Revista de Estudios Extremeños, 2015, Tomo LXXI, Número II, pp. 827-846

Nietzsche, Lorca y lo dionisíaco en el arte flamenco y su presencia en el cante extremeño

DIEGO DÍEZ GARCÍA
Fundación "Juan Uña". Catedrático de Filosofía
Consejería de Educación y Cultura. Gobex
diego.diez@gobex.es

RESUMEN

En este trabajo se hace corresponder la "teoría del duende" y la contraposición entre el duende y el ángel, establecida por F. García Lorca para el arte flamenco, con los esquemas estéticos generales de Friedrich Nietzsche sobre los elementos "dionisíaco" y "apolíneo" en el arte.

Se identifican y analizan aspectos específicos de las manifestaciones del arte flamenco que se corresponden con las características de lo que Nietzsche consideraba "lo dionisíaco".

Esta distinción entre lo dionisíaco y lo apolíneo en el arte flamenco se traslada a la consideración de los estilos de cante propios de Extremadura.

PALABRAS CLAVE: Duende, instinto dionisíaco, espíritu apolíneo, arte flamenco, ceremonia ritual, éxtasis dionisíaco, estilos flamencos.

ABSTRACT

In this work, I try to compare the "duende theory" including the distinction established by F. García Lorca between "duende" and "angel" within the Flamenco Art and the artistic elements studied by Nieztsche: the Dionysian and the Apollonian.

I identify and analyze in particular Nieztsche´s view of the Dionysian element in relation to the manifestations of the Flamenco Art.

This distinction between the Dionysian and the Apollonian within the Flamenco Art is considered under the perspective of the particular styles of Flamenco Singing in the region of Extremadura.

KEYWORDS: Duende, Dionysian instinct, Apollonian spirit, Flemish art, ritual ceremony, Dionysian ecstasy, Flemish styles.

Federico García Lorca, el gran poeta del *Romancero Gitano* y del *Poema del Cante Jondo*, expresó sus ideas teóricas sobre el cante flamenco especialmente en tres ocasiones. La primera, el 19 de febrero de 1922, en una conferencia pronunciada con ocasión de la celebración del futuro *Primer Concurso de "Cante Jondo"* en Granada, organizado por el Centro Artístico de la ciudad los días 13 y 14 de junio (coincidiendo con el Corpus Christi).

El texto de esta conferencia bajo el título "El cante jondo (cante primitivo andaluz) sus orígenes, sus valores musicales su influencia en el arte musical europeo", fue apareciendo por entregas en el diario *Noticiero Granadino* en los días siguientes[1] y sirvió de documento inicial para una nueva versión de esta conferencia que pronunció posteriormente por varias ciudades de España y que bajo el título "Arquitectura del cante jondo" presentaría en la Habana en 1930[2].

Pero será en 1933 cuando García Lorca pronuncie la conferencia que constituirá el documento teórico más importante en el que exprese una teoría del arte de un alcance más extenso que el del propio arte flamenco, aunque sus referencias se dediquen fundamentalmente al mismo. Se trata de "Juego y teoría del duende", la conferencia que pronunció en 1933 primero en Madrid y luego en Buenos Aires el 20 de octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires; este texto responde a la teorización de una expresión poética que se encuentra ilustrada en los poemas de *El Romancero Gitano* y en el *Poema del cante jondo*[3].

En este texto el poeta se sitúa, sin citarla expresamente en la concepción nietzscheana del papel jugado por dos impulsos que estarían presentes en

---

[1] Vid. idmarch.org.: "Textos Teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla (acerca del "cante jondo")" (Fecha doc. 10-12-2008.) Fuente URL gnawledge.com (En la presentación se advierte que fue publicado, carente de la primera entrega, por Marie Laffranque, "F.G.L. Textes et proses tirés de l'oubli, Nouveaux textes en prose", *Bulletin Hispanique*, LXI, 3, 1954, pp. 303-320. La conferencia completa fue reproducida posteriormente por Eduardo Molina Fajardo).

[2] Vid. MAURER, Christopher: *Federico García Lorca y su Arquitectura del Cante Jondo*. Comares, Granada 2000.

[3] GARCÍA LORCA, Federico: "Juego y teoría del duende" en *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*. Nº 238. Málaga, 2004, pp. 150-157 (esta versión, una de las innumerables reediciones, es la que utilizamos en este trabajo).

todas las manifestaciones artísticas: "el instinto dionisíaco" y el "espíritu apolíneo". Sin embargo, que yo sepa, en ninguna de sus intervenciones teóricas sobre el arte el autor hizo referencia explícita a la concepción nietzscheana que podría subyacer a sus propias reflexiones.

