el sufrimiento vital y el desamor como ejes principales. Durante mucho tiempo se dijo que tenía un compás de amalgama, pero en realidad es un $\frac{3}{4}$ con diferente acentuación: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Soleá: Es el estilo más extenso del flamenco. Cuenta con un gran número de variantes tanto a nivel armónico como a nivel geográfico. Es considerado este palo por el conjunto de “aficionados” como “la madre del cante”. Su principal foco de creación es Sevilla, concretamente el barrio de Triana y algunos pueblos emblemáticos de la provincia: Alcalá, Utrera, Morón. También destacan Cádiz y Jerez como principales focos creadores. Es un estilo de difícil ejecución debido al ritmo (compás) en el que se basa. La temática suele ser profunda y grave, aludiendo en numerosas ocasiones al desamor. La mayor intérprete de la soleá del siglo XX es Fernanda de Utrera. El compás de la soleá se trata de un $\frac{3}{4}$ con las acentuaciones siguientes: 1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Bulería: Es el cante de la fiesta flamenca por excelencia y el más conocido fuera de Andalucía. Tiene su origen en la soleá de la que toma su ritmo, aunque más rápido. Es un cante relativamente joven, siendo la principal zona creadora la ciudad de Jerez de la Frontera en la provincia de Cádiz. La bulería ha sido el palo que más ha evolucionado en el flamenco gracias a la fusión que se ha hecho con otros estilos musicales como el blues y el jazz. Es también el estilo que tiene una mayor riqueza musical. Existen dos tipos de bulerías, las denominadas “cortas” (cuyo origen es la soleá) y las bulerías “por cuplé” (canciones populares metidas ‘cantadas’ en ritmo de bulerías). Es la “Paquera de Jerez” la principal intérprete. Lleva el mismo compás que la soleá, pero en su interpretación se ejecuta a ritmo más rápido: 1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Tientos: Cante con copla de tres o cuatro versos octosílabos que pertenece a la familia de los tangos, de quien toma el compás aunque a ritmo ralentizado, Es de creación reciente, probablemente de principios del siglo XX. Su primer gran intérprete fue Diego el Marrurro, aunque hay referencias también de un gran aficionado de Jerez llamado Pepe el Gallo. Sin embargo, el gran difusor de este palo es Antonio Chacón y no, como se ha escrito en muchas ocasiones, Manuel Torre. Actualmente se trata de un estilo con gran vigencia que interpretan casi todos los cantaores. El compás, como se ha dicho, es exactamente igual al de los tangos pero a ritmo más lento: 1(silencio) 2 3 4

Taranto: Cante similar a la taranta, que se diferencia de ella en su necesidad de sujetarse al compás. Al contrario de lo que se podría pensar, nació después de la citada taranta en tierras de Almería y luego se proyectó a otros lugares. Entre sus padres siempre se sitúa al Rojo el Alpagatero y a Chilares, que podrían haber adaptado la antigua taranta para convertirla en un estilo bailable, si bien la danza de este nombre se le atribuye a la catalana Carmen Amaya allá por los años cuarenta. El compás es exactamente igual al de los tangos y tientos pero a ritmo más lento: 1(silencio) 2 3 4

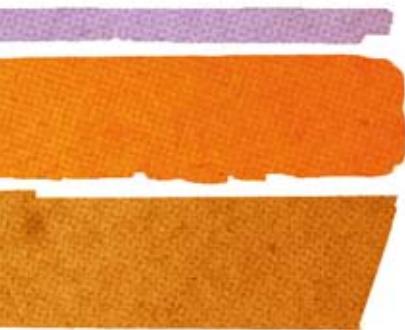
Alegrías: Cante con copla de cuatro versos octosílabos que pertenece al grupo de las cantiñas. Nació como cante bailable y está formado por una sucesión de coplas entre las que se suelen intercalar los llamados juguetillos. Es un estilo eminentemente gaditano aunque se localiza una versión muy peculiar en Córdoba. Está emparentado con la antigua jota de Cádiz. El baile es de difícil ejecución y se caracteriza por tener unas escobillas muy remarcadas y una parte sosegada llamada “silencio”. En él se vocaliza el tradicional “tirititrán”, que según Chano Lobato fue inventado por Ignacio Ezpeleta durante una fiesta en que se le olvidaron las letras. Como grandes intérpretes de este género la historia ha dejado a Aurelio Sellés, Pericón de Cádiz, Fosforito, la Perla o Camarón. Tiene un compás idéntico al de la soleá, pero a un ritmo más rápido que el de ésta y más lento que el de la bulería: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Martinete: Tiene su origen probablemente en las fraguas o herrerías. Cante con copla de cuatro versos octosílabos que se considera una modalidad de la toná, como la carcelera o la debla, diferenciándose de ellas tanto por las letras como por un determinado tipo de melodía que siempre remata en tonos mayores. Suele ser un estilo triste y no tiene acompañamiento de guitarra, como ocurre con todo el grupo de las tonás, aunque en este caso se suele arropar por la percusión del martillo sobre un yunque. Aunque originariamente las tonás no tienen compás, actualmente se ejecutan sobre las bases de la seguiriya: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



Sevilla, mayo de 2009.





El flamenco está lleno de vida arropada por un arte, que trasciende más allá de la música de su anatomía, para convertirse en espíritu que señala tiempos y espacios, criaturas y sociedad.

Agradecidos a la Universidad Internacional de Andalucía porque permite que siga corriendo por sus entrañas la savia del flamenco; por abrir de nuevo las puertas de su templo para una liturgia enriquecedora que obran los propios artistas, dejando los más completos testimonios de sus vidas. Así, al dictado de ellos, se puede seguir escribiendo **Los flamencos hablan de sí mismos**, que ofrece su tercera entrega, fruto del curso del mismo nombre, celebrado en la sede de la Isla de la Cartuja de Sevilla en septiembre de 2008.

El programa se estructura en cinco sesiones con personajes representativos del cante, toque y baile, que se someten a una entrevista de amplio espectro realizada por ponentes de reconocida solvencia de la comunicación, la investigación y la producción. A ello contribuye la proyección de una selección de piezas audiovisuales, que dan pie a diversos comentarios entre los protagonistas.

La misión fundamental de este curso es conocer de cerca al artista y descubrir a la criatura que le da vida; la formación, mecanismos y técnicas de aprendizajes; la consolidación de la personalidad, desgranando las influencias y corrientes que han seguido; sus aportaciones, creatividad y desarrollo artístico; las claves antropológicas de los ritos, los territorios, los personajes y los ambientes; la profesión con sus distintos arquetipos de mercado... Y el arte.

El cartel quedó así: María Pagés con un servidor, Manuel Curaio; Fosforito con José María Velásquez-Gaztelu; José Mercé con José María Castaño; José de la Tomasa con Pepa Sánchez y Gerardo Núñez con Juan José Téllez. Complementado con una clase interactiva de compás a cargo de Eduardo Rebollar con Yolanda Lorenzo y Emilio Cabello.

Esta obra se convierte en el compendio que deja fiel constancia de lo hablado, ofreciendo la más ajustada transcripción de las entrevistas. Y un complemento audiovisual, que ofrece una visión documental de lo vivido con una selección de testimonios seleccionados de lo escuchado en los encuentros.