

LO BELLO, LO SUBLIME Y LO PROFUNDO

The beautiful, the sublime and the deep

Nolo Ruiz

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Al estudiar en profundidad la descripción que hace Nietzsche de la tragedia griega y del arte dionisiaco, así como el arte flamenco –tanto fenomenológicamente, como hermenéuticamente–, aparecen enormes similitudes. Especialmente entre las características de la categoría estética fundamental del flamenco, la de *lo jondo* –lo profundo– y los rasgos del arte dionisiaco. Lo que demuestra que, igual que las de lo bello y lo sublime son las categorías estéticas de lo apolíneo, es la de lo profundo la categoría estética del arte dionisiaco.

Palabras Clave: Nietzsche – flamenco – dionisiaco – *jondo* – profundo

ABSTRACT: In studying in depth Nietzsche's description of Greek tragedy and Dionysian art, as well as flamenco art –both phenomenologically and hermeneutically–, enormous similarities appear. Especially between the characteristics of the fundamental aesthetic category of flamenco, *lo jondo* –the deep–, and the features of Dionysian art. What shows that, just as those of the beautiful and the sublime are the aesthetic categories of the Apollonian, the aesthetic category of Dionysian art is the deep.

Keywords: Nietzsche – flamenco – Dionysian – *jondo* – deep

INTRODUCCIÓN

Por su importancia histórico–filosófica, dos pueden ser consideradas como las categorías más relevantes de la historia de la estética filosófica: lo bello y lo sublime. Dualidad categorial que, sin embargo, se revela como incompleta a la llegada de Nietzsche y de su interpretación de la antigua tragedia griega en la que aparece una tercera categoría, innombrada por el propio filósofo alemán, y correspondiente, como las de lo bello y lo sublime al arte apolíneo,

al arte dionisiaco. ¿Cuál es esta categoría estética propia del arte dionisiaco? Escribió Federico García Lorca, en su afamada y fundamental conferencia flamencológica titulada ‘Juego y teoría del duende’, que el duende, el genio, que Nietzsche perseguía¹ «había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al grito degollado de la seguiriya de Silverio»². Y es cierto que al estudiar el flamenco en profundidad, en el propio arte flamenco así como en la flamencología, y comparar sus caracteres con los de la antigua tragedia ática descrita por Nietzsche, las similitudes entre ambas manifestaciones artísticas resultan, por enormes y fidedignas, asombrosas –pese a la baja probabilidad a priori de la existencia de tantas y tamañas similitudes entre ambas, además de por otras muchas razones, cuando menos por la distancia en el espacio y en el tiempo entre ellas–. De hecho, especialmente *El nacimiento de la tragedia*, pero también *La visión dionisiaca del mundo*, y entiéndase la hipérbole como énfasis, bien podrían pasar por dos excelentes obras flamencológicas. Nietzsche no llega a nombrar la categoría estética del arte dionisiaco como sí hace con las del arte apolíneo. Lo más que dice, que no es poco, es que esa categoría del arte dionisiaco es como lo sublime pero más profundo e íntimo. En el flamenco, junto a la belleza y a la sublimidad, importantes y presentes en su estética –en ambos sentidos–, aparece la categoría, que es la de mayor relevancia y más genuina suya, de *lo jondo*, es decir, de lo profundo, de lo profundo e íntimo, tal es la significación flamenca de *jondo*; profundo como lo sublime sofocleo, distinto de lo sublime esquileo y más cercano a la verdad dionisiaca según Nietzsche. Se trata el de *lo jondo* del concepto que indudablemente articula gran parte del sistema temático, filosófico y estético del flamenco, y que además le confiere sus hechuras y personalidad. Dadas las similitudes... ¿no se podría considerar que es la del arte dionisiaco la categoría de lo profundo, aquello que le parece sublime a Sófocles distinto de lo que es para Esquilo? El análisis comparado entre la tragedia helena y la andaluza³ ofrece una respuesta clara a este interrogante. Pero previamente al abordaje de la comparativa entre la arquetípica categoría estética flamenca de *lo jondo* y la interpretación nietzscheana del arte dionisiaco griego es fundamental, primeramente, conocer con algo de detalle algunos de los rasgos ontológicos del arte flamenco y estéticos de la *jondura* que lo define. Intentando sintetizar lo inabarcable, pero suficiente en este caso, se puede afirmar que el flamenco se caracteriza: por su condición de (arte) popular; por la apología, consecuentemente, de la sabiduría

1 El verdadero objetivo de *El nacimiento de la tragedia*, afirma el pensador germano, es el «conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte» (Nietzsche 1997: 61), esgrime al inicio del capítulo quinto.

2 García Lorca 1960: 37.

3 Sin entrar en discusiones acerca de la procedencia geográfica, racial, histórica o cultural del flamenco, irrelevante para el objeto de este artículo en particular.

popular frente al cientificismo, con el que se muestra crítico e impío; por tratarse de una manifestación expresivamente centrada en la interioridad humana, en lo profundo de cada cual, y especialmente en la pasión –los padecimientos– (el sufrimiento, las fatigas, las *duquelas*), convertidos además en *instrumentos creativos*; por tratarse de un arte de inspiración y cosmovisión –antropológica, estética y teológica– naturalista, además de fatalista y, por ello, resignada, pese a lo cual rebelde; por la especial y notoria relevancia que le otorga a la verdad y a su búsqueda a través de sí mismo –de un *cantaor* que canta con *jondura* se dice que canta con (mucho) verdad–; por su naturaleza ontológica dialógica, coral y ritual, en el que la reunión, el coro, deviene en parte de la misma obra de arte y donde tanto el individuo particular –sin menoscabo del característico individualismo temático de las letras flamencas–, como las diferencias de clase (patria, raza, ideología, religión, etc.) se diluyen, e interpreta el rito; por la importancia del, en no pocas veces destacado por flamencos y flamencólogos, estado de embriaguez como forma de acceso estético a la *jondura*; por la axialidad del *jipio*, del grito, santo y seña de la expresión de lo profundo y exteriorización expresiva, no significativa, de lo inefable más íntimo; por su fuerte carácter paradójico; así como por la religiosidad antropomórfica basada en la creencia y exaltación de un Dios que sufre y que padece y cuya imagen arquetípica es la de la pasión de Cristo.

NIETZSCHE Y LO JONDO: LA TRAGEDIA ÁTICA Y LA TRAGEDIA FLAMENCA

Comparándolas, se hacen evidentes las enormes similitudes entre los caracteres del flamenco y la categoría flamenca de *lo jondo*, y los rasgos de la tragedia griega y el arte dionisiaco según Nietzsche. Son innumerables los pasajes nietzscheanos en los que se aprecian estas semejanzas entre ambas artes populares⁴. De las características de la tragedia ática, tal y como la interpreta Nietzsche, y el arte dionisiaco destaca el pensador sajón su condición de (arte) popular, la relevancia de la sabiduría frente al conocimiento científico –«la *oposición más ilustre* a la consideración trágica del mundo»⁵–, la aparición e importancia de la profunda verdad junto a la bella apariencia y a la sublime verosimilitud (o apariencia de verdad), el interés en lo más íntimo y hondo

4 Y no solo se observan similitudes entre la tragedia helénica y la tragedia flamenca en la obra de Nietzsche, sino que si comparamos el arte *jondo* con la descripción de Tatkiewicz de esta manifestación popular griega se observan igualmente similitudes. Escribe: «Señala [Aristides] que la primitiva *choreia* de los griegos era de carácter expresivo, que más que formar cosas exteriorizaba los sentimientos, que era acción y no contemplación. Indica también que este arte unía la danza, la música y el canto, y que estaba vinculado con el culto, con los ritos, sobre todo los dionisiacos. Servía para apaciguar y aliviar los sentimientos o, empleando el lenguaje de aquel entonces, para purificar las almas. La purificación de los griegos la llamaban *katharsis* (κάθαρσις)» (Tatkiewicz, 2000: 23).

