

PRÓLOGO

LUIS LANDERO

Comencemos por lo esencial: José María Velázquez-Gaztelu ha escrito un libro memorable y hermoso. Tanto, que ha necesitado más de cincuenta años, toda una vida, para componerlo. *De la noche a la mañana* se titula, y no es en vano el título. Desde las primeras líneas uno descubre que este es un libro personalísimo y muy vivido, y que no está escrito desde la erudición y la biblioteca sino desde dentro mismo del flamenco, a pie de obra como si dijéramos. O dicho de otro modo: recordemos por un momento las antiguas fiestas flamencas, ya en trance de desaparecer, a las que solo asistían los íntimos, los cabales, y que duraban desde la anochecida hasta el amanecer. Allí, marcando el compás con los nudillos o las palmas, o sólo recogido en sí mismo y entregado al acto supremo de escuchar y sentir, está José María, y desde ese lugar privilegiado escribe este libro, deja su testimonio, su emoción, su sabiduría, su experiencia vital e intransferible. Entren y escuchen.

Decía Vossler que el Quijote es como una lagunilla que cualquier niño puede bordear sin peligro, pero donde el sabio más sabio se ahogaría si intentara cruzarla a nado. Eso mismo podría decirse de este libro tan singular, tan sabio y tan ameno. *De la noche a la mañana* es un libro para todos, para los neófitos, para los iniciados, para los doctos, para el mero curioso. Porque, en definitiva, así es el flamenco: un difícil arte popular. Difícil por su vasto, inabarcable mundo de tradición y ciencia, y popular porque cualquiera puede entenderlo y hacerlo suyo con esa inagotable fuente de conocimiento que es el corazón. Con el corazón y con la técnica se canta, se baila y se toca, y si algo ha de desentonar en esa sutil armonía, que sea la técnica, pero jamás el corazón. «Saber sentir es saber decir», decía Cervantes, y esa certera norma define muy bien el tono y la intención con que está escrito este libro: uno aprende, disfruta, se va empapando de conocimiento y sentimiento, y a la vez se deja llevar en volandas por la precisión, la sabiduría y la gracia verbal con que escribe el autor.

Y su elegancia intelectual, cómo no: quien haya leído a José María, o haya escuchado o leído sus entrevistas, o quien lo conozca personalmente, sabe de lo que hablo. Este libro incluye muchas conversaciones con cantaores, bailaores y guitarristas: testimonios de primera mano. La entrevista no es solo un arte de la palabra, ya sea hablada o escrita, sino también de la vieja maestría del coloquio creativo, ese que viene rodando desde los tiempos de Sócrates o de Platón. El buen entrevistador es el que logra captar algo esencial del alma del entrevistado, el que consigue que el entrevistado encuentre dentro de sí lo que estaba callado y escondido, esperando a ser dicho.

Pero pensemos ahora en esa manera tan peculiar de ser y de hablar que tienen los flamencos. En una entrevista en vivo, oímos la voz, y a veces vemos el lenguaje secreto de las expresiones y los gestos. Pero si esa misma entrevista la escribimos, se nos presenta un problema cuya solución es estrictamente literaria, y aquí es donde la entrevista, más allá del mero periodismo, se convierte en un arte sutil. ¿Cómo traducir el lenguaje oral al escrito? Porque no estamos hablando de un habla intelectual, de conceptos e ideas, tramitado casi siempre en un lenguaje más o menos neutro, sino del habla popular en su sentido más noble y más profundo. ¡Qué bien hablan los flamencos! ¡Qué gusto da escucharlos! En el lenguaje oral, en el lenguaje del pueblo, es donde está en verdad el genio de la lengua. Esto lo sabían muy bien Fernando de Rojas, el autor anónimo del Lazarillo, Cervantes, Lope, Galdós, Valle Inclán, Lorca, Juan Rulfo y tantos otros. El habla de los flamencos es pura intuición, puro sentimiento, un habla sacada y amasada del barro de la vida, honda y exacta, y a veces balbuceante ante el intento de expresar lo inefable, de tantear en las aguas oscuras y abisales de lo que acaso solo puede expresarse con la música, con el lenguaje intraducible del ritmo.