Según desarrolla Friedrich Wilhem Nietszche en su obra *"El origen de la tragedia en el espíritu de la música"*, en la tragedia griega confluyen dos fuerzas que habrían servido de inspiración a todo el esplendor del arte griego: lo apolíneo y lo dionisíaco. Ambos elementos, además, estarían presentes como dos fuerzas en tensión, no sólo en la tragedia ática, sino en toda obra de arte[4].

El elemento *apolíneo* sería el principio racional, que incluye los conceptos de orden, mesura, virtud, amor y proporción que se estima deben presidir la investigación y el conocimiento de la realidad, frente al mundo de las fuerzas primarias e instintivas; con este elemento se limitan en el hombre los impulsos salvajes e irracionales, y las pasiones desenfrenadas; se persigue la búsqueda de lo racional y luminoso, y se procede a la indagación del orden que presidiría las relaciones entre los seres. El icono de este principio sería el dios Apolo al que los griegos consideraban el dios de la juventud, la belleza, la poesía y las demás artes. Para Nietzsche, además, sería el dios de la luz, la armonía, la individuación y la racionalidad.

El elemento *dionisíaco*, por el contrario, sería una fuerza opuesta a lo apolíneo; lo dionisíaco estaría más allá del orden y el conocimiento; en expresión de otra obra de Nietzsche: estaría "más allá del bien y del mal"; lo dionisíaco sería la exaltación sin freno de los impulsos vitales, la pasión que alumbra lo creativo, la efervescencia del lado oscuro de la realidad, la exaltación de las pasiones; en definitiva, la expresión de la verdadera plenitud humana, que radica en la irracionalidad, sin limitaciones, y que exaltaría valores como la salud, la juventud, la sensualidad, etc., frente a la valoración de la pura racionalidad en lo apolíneo.

En oposición a la serenidad, la racionalidad y el orden de lo apolíneo, *lo dionisíaco simboliza la liberación vitalista, que manifiesta el sentido intenso*

---

[4] NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia (con introducción de Carlos García Gual).* Espasa Calpe, Barcelona, 1983 (traducción de Eduardo Ovejero Mauri). Las citas de este trabajo serán tomadas de esta reedición.

de la vida, representa la plenitud de lo humano sin las opresiones racionales que reprimen la grandeza de la naturaleza humana. Para Nietzsche, en términos filosóficos, este principio representaba el mundo instintivo, la disolución de la individualidad y, en definitiva, el mundo de la irracionalidad.

Su icono sería el dios griego Dionisos, dios del vino, del éxtasis, en cuyo honor se celebraban los misterios órficos, las ceremonias de las bacanales presididas por el exceso, la embriaguez, la música y la pasión; este dios representaba el mundo del caos, la deformidad, la noche, los instintos…

En la interpretación que tradicionalmente se había hecho del mundo clásico, la cultura y el arte griegos serían de carácter puramente apolíneos, de manera que en la cultura clásica reinarían el orden, la medida, lo bello, lo equilibrado, lo racional; pero Nietzsche, por el contrario, sostiene que en su origen junto a estos elementos coexistirían otros elementos dionisíacos, que habrían sido olvidados y barridos de la escena a partir de Sócrates y Platón, inventándose a partir de ellos una pretendida realidad en la que sólo existiría la legalidad y la racionalidad, y en la que sería sustituido el mundo corporal y los instintos por la fe en un mundo creado por la razón en el que se relega lo dionisíaco al no ser o la irrealidad.

Para Nietzsche la auténtica grandeza de los griegos encuentra su expresión culminante en la tragedia ática, en donde consiguen representar de modo armónico estos dos elementos contrapuestos: lo apolíneo y lo dionisíaco de la existencia. Para Nietzsche la tragedia griega sería la expresión artística en la que *el coro, o elemento dionisíaco*, expresaría sus efusiones desbordantes en imágenes y representaciones apolíneas. Prometeo, y los distintos héroes, personajes clásicos de la tragedia ática, no son sino distintas máscaras de Dionisos que aparece bajo una diversidad de figuras como individuos presas del deseo, que están expuestos al error y al sufrimiento; y "esta precisión y claridad con que aparece es obra de Apolo, intérprete de los sueños que revela al coro su estado dionisíaco por esta apariencia simbólica[5].

De este modo, *el arte trágico surge cuando se impone una forma apolínea a la desmesura del elemento dionisíaco*. Y generalizando su interpretación, para Nietzsche, como se ha dicho anteriormente, ambos elementos estarían

[5] NIETZSCHE, F.: *Op. cit.*, p. 96.

presentes en todas las artes y el origen de cada obra de arte, finalmente, sería el producto de la tensión entre estos dos elementos.

