



## FLAMENCO CANTA POESÍA

JUAN VADILLO

Profesor de literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

**Resumen:** En el presente ensayo se intenta describir de qué manera el flamenco va a musicalizar la poesía de tres poetas (San Juan de la Cruz, García Lorca y Rafael Alberti) enriqueciendo el significado de los poemas originales, sin perder ni la naturalidad, ni el sentido de cada uno de ellos. Por medio de un análisis formal y semántico se describe cómo el flamenco entabla un diálogo con la poesía para conseguir las musicalizaciones mejor logradas, aumentando la expresividad y el poder connotativo, sin que por ello los poemas pierdan su esencia. En el ensayo se trabaja con versos de obras dramáticas, poemas y fragmentos de poemas musicalizados, de tres discos fundamentales: Poeta de Vicente Amigo, Lorca de Enrique Morente y La leyenda del tiempo de Camarón.

**Palabras clave:** musicalizar, poesía, flamenco, naturalidad, enriquecer.

**Abstract:** In this essay we try to describe how flamenco will musicalize the poetry of three poets (San Juan de la Cruz, García Lorca and Rafael Alberti) enriching the meaning of the original poems, without losing either the naturalness or the sense of each of them. Through a formal and semantic analysis, it is described how flamenco establishes a dialogue with poetry to achieve the best achieved musical performances, increasing expressiveness and connotative power, without the poems losing their essence. In the essay we work with verses from dramatic works, poems and fragments of poems set to music, from three fundamental albums: Poeta by Vicente Amigo, Lorca by Enrique Morente and The Legend of Time by Camarón.

**Keywords:** musicalize, poetry, flamenco, naturalness enriching.

**Fecha de recepción:** 19/12/2023

**Fecha de aceptación:** 30/12/2024

## Flamenco canta poesía

La voz herida de Enrique Morente rasgando el aire con los versos de San Juan; la voz con rajo de Camarón cantando algunos versos de *Así que pasen cinco años*; el cante de José Parra iluminando las coplas de *Marinero en tierra* han conseguido musicalizar la poesía de la manera más auténtica que podamos imaginar. Nadie había logrado (quizás con la excepción de Paco Ibáñez) tanta naturalidad a la hora de llevar la palabra al cante como estos tres cantaores. En ellos se siente la máxima gradación de Pena y alegría que solamente la garganta flamenca puede llegar a expresar.

Estamos hablando de que la música y la palabra encuentran naturalmente el mismo cauce, para que el poder connotativo del poema se llene de nuevas significaciones. Como si hubiera sido escrito pensando en la voz de los cantaores, pensando que habría una música que, con la mayor sinceridad artística, lograría enriquecerlo con imágenes invisibles, siempre entablando un diálogo con el paradigma semántico que entraña la naturaleza del poema en sí mismo. Es decir que, en el camino que va de la palabra a la música, de manera espontánea, el mundo del poema y el mundo sincrético del flamenco se funden. Y esto sólo puede suceder porque el cantaor se identifica plenamente con el poema antes de cantarlo. Por que va a encontrar en el poema no solamente afinidad, sino, sobre todo, la posibilidad de ampliar de la manera más natural su propio paradigma semántico. De ahí la elegancia característica del flamenco que canta poesía. En este sentido Dalí, refiriéndose a la poesía de Lorca, apuntaba que “hay que dejar las cositas *libres* de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter [...] ¡Que ellas mismas decidan la dirección del curso de la proyección de sus sombras!”<sup>1</sup> Es decir que en el arte más auténtico (aquél que, de acuerdo con Dalí, consigue evadirnos de este mundo) las cosas suceden por su propia naturaleza. El cantaor tiene que perderse azarosamente en la melodía para poder encontrarse; tiene que dejar que la melodía siga su propio curso articulada a la música de la palabra, para que, a su vez, la palabra encuentre su propio curso de manera natural, a lo largo del trazo azaroso de la melodía.