Este es quizá el mayor reto literario al que se ha enfrentado José María en este libro. Como la alquimia de este proceso está explicada ya en el prólogo, no hay más que decir sino que el resultado de la transposición de lo oral a lo escrito es uno de los grandes logros de esta obra impar. Aquí está, en estas entrevistas escritas, el genio creativo de la oralidad, ese que solo los grandes escritores consiguen llevarlo a la escritura. Lee-mos a Antonio Mairena, a Manolo Caracol, a Paco de Lucía, y parece que los estamos oyendo, y hasta sus gestos nos vienen evocados en la palabra escrita. Como, además, José María consigue crear en sus entrevistas una

atmósfera de confianza, de intimidad, para que el coloquio fluya sincero, libre, sin ataduras ni complejos, estas conversaciones llegan a nosotros llenas de vida, de encanto, de verdad.

Son varias las voces que se oyen en este libro, la de los artistas, la de algunos estudiosos e intelectuales y, enhebrando y uniendo todas, la del propio autor, que no solo oficia de entrevistador sino también de crítico, de articulista, de ensayista, de poeta, y en definitiva de quien tiene un estilo propio que armoniza admirablemente todos los materiales que va aportando a lo largo del libro. Si José María Velázquez fuese guitarrista, uno diría que sabe acompañar maravillosamente el cante y el baile en las entrevistas, pero intercalando aquí y allá falsetas originales y brillantes, y ejerciendo también de solista cuando lo pide la ocasión y se lo autoriza su discreta elegancia.

De la noche a la mañana no tiene vocación enciclopédica, como se nos advierte en el prólogo, lo cual es cierto, pero a la vez es un libro que abarca mucho, y de un modo sigiloso al final queda esbozada o sugerida una historia del flamenco, aunque contada de un modo distinto, sin ánimo cronológico ni académico, sino sumando piezas de aquí y de allá que sutilmente van encontrando un orden riguroso en una estructura abierta unificada por el tono y por esa indivisible trinidad del flamenco que es el cante, el baile y la guitarra. Y no solo se nos ofrece un vivo testimonio histórico, sino también un retrato magistral del prodigioso mundo del flamenco, pero no el que nos llega desde los brillos del escaparate sino desde la penumbra de la trastienda, allí donde se celebra la ceremonia íntima del misterio, porque, como todo arte grande, también el flamenco se origina en el misterio y va a dar al misterio, como a la mar inmensa.

De la noche a la mañana es un libro distinto, que no se parece a ningún otro, porque nadie, salvo el autor, podría haber contado lo que aquí se nos cuenta. Aquel autor que en el lejano ayer, en un patio de Sevilla, allá en 1964, intentó hacer su primera entrevista a la Niña de los Peines, de la que solo obtuvo por respuesta la trémula ternura del silencio, y que hoy, en este aciago 2020, nos regala un libro impagable, hermoso y magistral.

INTRODUCCIÓN

Siempre me he planteado la entrevista a la manera de un género literario pero, dadas sus características, con algunas apreciaciones. La primera, mantener el máximo respeto y fidelidad a lo que me transfiere o, en algunos casos, trata de transferirme el interlocutor. Y la segunda —siempre que sea necesario— acudir a los recursos adecuados, tanto sintácticos como estructurales y discursivos, para facilitar su comprensión. Es decir, no alterar para nada el cariz de la oralidad primigenia, aunque, según las exigencias de cada caso, procurar en la redacción un resultado diáfano. A la hora de manifestarse, un artista flamenco es lúcido y de preciso raciocinio, además de valerse de ágil fertilidad en su elocución, pero en aisladas ocasiones tuve que buscar fórmulas adecuadas para traducir y hacer legibles, por ejemplo, insinuaciones, frases con varios estratos interpretativos, incluso miradas, reiteraciones, recuerdos intemporales, monólogos titubeantes, silencios, risas, divagaciones en la sombra. Toda esa babel sin diccionario oficial había que desentrañarla a través de un manual de pesquisas en el que inventaba reglas de entendimiento con la voluntad de ofrecer un texto limpio que correspondiera puntualmente a lo que deseaba transmitir el entrevistado, sin forzarlo ni tensarlo para no romper la esencia de sus palabras.