En la conferencia a que nos referíamos, Lorca presentará como elementos opuestos: *el duende*, por un lado, y *la musa y el ángel* por otro; el duende es un elemento estético de naturaleza muy distinta a la de la musa y el ángel. Al final de su conferencia García Lorca declarará: "Señoras y señores: He levantado tres arcos, y con mano torpe he puesto en ellos a la musa, al ángel y al duende". Y termina contraponiendo la presencia, con determinada apariencia figurativa, de los dos primeros personajes (elementos apolíneos) a la presencia del último de quien se pregunta ¿dónde está el duende? Y responde no con la mención de la apariencia de otra figura, sino que dirá: "por el arco vacío entra un aire mental" para significar que no hay una presencia personalizada de este último personaje (disolución de la individualización en el elemento dionisíaco)[6].

La musa y el ángel, encarnarían para él, aunque sin citarlo expresamente el elemento "apolíneo". Por el contrario, el otro personaje, el duende, constituiría el elemento dionisíaco, al que efectivamente atribuye aunque sin citarlo expresamente características propias de su naturaleza dionisíaca. Hay un párrafo de la conferencia en el que García Lorca hace referencia al propio Nietzsche, y donde mejor se comprueba esta influencia; es en el pasaje en el que el autor dirá: "Este "poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica" es, en suma, el espíritu de la Tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche que lo buscaba en sus formas exteriores… sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la seguiriya de Silverio"[7].

Es esta concepción de la naturaleza dionisíaca del duende la que guía la narración de la anécdota referida a la reunión en la que canta la Niña de los Peines de un modo técnicamente perfecto y un hombre pequeñito comenta su actuación con un "¡Viva París!", que la revuelve en lo más profundo y le hace beberse de un trago un gran vaso de cazalla, y sentarse esta vez a cantar "sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada…pero con duende". O el párrafo en el que afirma "…y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de "¡Viva Dios!, profundo, humano,

---

[6] GARCÍA LORCA, F.: *Op. cit.*, p. 157.

[7] Ibid., p. 151

tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina". La identificación del duende con las características atribuidas por Nietzsche a lo dionisíaco no ofrece dudas.

Por eso resulta extraño que Lorca no diga explícitamente que sus afirmaciones sobre el duende se basan, o al menos están inspiradas, en la teoría que sobre lo apolíneo y lo dionisíaco desarrolla Nietzsche en *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*. La obra apareció en Alemania en 1872 y se hicieron inmediatamente varias ediciones de ella (en la tercera se le cambió el título por el de *El origen de la tragedia o los griegos y el pesimismo*) de modo que el elemento dionisíaco en el arte ya habría sido identificado hacía más de medio siglo por Nietzsche y sus tesis habían armado suficiente revuelo y habían sido suficientemente discutidas y criticadas por sus coetáneos como para suponer que García Lorca debía conocerlas. De hecho los especialistas encuentran muestras de la influencia de Nietzsche ya en el pensamiento de los autores de la generación del 98; y Gonzalo Sobejano, en su obra *Nietzsche en España (1890-1970)*, lo cita entre "los astros supremos de la constelación fin de siglo, cuyo resplandor se extiende sobre la España que piensa y siente, hasta por lo menos et tercer lustro de nuestra centuria"[8].

Según afirma el propio Gonzalo Sobejano, ya Francisco A. de Icaza había publicado en este tiempo una antología de poemas de Nietzsche y habían aparecido en la revista "Estudios" otros poemas suyos, traducidos por este autor, al mismo tiempo que se había llevado a cabo la traducción de una obra nietzscheana muy significativa. *Humano, demasiado humano*. De modo que es claro que Nietzsche formaba parte del bagaje cultural de Lorca y de los intelectuales de su generación. La mayor parte de los profesores del mundo clásico, filosófico y literario de la universidad Central, a cuyas clases asistió Lorca, se habían formado en Alemania y dominaban esta lengua y conocían a sus intelectuales más representativos, entre los que, indudablemente se encontraba Nietzsche.

Por todo ello, si tal vez no había traducción al castellano de la obra *El origen de la tragedia* antes de 1930, cosa que desconozco, y si no había leído personalmente esta teoría de lo dionisíaco y lo apolíneo en la propia obra de

---

[8] SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España (1890-1970)* Gredos, Madrid, 2009 (1ª edición 1967 en Biblioteca Románica Hispánica).

Nietzsche, cosa que tampoco puedo confirmar porque no sé si García Lorca conocía el alemán, no ofrece casi ninguna duda que al menos debió escucharla en alguna de esas más de mil conferencias a las que dice haber asistido en la Residencia de Estudiante, en su conferencia sobre "teoría y juego del duende"; por eso se echa de menos en el texto de la misma una referencia explícita y precisa al instinto dionisíaco y al espíritu apolíneo como fuentes teóricas de su interpretación de la naturaleza dionisíaca del duende.