De esta manera, el cantaor José Parra templó en su garganta los versos de Alberti, los dejó libres para poder apresarlos después con una red invisible. Paradójicamente este trazo azaroso quedó plasmado en la grabación del disco *Poeta* (1997), en que guitarrista Vicente Amigo musicalizó algunos poemas y fragmentos de poemas de Alberti (especialmente del poemario *Marinero en tierra*). Se trata de una obra para guitarra y orquesta, en la que Leo Brouwer dirige a la Orquesta Sinfónica de Córdoba y además realiza las orquestaciones.

Uno de los fragmentos de poemas mejor logrado en el disco *Poeta* es la primera seguidilla de las tres que conforman el poema “Negra-flor” de *Marinero en tierra*. Las dos seguidillas restantes no han sido musicalizadas en la composición

---

<sup>1</sup> DALÍ, Salvador: “Carta XXXVI,” en *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, presentación, notas y cronología Rafael Santos Toroella, número monográfico de *Poesía (Revista Ilustrada de Información Poética)*, 1987, núm. 27-28, p. 91.

que en el disco lleva el título de “Flor de la noche.” No obstante, si leemos el poema completo con sus tres estrofas veremos que guarda una íntima relación con el mundo del flamenco. Uno de sus motivos centrales (que sólo aparece explícitamente en las dos últimas seguidillas) es la primera luz del alba, el momento en que puede llegar el duende con mayor facilidad; cuando la juerga flamenca llega a su culminación.

Parece que Vicente Amigo eligió solamente la primera copla porque se dio cuenta de que en ella está concentrada toda la significación del poema:

Ya la flor de la noche  
duerme la nana,  
con la frente caída  
y las alas plegadas (vv. 1-4)<sup>2</sup>

La posibilidad de que llegue la luz del alba y despierte a la flor, así como la idea de que esta luz puede conseguir desplegar sus pétalos en la alborada son sugeridas en el alegorismo de Alberti, que va a transformar en alas a los pétalos. Por su parte, la animación de la flor también nos remite al mundo de la copla flamenca que le cuenta a la tierra su Pena, que habla con la luna y los suspiros, con las olas del mar y con los relojes que aprisionan el tiempo.

Todo el alegorismo de la imagen dialoga con la guitarra de Vicente Amigo, también con las cuerdas y el oboe de la Orquesta. Este último comienza con un solo introductorio para dibujar en el aire la forma invisible de la flor. Después la orquesta sobriamente ilumina con su polifonía el paradigma connotativo de la imagen. En algún momento la guitarra herida se queda sola expresando el dolor del tallo que no aparece en el poema, pero que es inherente a la imagen de la flor. Entonces regresa la orquesta para que la voz de José Parra, desgarrada con la espina del tallo, comience a expresar el dolor de la belleza.

La seguidilla de Alberti se convierte en una copla flamenca. La alegoría de la flor encuentra en la música el destello artístico de la Pena.

En el mismo disco *Poeta*, Vicente Amigo musicaliza con el nombre de “Marinera de levante” el poema sin título de *Marinero en tierra*, cuyo primer verso es “Si mi voz muriera en tierra.” En este caso el guitarrista sevillano incluye el poema casi completo a reserva de que el cantaor José Parra en su interpretación modifica ligeramente la estructura omitiendo el primer verso del segundo tercetillo así como el primero de la última estrofa de seis versos romanceados, donde además invierte el orden colocando el tercer verso en el lugar del segundo consiguiendo una gran naturalidad expresiva.

Pero lo más significativo a nivel estructural está en un recurso de la lírica flamenca que destaca por su belleza, el cual consiste en quebrar un verso del poema (o tomar una palabra y añadirle un ay) y colocarlo al principio, como una suerte de anticipación que se va a resolver algunos versos más abajo:

---

<sup>2</sup> ALBERTI, Rafael: “Negra-flor,” en *Marinero en tierra / La amante / El alba del Albelí*, Castalia, Madrid, 1990, p. 105.