5 Nietzsche *op. cit.*, p. 131.

del ser humano y en sus padecimientos, como núcleo temático, catalizador e intencional junto con el sentido catártico que conlleva, así como en un dios que sufre y yerra, la disolución del individuo y las clases sociales en el coro, la embriaguez y el grito como fundamentos de lo dionisiaco y este incluso de la música misma, la comprensión y fundamentalidad de la angustia y los pesares tanto en lo interpretativo como en lo creativo, la importancia de la naturaleza y del instinto, la inclinación hacia la huida de un mundo de sufrimientos, una religiosidad basada en una divinidad humanizada que, como tal, padece, etc. Como se puede apreciar, a simple vista, son muchas las coincidencias.

Pero profundicemos un poco en la comparativa de estas semejanzas ontológicas y estéticas del flamenco y de la tragedia griega. El primero de los caracteres de lo dionisiaco descritos por Nietzsche es el de la embriaguez. En los albores de *El nacimiento de la tragedia*, en el primer capítulo, Nietzsche ya comienza a relacionar a la embriaguez y al sueño con lo dionisiaco y lo apolíneo respectivamente, de modo que, afirma, entre los mundos artísticos separados del sueño y de la embriaguez «puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco»⁶. Una conexión, la de lo dionisiaco y la de la embriaguez que aparece constantemente en la interpretación nietzscheana de la tragedia griega en tanto que el arte dionisiaco «descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis»⁷, de tal forma que «así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez»⁸. De manera análoga, el flamencólogo Ricardo Molina y el *cantaor* Antonio Mairena destacan en su influyente *Mundo y formas del cante flamenco* el «abundante y sabio copeo, que es obligado prólogo»⁹ de la juerga flamenca¹⁰. Y como en esta, bajo la magia de lo dionisiaco en la que se produce la reconciliación de la naturaleza con el ser humano¹¹ –también en el flamenco se produce esta comunión entre ser humano y naturaleza¹²–, «cantando y bailando manifiéstase el ser humano

6 Nietzsche *op. cit.*, p. 41.

7 Nietzsche *op. cit.*, p. 232.

8 *Ibid.*

9 Molina, Mairena 1971: 145.

10 «El alcohol embriaga y predispone a una determinada exaltación anímica en la que el duende [momento culminante y apoteósico del arte flamenco] puede darse de una manera mucho más explícita», (Álvarez Caballero 1998: 209).

11 «Bajo la magia de lo dionisiaco [...] la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre», (Nietzsche *op. cit.*, p. 44).

12 Afirma Martínez Hernández que «la voz del cante [...] es una voz cercana, como dijo Manuel de Falla, al canto del pájaro, al grito del animal, al sonido de los elementos de la naturaleza», (Martínez Hernández 2005: 113). Por otro lado, señala Alonso del Campo que «lo materno se simboliza en la naturaleza» (Alonso del Campo 1985: 7) –es de especial relevancia lo materno en el flamenco–. E, igualmente, aseguran Gelardo y Belade: «En la visión trágica de su destino, y dominado por el sentimiento de su impotencia, el hombre de las coplas flamencas hace a la naturaleza partícipe de su

como miembro de una comunidad superior»¹³, el coro, «en el que el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte»¹⁴. Pues en la tragedia ática, como en la tragedia flamenca, el coro, la reunión, comunidad en la que el individuo se integra y que a su vez se integra en la propia obra de arte como parte esencial de la misma, juega un papel fundamental. De hecho, según señala Nietzsche, «la tragedia surgió del coro trágico [...] en su origen era únicamente coro y nada más que coro»¹⁵. Tanto que, sentencia el pensador alemán, el coro «es el auténtico drama primordial»¹⁶, es, recalca, parte del «sustrato dionisiaco-musical de la tragedia»¹⁷, y, en fin, «símbolo de toda la masa agitada por una excitación dionisiaca»¹⁸. Pero una masa que, tanto en la reunión flamenca –ora juerga familiar, ora cuarto de cabales–, como en el dionisiaco coro ditirámico, «no representa, sin embargo, una masa, sino sólo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales»¹⁹, de modo que sus componentes proceden coralmente. Y así, como en la fiesta dionisiaca, el coro flamenco que componen los presentes en la juerga «saben perfectamente los comportamientos, los gestos, las palabras... es como una cosa pactada sin pactar»²⁰, pues la aparición del duende necesita de la colectividad que conforma la reunión flamenca²¹. Son numerosas las referencias flamencológicas y periodísticas referidas a esta característica del comportamiento coral e interventor de los miembros de la reunión flamenca, más llamativo si cabe en las multitudinarias, como ocurre, por ejemplo, en los muchos festivales de *cante jondo*²² que aún logran sobrevivir. En las

dolor, de sus sufrimientos. Esta comunión entre el hombre y la naturaleza se verifica a través de los elementos que pertenecen a la realidad cotidiana y al paisaje que rodean al andaluz: la piedra, el agua (con sus diferentes formas: pozo, mar...), el fuego (representado por el sol), la escasa vegetación», (Gelardo, Belade 1985: 95).

13 Nietzsche *op. cit.*, p. 45.

14 *Ibid.*

15 Nietzsche *op. cit.*, p. 73.

16 *Ibid.*

17 Nietzsche *op. cit.*, p. 122.

18 Nietzsche *op. cit.*, p. 87.

19 Nietzsche *op. cit.*, p. 206.

20 «Un informante, tratando de las fiestas [flamencas] íntimas, lo expresaba de este modo: “Yo hablo de ritual porque hay una aceptación de todos de que así lo es. Se saben perfectamente los comportamientos, los gestos, las palabras... es como una cosa pactada sin pactar, que se hace por inercia, pero que siempre tiene el mismo recorrido, que se siente hasta llegar a extasiarte al final con el cante por soleá o por siguiiriya”», (Cruces 1996: 127–128).

21 «El genio puede darse individualmente, el duende, no; el duende puede instalarse, fugazmente, en la garganta de un *cantaor*, o *bailaor*, individual, pero nunca se da a solas consigo mismo, como puede ocurrir con el genio, sino que necesita del rito, de lo colectivo, de la unión de almas gemelas que hacen de su soledad una colectividad de soledades», (Parra 2005: 182).

22 «Desde mi puesto de observador cada vez más apasionado por el flamenco, pero sin haber renunciado aún a mi parcela de objetividad, es necesario que exponga lo que en primer lugar me

juergas dionisiacas, los actores y el coro, los *cantaores*²³ y los *aficionaos*, todos los individuos dejan de ser individuos, se funden en la obra de arte, pasan a formar parte indisoluble de ella. En la embriaguez dionisiaca helénica el «*principium individuationis* [principio de individuación] queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano»²⁴; en la borrachera dionisiaca flamenca, también: en ambos coros ditirámicos todas las diferencias individuales quedan superadas²⁵, «el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda insolente” han establecido entre los hombres»²⁶. Y también las sociales, pues, como señala el pensador alemán, «el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza»²⁷, de modo que en este coro ditirámico, que es un «coro de transformados»²⁸, quedan totalmente olvidados el pasado civil, la posición social, en fin, cualesquiera diferencias aparentes de los individuos que lo conforman, ahora *transformados*. Porque en las fiestas de Dioniso «el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos»²⁹.

sugiere la interpretación de los cantes. Me refiero a la apasionada complicidad que se produce en el flamenco entre los sonidos que brotan de la garganta del *cantaor* y el oyente, complicidad que me parece se traduce más bien en una vibrante comunicación y, por supuesto, de características bien diferentes a las que se originan en otras expresiones artísticas algo distantes en la distancia y apartadas del flamenco; en otras declaraciones folclóricas regionales. Al lado de esta singular correspondencia entre *cantaor* y oyente —digo oyente y no auditorio, porque el flamenco no es cante de multitudes, que en la soledad el *cantaor* no canta, sino canturrea para sí mismo, que canturrear es un verbo muy expresivo; cuando lo hace para los demás, entonces interpreta, comunica— se produce toda una liturgia de ritos espontáneos, no buscados, no estudiados, irrepitibles, diferentes en cada interpretación» (Rodríguez Cabezas 1997: 46–47).

