

“Manolo Caracol, verdad
intemporal del cante”

Agustín Gómez Pérez

Entre recitados, orquesta, banda y guitarra, los sonidos negros y rojos como carbones encendidos de *Manolo Caracol*. Nos habíamos impuesto allá por 1974 la obligación de tratar sobre una de las personalidades flamencas más grandes de nuestro siglo, por incómoda que nos resultara la tarea de buscarle entre la orquesta, la banda y la guitarra. Ahí está *Caracol*; o se toma o se deja. ¡Qué más hubiésemos querido que dejarlo para evitarnos complicaciones; pero no teníamos más remedio que tomarlo si queríamos dar una visión del cante actual... Quisimos explicarnos el fenómeno flamenco en las coordenadas del Arte con mayúscula y pensábamos que vivíamos un neoclasicismo flamenco con *Mairena*. Para salir de él postulábamos entonces el camino abierto de *Caracol*, abandonado por la flamencología oficialista que representaba *Molina* y *Mairena*.

Entre el piano y la guitarra lo aceptaba la *Ii Semana de Estudios Flamencos de Málaga* (1965), al ofrecerle su homenaje. Fui testigo de que primaba allí el *Caracol* sentado al lado de la guitarra, y así se nos presentó; pero también fue inevitable el *Caracol* de la estampa teatral dando las entradas del piano y la guitarra para sacarse de la manga la compañía escénica de sus hijos. Y este *Caracol* de los grandes gestos teatrales se arrodillaba ante *Pastora Imperio*, que luego bailarían al son caracolero, como poco antes prohibía a *Melchor de Marchena* que acompañara a *José Menese*, porque, como dijo en la Revista *Triunfo* (8 de agosto de 1970) en desatada réplica a *Mairena*, “*Yo no me siento compañero de ningún artista de los que hay ahora*”.

Melchor de Marchena estaba a su servicio esa noche de su homenaje, como tantas otras de *Los Canasteros*; hasta que la muerte los separó entregado ya en cuerpo y alma al genio caracolero. No se me puede olvidar el plantón a *Mairena* en la 2.^a *Cata Flamenca de Montilla* (21 de agosto de 1971). Juntos hacían los festivales, desde aquellos del *Paseo de los Tristes* de Granada, de la *Glorieta*

Jiménez Sutil de Mairena del Alcor, Potajes de Utrera... *Caracol* no iba de festivales, pero bastó que lo llamaran a uno, a Bornos, coincidiendo en la misma noche de *La Cata*, cuando ya *Melchor* tenía firmado su contrato con Montilla. Ni se disculpó siquiera; *Melchor* estuvo esa noche con *Caracol* en Bornos.

Mairena tuvo que conformarse esa noche montillana con *Paco de Lucía*. Esto parece ironía pero no lo es conociendo el acoplamiento y la costumbre de *Mairena* con *Melchor*. Toda una anécdota, porque fue la primera vez que *el de Lucía* acompañaba a *Antonio Mairena*. Más tarde fue posible también en La Unión (Murcia), para que se anotara erróneamente como el primer encuentro. Mi documento —aparte de ser yo mismo el presentador de aquella *Cata*— es una fotografía de *Antonio Mairena* y *Paco de Lucía*, en el escenario. Por cierto que el hermano *Curro* figura también en la fotografía, porque sabido es que en aquel tiempo Antonio se hacía mimar por su hermano *Curro* hasta en el escenario, mucho más en aquella ocasión que venía delicado de un accidente de coche a su regreso de Almería.