Con el fin de llevar adelante este procedimiento tan complejo como arduo llegué a la conclusión de que lo más positivo, incluso lo más funcional, era introducirme en el personaje, llegar a lo más hondo de su ser, a esas zonas interiores, ocultas y desconocidas, y procurar descubrirlas. Con una consideración inmensa, desde luego, y con sutileza, como si se tratara de algo muy frágil a punto de quebrarse. Así que, en un ejercicio de transmutación, me convertía en su más cercano confidente, aproximándome desnudo y sin prejuicios, no solo con la ayuda de la comprensión sino con la de la solidaridad y la estima. Y asimismo con el compromiso hacia su obra, ya fuese un concierto, un disco, un espectáculo, un libro o un proyecto en el que había volcado, tras el delirio de noches en vela, su más apasionado empeño. Puertas abiertas, pues, de una y otra parte, cara a cara y sorteando ese invisible telón de hielo para que el intercambio fluyera libre.

Claro que esto lo supe después de un largo proceso de aprendizaje, fundamentado en el conocimiento empírico sobre la percepción como base para descifrar actitudes y profundizar en la comunicación, poniendo en marcha un sistema de traslaciones, concordancias y afinidades, y tendiendo un puente para facilitar la reciprocidad. Pero en mi primera entrevista las cosas no sucedieron así, ni mucho menos. En la primavera del 64 andaba por Sevilla colaborando con una emisora de radio, para la que escribía guiones de divulgación poética, y publicaba pequeños relatos en el diario *ABC*, además de acompañar a José Manuel Caballero Bonald y su equipo en algunas de las sesiones de grabación destinadas al *Archivo del cante flamenco*. En Sevilla frecuentaba el Bar Pinto, del cantaor Pepe Pinto, que estaba ubicado en La Campana, un lugar céntrico de la capital andaluza en el que conocí y entablé una buena relación con Antonio y Curro Mairena, con Juan Talega, con Luis Caballero o con el inefable Amós Rodríguez Rey, hermano de Beni de Cádiz. También llevé a cabo lecturas de poemas en centros culturales, y algo para mí fundamental e inapreciable: el comienzo de la amistad con el magnífico escritor Julio M. de la Rosa, que me abrió los ojos y me descubrió un universo literario más amplio y sugerente del que yo conocía.

Mi atrevimiento e impericia me llevaron a decidir que el bautizo periodístico como entrevistador sería un trabajo —que por supuesto ofrecería al diario *ABC*—, basado en una charla nada menos que con Pastora Pavón, La Niña de los Peines. Hablé con su esposo, Pepe Pinto, un hombre afable, caballeroso y solícito con todo el que llegaba a su famoso establecimiento, por donde pasaba la crema y nata de la flamenquería nacional. Pepe, sin dudar, me brindó todas las facilidades. Así que me sentaba en la mesa de Pastora, que estaba en la terraza, los dos solos, e intentaba anotar en un cuaderno lo que me decía, hasta un punto en que su parlamento se tornaba incomprensible, como susurros erráticos en un espacio oscuro e imposible de acceder. Después caía en un mutismo abismal, donde ella se acunaba con la mirada perdida hacia un horizonte sin tiempo. «Sobrino, Pastora ya está un poco cansada, vuelve mañana otro rato, si quieres», me decía Pepe. Hice un segundo y un tercer y último intento, hasta que me di cuenta de que Pastora ya se encontraba en regiones no reconocibles, cuando la memoria solo está habitada por nieblas difusas. He hecho una cantidad considerable de entrevistas para periódicos, televisión o radio, pero la de La Niña de los Peines es la que

recuerdo con más emoción: una entrevista que nunca llegó a realizarse, cuando una artista de colosal magnitud estaba desconectando del mundo y vagaba por los jardines de una vigilia inaccesible.