Ay del mar  
si mi voz muriera en tierra,  
llevadla al nivel del mar  
y dejadla en la ribera.<sup>3</sup>

Aquí el primer tercetillo del poema de Alberti se ve iluminado por un primer verso de cuatro sílabas (“Ay del mar”) que espontáneamente añade el cantaor, consiguiendo una muy breve interrogación la cual se resuelve en el segundo tercio del tercetillo: “llevadla al nivel del mar.” Es como una cadencia que encuentra su acorde de tónica, como un paracaidista que llega a tierra firme. Algo muy parecido sucede en la última estrofa del poema donde el cantaor también añade el primer tercio quebrado como una anticipación que se resuelve dos tercios abajo:

Ay marinera  
ay sobre el corazón un ancla,  
con la insignia marinera,  
y sobre el ancla una estrella  
y sobre la estrella el viento  
sobre el viento la vela.<sup>4</sup>

Uno de los ejemplos más bellos de este recurso lo canta Camarón por fandangos en el tema “Calle real” del disco homónimo:

Del mal pagado  
cuantos paseo me debeh  
adióh calle del mal pagao  
cuantah vese me han tapao  
las sombras de tus paredh  
lah tejah de tus tejado.<sup>5</sup>

De nuevo se quiebra el verso y se coloca al principio de la estrofa, estimulando la curiosidad del oyente que va a saciar su sed dos versos más abajo cuando se resuelve la incógnita.

Este recurso poético musical es frecuente en la lírica flamenca, en el caso de la siguiente coplita, no solamente genera una anticipación para el oyente, sino que también enfatiza el motivo central de la copla que nos permite clasificarla entre las coplas dedicadas a la madre:

---

<sup>3</sup> ALBERTI, Rafael: “Si mi voz muriera en tierra,” en *op. cit.*, p. 143

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> Transcribo este fragmento del tema “Calle real”, tal como lo canta Camarón, por fandangos de Huelva. Aparece en el disco homónimo (1983). La letra es del mismo Camarón y Ricardo Pachón.

A mi mare,  
tengo una santa en mi casa  
que se parece a mi mare.  
Es tanta la semejanza,  
que ni el mismo Dios lo sabe  
quién es mi mare o la santa.

En la siguiente copla no se quiebra el tercío, sino que se toma el último y se coloca entero al principio, no obstante, se mantiene el efecto de la anticipación:

De mi moreno el cariño,  
eso eh quererle quitá  
a San Antonio su niño  
ay la hente me quiere quitá  
de mi moreno el cariño.

En “Marinera de levante” la orquesta deja solo al guitarrista para que pueda acompañar al cantaor, que va desgarrar el aire con los dos primeros tercillos. Después se escucha un breve solo de guitarra antes de que regrese la orquesta, que va a acompañar al picado herido con camas de cuerdas en un diálogo de preguntas y respuestas hasta que el trémolo se apodere de la voz principal. De nuevo se queda solo el guitarrista para acompañar al cantaor, que desgarrar el aire con la última estrofa romanceada. En este momento lo lúdico se siente triste, el poema completo expresa su esencia flamenca, la Pena entre la alegría y la tristeza. El juego de la concatenación en esta última estrofa es como la máscara del payaso, detrás está el poeta que sabe que, inevitablemente, algún día va a morir.

En el disco *Lorca* (1998) Enrique Morente (junto con Juan Manuel Cañizares y Juan Carlos Romero) musicalizó una serie de poemas y fragmentos de dramas del poeta granadino; se trata de un disco casi totalmente dedicado a los versos de Lorca, no obstante, también incluye un poema de San Juan de la Cruz, “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fee,” que en el disco aparece con el título de “Cantar del alma.” En general en este poema Morente se ajusta a la estructura original que consta de once estrofas compuestas cada una de dos endecasílabos monorrimos consonantes, y un verso suelto de pie quebrado (“Aunque es de noche”). Este último siempre es el mismo en todas las estrofas lo cual se presta para que, en la musicalización, funcione como un estribillo. Morente también se ajusta al orden de las estrofas del poema original con la salvedad de que, entre la primera y la segunda, canta dos versos endecasílabos con rima asonante (“y en esta noche oscura de esta vida / que bien sé yo por fe la fuente fría”) que misteriosamente no sabemos quién los escribió, y que, para engrandecer el misterio, tampoco aparecen en la letra del booklet.