Anécdota mairenista aparte, cuento esto para que se conozca un poco más la personalidad de *Caracol*; su soberbia y conciencia de artista único, y la subordinación y hasta la adoración que *Melchor* sentía por él. La guitarra más tierna y sensible de *Melchor* está en “*Una historia del Cante*”, los dos volúmenes *Hispavox* de *Manolo Caracol*. Es una guitarra distinta, fundida y asimilada en los ecos caracoleros como el piano de *Arturo Pavón*. Y aquella noche malagueña fuimos todos marionetas manejados por los hilos del mago. A Edgar Neville le pedía al oído un artículo en ABC para que todo fuese más redondo; pero, por si acaso la noche necesitaba mayor espectáculo o noticia; tal vez fuera el diablillo Momo quien pusiera digno colofón al acto. Fue el caso que los pantalones de *Caracol* se vinieron abajo en la última *patadita* de sus *bulerías*, sin posibilidad de echar el telón o abreviar el chasco, por tratarse de un escenario al aire libre en el Patio de la Casa de la Cultura que reventaba patas arriba de risa.

Ese es *Caracol*; o se toma o se deja. Fui testigo también del Cincuentenario (1922-1972) desde el puesto de honor del Jurado junto a *Faiquilla*, *Pepe el de la Matrona*, *Fosforito*... Granada acusó su ausencia porque no quiso tomar la totalidad de *Manolo Caracol*. Éste exigía el acompañamiento de toda su familia con el piano incluido, y la organización no aceptó.

Y es que el *Niño de Caracol* premiado en el año 22 no había cuajado su personalidad. Tomar al artista en la totalidad que suponía cincuenta años después, venía a contradecir en lo más íntimo las bases del concurso y el espíritu que animaba a sus promotores. Mucho se ha escrito de aquel acontecimiento; pero pocas veces se ha querido ver la importancia y resultado último e incuestionable de que un niño de doce años compartiera categoría de premio con un viejo de setenta y dos. La clave del asunto está en que *el Tenazas* daba la razón a los organizadores, su imagen y personalidad justificaba la intención del concurso. *El Tenazas* aparecía como el viejo arcano perdido o ignorado del pueblo que el concurso rescataba; el niño, en cambio, era la sorpresa no deseada porque daba al traste con la teoría.

El Tenazas era ese viejo arcano, si bien no del pueblo campesino, sino de un *Silverio* con ansias de conquista burguesa, pero este matiz es algo que nosotros hemos introducido en la reflexión histórica. ¿Cómo debió cantar, en cambio, aquel niño que nadie esperaba, que venía a contradecir precisamente el mito de la vieja solera, de la voz *mojada* defendida más tarde por otro gran poeta granadino, Luis Rosales? ¿Cómo debió cantar aquel niño —Manuel Ortega se llamaba— aquella *seguríya* que todavía se recuerda?:

*Corre y dile a mi mare
que no llore más
sino que vaya a la audiencia de Cai
por mi libertad.*

¿Cómo debió cantar para romper todos los esquemas y conseguir, en la estimación del Jurado, presidido nada más y nada

menos que por *don Antonio Chacón*, la categoría de premio compartido con el viejo discípulo del gran *Silverio*, cuando todavía Gerardo Diego no había descubierto *la cultura de la sangre*?

Caracol lo recordaba así al tiempo de celebrar sus propias bodas de oro con el cante: “Acordó el Jurado que se partiera en dos el primer premio, en vez de dar dos, y ahí empecé yo. Este premio lo promovió Falla, que quería llevar el cante donde él lo veía...”. Ese diploma lo he tenido en mis manos. Reza así: *Centro Artístico de Granada, año 1922. Primer Concurso de “Cante Jondo”. Don Manuel Ortega, natural de Sevilla, de once años de edad, ha obtenido el Primer premio extraordinario “Zuloaga” en la primera sección del programa. Granada, 14 de Junio de 1922. Firmas legibles. El presidente, Antonio Chacón; el Secretario, José A. Ruiz.*

Pero en las palabras de *Caracol* (“este premio lo promovió Falla, que quería llevar el cante donde él lo veía...”) creemos encontrar la clave de su desfiguración flamenca. Nos explicamos: El universal músico paisano de otro gran músico genial, *Enrique el Mellizo*, culto el primero, flamenco el segundo, con sus consecuentes y respectivas crianzas, tuvo una misión bien distinta a como *Caracol* la interpretó. En el manifiesto de Falla, premisa de aquel I Concurso de Cante Jondo, leemos: “*Debemos advertir con el mayor encarecimiento que serán preferidos los concursantes cuyo estilo popular de canto se ajuste a las viejas prácticas de los cantaores clásicos, evitando todo floreo abusivo y devolviendo al cante jondo aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituye una de sus más grandes bellezas*”.