Por su parte, Andrés Soria Olmedo también encuentra las raíces de la teoría del duende de García Lorca en el Origen de la tragedia de F. Nietzsche, así como en una concepción cosmogónica inspirada en Schopenhauer[9].

Sin embargo no es este el tema principal de mi trabajo, sino el intento de proporcionar, basándome en la teoría de Nietzsche, alguna explicación de ciertas características que aparecen en las manifestaciones más conspicuas del arte flamenco como modo de expresión dionisíaca de la nueva realidad estética que se crea en las expresiones de dicho arte. De acuerdo con ello, las líneas que siguen están inspiradas en las reflexiones de Friedrich Nietzsche. A mi entender estas reflexiones permiten explicar algunos caracteres propios del arte flamenco, que manifiestan una índole estética muy identificada con el elemento dionisíaco de la tragedia clásica griega. Tal vez el arte flamenco sea una de las respuestas a aquello que preguntaba Nietzsche en el *Ensayo de autocrítica* que precedía a la edición de su obra en 1886 "¿Qué habría de ser una música cuyo principio general …(fuese)…el espíritu dionisíaco?"[10]

****

La primera característica de la tragedia griega ática que nos interesa es la importancia que desde el principio tiene el coro en los orígenes de su aparición como fenómeno teatral colectivo. Como es bien sabido el coro en la tragedia griega, además de una función demarcadora del inicio y fin de cada episodio, tiene una *función narradora y mediadora* entre el público y la acción que se

---

[9] SORIA OLMEDO, A.: *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004.

[10] NIETZSCHE, F.: *Op. cit.*, p. 42.

desarrolla en la escena: sugiere y anuncia lo que va a ocurrir, advierte a los personajes de las consecuencias de sus actos, glosa sus acciones, interroga a los dioses sobre el destino, etc. El coro tiene además una *función ritual*, con oraciones, cantos de acción de gracias, ofrendas, desfiles procesionales y danzas (la palabra "coro" significa en griego "danza").

En las primeras representaciones trágicas el elemento primigenio es el coro, que es más antiguo, más esencial y más importante que la propia acción de los personajes; el coro era un grupo de individuos ("coreutas") que participaban en los ritos dionisíacos en las fiestas bacanales. Con el tiempo, el guía del coro ("corifeo") en vez de cantar con el resto del grupo empezó a dialogar con los coreutas, dando así lugar al nacimiento de la tragedia. De esta manera, en su versión más auténtica, la tragedia ática en su origen nace de la existencia de un coro, que no es un grupo de espectadores que se limita a glosar la acción y comentar el argumento, sino que mantiene con los personajes una relación mucho más estrecha. El coro es el elemento fundamental, sus integrantes comparten el sufrimiento de los personajes, sufren una especie de metamorfosis y son "transportados" por el éxtasis dionisíaco hasta identificarse inconscientemente con las imágenes del dios representadas en los personajes de la escena. Mientras para el puro espectador lo que tiene delante de sí es una ficción, una obra de arte y no una realidad, para el coreuta, cuya individualidad se disuelve en el coro, se está inmerso en una realidad en la que él "está necesariamente obligado a reconocer, en los personajes que están en escena, seres que existen materialmente" nos dirá Nietzsche[11].

Es interesante comparar esta situación con lo que pudo ocurrir en los primeros momentos originarios del nacimiento del flamenco *como arte*. A imagen de lo que ocurre con el origen de la tragedia, en los inicios del arte flamenco lo originario no es el artista, sino la reunión de aficionados que celebran la "ceremonia" de la expresión flamenca, es decir, *lo inicial es ese grupo de "aficionados", individuos indiferenciados, que celebrarán su ceremonia en "el cuarto"*, y a los que poco tiempo después se identificará en el léxico flamenco como los "cabales".

Esta situación puede ilustrarse, en el caso de los cantes extremeños, con un estilo como el de los "tangos" que se cantaba originariamente en los aledaños de la plaza alta de Badajoz y que hoy se conocen como los "tangos extre-

[11] Ibid., p. 78

meños". En estos tangos se respira de algún modo todo el aire de una ceremonia colectiva, donde entre cante y cante se introducía una intervención del "coro" cuya huella se conserva en la aparición recurrente del estribillo.

Hay que señalar que el compás binario de los tangos, propio de los cantes traídos por los negros africanos, de donde podrían proceder al final los tangos flamencos, ayudan mucho a identificar el elemento dionisíaco en nuestros "tangos extremeños"; toda la música que nos viene de los negros se interpreta con un ritmo binario en una ceremonia colectiva completamente comparable a la de los coreutas de la tragedia ática. Parece como si el ritmo binario fuese connatural a la aparición de la emoción musical colectiva, con la exposición reiterada de una misma melodía. Pero tal vez no se encuentra la clave en el tipo de ritmo con el que se expresa.