23 *Cantaores, bailaores y tocaores*, pues en el moderno arte flamenco ocurre igual que en el antiguo arte griego según Tatarkiewicz, en el que «la danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, la *triúnica choreia*» (Tatarkiewicz, 2000: 22).

24 Nietzsche *op. cit.*, p. 232.

25 «En las coplas del subproletariado [andaluz] no aparecen nunca los términos patrón, amo, opuestos a obrero, criado. [...] Así, cuando en estas coplas la queja o, a veces, la denuncia va dirigida contra aristócratas, caciques, señoritos, etc., o cuando a todos ellos se les designa con el término vago y general de los ricos, el subproletariado andaluz no ve en ellos más que a individuos —pero nunca a enemigos de clase—», (Gelardo, Belade 1985: 137).

26 Nietzsche *op. cit.*, p. 44.

27 Nietzsche *op. cit.*, p. 77.

28 Nietzsche *op. cit.*, p. 84.

29 Nietzsche *op. cit.*, p. 232.

Y esta es una particularidad distintiva del folclore de los pueblos en sus «etapas primitivas»³⁰, según Mijaíl Bajtín³¹.

La eruptiva violencia de lo general-humano en la que desaparece lo subjetivo, característica del arte de la embriaguez, está representada, tanto en la tragedia ática como en la flamenca, por el grito, por el jipío, como señalan Nietzsche – cuando dice que «al místico grito jubiloso de Dioniso queda roto el sortilegio de la individuación»³²– y Grande –quien afirma: «La comunión más profunda con todos los otros seres de la especie –los seres vivos y los seres muertos– se produce a través del grito. Que la orfandad del grito desemboca en la multitud. Que la fraternidad aúlla»³³–. El grito, la embriaguez del sentimiento lo llama Nietzsche, ese momento en el que el sonido deviene en música³⁴, y que, además, señala lo profundo. El lugar donde se dan cita todas las contradicciones. Así, en las festividades dionisiacas griegas, «los dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos llenos de dolor»³⁵ y «en la alegría más alta resuena el grito del espanto»³⁶, y en las festividades dionisiacas flamencas «viven abrazados todos los contrarios, hay un sol que da frío, una nieve que quema, se ama a muerte y se muere de amor, se oye llorar de alegría y reír de pena»³⁷. Pues *lo jondo*, lo profundo, es «el lugar en el que todas las contradicciones no son solo posibles, sino inevitables»³⁸, tanto en

30 «[El folclore de los pueblos] en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, oficiales. Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores», (Bajtín 2003: 11–12).

31 Si se acepta la tesis de Mijaíl Bajtín, refrendada además por Nietzsche en su descripción de la antigua tragedia griega, cabe preguntarse: ¿se encuentran los pueblos de los que es originario el flamenco en una etapa primitiva o acaso el flamenco conserva y expresa rasgos de etapas primitivas de esos pueblos de los que es originario?

32 Nietzsche *op. cit.*, p. 132.

33 Grande 1979: 23–24.

34 «¿Cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos? ¿Cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la embriaguez del sentimiento: en el grito», (Nietzsche *op. cit.*, p. 253).

35 «Por esto, en aquellos estados [en los de embriaguez dionisiaca] prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad, un “sollozo de la criatura” por las cosas perdidas: en el placer supremo resuena el grito del espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible. La naturaleza exuberante celebra a la vez sus saturnales y sus exequias. Los afectos de sus sacerdotes están mezclados del modo más prodigioso, los dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos llenos de dolor» (Nietzsche *op. cit.*, p. 235).

36 «Sólo la milagrosa mezcla y duplicidad de afectos de los entusiastas dionisiacos recuerdan aquel bebedizo [...], aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible», (Nietzsche *op. cit.*, p. 49).

37 Martínez Hernández 2005: 114.

38 Martínez Hernández 2007: 122–123.

el arte dionisiaco ático, que «se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer»³⁹, como en el arte flamenco, que «desciende a ese lugar en el que las pasiones opuestas se encuentran, se mezclan, se avivan mutuamente»⁴⁰. Ese lugar profundo al que descenden ambas tragedias, por ello dionisiacas, es el interior, al que pueden descender tras el grito jubiloso que rompe la individuación y abre la senda hacia las madres del ser (ilusión, voluntad, dolor)⁴¹. Porque si la música, a diferencia del lenguaje, es capaz de llegar a lo más hondo, a lo «Uno primordial»⁴², en terminología nietzscheana, a lo «en sí»⁴³, en terminología schopenhaueriana –y puesto que el propio Nietzsche señala que el sonido se hace música en el grito (lo que supone a su vez que es la más primitiva de las músicas)–, es el grito el acceso fundamental a lo profundo: el grito cantado, el musicado, el bailado... La música, «que es el arte de Dioniso»⁴⁴, a diferencia del lenguaje significativo, tiene la capacidad de mostrar lo interior, lo profundo. El arte apolíneo es según Nietzsche el arte del escultor, de lo exterior, según la materia, según el fenómeno. El arte de Dioniso, por contra, es el del músico, de lo interior, según la forma, según el *en sí*. Y en el flamenco, como en la tragedia griega antigua, el grito, el jipío, alumbramiento mismo de la música, es la llave maestra que abre las puertas de *lo jondo*, de lo profundo e interior, que, como escribiera González Climent, «es el dolor grave y enraizante que ha de procrear el grito»⁴⁵, mientras que lo exterior, lo apolíneo, la materia, el fenómeno, «es la maniobra del ingenio plástico que ha de acotar el tránsito del jipío desde su salida del alma»⁴⁶. Nietzsche señala asimismo la diferencia entre la música, capaz de acceder a lo profundo e interior, y el lenguaje, «incapaz de extraverter la interioridad más honda»⁴⁷. Más fino que Nietzsche en

39 Nietzsche *op. cit.*, p. 164.

40 Martínez Hernández *ibid.* p. 126.

41 «Al místico grito jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser [Die Mütter des Seins: Wahn, Wille, Wehe], hacia el núcleo más íntimo de las cosas», (Nietzsche *op. cit.*, p. 132).

42 «Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia», (Nietzsche *op. cit.*, p. 72).

43 «Todos los posibles afanes, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos procesos interiores del hombre que la razón lanza dentro del amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados por el infinito número de melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma y sin la materia, siempre según el en sí y no según el fenómeno, expresando, por así decirlo, su alma interior sin el cuerpo. [...] Pues, como se dijo, la música difiere de las demás artes en que no es copia del fenómeno o, mejor dicho, de la adecuada objetividad de la voluntad, sino que es una copia inmediata de la voluntad misma y representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno», (Schopenhauer 2009, pp. 318–319).

44 Nietzsche *op. cit.*, p. 40.

45 González Climent 1964: 173.

46 *Ibid.*

47 Nietzsche *op. cit.*, p. 72.

su mirada a la tragedia ática hila Luis Rosales en la de este a la tragedia flamenca, al diferenciar entre el lenguaje significativo, el de las palabras, el de la ciencia, el de lo fenoménico y el lenguaje expresivo⁴⁸, que es el de la música, el del *ayeo*⁴⁹, la onomatopeya, el grito. Música, *ayeo*, grito, especialmente el grito, son ese lenguaje expresivo, no significativo, capaz de acceder a lo más interior y profundo, a lo uno primordial, a lo en sí, a lo absoluto, como asegura bella, sublime y profundamente Adorno cuando dice que «el lenguaje significante querría decir lo absoluto de manera mediata, y este absoluto se le escapa permanentemente, dejando cada intención particular, debido a su finitud, muy detrás»⁵⁰, mientras que «la música por su parte alcanza el absoluto inmediatamente, pero en ese mismo instante este absoluto se le oscurece, así como el ojo se enceguece por una luminosidad excesiva, no pudiendo ver aquello que es perfectamente visible»⁵¹.