Inquieta esta observación en la proclama del concurso —y lo decimos a manera de inciso— cuando era el esplendor de *Chacón*, *Manuel Torre*, *la Niña de los Peines*, *Tomás Pavón*, *Cayetano Muriel*, *Cojo de Málaga*, *Manuel Vallejo*, *José Cepero* y tantos otros. Todavía entendemos, pese a la autoridad de *Chacón* y al prestigio de *Pastora Pavón*, que representaran para los organizadores lo que en rigor hemos visto nosotros siempre: un flamenco aburguesado. Pero estaba también entre los invitados *Manuel Torre*, al que no se

le puede ver jamás el aburguesamiento, como es el caso de *Tomás*. La misma *Niña* tenía su faceta proletaria en sincretismo con su aburguesamiento. Pero sigamos con el manifiesto: “*Por la misma razón deben tener en cuenta todos los que concurren, que serán rechazados los cantes modernizados, por eminentes que sean las cualidades vocales del concursante. Asimismo, no debe ser olvidado que es cualidad esencial del cante puro andaluz, la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un cantante sino un cantaor*”.

En una conferencia sobre cante jondo nos decía Federico García Lorca: “*Nuestro pueblo canta coplas de Melchor de Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural! (...) Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón, y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación*”.

Jamás intentó García Lorca usurpar la flor natural del pueblo. Federico evocaba a “*Romerillo, al espiritual Loco Mateo, a Antonia la de San Roque, a Anita la de Ronda, a Dolores la Parrala y a Juan Brevia, que cantaron como nadie —nos decía— las soleares y evocaron a la virgen Pena en los limonares de Málaga o bajo las noches marinas del Puerto*”. Eran los protagonistas de las historias y tragedias de Núñez de Prado. La diferencia de Lorca está en la sustentación de su criterio: “*Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista*”. Toda su obra, todo su tratamiento poético de Andalucía es maravilloso gorjeo en asombrosa sinfonía de claroscuros; esa abstracción llamada *lorquismo*. “*Esta orientación mía —en carta dirigida a Martínez Nadal—*

que los poetas españoles no han tocado nunca”, para lo que pide, “siquiera por el atrevimiento, una sonrisa”.

Como dice Martínez Nadal, “*Pena y viento, amor y muerte, panteísmo y patetismo laten en el librito Poema del Cante Jondo como palpita por toda la obra del poeta*”. Exactamente, añadimos, “las últimas esencias y algún que otro trino colorista” del pueblo. “Lorca — nos dice Anselmo González Climent al compararlo con Machado— reobró, en cambio, sobre el cante: hizo una especial operación fenomenológica, por así expresarlo, y encontró la clave de su trascendentalización. Llegó a la forma íntima, como diría Dámaso Alonso. Y es porque miró dentro y fuera del cante, y nada le pareció inútil para ahondar sus sugerencias y enriquecer sus sensaciones con lo que no es cante. Lorca fue, más que al cante, a la más escondida galería de lo flamenco, hurgando su razón existencial. Por eso, todo lo empleó (cultura, sensibilidad, condición lírica) para bucear en lo negro e intentar sorprender al duende”.

Y es que cada uno debe dar lo que tiene. A Lorca no se le ocurrió jamás hacer una copla para ser cantada, aunque recogió cantares populares y los armonizó. Tampoco se le ocurrió tocar la guitarra, sino el piano. Cada cual a lo suyo: Falla se inspiró en el flamenco para hacer *El amor Brujo*. *El Mellizo*, en el órgano de iglesia para hacer su *malagueña*. He aquí dos obras monumentales. Hubiesen hecho una tontería cambiando los papeles. Falla como Lorca debieron admirar mucho a *Manuel Torre*, a *Juan Breva*, ¿por qué no al Tenazas?, ¿por qué no a Manuel Ortega, aquel niño de la seguiriya espeluznante, cuando sólo tenía doce años? Pero no se les ocurrió acompañarlos al piano. Lorca acompañó, sí, a *La Argentinita*. Cada cosa en su sitio.