La idea de incluir este poema en el disco también parece misteriosa, no obstante, resulta muy natural que el flamenco haga suya la poesía mística, porque el cantaor en última instancia busca que el alma se salga del cuerpo en un ritual sagrado, para entrar en comunión con el duende, que bien podría ser un dios

oscuro. Por otra parte, la paradoja de la poesía mística, la idea de que para ser hay que dejar de ser constantemente también se deja sentir en el trazo invisible del canto que busca en vano permanecer en el aire. El verso místico y el tercio en la voz del cantautor quieren alcanzar a un dios que se desvanece cada instante, y la única manera de alcanzarlo es desvanecerse con él.

En el disco, el tercio de pie quebrado (“Aunque es de noche”), que cierra cada una de las estrofas, en algunos casos llega a repetirse tres veces, primero después de la estrofa misteriosa que habíamos citado (“y en esta noche oscura de esta vida / que bien sé yo por fe la fuente fría”) y más adelante después de la tercera y la sexta; al final se va a repetir seis veces después de la última:

Aquella eterna fonte está escondida.  
¡Que bien sé yo do tiene su manida  
aunque es de noche!

Su origen no lo sé pues no le tiene  
mas sé que todo origen della viene  
aunque es de noche.

Sé que no puede ser cosa tan bella,  
y que cielos y tierra beben della  
aunque es de noche.  
*Aunque es de noche.*  
*Aunque es de noche.*

Bien sé que suelo en ella no se halla  
y que ninguno puede vadealla  
aunque es de noche.

Su claridad nunca es escurecida  
y sé que toda luz de ella es venida  
aunque es de noche.

Sé ser tan caudalosos sus corrientes,  
que infiernos cielos riegan y las gentes  
aunque es de noche.  
*Aunque es de noche.*  
*Aunque es de noche.*

El corriente que nace desta fuente  
bien sé que es tan capaz y omnipotente  
aunque es de noche.

El corriente que de estas dos procede  
sé que ninguna de ellas le precede  
aunque es de noche.

Aquesta eterna fuente está escondida  
en este vivo pan por darnos vida  
aunque es de noche.  
Aquí se está llamando a las criaturas  
y de esta agua se hartan aunque a oscuras  
porque es de noche.

Aquesta viva fuente que deseo  
en este pan de vida yo la veo  
aunque es de noche.

*Aunque es de noche.*

*Aunque es de noche.*

*Aunque es de noche.*

*Aunque es de noche*

*Aunque es de noche.<sup>6</sup>*

De tal suerte que este verso se escucha en la grabación como el estribillo de una canción popular, no sólo por sus repeticiones sino también porque en él se concentra el contenido más sustancioso del poema. La influencia cabalística en la poesía de San Juan se deja sentir en ese “aunque es de noche.” ¿Dónde es de noche? Es de noche en el mundo en que vivimos, en el espacio tiempo, en el *Maljut*. En estas coordenadas estamos ciegos, nuestra realidad nos impide ver la verdad, la visión primigenia. No obstante, la fuente del origen (probablemente San Juan se refiere a la Fons Iuventutis del paraíso) fluye eternamente para que podamos ser, aunque no podamos verla. De esta fuente todo surge y todo a ella regresa. Se parece mucho al Tao que no podemos nombrar, que nunca deja de fluir, que es anterior a todo lo que es y al mismo tiempo lo genera.

Éste “aunque es de noche” se siente muy flamenco, recordemos la siguiente coplita:

Con la luz del cigarro  
yo voy al molino,  
se me apagó el cigarro,  
perdí el camino.

La Pena también tiene que ver con la oscuridad del alma, de donde surge la voz con rajo. Cuando se apaga el cigarro, la música alumbra el camino. El cante sublima el dolor porque sabe expresarlo. La cadencia andaluza es agua de esa fuente escondida de donde surge toda la música. La voz rajada de Enrique Morente es un cantar del alma. Cuando suena en su garganta “aunque es de noche” el verso de San Juan se vuelve flamenco.

---

<sup>6</sup> CRUZ, San Juan de la: “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fee,” en *Poesía*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 277-279. Los versos en cursivas son los que añade Morente.