Es en lo profundo donde se hallan los sentimientos y emociones, las pasiones, los deseos... y el sufrimiento, raíz misma de *lo jondo*, de lo profundo, tanto en el pueblo heleno clásico, «tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el sufrimiento»⁵², en el que «la náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear»⁵³, como en el pueblo andaluz romántico (el pueblo que se expresa a través del flamenco en general), pues, según señala el doctor Arrebola, «la metafísica flamenca está basada en una realidad: la realidad del pueblo que sufre y llora cantando, pues sabe que “cantando la pena se olvida”, como dijo Manuel Machado»⁵⁴. Afirmó Nietzsche que «nunca la “voluntad” se ha expresado con mayor franqueza que en Grecia, cuyo lamento mismo sigue siendo su canto de alabanza»⁵⁵. Nunca antes quizás, pero sí después: como afirma el mítico *cantaor* Manuel Gerena, cuando sostiene que «el cante [flamenco] es un mensaje del pueblo oprimido»⁵⁶, y como señala el flamencólogo Manuel Urbano, para quien *lo jondo* es «voz y expresión desde la

48 El cante tiene su puerta y es necesario entrar por ella. El ayeo es distinto en cada cante. Sin embargo, su función es la misma en todos: sirve para templar la voz, prepararla, tensarla; sirve para ensayar el cante y sobre todo para centrar, definitivamente, la atención sobre el *cantaor*. Pero también vemos nosotros algo más importante en el ayeo: nos hace comprender, de manera inmediata y radical, la diferencia entre el lenguaje expresivo y el lenguaje significativo. En la puerta del cante, en el ayeo, la voz se queda sola, la voz es sólo expresión pura. No significa nada y suena igual que el viento entre los árboles. (Rosales 1987: 33-34).

49 Tarareo característico del cante flamenco con el que se entona la voz e introduce el cante.

50 Adorno 1997: 176.

51 *Ibid.*

52 Nietzsche *op. cit.*, p. 53.

53 Nietzsche *op. cit.*, p. 248.

54 Arrebola 1987: 8.

55 Nietzsche *op. cit.*, p. 238.

56 Carrillo Alonso 1978: 279.

realidad del drama individual del hombre andaluz como de todo su pueblo»⁵⁷. Del sufrimiento que le depara el cruel e inexorable destino, que el fatalismo es marca de la casa en ambas artes profundas, tanto el hombre de la tragedia ática, como el de la flamenca expresan el instinto de huida de la vida, de una vida sufriente y dolorosa: «Lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino»⁵⁸, (la culpa... ¿qué decir de la culpa en el arte *jondo*, de la de cada cual y de la de todo otro? Se trata de uno de sus temas recurrentes). En sentido análogo, respecto al flamenco, se manifiestan García Chicón –«como postura resignada, el cante acepta la muerte como liberación ya que, aunque aspire a la inmortalidad, esta se le muestra inalcanzable»⁵⁹–, y los hermanos Caba Landa, para quienes la muerte en el alma *jonda* es «una muerte esperada como una liberación, como un término del dolor»⁶⁰. Igual que respecto al resto de caracteres –la axialidad de la embriaguez, la relevancia y caracteres del coro, la aparición del grito como lenguaje expresivo de lo interior, del mundo de lo contradictorio, la manifestación del sufrimiento y la asunción fatalista del destino trágico pese al que se expresa con rebeldía la voluntad de huida–, tanto la tragedia antigua del Mediterráneo oriental como la tragedia romántica del Mediterráneo occidental, de punta a punta, también se expresan ambas similarmente como manifestaciones pasionales. Pues si, afirma Nietzsche, «en el drama griego el acento recae sobre el padecer⁶¹, no sobre el obrar»⁶², señala Perujo que «la estética del flamenco es esencialmente patética, porque se alimenta del *pathos*; porque sus formas no constituyen una lectura bucólica e indolente de la realidad»⁶³. Los padecimientos propios... y hasta los de Dios, que también en mostrar los sufrimientos y pasión de un Dios humanizado coinciden ambas artes en su componente dionisiaco. Así, sostiene el filósofo alemán: «Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso [...]. En su forma de hablar y de actuar ahora, el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre»⁶⁴. Y en la misma línea, por el lado del flamenco, señala Arrebola: «Con qué ímpetu –afirma R. Porras⁶⁵– el cante

57 Urbano 1980: 43.

58 Nietzsche *op. cit.*, p. 239-240.

59 García Chicón 1987: 56.

60 Caba Landa 1988: 201.

61 «La tragedia antigua era pobre de acción y de tensión: incluso puede decirse que en sus etapas evolutivas anteriores no tenía puestas sus miradas en modo alguno en el obrar, el *δρᾶμα*, sino en el padecer, el *πάθος*», (Nietzsche *op. cit.*, p. 207).

62 Nietzsche *op. cit.*, p. 208.

63 Perujo 2006: 60.

64 Nietzsche *op. cit.*, p. 97.

65 R. Porras, «Donde Dios era Undebé»: *Candil. Revista de Flamenco*, 8, 1980.

jondo percibe y es sensible a ese Dios antropomórfico que revienta de dolor, su humanidad flagelada y su nombre perseguido y humillado»⁶⁶.

Asimismo, es la tragedia griega descrita por Nietzsche un «arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo»⁶⁷, y se manifiestan, por otro lado, a través del arte *jondo* «padecimientos de casi todos los miembros de un pueblo sometido por la desgracia»⁶⁸, pues los *cantaos*, dice Arrebola, son «rapsodas ágrafos que cuentan la historia de un pueblo que dice sus penas y alegrías cantando»⁶⁹. Dicen sus penas y alegrías más profundas, es decir, la verdad. Porque de lo profundo de ambas tragedias surgen (y ambas surgen de) la verdad, la sabiduría, una sabiduría coral, popular⁷⁰. Es el de popular uno de los principales rasgos de lo dionisiaco, y es lo popular expresado e incluso alabado. Como, por ejemplo, en el caso de la apología de la sabiduría popular, que lleva a la consideración, no por negación sino por inversión axiológica, de la «verdad de los márgenes»⁷¹ frente al conocimiento científico. Y esto sucede, de nuevo igualmente en Oriente y Occidente, pues si, como indica Nietzsche, la «característica más importante [de la cultura trágica] es que la ciencia queda reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría»⁷², los Caba Landa señalan el tan importante y repetido en el flamenco tema de «la falsa sabiduría del sabio, que, obseso en una ciencia (inhumana como toda ciencia auténtica), desconoce los problemas del sentimiento que tejen toda el alma andaluza»⁷³, y que puede ser arquetipado en una famosa letra por soleá que dice: ‘Presumes que eres la ciencia/ y yo no lo creo así/ porque siendo tú la ciencia/ no me has comprendido a mí’. Pues la ciencia, lo apolíneo en general, como observa Sánchez Meca, funciona con la mediación del lenguaje significativo, mientras que lo dionisiaco solo puede ser mostrado mediante el expresivo⁷⁴, cuya más alta expresión es, según Nietzsche siguiendo a

66 Arrebola 1988: 34-35.

67 Nietzsche *op. cit.*, p. 196.

68 Grande 1979: 173-174.

69 Arrebola 1988: 28.

70 «El coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la naturaleza, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que participa del sufrimiento es a la vez el coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo. Así es como surge aquella figura fantasmagórica, que parece tan escandalosa, del sátiro sabio y entusiasmado, que es a la vez el “hombre tonto” en contraposición al dios: reflejo de la naturaleza y de sus instintos más fuertes, más aún, símbolo de la misma, y a la vez pregonero de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, visionario en una sola persona», (Nietzsche *op. cit.*, p. 85-86).