Y es que cada cual debe dar lo que tiene. Por eso yo me enfadaba con *Manolo Caracol* allá por 1974, en mi conferencia *El caracolismo*, porque quiso imitar a García Lorca y a Falla, desde su ámbito artístico diferente, obteniendo un sucedáneo burdo: la sustitución de Falla por Quiroga y la de Lorca por Rafael de León. Y es que Lorca dejó muchos imitadores, pero ningún continuador;

porque, como dice Martínez Nadal, “*exprime hasta lo último*”, y Allen Josephs, “*donde ahonda, agota*”. Por eso dijimos de *Antonio Mairena* que no tendrá seguidores porque agotó su mairenismo. Lorca y Falla saben que la copla flamenca ha de hacerla, como “*flor natural*”, el pueblo. Ese pueblo representado por Manolo Caracol no puede elaborar discursos que exijan gramáticas, porque las gramáticas acaban por pasar factura y hacer del gesto algo patético.

¿Caben posibilidades de equívoco respecto a la visión que Falla y Lorca tienen del cante? Sin embargo, el *Caracol* de la *zambra* y la *canción con orquesta* creyó estar en la línea del cante flamenco visto por éstos. Si Falla, en lugar de componer *El amor brujo*, hubiese cantado una *seguriya* con guitarra o unos *martinentes* a voz sola, “ajustado a las viejas prácticas”, si Lorca hubiese dado al cante coplas para ser cantadas de acuerdo con esas “viejas prácticas”, *Caracol* no se hubiese confundido; pero, como todo concursante de aquí o allá, de entonces o de ahora, no se molestó en leer unas bases tan claras. Su interpretación del sentir de Falla y Lorca parte de lo que vio en sus proyecciones artísticas y no de lo que manifestaron en aquella proclama. Está claro que se trataba de músico y de poeta cultos, arte culto inspirado en algunos momentos del arte del pueblo, que necesitaron para libar sus “últimas esencias” y poder realizar sus sinfonías. ¿Cómo iban ellos a pedir a los cantaores un flamenco orquestado o un soneto? Para orquestaciones y sonetos estaban ellos. Cualquier intento de acercarse a ellos por ahí es ridículo. En cambio, pudo alcanzar su altura haciendo cante jondo: “Si usted es el rey, yo en lo mío soy el Papa”, le dijo en Moratalla, cierto día de cacería, el Guerra famoso de la torería a su amigo Alfonso XIII.

¿Para qué seguir? Ya hemos comprendido el caracolismo, cuya desfiguración flamenca nos sentimos capaces de perdonar entre otras cosas porque, arrancando de una pasión humana, tuvo su propia expresión artística, si bien, ajena a aquellas “viejas prácticas” del cantaor clásico que se postulaba en la Granada del año 1922.

El caracolismo es una manifestación artística que se presenta en dos versiones. Tanto cuenta una como otra para comprender a *Caracol*, aunque una entorpezca la visión de la otra. El caracolismo, como secuela seguida por unos discípulos, se bifurca en dos versiones cada vez más distanciadas entre sí. Y es el caso que *Caracol*, de natural histriónico, tuvo predilección por su faceta teatral, llevado por su afán de figurar como artista para un público más general. *Caracol*, al contrario de *Mairena*, no fue un luchador; buscó siempre la pendiente para dar curso a su caudaloso río. Alternó el escenario del teatro con el cuarto de cabales porque en su personalidad artística había un actor que no podía callar, un actor potenciado por su genio flamenco. Las candilejas para el actor ensombrecieron al cantaor de las “viejas prácticas”. Intentemos ahora dar luz a éste, que bastante tuvo aquél.