En este libro he reunido una serie de estas entrevistas publicadas en diversos medios, con una franja temporal que va de 1972 a 2019, y en cuya nómina he incluido también algunos artículos, cuatro poemas y diversos reportajes con entrevistas, todos ellos asociados al arte flamenco. No se trata de una antología con afanes enciclopédicos, ni tampoco de un exhaustivo inventario de mis trabajos relacionados con ese género musical, sino de una selección subjetiva en la que intento exponer algunas muestras que, según mi criterio, considero significativas acerca del cante, el baile y la guitarra. Debo advertir que la labor de transcribir es tan tediosa como arriesgada. En ella, y en la medida de lo posible, he tratado de evitar repeticiones, sustituyéndolas por sinónimos acordes al patrón que marcaba aquella persona con la que mantenía el diálogo. En mi caso, el propósito fue trasladar un documento sonoro al ámbito de la escritura, otorgándole la cadencia y ordenación adecuadas, procurando una urdimbre nítida sin alterar el distintivo de su procedencia y, en último caso, pretender que no existiera disociación entre la literalidad de lo transcrito y el texto final.

En la actualidad, y a lo largo de mi ya dilatada experiencia, he podido observar que el flamenco se presenta como un arte vivo, abierto y dinámico. Con mucha más aceptación y despertando mayor interés fuera que dentro de nuestro país, atraviesa un brillante ciclo de creatividad. Siempre he dicho que el flamenco es una vieja tradición en continuo proceso evolutivo y, teniendo en cuenta esas premisas, ahora se expone en varios niveles, donde encuentran cabida numerosas y diferentes formas expresivas. La diversidad es uno de sus signos, y esa cualidad lo enriquece. Hay una frase, atribuida al gran Duke Ellington, que se puede extrapolar perfectamente al flamenco, y que explica con absoluta claridad una de sus más reconocidas singularidades: «El jazz es como un árbol frondoso que se contamina de todo lo que tocan sus ramas, pero en el que siempre es posible seguir el camino de vuelta a las raíces».

En el flamenco hay establecido un consistente orden canónico —llámese también, si se quiere, tradicional, clásico o académico—, resultado de un proceso en el que, desde tiempo inmemorial, se han ido consolidando sus sedimentos hasta modelar un corpus jerarquizado en el que se definen

estilos y escuelas con las consiguientes configuraciones rítmicas y musicales. Su desarrollo ha seguido hasta ahora una, digamos, natural y continuada secuencia de avatares y mudanzas. Sin embargo, y coincidiendo más o menos con el cambio de siglo, se ha producido por parte de algunos ejecutantes y creadores en las diversas disciplinas, un movimiento —quizás al margen de la lógica gradual y progresiva—, que ha hecho saltar por los aires los cimientos de los sistemas instaurados, proponiendo un nuevo orden conceptual y estético elaborado con elementos orgánicos distintos. En definitiva, una inédita realidad flamenca, si se puede denominar así.

Aunque en un tiempo que ahora me parece lejano, o por lo menos envuelto en el marco sutil y a veces nostálgico de la evocación distante, recuerdo las que se dieron en llamar fiestas, las reuniones íntimas, familiares, en muchos casos de carácter doméstico, que constituyeron para mí un pilar de inmenso valor para el aprendizaje. Estas asambleas solían iniciarse una vez que se ponía el sol y se celebraban de manera ininterrumpida hasta el amanecer, en un periodo, por tanto, que iba de la noche a la mañana. Los oficiantes, en una ceremonia sin tiempo, iban llegando pausadamente, en silencio y sin expectativas. Aunque pareciese que la obra estaba ensayada, que era una repetición inocua de algo que había ocurrido anteriormente, sin embargo se desarrollaba en diversos planos de sutiles improvisaciones, de repentización continuada a lo largo de una fina y casi imperceptible línea donde se practicaba un saludable ejercicio de creatividad. Todo era nuevo y estábamos en un ritual donde no había público. La máxima que decía «Saber escuchar es un arte» se cumplía a rajatabla, pero además suponía, en esos casos, un alto grado de complicidad, una franca y abierta disposición de ánimo y sin reservas ante el poderoso dispositivo de interconexión que se originaba entre los participantes.