71 Lizcano, Moreno 1998: 81.

72 Nietzsche *op. cit.*, p. 148.

73 Caba Landa *op. cit.*, p. 142.

74 «Cumplir con el mandato delfico del concóctete a ti mismo, tomar conciencia de lo que se es [...], es un conocimiento que no nos lo pueden proporcionar ni la ciencia empirico-matemática ni la ciencia histórico-sociológica, pero tampoco un arte apolíneo como es la poesía, porque todas

Schopenhauer, la música⁷⁵, y según el flamenco, aún más radical, el que según el propio Nietzsche es fundamento de la música e inicio mismo de ella: el grito. Las semejanzas ontológicas y estéticas entre el flamenco y la tragedia griega en lo que de *jondo*, dionisiaco: profundo, tienen ambas, se revelan sin casi necesidad de profundizar demasiado, se hallan en la epidermis: Son enormes las similitudes que arroja la comparativa, de ahí la afirmación hiperbólica de que no pocos pasajes y fragmentos de Nietzsche acerca de la tragedia ática y de lo dionisiaco bien podrían pasar por obras de la flamencología. Se podría decir por ejemplo: ‘Con esta reunión es con la que se consuela el andaluz dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado [...]. A ese andaluz lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí la vida’⁷⁶. O también: ‘En el extático sonido de la fiesta flamenca [...] la desmesura entera de la naturaleza se da a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al jipío estridente. [...] Las musas de las artes de la apariencia palidecen ante un arte que en su borrachera dice la verdad, la sabiduría de Silverio⁷⁷ gritó ¡Ay! ¡Ay! a los alegres andaluces. [...] La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza’⁷⁸. ¿Quién encuentra diferencias? Las semejanzas son asombrosas.

LO PROFUNDO FRENTE A LO BELLO Y LO SUBLIME

Dadas las evidentes estrechas similitudes entre la tragedia ática descrita por Nietzsche y el flamenco y sus peculiaridades propias, y aún más, entre las características del arte dionisiaco y la categoría flamenca de *lo jondo*, y dado

estas disciplinas funcionan con la mediación de números, de conceptos, de palabras o de imágenes que no son sino símbolos de cosas que poseen una identidad definida y estable. Lo apolíneo (o sea el conocimiento científico, la poesía, las artes plásticas, etc.) está siempre ligado a la representación de la individualidad estable y a su diferencia respecto a todo lo que no es ella. La única instancia, pues, que puede proporcionar al hombre tal conocimiento metafísico de su trasfondo verdadero es el arte dionisiaco, o sea, la música» (Sánchez Meca 2009: 92-93).

75 «Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música» (Nietzsche *op. cit.*, p. 72).

76 «Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado [...]. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí la vida» (Nietzsche *op. cit.*, p. 77).

77 Silverio Franconeti, *cantaor* sevillano y figura de relevancia fundamental en la configuración del flamenco tal y como lo conocemos hoy.

78 «[En el extático sonido de la fiesta dionisiaca] la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente. [...] Las musas de las artes de la apariencia palidieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno gritó ¡Ay! ¡Ay! a los joviales olímpicos. [...] La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza» (Nietzsche *op. cit.*, p. 59).

además que, aunque no lo llega a explicitar, Nietzsche apunta constantemente a la categoría de lo profundo, a la que también continuamente identifica con los caracteres de lo dionisiaco, parece pertinente asociar la de *lo jondo*, la de lo profundo, a la categoría estética correspondiente al arte dionisiaco como lo son las de lo bello y lo sublime al arte apolíneo, tomando asimismo en consideración lo profundo como categoría estética, que consecuentemente, a su vez, supone, negativamente, que el objeto o la experiencia estética no queda agotada con las categorías de lo bello y lo sublime –y sus subcategorías–, y, positivamente, la incorporación de lo profundo como categoría estética conformadora, junto a las de lo bello y lo sublime, de un trialismo categorial estético que supere el (incompleto) histórico dualismo. Aceptado esto resulta seguidamente necesario preguntarse: y bien, ¿en qué se diferencia la categoría de lo profundo de las de lo bello y lo sublime? Comparemos los rasgos de la categoría flamenca de *lo jondo* en el flamenco y de lo dionisiaco en la tragedia ática, con los que se han definido a lo largo de la historia de la filosofía como los de lo bello y lo sublime.

Primeramente es necesario señalar que, históricamente, lo profundo como categoría estética no ha pasado del todo desapercibido para la filosofía. Hay filósofos que, como Kant, han considerado lo sublime y lo profundo como una misma categoría estética: «Una gran altura es tan sublime como una profundidad»⁷⁹, escribió el de Koningsberg—. Otros, sin embargo, como Longino, autor del *Περὶ ὑψους* (*Sobre lo sublime*), muchos siglos antes ya reparaba en la categoría de lo profundo como lo contrapuesto de lo sublime, lo grande y elevado, cuando se pregunta al inicio de su obra si existe un arte de lo sublime o de lo profundo, su contrario⁸⁰. Nietzsche, por su parte, pese a mostrar

79 Kant 2005: 214.

80 “Los códices, y ante todo el *Parisinus* (P), traen *βάθους*, ‘profundidad’, ‘profundo’. La mayor parte de los comentaristas validan la escritura conservada, suponiendo que Pseudo-Longino establece una sinonimia entre sublimidad y profundidad, pero algunos juzgan que se trata de una *incerta lectio*, y proponen *πάθος*, ‘pasión’: la enmienda es de Warton; Brandt, entre otros, lo sigue. La corrección se ajusta muy bien al tema central del tratado, sobre todo si se considera la importancia que el autor confiere a lo patético en su doctrina. Por otra parte, sería extravagante que el anónimo hubiese apelado a la noción de profundidad en el momento de plantear la pregunta programática de su exposición, si ese concepto no iba a desempeñar ninguna función en adelante. De ser atinada la sospecha de una corrupción del *Parisinus*, no es improbable que la idea de profundidad haya sido fortalecida por las lecturas modernas. Véase bien que si se mantiene la lección de los códices, es posible explicar el sustantivo *βάθους* de dos maneras fundamentales, ambas muy bien documentadas por las disquisiciones estéticas del siglo XVIII. Primero, como lo opuesto a lo sublime (García López): lo bajo, lo ínfimo; en esta línea, *βάθους*, asume en la modernidad una significación opuesta a la de lo sublime, en el sentido del anticlímax o del vuelco a lo ridículo. Esta es precisamente la acepción que le da Alexander Pope en su sátira de la presente obra, titulada *Peri Bathous: or, Martin Scriblerus His Treatise of the Art of Sinking in Poetry* (1727). Esta primera inteligencia es, sin embargo, problemática: Fyfe ha hecho notar que, hablando de cualidades mentales, el adjetivo *βάθους* significa ‘profundo’ y no ‘bajo’, con lo que se hace difícil acreditar el sentido de la oposición. En segundo lugar, el sentido de profundo podría entenderse aquí como ‘solemne’, ‘serio’, ‘grave’ o incluso ‘grande’ (Lebègue), y

en la comparativa esquilosofoclea lo sublime y lo profundo como categorías distintas, aún denomina a ambas como sublimes, como dos formas distintas de sublimidad, siendo el punto de vista sofocleo en su concepción de lo sublime, como señala tajantemente el pensador alemán, «más profundo e íntimo que el de Esquilo, se aproxima significativamente a la verdad dionisiaca»⁸¹. Además, lo sublime en Sófocles «restablece en su integridad el punto de vista popular»⁸², es decir, relaciona lo sublime sofocleo, más profundo e íntimo, esto es, más *jondo* en el sentido del flamenco –en tanto que *lo jondo* hace referencia a lo más profundo e íntimo humano–, además de con la verdad, con lo popular, como popular es el flamenco y era la tragedia ática. Para Sófocles, afirma Nietzsche, de manera sorprendentemente análoga al flamenco, es sublime (profundo) «el inmerecimiento de un destino espantoso, [...] [así como] los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana»⁸³, concibiendo el sufrimiento «como algo santificador»⁸⁴. El ser humano en su interioridad es el tema sofocleo, frente a la preocupación trascendental, elevada, (sublime), de Esquilo: «La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo, la falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de los dioses es el problema esquilosofocleo»⁸⁵. Es el camino del artista trágico, heleno o flamenco, quien «aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo»⁸⁶. Por último, Robert Wilkinson, en un artículo

en este caso se trataría de una variedad de lo sublime (cf. Guidorizzi, p. 139s., quien a pesar de todo prefiere la corrección por *πάθος*). También en este caso encontramos documentación dieciochesca que sustenta este sentido. En todo caso, la correlación de las nociones de sublimidad y pasión es una constante del opúsculo, y Psuedo-Longino pone especial acento en la importancia que tiene el tema de las pasiones. Pero no se trata de una identidad. Si bien lo sublime suele destacarse por la suscitación de afectos enérgicos y una comprensión de este nexo es indispensable para la teoría cabal, puede darse también sin emociones concomitantes”, (Longino 2007: 21–22).