EL CANTAOR

Hemos iniciado ya el paralelo con *Mairena* para mejor explicarlo. Éste era un gitano campesino criado en los Alcores. Poco importa que fuera la fragua su ambiente familiar y que jamás ejerciera de gañán como *El Gloria* ni de hortelano como su hermano *Curro Mairena*. Fue el alcor sevillano, donde el gitano se integró totalmente con la clase campesina, el que templó sus metales. *Caracol* en cambio, de la urbe sevillana, gitano urbano. Entre ambas especies gitanas hay diferencias casi insalvables; por eso son antagónicas en gustos como en sus respectivas expresiones, técnicas y maneras de entender el arte. Obsérvese que los gitanos del Eje Sevilla-Cádiz son distintos a los del núcleo integrado con moriscos de Granada, pero no antagónicos. El gitano de Sevilla y Cádiz en cambio, sí es antagónico con el de Jerez, Utrera, Lebrija, etc. Lo que ocurre es que aquella Sevilla se hizo al fin mairenista bombardeada por los medios de comunicación; pero recordemos que entró como el papel en la imprenta, al vago recuerdo festero del Piyayo. El natural de Sevilla es barroco, como su Semana Santa y su Feria; folklóricamente *sevillista* y flamencamente *fandangueril*;

con un fuerte ramalazo pinturero *amarchenao* y otro histriónico *acaracolao*. De *Mairena* será la nota larga y de *Caracol* el pellizco. Cádiz fue y será caracolera antes que mairenista, por aquello del quiebro, del pellizco, de la ciudadanía tres veces milenaria.

Caracol es un cantaor que arranca a los doce años de Granada con un premio que le distingue por sus “viejas prácticas”. Cuando se pregunta a *Mairena* quien le enseñó a cantar, responde: “Mis maestros”. *Caracol*, a la misma pregunta: “Nadie”. Naturalmente que estas respuestas no valen tanto por su significado literal como por su trasfondo, ya que puede surgir la misma ampliación de ambos si insistimos: “¿Cantó usted al empezar porque sí?” — *Caracol* responde: “Sí, surgió en mí — y sigue de la misma manera que lo haría *Mairena*—. Después me he ido educando, escuchando cantar y metido en juerga con el gran *Manuel Torre*, con la genial *Niña de los Peines*, con *El Gloria de Jerez* y sus hermanas *las Pompi*, con *Tomás Pavón*, con *la Moreno*. Y además he escuchado a muchos gitanos y gitanas, en trabajos y faenas, en distintos puntos de Andalucía”.

¿Cómo, tratándose de la misma educación, pueden ambos cantaores darnos versiones tan distintas de una misma escuela, de unos mismos estilos del *Marrurro*, de *Joaquín el de la Paula*, pongamos por casos? La explicación hay que buscarla en la inmediatez de las respuestas, en aquello que las hace diferentes. Al afirmar *Mairena* que le enseñaron sus maestros, manifiesta una voluntad de seguirlos. Al responder *Caracol* que “nadie”, afirma una voluntad de romper con ellos, de expresarse libremente y en rebeldía. Equilibrio y serenidad en *Mairena*, dinamismo y pasión en *Caracol*. Aquél, neoclásico; éste, barroco. Pero hay algo más: al apoyarse *Mairena* en sus maestros nos indica su propia actitud de no complicarse la vida en buscar caminos nuevos, en enfrentarse al mundo con su propia identidad. El subconsciente le pide apoyarse en la autoridad de sus maestros. Al pretender *Caracol* partir de cero, no puede prescindir del legado de sus mayores, pero se rebela contra ellos por su espíritu decidido de ruptura.

Todos conocemos la timidez de *Mairena* y la osadía de *Caracol*, pues hasta aquel accidente de su caída de pantalones la noche en que se le imponía la medalla de oro de Málaga, se dijo y se aseguró que no había sido fortuito. Tal audacia, provocación o disparate era impensable en *Mairena*; de *Caracol* podía esperarse todos los días. Insisto en la misma explicación: *Mairena*, gitano campesino: tímido, ponderado, apegado al ambiente familiar y tradicional; *Caracol*, urbano: osado, espontáneo, rebelde, amigo de todas las vanguardias. El maestro González Climent daría la misma explicación con la teoría cervantina: *Mairena*, realista; *Caracol*, idealista. *Mairena*, fiel a su profesión hasta sentirla como una ordenación sacerdotal; *Caracol* se sentía ante todo artista y no dudaba ejercer en cualquier medio, como lo fue el cine o la canción. Era proclive a ponerle al cante unos buenos cuernos con el piano, la orquesta y el golferío vario.