Si examinamos los "jaleos" nos encontraremos igualmente con ese aire de ceremonia colectiva (tan colectiva que el lugar natural en el que se cantan son las celebraciones de boda) y el ritmo, sin embargo, en este caso es ternario. Ahora lo que encontramos como elemento representante de lo colectivo tal vez sean los melismas, las "caídas", que recuerdan la entonación fonética del habla de los "coreutas".

En cualquier caso se trata, por tanto, del cante del "corifeo" como expresión mediadora e individual de carácter apolíneo de lo sentido y vivido en las emociones indiferenciadas y colectivas de carácter dionisíaco que viven los "coreutas" que asisten y apoyan al artista. En los "tangos" nacidos al calor de las fiestas en la plaza alta, y en los jaleos, como versión de la concepción gitana de los desposorios, la presencia de los coreutas es esencial para que aparezca la emoción estética.

Del mismo modo que el coro es más antiguo y más original que la propia acción de la tragedia y el corifeo sale de entre el grupo de coreutas y se expresa como portavoz de ellos, *el grupo de cabales en el cuarto es el fenómeno primigenio,* colectivo, de donde surge *el individuo, cantaor flamenco,* cuya voz se destaca de entre el grupo de los iniciados y *se constituye en el portavoz* de la realidad estética flamenca. Así mismo, igual que el coro en la tragedia comparte y vive el sufrimiento trágico con el personaje y no se limita a mantener con él una relación de ficción, como haría el mero espectador, *el aficionado del* cuarto *mantiene con el cantaor una comunicación que es mucho más real que la que se mantendría en una ficción artística.*

Para él esta comunicación es de un carácter "real", aunque no se trate de una realidad natural, sino imaginaria, de carácter estético, muy alejada del mero

servilismo de la imitación de lo natural... El aficionado llamado "cabal" está en tal estado de exaltación dionisíaca que cuando aparece el protagonista se identifica con él; en este "coreuta" del flamenco se produce, no la liberación apolínea que significaría la aparición del "corifeo" que "actúa", sino la destrucción de su individualidad personal; se produce su identificación inconsciente con aquel personaje en un mundo de imágenes cuya realidad para él está fuera de la realidad ordinaria, en un espacio simbólico ajeno a cualquier tiempo y a cualquier esfera social.

El mero espectador que forma parte del público convencional estaría muy alejado de esta vivencia. Mantendría una relación estética con el artista de un carácter muy distinto. El integrante del "coro" de aficionados cabales llega a romperse la camisa sobrepasando la mera participación como espectador por un mecanismo de identificación con el fenómeno estético que se está produciendo, aprieta los puños hasta clavarse las uñas, rompe el vaso en el que estaba bebiendo, presenta rictus y expresiones faciales deformadas etc… que son signos evidentes de la presencia de lo dionisíaco en la ceremonia estética flamenca que se está celebrando

En la línea de pensamiento de Nietzsche podríamos decir que estas imágenes irían desde lo sublime, en donde "el arte doma y somete a lo terrible" (como ocurre con la toná o la seguiriya en el arte flamenco, según mi interpretación) hasta lo cómico, por donde "el arte nos libra de la repulsión de lo absurdo" (como ocurre en gran medida con las bulerías). De esta manera el arte salva a los "coreutas" flamencos de la desesperación y del hastío de la vida cotidiana[12].

De esta manera el coro, según la interpretación de Johann C. Friedrich Schiller que propone Nietzsche, es el muro de contención que, por un lado separa la ceremonia trágica del puro mundo de la ficción con que se presenta la acción trágica al espectador y, por otro, la separa de la realidad "empírica" para convertirla en una realidad de otro carácter, que *disuelve la individualidad*, pero que sigue siendo real para los "coreutas". Igualmente también en la reunión originaria del cuarto en la ceremonia del arte flamenco (que tendría el mismo papel que tiene los ritos iniciáticos en las ceremonias dionisíacas) el

[12] Ibid., p. 82

grupo de cabales actúa como una muralla viva que por un lado separa la ceremonia flamenca del mero espectador, que lo percibiría como pura ficción artística, y por otro mantiene una relación de *comunicación de carácter colectivo* con el mensaje del cantaor que, aún sabiendo que no es una realidad natural, constituye un modo de contactar con otro tipo de realidad de carácter estético, sí, pero no puramente ficticio.