De la obra de teatro de Lorca, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*; de un diálogo romanceado entre la solterona 3, y Rosita, Morente eligió 16 versos de un romance en *aa*, que comparten la solterona y Rosita, ocho versos cada una. En el disco las voces de la solterona y Rosita se funden en una sola voz, la de Morente, que va a cantar los dieciséis versos cambiando ligeramente el orden original: después de cantar los primeros cuatro versos se salta al noveno, y guarda los cuatro versos restantes para colocarlos después del último verso, entonces con la misma armonía vuelve a cantar los últimos ocho versos, que, al repetirse, se convierten en una suerte de estribillo largo, cuya armonía se resuelve con la cadencia andaluza, quizás por ello estos versos se vuelven tan flamencos, no sólo por la armonización sino también por lo que están expresando:

Abierta estaba a la rosa  
con la luz de la mañana;  
tan roja de sangre tierna,  
que el rocío se alejaba;  
tan caliente sobre el tallo,  
que la brisa se quemaba;  
¡tan alta! ¡cómo reluce!  
¡Abierta estaba!<sup>7</sup>

Cantando estos versos, la voz rajada de Morente nos deja sentir el dolor de la belleza que está en el tallo de la Pena andaluza:

Yo corté una rosa  
llenita de espinas,  
como las rosas que espinitas tienen  
son las más bonitas.

Con la primera luz la rosa se abre como se abre el cante que alegoriza una flor invisible en el alba: la rosa quema a la vista, el cante al oído. Esta belleza tiene candela, tiene sangre tierna, hiere a la luz, al rocío y a la brisa.

Después de la palabra “abierta” con que inicia el primer verso entran por primera vez el bajo y la percusión creando con la guitarra una atmósfera de belleza herida, la voz de Morente desgarrar el aire, la espina implícita está en el tallo de la voz. La música se entreteje alrededor de la Pena, por eso la guitarra de Cañizares no se atreve a rasgar la cuerda ni a herir con el picado para no quemarse como la brisa. El bajo de Antonio Ramos-Maka es la raíz del tallo sosteniendo la imagen invisible de estos ocho versos, que se van a desplegar en diez compases conformando la parte climática de la canción, inmediatamente después volvemos a escuchar esta misma armonía que borda los diez compases, pero, en vez de letra, se oye la voz de Morente en el laberinto de los melismas. Con esto se consigue que, los diez compases anteriores que musicalizan los ocho versos del romance se

---

<sup>7</sup> GARCÍA LORCA, Federico: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, *Obra completa* (vol. IV), Akal, Madrid, 2008, p. 267.

sientan como un estribillo, que se va a definir aún más como tal, porque estos versos se repiten al final de la canción, esta vez interviene también un violín lleno de nostalgia, que ya había aparecido antes tocando una melodía al unísono con la guitarra.

Los cuatro versos que Morente se había guardado en una cajita para para colocarlos después del último verso de la canción evocan la frescura lúdica del mundo andaluz:

Mil flores dicen mil cosas  
para mil enamoradas,  
y la fuente está cantando  
lo que el ruiseñor se calla.<sup>8</sup>

En el mundo figurativo andaluz cada pequeña cosa tiene voz, lo inanimado tiene alma, cada enamorada escucha el lenguaje de las flores a su manera. La polifonía de la naturaleza es interminable. El quiasmo de los dos últimos versos juega con la voz del silencio, se intercambian las voces, el ruiseñor le presta su voz a la fuente, el agua de la fuente empieza a cantar. Entonces por primera vez se escuchan los platillos de la batería, al mismo tiempo que Morente, con uno de los melismas más desgarrados, se anticipa al violín, al bajo y a la guitarra. El bombo de la batería resuena en el vientre logrando que esta sección tenga una textura especial.

Los cuatro primeros versos del tema también están colmados de sabor flamenco:

Madre, llévame a los campos  
con la luz de la mañana  
a ver abrirse las flores  
cuando se mecen las ramas.<sup>9</sup>

Dirigirse a la madre en segunda persona es un recurso muy común en la lírica tradicional, su belleza tiene que ver con la carga afectiva que colma la copla. La siguiente coplita también se dirige a la madre en segunda persona, además de que comparte con la lírica lorquiana el dolor de la belleza, en este caso expresado por el canto de un pájaro:

Aquel pajarito, madre  
que canta en la verde oliva,  
dígame usted que se calle,  
que su cantar me lastima.