Cuando a ambos se les pide consejo para ser gran cantaor, *Mairena* pone como primera nota, “sentido”, lo que quiere decir, inteligencia; *Caracol* aconseja afición, lo que debe traducirse por pasión. Claro, *Mairena* es la cabeza; *Caracol*, el corazón. *Mairena*, estudio; *Caracol*, inspiración. Lo dicho: *Mairena* realista; *Caracol*, idealista. “Yo, cuando canto —decía *Caracol*—, no me acuerdo ni de Jerez, ni de Cádiz, ni de Triana, ni me acuerdo de nadie. E intento hacer los cantes a media voz, que es como duelen. Esa es la hondura. Porque el cante no es ni gritos ni pa sordos. El cante hay que hacerlo caricia honda; el pellizco, chico. El que se pone a dar voces, ése, no vale...”.

Está claro que *Mairena* se acuerda al cantar de Jerez, Cádiz o Triana; se acuerda de sus maestros. De ello hace doctrina y bandera; *Caracol*, no. Esa es la diferencia. Pero, si escuchamos a *Caracol*, observamos que ahí radica su principal virtud. Ha escuchado el cante, lo ha aprendido, lo ha digerido y luego se olvida de él. A la filosofía mediterránea se atribuye aquello de... “Maestro, enséñame el arte de tener buena memoria”. A lo que éste replica: “Pide mejor que te enseñe el arte del olvido”. En arte hay que aprender el gran legado anterior y hacerse con toda la técnica posible para

olvidarlo después. Cuando manejas las manos con tal facilidad que ya no tienes que preocuparte de ellas, es cuando puedes hacer lo que quieres y tu espíritu se expresa libremente. Nadie expresa su pensamiento o sentimiento memorizando lo que aprendió o escuchó. Ese ha sido el grave error de la flamencología que ha tenido a este arte paralizado durante tanto tiempo. Es lo que ocurre con el arte de la palabra, ya sea hablada o escrita. Los profesores del idioma no suelen, o no tienen por qué ser poetas, novelistas; artistas; esto es, creadores del idioma. Manuel Machado acababa pronto: “*Tú a mí no me das coba, que ese cante es aprendío*”.

Hay que aprender primero y olvidar después. En el substrato del alma quedará lo aprendido y en su expresión, por olvidado, un arte personal y nuevo. Por no olvidar, el mairenismo es una escuela y un arte neoclásico, carente de imaginación; inomovilista. Por olvidar lo aprendido, sólo en la medida justa, el caracolismo es una escuela y un arte vitalista, en continuo movimiento; barroco. *Caracol* confía en la inspiración del momento, confía en su corazón: *Mairena*, en cambio, confía en su experiencia, en su cabeza, y se autoriza con el legado de sus mayores. *Caracol* puede equivocarse y hacer un arte nuevo y sublime. *Mairena* no se equivocará, pero tampoco habrá sublimidad en él, porque su cante, ya lo dice él mismo, es arte hecho con anterioridad. Cualquier forma de cante de ambos sería un claro ejemplo de sí mismos; pero tomemos uno muy conocido: la *soleá de Alcalá*, el cante atribuido a *Joaquín el de la Paula*.