Los cabales son expresión del tipo primordial del hombre que manifiesta las emociones más elementales y más elevadas, las más fuertes, el soñador en éxtasis que experimenta la fuerza dionisíaca que le domina y posee y en donde anida la presencia del dios Dionisos, que se manifiesta en la máscara apolínea del cantaor. Los cabales mantienen en la ceremonia flamenca una comunicación colectiva en la que se irá manifestando el cante, el acompañamiento y el baile. Posteriormente y de modo progresivo esta situación originariamente dionisíaca evolucionará a una situación en la que se irán destacando, sometiéndose a la apariencia apolínea individualizadora, el cantaor, el guitarrista y el bailaor, trinidad y unidad de esta tragedia flamenca.

****

La teoría del cantaor Antonio Mairena según la cual el origen de la ceremonia flamenca se situaría en el hogar gitano primigenio, donde el cante habría conservado su pureza gracias al cuidado de un grupo restringido de personas, las familias gitanas ancestrales, hasta su aparición en los cafés cantantes en el último tercio del siglo XIX, podría tal vez explicarse desde la consideración de esta tensión entre lo dionisíaco y lo apolíneo. Su pretensión de atribuir exclusivamente la conservación de esta pretendida pureza a ese hogar gitano donde se habrían fraguado los cantes y su particular teoría de "la razón incorpórea" del cante, que hoy tanto se critica entre los flamencólogos, tal vez constituyan la expresión inconsciente de la constatación de la existencia de este elemento dionisíaco.

Como es sabido por el aficionado, el término "razón incorpórea" fue utilizado por Antonio Mairena para objetivar el conjunto de tradiciones, ritos, manifestaciones de una cultura peculiar gitana cuya expresión sólo sería accesible a los miembros de dicha etnia. De esta razón incorpórea formarían parte los cantes engendrados y conservados en el hogar tradicional gitano; estos cantes, en expresión de Mairena "estarían revoloteando en el espacio -cultural, entendemos- esperando que esa mano, ese cerebro experto y sensible coja ese

puñado de espíritu y lo convierta luego en cante grande”[13]. Desde nuestra perspectiva, esa mano, ese cerebro, esa sensibilidad serían los del cantaor “iniciado” (evidentemente sólo de la etnia gitana, según Mairena), que jugarían el papel de máscara apolínea del propio Dionisos, que surge de entre los coreutas.

Por ello sus teorías, tildadas de “gitanófilas”, pudieran significar a su manera la exposición de una intuición genial, producto de su sensibilidad estética, que aún no habría sido correctamente entendida por los intelectuales del flamenco; de acuerdo con esta intuición el elemento fundamental que sirve de sustrato a toda expresión auténticamente flamenca es el instinto dionisíaco, que se manifiesta en las diversas máscaras apolíneas en las que logra individualizarse. Y en este contexto poco importaría la inexactitud histórica de los hechos aducidos por Mairena para abonar su teoría y a cuya falta de adecuación a los hechos se recurre para desmontar la teoría mairenista[14]; porque de lo que se trataría, como tema crucial, no sería de la explicación del *origen histórico* del arte flamenco, sino del *origen estético* del mismo; y en este caso el auténtico sentido de esta teoría consistiría en la valorización que establece del `papel jugado por el instinto dionisíaco en la naturaleza del arte flamenco. Otra cuestión es que se pretenda atribuir la función de este elemento exclusivamente a la presencia del elemento gitano.

Sólo en el supuesto de la influencia del elemento dionisíaco se pueden comprender algunos fenómenos aparentemente paradójicos en la ceremonia flamenca; tal ocurre, por ejemplo, con el baile flamenco. En el baile flamenco, que es un exponente típico del arte de la danza, la expresión estética debería estar constituida fundamentalmente y de manera dominante y casi exclusiva por elementos propios del espíritu apolíneo, como la belleza plástica del cuerpo

---

[13] Vid. MAIRENA, A. y MOLINA R.: “Mundo y formas del cante flamenco”. *Revista de Occidente*, Madrid, 1963 y MAIRENA, A.: *Las confesiones de Antonio Mairena. Edición preparada por Alberto García Aulecia*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976; y especialmente el capítulo “Antonio Mairena y el Mairenismo. La voz de los “tíos” “en: GAMBOA, J.M.: *Una historia del flamenco*. Espasa, Madrid, 2005, pp. 167 a 189. (La cita en p. 186).

[14] Vid. entre otros, DURÁN MUÑOZ, G.: *Flamenco. Aportación a su historia*. Real Academia de Extremadura, Cáceres, 1990 y HURTADO TORRES, A y D.: *La llave de la música flamenca*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2009.

y sus formas esculturales, los movimientos rítmicos armoniosos etc. Pero en la ceremonia flamenca del grupo de "cabales" estos elementos se ven desplazados, de modo que la emoción estética puede ser provocada por la aparición imprevista y espontánea de una vieja bailaora flamenca, a veces mal vestida, con el cuerpo deformado por la edad, etc., y que levanta entre el grupo de "coreutas" emociones y expresiones que demuestran la aparición de un éxtasis estético que probablemente no hubiera producido nunca el elemento apolíneo.