81 Nietzsche *op. cit.*, p. 261.

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 “Mientras que Esquilo encuentra lo sublime en la sublimidad de la administración de la justicia por los olímpicos, Sófocles lo ve -de modo sorprendente- en la sublimidad de la impenetrabilidad de esa misma administración de la justicia. Él restablece en su integridad el punto de vista popular [...] El inmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración; es concebido como algo santificador. La distancia entre lo humano y lo divino es inmensa; por ello lo que procede es la sumisión y la resignación más hondas. La auténtica virtud es la σοφροσύνη [cordura], en realidad una virtud negativa. La humanidad heroica es la más noble de todas, sin aquella virtud; su destino demuestra aquel abismo insalvable. Apenas existe la culpa, sólo una falta de conocimiento sobre el valor del ser humano y sus límites. Este punto de vista es, en todo caso, más profundo e íntimo que el de Esquilo, se aproxima significativamente a la verdad dionisiaca, y la expresa sin muchos símbolos - y, ¡a pesar de ello!, aquí reconocemos el principio ético de Apolo entreverado en la visión

titulado “El concepto de lo profundo en oriente y occidente” defiende la de lo profundo como categoría estética propia, definida de forma tal que su significación y caracteres se adecúan a la perfección con el concepto de *lo jondo* –mucho más desarrollado en la flamencología que en Wilkinson⁸⁷–. Así, afirma: «Las obras de arte profundas son aquellas que nos guían a las profundidades de la experiencia [...] lo que se puede decir que hacen las obras de arte profundas es revelarnos significados no obvios de la experiencia humana»⁸⁸, teniendo lo profundo atributos propios como su carácter inagotable o su capacidad de permanencia y vigencia a lo largo del tiempo de generación en generación⁸⁹.

Entrando en la comparativa de los caracteres particulares de lo profundo –en el flamenco y en la tragedia griega– con los de los de lo bello y lo sublime según la historia de la filosofía, para empezar, simbólicamente, lo bello y lo sublime se han correspondido desde el inicio de la reflexión acerca de lo bello y lo sublime con lo superficial y lo elevado respectivamente –«lo sublime es como una elevación», dice Longino⁹⁰–. Lo profundo, *lo jondo*, como su propio nombre indica, con lo hondo. Por otro lado, lo bello y lo sublime son en Nietzsche artes de la apariencia y la verosimilitud (asimismo una forma de apariencia) respectivamente, mientras que lo profundo busca y exterioriza la verdad, pues, dice, «lo trágico no es posible derivarlo honestamente en modo

dionisiaca del mundo. En Esquilo la náusea queda disuelta en el terror sublime frente a la sabiduría del orden del mundo, que resulta difícil de conocer debido únicamente a la debilidad del ser humano. En Sófocles ese terror es todavía más grande, pues aquella sabiduría es totalmente insondable. [...] La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo, la falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de los dioses es el problema esquiléo. [...] En este nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del santo y el del artista trágico: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico. Lo espantoso o lo absurdo resulta sublimador, pues sólo en apariencia es espantoso o absurdo. La fuerza dionisiaca de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador. [...] Así como el elemento dionisiaco se infiltró en la vida apolínea, así como la apariencia se estableció también aquí como límite, de igual manera el arte trágico-dionisiaco no es ya la “verdad”. Aquel cantar y bailar no es ya embriaguez instintiva natural: la masa coral presa de una excitación dionisiaca no es ya la masa popular poseída inconscientemente por el instinto primaveral. Ahora la verdad es simbolizada, se sirve de la apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia. Pero surge una gran diferencia con respecto al arte anterior, consistente en que ahora se recurre conjuntamente a la ayuda de todos los medios artísticos de la apariencia” (Nietzsche *op. cit.*, p. 261-265).

87 Cf. con las obras flamencológicas de autores como García Lorca, Caba Landa, González Climent, Quiñones, Martínez Hernández o Perujo.

88 Wilkinson 2004: 214.

89 Cf. N. Ruiz, *Filosofía del flamenco*. Sevilla: Samarcanda, 2020.

90 Longino *ibid.*, p. 148.

alguno de la esencia del arte, tal como se concibe comúnmente éste, según la categoría única de la apariencia»⁹¹. Es el apolíneo el arte de la apariencia: lo bello, que muestra la apariencia –«la mirada, lo bello, la apariencia delimitan el ámbito del arte apolíneo»⁹²; «¿qué es la belleza? “La rosa es bella” significa tan sólo: la rosa tiene una apariencia buena»⁹³–, y lo sublime, que, en medio entre la apariencia y la verdad, muestra la apariencia de la verdad, esto es, lo verosímil, pues lo sublime, afirma el pensador alemán, «no aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud»⁹⁴. Mientras que es dionisiaco el arte aquel que busca expresar la verdad –«el griego dionisiaco quiere la verdad»⁹⁵, y el coro, «por ser el coro que participa del sufrimiento es a la vez el coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo»⁹⁶–. Porque, insiste, «el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas»⁹⁷, y detrás de ellas, de las apariencias, escribe, «se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador»⁹⁸. La categoría estética flamenca de *lo jondo* presenta súbitamente y sin piedad alguna la negra verdad profunda como la dionisiaca tragedia griega, puesto que, como esgrime Perujo, el flamenco «no se queda en el nivel de las apariencias, no muestra la imagen exterior de una realidad [...]. No ofrece una imagen artificial ni se contenta con la corteza de las cosas. Se manifiesta desde dentro de un yo declarante y revelado»⁹⁹. Y esta es una característica de *lo jondo* ampliamente tratada en la flamencología¹⁰⁰. En este sentido, lo bello y lo sublime están emparentados con la exterioridad (sea lo exterior pequeño –bello– o grande –sublime–, según la visión de Burke), esto es, con la apariencia y la verosimilitud, mientras que lo profundo manifiesta un adentramiento en lo interior (y que no tiene tamaño, es contradicción, puede ser –y tantas veces es– grande y pequeño a la vez). Lo interior, la voluntad misma, se exterioriza en la emoción que expresa esa verdad tan inefable que solo la música, y a

91 Nietzsche *op. cit.*, p. 137.

92 *Ibid.*, p. 240.

93 *Ibid.*, p. 251.

94 *Ibid.*, p. 245.

95 *Ibid.*, p. 81.

96 *Ibid.*, p. 85.

97 *Ibid.*, p. 138.

98 *Ibid.*, p. 248.