Serenidad y equilibrio en *Mairena*, y en todos los afines al mairenismo: es la misma *soleá* de *Juan Talega*, de *Manolito María*, del *Perrate de Utrera*, de *Manolo Mairena*, de *José Menese*, de *Calixto Sánchez*... de cuantos gitanos campesinos o mairenistas en general, viejos o nuevos, nos queramos acordar. ¿Y *Caracol*? Al cantar se olvida de *Joaquín el de la Paula*, pero no del todo; en la medida justa. Su esquema musical es el mismo; pero su expresión entre en una dinámica nueva, viva; es barroca y el barroco tiene adornos, tiene curvas; lo que se ha llamado ejecución de juego caracolero para expresarse a sí mismo, porque está claro que *Joaquín el de la*

Paula está situado en el pasado y murió. El clásico está ahí; el neoclásico lo recuerda; el barroco lo revive, y el romanticismo lo renueva. Me da lo mismo llamar a *Caracol* barroco que romántico. Aquella su *soleá*:

*“Si yo pudiera ir tirando
las penitas mías por los arroyuelos”...*

¿Lo han advertido?, cualquier cantaor que lo remede un poco nada más pegará el chispazo en sus oyentes.

Dice más de futuro, porque como escribió a vuelapluma González Climent, *“Manolo Caracol es la verdad intemporal del cante jondo (...) Está desligado de toda externidad amable. Va directamente al rajo angustioso y denso del jipío. Nada de flatus vocis al uso operista. Parece cante de aljamía. Sin embargo, hasta sus locuras conservan un hálito afiligranado de gracia plástica. Y es que el Niño de Caracol, sin perder vitalidad y menos que menos sinceridad, representa el vértigo donde se funden en cabal armonía las claves del judaísmo, arabismo y gitanismo, que ya conviven y se sustancian con toda naturalidad biológica en el alma de Andalucía. Con el solo ejemplo de Manolo Caracol, pues, se puede hablar de lo que buenamente puede entenderse como perfección flamenca”*.

Pero entiéndase bien el texto: La perfección flamenca de que nos habla no es la perfección formal, no es la perfección realista, no es aquello que en un cuadro de pintura es un vaso de agua que se sale del cuadro, una pera o una manzana que parezcan allí dispuestas para alargar la mano y comérselas; más cosa de cámara fotográfica que de mano de pintor, porque se limita a copiar exactamente el modelo sin poner nada de su parete; ningún elemento imaginativo enriquecedor o deformante. Esto es lo que enseña o inculca *Mairena*, aunque no sea exactamente lo que hace. Con el ejemplo de *Mairena* puede hablarse de perfección formal del género; con el de *Caracol*, de perfección flamenca en donde cabe el despeine, el desasosiego, la violencia de las formas, la arremetida pasional, el arrebato, el frenesí soberano y hasta la cuadratura del círculo como milagro del duende. Hay quien no cree en él; pero

haberlo, haylo. Por esta falta de perfección formal podemos decir de *Caracol* que a veces es monstruo de fealdad.

El artista del flamenco no es, como diría Lorca, “un artista de gramáticas”. Esas gramáticas quedan para el profesor de lengua o para el músico de conservatorio, lo cual no quita que puedan ser prendas de gran valía, pero no imprescindibles ni mucho menos, porque es otra la razón del arte flamenco. Advertían las Bases del concurso granadino “la verdad intemporal del cante”. Vino a suceder que toparon con ella, pero no para aprovecharla inmediatamente. *El Tenazas* acababa sus días y *Caracol* los empezaba.

A *Caracol* se siente más que se escucha una arquitectura musical condensada en un *quejío*, porque su cante es síntesis apretada; no es glosa, sino aforismo. *Caracol* hubiera sido, de omitir sus tentaciones teatrales, la encarnación de aquellos tiempos del *Fillo*. Hubiera sido por la época que le tocó vivir extemporáneo, pero se adaptó a su época y nos salió intemporal. Al final de cada tercio caracolero se ensancha un horizonte musical que habla de lenguaje distinto. *Caracol* mantiene el cante en su secreto para ser más sugestivo e interesante. Lo de *Caracol* es para unos pocos que pueden no ser los más entendidos, pero sí los de más poder adquisitivo en sensibilidad flamenca, los sibaritas de la buena mesa, los que prefieren el bocado exquisito. Es natural, a un idealista sólo entienden los idealistas.