De esta manera el artista flamenco es el portavoz de los anhelos del grupo, a modo de una caja de resonancia de los sentimientos del "coro", y al mismo tiempo puede ser *el profeta* de algunos deseos de los que las individualidades como tales no son conscientes pero que estarían presentes en el inconsciente del grupo. El artista flamenco, cuando está verdaderamente inspirado, *se ve transportado fuera de sí* por esta fuerza dionisíaca, como flotando en una realidad distinta a la ordinaria. Desde este punto de vista, y a semejanza de como Nietzsche entiende la relación entre el coro y los personajes en los inicios de la tragedia ática, el cantaor, por ejemplo, no debería considerarse solamente como el elemento apolíneo que se destaca respecto al grupo de cabales, sino como una máscara a través de la que se manifestaría ante ellos la presencia del dios Dioniso[15].

Ello debería llevarnos a una clave que podría ayudarnos a establecer una diferencia importante entre la naturaleza del arte flamenco y la de la copla andaluza. Pese a las afinidades melódicas que pueden presentarse en muchos casos entre una y otra manifestación artística, hay una separación profunda entre ellos: en la copla andaluza constantemente se constata la presencia del elemento apolíneo ya desde sus orígenes; la línea que iría desde la escuela bolera a la copla andaluza se establece siempre en el seno del elemento apolíneo; algo muy distinto de lo que ocurre en el arte flamenco, donde la línea que va desde su origen a su desarrollo transcurre en el seno de lo dionisíaco. Esta circunstancia establece, entre una y otra manifestación artística, una separación mucho más profunda que la que se encuentra a partir de las diferencias musicales o temáticas que pueden apreciarse entre ambas, la existencia de formas previas ya establecidas en el flamenco y la ausencia de ellas en la copla, etc…

---

[15] NIETZSCHE, F.: *Op. cit.*, p. 95.

En el arte flamenco los personajes que llevan la acción se transportan a una dimensión estética en la que se produce el éxtasis dionisíaco, de modo que estos tienen la impresión de estar fuera de su propio cuerpo flotando por encima de la realidad ordinaria que le rodea, para sufrir una inmersión en otro tipo de realidad, distinta al tiempo real y las condiciones naturales en que se encuentra el cuerpo que han "abandonado" transitoriamente. Por el contrario, en la copla andaluza el personaje que conduce la acción adopta una posición similar a lo que Nietzsche llama "el rapsoda" (oponiendo la figura del rapsoda a la del poeta: el poeta siente, el rapsoda interpreta). "…el rapsoda…no se identifica con sus imágenes, sino que, como el pintor, las ve y las considera fuera de sí mismo"; para él la realidad con la que entra en contacto es de una naturaleza propia de la ficción estética[16].

Conviene no caer en la tentación de identificar al grupo de individuos del "tablao" con el elemento correspondiente al "coro" de la tragedia clásica. No se puede hacer una traducción de la relación entre el cantaor flamenco y el grupo de cabales a la situación en que se encuentra el grupo del tablao que acompaña al cantaor, pese a que lo mismo unos que otros jalean, animan y acompañan la actuación del artista principal. La relación entre los personajes del tablao y el personaje principal se produce dentro de la dimensión puramente apolínea, mientras que la relación entre los cabales y el cantaor se produce dentro de la dimensión dionisíaca, en el que se produce esa comunicación que nos hace decir que ha aparecido "el duende" (es decir: ha irrumpido el elemento dionisíaco).

Es esta diferencia de carácter en la índole de la comunicación entre una y otra situación la que me ha llevado en ocasiones a establecer la distinción entre el "artista" y "el cantaor" en algunos comentarios sobre la actuación de algunas figuras del flamenco. En bastantes ocasiones ocurre que estas figuras se mueven exclusivamente en el dominio de lo apolíneo y actúan como artistas (lo que permitiría la aparición del ángel o la musa, en términos de García Lorca) y no como cantaores (abriendo el espacio de lo dionisíaco en el que aparecería el duende).

En algunos estilos de cantes personales de artistas extremeños puede apreciarse lo que se viene diciendo. Si se considera el caso de los fandangos de Manolo Fregenal, se puede reparar en que la interpretación individual de las emociones del cantaor oscurece completamente el elemento dionisíaco. Se tra-

---

[16] Ibid., p. 85.

ta de creaciones artísticas que se mueven de modo prácticamente exclusivo en la expresión apolínea de unos sentimientos de los que pueden participar individualmente los asistentes, en cuanto son capaces de sentir las mismas o parecidas emociones, también de modo íntimamente individual. Tan sólo en el tercio final de uno de sus estilos de fandangos el asistente se siente impulsado por el espíritu dionisíaco y se funde con el cantaor en una emoción colectiva. En la taranta de Pepe el Molinero, a mi entender, está mucho menos presente lo dionisíaco; lo único que se produce tal vez sea una emoción estética de carácter apolíneo, al apreciar la buena factura del cante realizado por el cantaor, con arreglo a los "cánones", la belleza y calidad de la voz, etc. pero nada más; y a esto ayuda, además, la armonización de la guitarra. En mi opinión, se trata de estilos de cantes para "artistas", no para "cantaores".