Pero existía algo que estaba por encima de cualquier otra consideración y que tenía prioridad sobre lo demás: se trataba de la conciencia del ritmo, el ritmo como piedra fundamental y fundacional de la velada. Un ritmo que aun antes de que intervinieran las voces o las guitarras, comenzaba soterradamente a manifestarse con palmas sordas o nudillos sobre la mesa, a modo de un murmullo inaugural en el que se acoplaban conductas, se afinaban emociones en un aliento común, en un latido vital colectivo y donde, en definitiva, se ajustaba y se ponía a punto el compás del corazón. «El ritmo lo es todo. Hay que tener ritmo para pintar, para escribir, para hablar y para cantar. Es la base principal de la vida y el

flamenco», me dijo en una ocasión Juan Peña el Lebrijano, con el que, en compañía también de sus padres y hermanos, así como de sus tíos y primos, los Bacán, pude asistir a reuniones memorables, que se prolongaban hasta las primeras luces del día.

Antes de que aparecieran esas primeras luces del día estábamos en un antiguo bodegón de Arcos de la Frontera, El Alambique. Fue a primeros de agosto de 1961, después de una gran festival que había tenido lugar en la Plaza del Cabildo. Entre cantes y charlas gozosas, entre el silencio absoluto que imponía una voz que nos llevaba a una dimensión cercana y profunda y el diálogo para el consuelo de un respiro conciliador, allí nos encontrábamos —yo como testigo deslumbrado—, Juan Talega, Tío Borrico, La Perla de Cádiz y Curro la Gamba, Tío Parrilla y su hijo, Manolo Parrilla, Angelita Gómez, María Vargas, Manuel y Juan Morao, Paco Laberinto, Manolo Zapata... Terremoto de Jerez había finalizado una tanda insuperable de soleá por bulerías, acompañado a la guitarra por Manuel Morao. Alguien, discretamente, se acercó al recordado cantaor jerezano: «En la puerta, sin poder pasar, hay un grupo de trabajadores, temporeros agrícolas, que van para el campo y se han parado a escucharte desde la calle». Un instante: Terremoto sale, los que esperan en la puerta quedan en un profundo silencio. No se lo creen. Se acerca y, apoyándose con fuerza en mi brazo, les canta cuatro o cinco fandangos de una inmensidad absoluta. Lágrimas. Los trabajadores se van despidiendo emocionados de Fernando Terremoto, lo abrazan, otros le dan la mano, le aplauden. Las luces del alba. Fue una fiesta de la noche a la mañana.

Este libro, redactado a lo largo de algo más de cincuenta años, es una especie de pequeña crónica o, más bien, un relato personal del devenir del flamenco en ese tiempo, teniendo como fondo el testimonio revelador de algunas de las figuras que considero representativas —no están todas las que son, por supuesto—, y de las conversaciones que pude mantener con ellas en encuentros, siempre esclarecedores y constructivos, sobre un arte de proyección internacional y que ha ocupado una buena parte de mi actividad de escritor, en este caso en calidad de poeta, articulista y entrevistador, así como de guionista radiofónico y televisivo.

AGRADECIMIENTOS

Desde su sabiduría y sus recuerdos como guitarrista flamenco, mi más profunda gratitud al maestro Luis Landero por su prólogo.

Paco Ontañón, Pepe Lamarca, Paco Manzano, René Robert, Mikel Martínez de Trespuentes, David Pelayo, José María Castaño, Jerónimo Navarrete, David Montes, Esteban Abión y Paco Barroso, me han cedido generosamente sus fotografías para este libro. La sincera gratitud. Quiero dar las gracias también a esos fotógrafos de un momento cuyos nombres, a pesar de las pesquisas, se perdieron en el anonimato.