AGUSTÍN GÓMEZ PÉREZ

Nació en Montilla (Córdoba), hijo de Rafael Gómez *El Lucero*.



Comenzó su trabajo radiofónico por el Flamenco en Radio Popular de Montilla en 1964 con *"Pequeña Universidad del Cante"*, después *"Cante Jondo"*, Radio Popular de Sevilla y Radio Popular de Granada.

Sus colaboraciones en prensa series continuadas de artículos en *"Sol de España"* de Málaga, *"El Correo de Andalucía"* de Sevilla, *"La Voz"* de Córdoba y *"Diario Córdoba"*.

Tiene publicados los siguientes libros: *"El Neoclasicismo Flamenco: El Mairenismo, El Caracolismo"*; *"La Voz Flamenca"*; *"El Flamenco es vida"*; *"La Saeta"*; *"La Saeta viva"*; *"Presencia de Cántico en el Flamenco"*; *"El Flamenco a la luz de García Lorca"*.

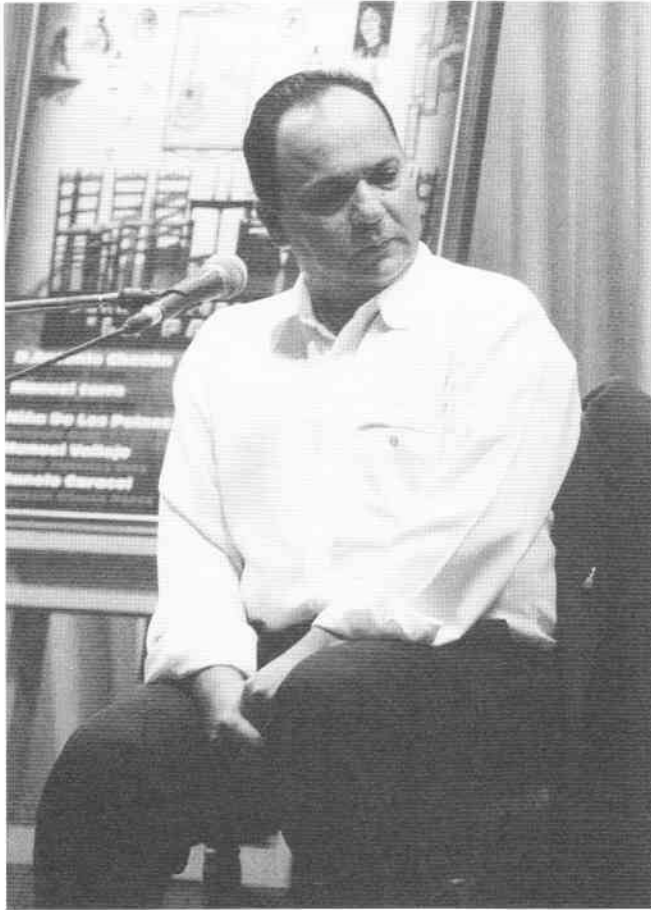
Coordinó y asesoró la obra *"Flamencos de Córdoba"* y *"Cantaores de Córdoba"*, (en ella se recogieron los cantes por "pajaronas", cantes que dan nombre a esta Peña y que fueron grabadas por nuestros queridos paisanos *Montero y Pajares*).

Ha formado parte de los Jurados Nacionales en Córdoba desde 1971, en el Festival de Cante de las Minas en La Unión, Concursos de Guitarra en Jerez, Concurso del Cincuentenario en Granada, Giraldillo del Cante y Bienal Ciudad de Sevilla.

Premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez y Miembro de Número de la misma. Premio Popular de Jaén. Menciones Honoríficas de la Universidad de Córdoba, Socio de Honor del Aula Flamenca de la Universidad de Málaga, Socio de Honor del Ateneo de Córdoba, Socio de Honor de la Peña *El Lucero* de Montilla, del Carpio...

Desde el 25 de Noviembre de 1989 es Socio de Honor de *La Pajarona*.

Ha impartido Cursos de Flamenco destinados a Profesores de E.G.B. y actualmente dirige la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba.



El Pele