99 Perujo *op. cit.*, pp. 54–55.

100 «Muchos son los *cantaos* que se esfuerzan en el trasfondo anímico, extreman el rebuscamiento entrañal, densifican el jipío y hasta llegan a alcanzar la proximidad de la verdad. Pero no logran extraverter la almendrilla; balbucean el tope final. Es decir: no rompen el canto. A última hora, les sobrecoge el temor, la formalidad, quizás algún residuo racional o alguna excesiva conciencia técnica del mero hacer flamenco» (González Climent 1960: 103).

veces ni ella es suficiente y se hace necesario el grito, es capaz de aprehender y exteriorizar. Así, afirma el flamencólogo William Washabaugh, «la clave para entrar en contacto con este núcleo trascendental de la emoción es la sinceridad [...], [puesto que] cuando el *cantaor* se deja llevar por una sinceridad feroz (el duende), se vuelve radicalmente hacia su propio interior (se ensimisma)»¹⁰¹. La música, arte de Dioniso, apela así directamente a lo interior, a lo profundo, a lo que está detrás de la representación en sentido schopenhaueriano, a lo que está debajo de lo exterior, por dentro del ser humano, de la pura apariencia, como el propio Nietzsche establece cuando enuncia el que para él es «el conocimiento más importante de toda la estética»: que la música, como solo Schopenhauer entre los demás filósofos –según la opinión de aquel sobre este– supo entender, a diferencia de las demás artes, «no es reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 310)»¹⁰². Manifiesta la música, y más que ella por su fundamentalidad el grito, no la física ni lo que está más allá de la física, sino lo que se halla más acá de ella, lo *ante-físico*, como señala en dicha obra, según cita Nietzsche, a este respecto, Schopenhauer: «Los conceptos son los *universalia post rem* [universales posteriores a la cosa], la música expresa, en cambio, los *universalia ante rem* [universales anteriores a la cosa], y la realidad, los *universalia in re* [universales en la cosa]»¹⁰³.

Lo bello y lo sublime se relacionan asimismo con lo cultivado, con el artificio (la apariencia, lo verosímil), con la técnica, con el estudio, mientras que lo profundo hace referencia a la naturaleza, al instinto. Afirma Nietzsche que en las melodías del sonido de la fiesta dionisiaca «la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente»¹⁰⁴, que en la juerga dionisiaca los sufrimientos hablan de sí mismos desde el corazón de la naturaleza, y en la que las diferencias entre los individuos quedan anuladas «porque los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza»¹⁰⁵, o que, en fin, «el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima»¹⁰⁶. Hegel, quien admite que las canciones populares pueden remitir a sentimientos profundos –y no es baladí, y menos aún en este caso, la relación que establece entre el arte

101 Washabaugh 2005: 128.

102 Nietzsche *op. cit.*, p. 132.

103 *Ibid.*, p. 135. / Schopenhauer 2009, p. 311.

104 Nietzsche *op. cit.*, p. 59.

105 Nietzsche *op. cit.*, p. 77.

106 *Ibid.*, p. 81.

popular y lo profundo—, no las considera auténticamente arte en base a que en las canciones populares «el arte todavía no ha alcanzado la formación para iluminar con abierta diafanidad su contenido, y debe por tanto contentarse con hacérselo adivinable mediante exterioridades al presentimiento del ánimo»¹⁰⁷. Es decir, no pueden ser, desde el punto de vista hegeliano, bellas ni sublimes, que sí hondas, puesto que les falta el elemento académico, cultural. Los hermanos Caba Landa, en la misma línea, aseveran: «Para cantar zarzuelas u óperas hace falta educación, y arte o artificio, es decir, espíritu. Para cantar *lo jondo* tiene que haber sentimiento y estilo, es decir, sensación de naturaleza»¹⁰⁸. Nietzsche va más allá que Hegel en este sentido al defender que el paso definitivo, y fundamento mismo suyo, hacia el arte popular, en este caso la tragedia clásica, es la unión de cultura y naturaleza, de lo domesticado y lo salvaje, de lo apolíneo y lo dionisiaco: «¿Qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco»¹⁰⁹. El artista trágico según Nietzsche, e igualmente el flamenco, es así «a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez»¹¹⁰, de lo apolíneo y de lo dionisiaco.

Lo bello, desde Platón y Aristóteles, ha sido también definido como lo placentero o preferible por sí mismo, mientras que lo sublime se ha identificado con lo terrible o lo trágico siempre que el sujeto de la experiencia estética permanezca a salvo del peligro, de lo terrible, de lo trágico, contemplando lo terrible como si fuera, asegura Addison, «un monstruo muerto»¹¹¹, tal y como lo afirmaron Burke —«cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles»¹¹²—, Kant —cuando sostiene que el aspecto de la naturaleza resulta «más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro»¹¹³—, Schiller —quien dice: «El objeto sublime debe ser terrible pero sin llegar a provocar verdadero temor»¹¹⁴—, y Schopenhauer —«mientras no prevalezca el apuro personal y nos mantengamos en la contemplación estética, el sujeto puro de conocimiento [...] captará tranquilo, imperturbable e impávido las ideas en los objetos amenazadores y terribles para la voluntad»¹¹⁵, puesto que en ese contraste se halla el sentimiento de lo sublime—. Por contra, el objeto es, sin embargo, profundo cuando lo terrible se expresa desde

107 Hegel 1989: 210.

108 Caba Landa *op. cit.*, p. 96.

109 Nietzsche *op. cit.*, p. 68.

110 Nietzsche *op. cit.*, p. 47.

111 Addison 1999: 189.

112 Burke 2001: 29.

113 Kant 2011: 181.

114 Schiller 1992: 81.

115 Schopenhauer 2009: 259.

la vulnerabilidad e inseguridad del sujeto puro de conocimiento, en terminología schopenhaueriana, en tanto que este sujeto, en la obra de arte flamenca, es el protagonista tanto interpretativo como temático de una obra en la que se expresan sus temores, angustias y tragedias personales. Así, esgrimen García Lorca que «el duende [flamenco] no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa»¹¹⁶, Leblon que el arte *jondo* «no trata de cultivar lo bonito (lo soso), lo que es caricia y halago para el oído, sino, por el contrario, lo que hiere, la voz que duele, el cante que lastima»¹¹⁷, y Martínez Hernández que *lo jondo*, a diferencia de lo bello y lo sublime, «se alimenta de la angustia, de la desesperación, del horror, del espanto [...], es terrible por ser la unión de la desgracia y el desamparo»¹¹⁸. A diferencia de la seguridad necesaria para que un objeto terrible sea sublime, la inseguridad del sujeto de la experiencia es fundamental para que un objeto sea considerado como profundo. Así lo sentencia Félix Grande: «La tragedia del cante no es fingimiento. No es teatro ni pretende efectos sobre el público. Es una tragedia viva. El cante es grito. No es *ludus*. Es otro mundo»¹¹⁹. De la misma forma, la *embriaguez del sufrimiento* propia de lo dionisiaco, según Nietzsche, «penetra en los pensamientos más íntimos de la naturaleza, conoce el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir»¹²⁰. Es decir, que el terror de lo bello es aparente, el de lo sublime es verosímil, y el de lo profundo... verdadero. Además, y por último, a lo sublime se le han asociado rasgos compasivos respecto al sufrimiento o padecimiento ajeno de lo terrible siempre y cuando no se experimenten como propios, como afirman Burke, que dice que es necesario que la vida no corra ningún peligro antes de «poder gozar del sufrimiento de los demás, sea real o imaginario»¹²¹ o Schiller, quien señala que «si lo que provoca la emoción –lo patético– ha de proporcionar el fundamento de lo sublime, no debe llegar a convertirse en sufrimiento propio [...] en medio de la emoción más profunda debemos distinguimos del sujeto que sufre»¹²². En cambio, el fundamento de *lo jondo* es proporcionado por la compasión que se produce en el reconocimiento de la angustia propia en la ajena, de la ajena en la propia, de las semejanzas entre las desgracias de uno y de los demás.