Gracias a José Manuel Velázquez-Gaztelu, colaborador imprescindible, por su ayuda.

La gratitud a Pedro G. Romero por haberme atendido y a Athenaica Ediciones por abrirme las puertas de su casa.

CAPÍTULO 1

«La guitarra es una forma de vida»

Pepe Habichuela

«LOS MIEMBROS DE MI GENERACIÓN INTENTAMOS
HACER MÚSICA CON LA GUITARRA FLAMENCA»

PACO DE LUCÍA

Sabíamos que don Antonio Sánchez Pecino, padre de Paco y Pepe de Lucía, era un señor de conocida severidad y rectitud, pero el primero que llamó al timbre del primer piso en el número 17 de la madrileña calle Ilustración, cerca de la estación del Norte, fui yo; detrás venían Mario Gómez, Pedro Turbica y Juan Mauri, jefe de producción. El propio don Antonio abrió la puerta y, con una voz concluyente, me espetó a modo de bienvenida: «¿Vosotros sois los que habéis sacado en televisión a uno cantando con gorrilla y a una mujer tuerta vestida de negro?». Se estaba refiriendo a Joselero de Morón y a María la Sabina, de Cádiz, madre de Santiago Donday, que, efectivamente, ya habían aparecido en algunos capítulos de la serie de TVE *Rito y geografía del cante*. «¡Vaya imagen que estáis dando del flamenco!», concluyó. Ante ese recibimiento que, desde luego, no fue de lo más acogedor, me quedé de piedra, sin poder reaccionar y sin atreverme a dar un paso hacia el interior de la casa ni hacia las escaleras, que me brindaban una oportunidad de oro para salir huyendo. De pronto, como ángeles salvadores, observé a Paco y a Pepe que, a espaldas del padre, y sin que este los pudiera ver, se reían de mi cara —después me lo comentaron—, blanca como la pared, y me hacían señas para que no prestara atención y entrara.

Afortunadamente, esta contingencia no generó males mayores ni tuvo efectos subsiguientes, pues la situación se recompuso y la jornada pudo desarrollarse con normalidad. Mientras se colocaban los focos y las cámaras, Paco me llevó al dormitorio que compartía con su hermano Pepe para mostrarme el libro de poemas *Blanco spirituals*, de Félix Grande, que tenía encima de la mesilla de noche. Además del padre y los hermanos —Ramón, Antonio y Pepe, que estaban en la casa—, aparecieron por allí Félix Grande, Camarón y Juan Carlos Rebato, que, de una forma u otra, participaron en el rodaje.

Paco de Lucía intervino en tres ocasiones en *Rito*: la primera en el capítulo «Guitarra flamenca (I)», emitido en marzo de 1972, donde interpreta

la rondeña; la segunda en el capítulo «Guitarra flamenca (II)», emitido en mayo de 1972, donde toca la bulería, y la tercera en el capítulo dedicado íntegramente a él, emitido en mayo de 1973, que fue el que filmamos ese día y en el que su prodigiosa guitarra brilló con luz propia a través de cinco de sus toques emblemáticos: taranta, bulería, soleá, rumba y zapateado.

Su repertorio siempre había sido rico y diverso, pero en aquella ocasión, además, los diferentes estilos, pensados y diseñados especialmente para el momento, adquirieron una particular magnitud al estar interpretados, excepto el zapateado último, en la estricta intimidad de su casa, lo que supuso que el sonido alcanzara unos matices más cálidos y todo el universo artístico que generaron fue tan inmediato que casi lo palpábamos, lo podíamos disfrutar en primer término, sin la separación que nos impone un escenario.