Podríamos decir que los dieciséis versos que conforman la canción de Morente tienen como tema central la Perna andaluza, porque dibujan la intensidad

---

<sup>8</sup> *Ib.*

<sup>9</sup> *Ib.*

de la belleza en el momento de la primera luz; esa intensidad culmina con la imagen de la rosa abriéndose al amanecer, y llega a ser tan intensa que consigue herir al rocío y a la brisa, y por ende también al lector. En la coplita citada, por su parte, el canto del pájaro llega a ser tan hermoso que nos duele. Se trata de un canto lírico, por eso lleva en su esencia un lamento. Y su belleza como la sangre de la rosa duele.

La voz con rajo de Enrique Morente en su lirismo se vuelve poesía, y la poesía en su silencio se vuelve cante. La lírica lorquiana llega a las entrañas del flamenco; se trata de dos voces que dialogan y que, a veces, se funden en una misma.

En el tema de Camarón, “La leyenda del tiempo,” el sueño y el tiempo también son dos voces que dialogan y que, a veces, se funden en una misma. Este tema aparece en el disco homónimo de 1979, cuyo título viene de una obra de teatro de Lorca *Así que pasen cinco años*, subtitulada *La leyenda del tiempo en tres actos*. En el tema “La leyenda del tiempo” Camarón va a cantar las primeras cuatro coplas romanceadas con las que inicia el acto tercero de *Así que pasen cinco años*:

El sueño va sobre el Tiempo  
flotando como un velero.  
Nadie puede abrir semillas  
en el corazón del sueño.

El Tiempo va sobre el Sueño  
hundido hasta los cabellos.  
Ayer y mañana comen  
oscuras flores de duelo.

Sobre la misma columna,  
abrazados Sueño y Tiempo,  
cruza el gemido del niño,  
la lengua rota del viejo.

Y si el Sueño finge muros  
en la llanura del Tiempo,  
el Tiempo le hace creer  
que nace en aquel momento.<sup>10</sup>

Estas coplas se escribieron originalmente para la voz de un maniquí que debía ponerse y quitarse dos caretas, una de alegría, otra de expresión dormida; alternando no sólo entre las coplas, sino también entre los dos endecasílabos paralelísticos (con diferentes posibilidades combinatorias) que en la obra de teatro aparecen entre ellas. Probablemente Ricardo Pachón, a la hora de elegir los versos, omitió los endecasílabos, en parte porque no se iban a ajustar al compás de los jaleos con tanta naturalidad como los octosílabos (idóneos para cualquier

---

<sup>10</sup> GARCÍA LORCA, Federico: *Así que pasen cinco años, Obra completa* (tomo V), Akal, Madrid, 2008, pp. 231-232.

canción), pero, sobre todo, porque lo más sustancioso de estos versos está en las coplas, y Pachón quiso concentrarse en esta significación, que se sin duda se enriquecería con los endecasílabos, pero que también se dispersaría con ellos. En este sentido las coplas sin los endecasílabos funcionan perfectamente en el tema de Camarón, con una simetría que se ajusta al compás y un significado que naturalmente dialoga con la música.

Cabe decir también que Camarón repite los versos segundo y cuarto en cada una de las coplas, consiguiendo que la estrofa se sienta más flamenca. Por otra parte, va cambiando el orden de las estrofas repitiendo la primera después de la segunda, después de la tercera y después de la cuarta. Con lo cual la primera estrofa funciona como un estribillo que va a transformar los versos de Lorca formalmente en una canción.

En los dos primeros versos de la primera estrofa y de la segunda, la dialéctica entre el sueño y el tiempo está expresando la sustancia de la vida misma, primero el sueño va sobre el tiempo, después es el tiempo el que va sobre el sueño, ambos van abrazados “sobre la misma columna” generando las coordenadas del mundo en que vivimos, tensión y distensión, disonancia y consonancia, conjunción y disyunción. La niñez y la vejez suceden en el mismo instante, el gemido del niño coincide con la palabra astillada del viejo.

El sueño y el tiempo se engañan el uno al otro en ese mismo instante, el sueño finge muros porque la materia no existe, porque para existir tiene que dejar de ser constantemente; paradójicamente el tiempo engaña sueño con la verdad, le hace creer que nace cada instante.