116 García Lorca *op. cit.*, p. 44.

117 Leblon 1997: 65.

118 Martínez Hernández 2007: 124.

119 Grande *op. cit.*, p. 120.

120 Nietzsche *op. cit.*, p. 239.

121 Burke *op. cit.*, p. 36.

122 Schiller *op. cit.*, p. 97.

CONCLUSIÓN

Son muchas y claras las conclusiones que se pueden extraer. Para empezar, resultan innegables las similitudes ontológicas y estéticas de las tragedias ática y flamenca, y de lo dionisiaco y lo *jondo*. (No obstante, según la visión romántica de Lafuente, el flamenco ya «fue canto dionisiaco en los vergeles de Tartesos»¹²³). Además, estas fieles coincidencias junto con el hecho, primero, de que los rasgos de la categoría flamenca de lo profundo (*lo jondo*) coinciden con muchos caracteres de lo dionisiaco nietzscheano, segundo, de que, aunque el propio Nietzsche no llegase a denominar la categoría estética del arte dionisiaco como sí hiciera con las del arte apolíneo –lo bello y lo sublime–, en la comparativa esquilosofoclea asegure que lo sublime en Sófocles es más profundo, íntimo y próximo a la verdad dionisiaca, y, tercero, de que en la comparativa de lo profundo con lo bello y lo sublime, esta aparece como categoría estética diferenciada y relevante, lleva indefectiblemente a la conclusión de que es la de lo profundo la categoría estética del nietzscheano arte dionisiaco, siendo asimismo una categoría estética capaz de completar partes de la experiencia estética que no quedan agotadas en las de lo bello y lo sublime –superando asimismo el dualismo que persigue a la filosofía occidental desde hace más de veinticinco siglos–. Parece pues que García Lorca tenía razón cuando afirmó que el duende que Nietzsche buscaba «había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al grito degollado de la seguiriya de Silverio»¹²⁴. Y esto es algo ya de por sí destacable tanto para el estudio de la ciencia de la estética, como la llama Nietzsche, para el estudio del pensamiento del propio Nietzsche, para el estudio de la música popular, así como para el estudio del flamenco. Resulta de hecho curioso que no se haya prestado mucha más atención al extremadamente filosófico concepto de lo profundo, cuando menos tanto como a los de lo bello y lo sublime. Y más aún en el siglo XX con el auge y globalización sin parangón histórico de tantas y tan variadas manifestaciones artísticas populares, muchas de ellas rebosantes de rasgos dionisiacos, junto con el hecho insoslayable del uso generalizado

123 «[El flamenco] Era tan viejo como Andalucía. Mucho más antiguo que las piedras griegas y fenicias que aún desentierra la piqueta excavadora bajo los escombros de las ruinosas alcazabas andaluzas. Fue canto dionisiaco en los vergeles de Tartesos. Fue música litúrgica en las misas mozárabes. Romance caballeresco en las “canyas” moriscas. Treno plañidero en las sinagogas. Tonada al modo “correntío” en los labios de los músicos vagabundos moriscos y judíos que vagaban todavía por los caminos en el tiempo en que Cervantes urdía “la Gitanilla”. Lamento del proscrito en las juderías y las breñas serranas. En las galeras, rítmico son para acompañar el compás de las remadas. Y triste o alegre soliloquio para ahuyentar el tedio en las jornadas caniculares de la trilla, en las fraguas gitanas, en los presidios. Tardó milenios en forjarse. Y ha tardado apenas treinta años en desaparecer» (Lafuente 2005: 23).

124 García Lorca *op. cit.*, 37.

de la calificación de una obra de arte además de como bella o sublime como profunda. En último término, más allá de estas conclusiones, lo más interesante es sin duda la cantidad de interrogantes que abre la cuestión dado que es el de lo profundo un apasionante y fundamental tema por explorar; y no solo desde la estética. Tal y como comienza Nietzsche en su ópera prima, «mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco»¹²⁵, esto es, se halla indisolublemente unido a la trinidad formada por lo bello, lo sublime y lo profundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Ed. T. Raquejo, Madrid: Visor, 1999.
- ADORNO, T., «Fragmento sobre las relaciones entre música y lenguaje»: *Revista colombiana de psicología* 5-6 (1997), 174-177.
- ALONSO DEL CAMPO, U., «Orígenes culturales en la vivencia y manifestación de lo religioso, en Andalucía, y su función terapéutica (parte 2ª)»: *Gazeta de Antropología* 4/04, 1985.
- ÁLVAREZ, A., *El Cante flamenco*, Madrid: Alianza, 1998.
- ARREBOLA, A. «Prólogo», en A. García Chicón, *Valores Antropológicos del cante jondo*, Málaga: Diputación Provincial, 1987, pp. 7-8.
- ARREBOLA, A., *La espiritualidad en el cante flamenco*. Cádiz: UCA, 1988.
- BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, versión de J. Forcar y C. Conroy. Madrid: Alianza, 2003.
- BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Tecnos, 2001.
- CABA LANDA, C. y CABA LANDA, P., *Andalucía: su comunismo y su cante jondo: (tentativa de interpretación)*, Cádiz: UCA, 1988.
- CARRILLO, A., *El cante flamenco como expresión y liberación: las coplas gitano-andaluzas, una biografía colectiva*, Almería: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1978.
- CRUCES, C., *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla: Centro Andaluz del flamenco, 1996.
- GARCÍA CHICÓN, A., *Valores antropológicos del cante jondo*, Málaga: Dip. Provincial, 1987.
- GARCÍA LORCA, F., *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1960.
- GELARDO, J. y BELADE, F., *Sociedad y cante flamenco: el cante de las minas*, Murcia: Editora Regional, 1985.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A., *Flamencología*, Prólogo de J. M. Pemán. Madrid: Escelicer, 1964.

125 Nietzsche *op. cit.*, 40.

- GRANDE, F., *Memoria del flamenco*, Madrid: Austral, 1979.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal, 1989.
- KANT, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Buenos Aires: Losada, 2005.
- _____, *Crítica del juicio*. Trad. M. García Morente. Madrid: Tecnos, 2011.
- LAFUENTE, R., *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Sevilla: Signatura, 2005.
- LEBLON, B., «La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios», en VV.AA., *La estética del cante, baile, toque y de la letra flamenca*, Sevilla: XXIV Congreso de arte flamenco, 1997.
- LIZCANO, E. y MORENO, M., «Tientos para una epistemología flamenca. Metáforas del saber en el cante»: *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* 32 (1998), pp. 75–81.
- LONGINO, *De lo sublime*. Trad. E. Molina, y P. Oyarzún, noticia preliminar, notas e índices de P. Oyarzún, Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2007.
- MARTÍNEZ, J., *El cante flamenco: la voz honda y libre*. Córdoba: Almuzara, 2005.
- _____, *Poética del cante jondo: (una reflexión estética sobre el flamenco)*, prólogo de F. Grande. Molina de Segura: Nausicaä, 2007.
- MOLINA, R. y MAIRENA, A., *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla: Al-Ándalus, 1971.
- NIETZSCHE, F. W., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 1997.
- PARRA, A., «Flamenco: un dolor lleno de alegría», en J. M. Marinas (coord.), *Ética del espejo. Investigaciones sobre estilos de vida*, Madrid: Síntesis, 2005, pp. 179-184.
- PERUJO, F., *El flamenco: un modelo de comunicación existencial*, Málaga: Dip. Provincial, 2006.
- RODRÍGUEZ, A., *La salud en las coplas flamencas*. Introducción A. Arrebola. Málaga: A. Rodríguez, 1998.
- ROSALES, L., *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid: Cinterco, 1987.
- RUIZ, N., *Filosofía del flamenco*. Sevilla: Samarcanda, 2020.
- SÁNCHEZ MECA, D., «Arte y metafísica en Zambrano y Nietzsche»: *Papeles del Seminario María Zambrano* 10 (2009), pp. 87-96.
- SCHILLER, F., *Lo sublime (De lo sublime y sobre lo sublime)*. Estudio P. Aullón, trad. J. L. del Barco, Málaga: Ágora, 1992.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, traducción, introducción y notas P. López de Santamaría, Madrid: Trotta, 2009.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética, I. La Estética Antigua*. Madrid: Akal, 2000.
- URBANO, M., *Pueblo y política en el cante jondo*. Sevilla: Ayto. Sevilla, 1980.
- WASHBAUGH, W., *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona: Paidós, 2005.
- WILKINSON, R., «El Concepto de lo profundo en Oriente y Occidente»: *Contrastes. Suplemento* 9 (2004), pp. 201–214.