Y no solo el sonido, sino que la misma intención expresiva adquiría otras calidades en los cambiantes planos de la ejecución. Se trataba, pues, de un descubrimiento, ya que teníamos delante un Paco de Lucía distinto y cercano, tan a nuestro alcance que esa misma proximidad le otorgaba un mayor valor, si cabe, a la propia música. A Paco, que a principios de los años setenta era ya uno de los artistas más internacionales, lo situamos en la intimidad de la casa familiar, rodeado de su padre, sus hermanos y algunos amigos íntimos, tocando relajadamente ante la cálida presencia de los suyos y en un entorno muy distinto al de los conciertos multitudinarios. Lejos estaban en esos momentos los grandes escenarios, los tediosos viajes por todo el mundo, los aeropuertos, los hoteles de ciudades lejanas. Paco tocó para nuestro programa en el mismo lugar donde vivía y convivía con su gente, en la misma habitación donde estudiaba y componía. Era el tabernáculo, el reducto al que solo los elegidos tenían acceso y donde se encerraba para hacer su música. Por eso, también su palabra surgía sincera y fluida, con la precisión del que permanece muchas horas en silencio, nada más que oyéndose a sí mismo a través de su guitarra.

Y nos brindó un regalo, el mejor y más preciado que podía recibir la serie *Rito y geografía del cante*, que, con esa ofrenda, se enriquecía. En un ejercicio de generosidad que supera al lenguaje, habló de que nos tenía reservada una sorpresa. En efecto, en un momento de la filmación, y requiriendo para ello la presencia de la segunda guitarra de su amigo Juan Carlos Rebato, interpretó Paco de Lucía por primera vez y en exclusiva, a

modo de estreno mundial, su obra *Entre dos aguas*, posiblemente la rumba para guitarra más conocida de todos los tiempos. Nuestra gratitud, a pesar de los años transcurridos, aún sigue viva.

La entrevista que le hice a Paco —luciendo un batín que se trajo de Japón, fumando sin parar y delante de la grabadora con la que trabajaba— se desarrolló en estos términos:

—PACO DE LUCÍA: Mi padre es guitarrista, fue guitarrista en su juventud. Se dedicó a tocar en fiestas, allí en Algeciras. Yo soy el más chico de la familia. Mi padre empezó a enseñarle a Ramón, mi hermano Ramón, que es mayor que yo, el mayor de todos nosotros, y luego, ya de chiquillo, oía a ellos tocar y sin querer me fui metiendo dentro de este mundo. Después, a los ocho años, me dieron una guitarra y me pusieron los dedos donde tenían que estar para que sonara. Y ahí empezó todo.

—JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ-GAZTELU: Nos comentabas que por las noches te vas con los amigos a tocar a una venta o a otros lugares privados.

—Normalmente ahí es donde toco a gusto. Cuando me apetece tocar me voy a una venta o a casa de algunos amigos y estoy tocando casi toda la noche, porque yo, normalmente, vivo de noche a causa del ruido, que me molesta. Para mí la ausencia de ruido es esencial. Con ruido no puedo tocar la guitarra.

—¿Paco, cuál crees que ha sido tu aportación personal a la guitarra flamenca?

—No sé, he aprendido del Niño Ricardo. En mi niñez, solamente oía al Niño Ricardo, aparte de que mi padre y mi hermano Ramón fueron los que me iniciaron, pero la escuela era la del Niño Ricardo. Yo estuve hasta los catorce años tocando todo lo que oía de él; luego, oía a otros muchos guitarristas, entre ellos Sabicas, y empecé a hacer mis propias cosas, lo que yo sentía, con arreglo a la técnica que tenía entonces.

—¿Piensas que tiende a desaparecer la guitarra para acompañar?

—No, no puede desaparecer. Es esencial para el cante flamenco. ¿Con quién iban a cantar los cantaores?

—Sin embargo, dijiste antes que de alguna manera querías separar un poco estas dos formas de la guitarra: para acompañar y la guitarra solista.

—No exactamente separar, lo que quería era agrandar un poco el campo. Se puede tocar para cantar, pero ¿por qué no se puede tocar un solo flamenco, si hay muchas posibilidades?