Las palmas (en fade-in) con las que inicia “La leyenda del tiempo” expresan ese mismo instante en que todo sucede, en que todo deja de suceder.

Las palmas intentan reafirmar el presente con toda su fuerza, pero no pueden evitar dejar el aire herido, porque ese presente que están buscando de manera inevitable se va a desvanecer, se va a ir desvaneciendo hasta que llegue la guitarra que -como una navaja- va a abrir la herida hasta desgarrar el aire. Entonces entran la batería y el bajo con mecha y candela. Justo antes de que suene la voz de Camarón, la batería hace un redoble cuya fuerza y expresividad son memorables. El grupo de rock progresivo Triana ya había logrado meterle batería al compás flamenco, no obstante, esta batería de Antonio Moreno en “La leyenda del tiempo” supera todos sus precedentes.

La guitarra, la batería y el bajo están tan amarrados en la canción que consiguen expresar el curso del sueño y el tiempo. Entonces la voz de Camarón alcanza a rozar lo sublime.

Hay que mencionar también el Fender Rhodes que evoca el sonido clásico de dos décadas anteriores de rock y rock pop: Billy Preston tocando con los Beatles, Stevie Wonder, Steely Dan, Doors entre tantos otros artistas que volvieron clásico al Fender Rhodes resuenan -como una evocación nostálgica- en el solo de Rafael Marinelli. Por su parte el solo de Minimoog de Manolo Marinelli con que termina la canción consigue evocar una década de rock progresivo: Pink

Floyd, Génesis, Yes, Emerson, Lake & Palmer usaron este sonido característico del rock progresivo de los setentas.

En “La leyenda del tiempo” el flamenco, el rock progresivo y la poesía se funden para crear una obra maestra, un parteaguas que va a marcar a todo el flamenco fusión que se hizo después, así como a muchos otros artistas.

## Cierre

El libro cerrado aguarda el momento en que alguien lo abra para leer en silencio los versos; ya es música la palabra que, con la lectura silenciosa, resuena en el oído interno.

En otro momento el verso se pronuncia y suenan en el aire las vocales cantoras y las consonantes que saben percutir.

Cuando el verso se escucha y se siente, el músico, de manera natural, encuentra una melodía que abre el rango de las vocales para expresar otra perspectiva la cual no cambia el significado del verso desnudo, sino que lo enriquece. Otras emociones, otra manera de soñar la música y la palabra se dejan sentir cuando el verso dialoga con la armonía y la melodía.

El verso que canta el flamenco encuentra en la voz con rajo la expresión de su esencia: la Pena adquiere otros matices; el paradigma semántico se llena de nuevas significaciones; la palabra se enriquece con el simbolismo no referencial de la música.

Cuando el verso encuentra naturalmente la melodía, resuena en la garganta del cantaor una coincidencia sublime: el ancla, el viento y la rívera del mar se mezclan con la sal de los puertos andaluces; el sueño puede ser un mar donde navega el tiempo; una flor se abre con la luz de un rasgueo, otra flor se cierra en la oscuridad del alma, hasta que un remate deja preñada a la noche de silencio.

## Bibliografía

ALBERTI, RAFAEL: *Marinero en tierra / La amante / El alba del Albelí*, Castalia, Madrid, 1990.

DALÍ, SALVADOR: *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, presentación, notas y cronología Rafael Santos Toroella, número monográfico de *Poesía (Revista Ilustrada de Información Poética)*, 1987, núm. 27-28.

GARCÍA LORCA: *Así que pasen cinco años, Obra completa* (tomo V), Akal, Madrid, 2008.

\_\_\_\_\_ : *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, Obra completa* (tomo IV), Akal, Madrid, 2008.

LA CRUZ, SAN JUAN DE: *Poesía*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 277-279.

## Discografía

AMIGO, VICENTE: *Poeta*, Sony Music publishing, 1997.

CAMARÓN, paco de lucía y tomatito: *Calle Real*, Philips, 1983.

CAMARÓN: *La leyenda del tiempo*, PolyGram, 1979.

MORENTE, ENRIQUE: *Lorca*, Apple Music, 1999.