En el fandango de Pérez de Guzmán, la situación parece más equilibrada entre el elemento apolíneo y el dionisíaco. Como en el cante de Manolo Fregenal y el Molinero, indudablemente se encuentra en él la presencia de lo apolíneo, expresado en el orden, la armonía de la melodía, la mesura, etc. Pero la "fuerza" del cante y las subidas y bajadas repentinas de la melodía hacen aparecer, en mi opinión, el elemento dionisíaco, que, en este fandango, no se encuentra perturbado por las florituras de armonización de la guitarra en el interior de la interpretación del cante y es potenciado, por el contrario, por el origen popular del fandango de Huelva originario que el cantaor recreó.

Se podrían seguir examinando otras versiones de cantes con modificaciones propias de cantaores extremeños, aparecidas en algunos cortes de discos de 78 rpm y grabadas en discos de pizarra, que no llegan a ser estilos suficientemente diferenciados de los estilos matrices en los que se apoyan para considerarlos creaciones propias de los artistas; estas versiones nos servirían para seguir ilustrando la presencia del elemento apolíneo en las interpretaciones de los artistas, mediante modificaciones de la armonía, pero sin presencia del elemento dionisíaco.

Como puede apreciarse, pues, la emoción de naturaleza dionisíaca a la que nos venimos refiriendo no se produce exclusivamente en función del número de personas ante las que actúa el personaje; la clave está en *el modo como se establece la relación* entre él y los espectadores.

Cuando se produce la aparición del "duende" en un escenario como un teatro, un festival o una peña flamenca, en donde el cantaor-actor está con el guitarrista, el bailaor, los palmeros, etc., estos últimos personajes no son el "coro", sino que forman parte de la acción, pero no por ello se ha prescindido

del coro, sino que toda la audiencia, como colectivo en el que se disuelven las individualidades, puede convertirse en el propio "coro" cuando aparece el duende. En este caso se establece la comunicación de carácter dionisíaco a que nos hemos venido refiriendo.

A propósito de esto es muy interesante analizar el diferente papel que juegan los palmeros, guitarristas, bailaores, etc. en el cuarto de cabales, en cuyo caso, probablemente participan como parte del "coro" y el papel que juegan en el escenario de un espectáculo, en cuyo caso se integran en la "acción", formando parte del conjunto de máscaras apolíneas a través de las cuales se manifiesta Dionisos.

Cuando el duende aparece, el público que aplaude no es el "espectador ideal" del que hablaba A. W. Schlegel y al que se refería Nietzsche en el capítulo séptimo de su obra, sino todo lo contrario: es la versión actual de la multitud indiferenciada de coreutas con pies de cabra que participan en la ceremonia de la aparición del dios bajo la máscara del personaje que conduce la acción. En otras ocasiones, cuando lo que aparece es el ángel o la musa (esto es, el númen, el logos), la situación no es en nada comparable a lo anteriormente descrito.

Aquí se puede encontrar una explicación de esa diferencia que tantas veces se encuentra entre cantar en "el cuarto" y cantar en el escenario, algo que no es exportable a otras manifestaciones artísticas (en la zarzuela o en la ópera, por ejemplo, no es imaginable una manifestación "natural" en el cuarto, que fuera cualitativamente diferente a una manifestación en el teatro). Estas mismas consideraciones sirven para explicar el hecho muchas veces constatado de que los que pasan por una primera experiencia de contacto con el arte flamenco o se convierten en aficionados fervorosos o son incapaces de sentir una atracción que no sea meramente superficial y mínima por él. Mientras que en el primer caso el asistente se ha visto inmerso en una experiencia en la que él mismo se ha visto metamorfoseado y ha tenido la impresión de haber pasado por una situación en la que le ha parecido en algunos momentos como si realmente viviese en otro cuerpo, con otro carácter (el éxtasis dionisíaco), en el segundo caso se ha asumido una postura similar a la que se tiene frente a lo que Nietzsche llama "el rapsoda"

****

Otro punto al que podemos aplicar las reflexiones anteriores sobre lo dionisíaco en el flamenco tiene que ver con su característica, tan acusada, de manifestarse preferentemente *como queja y resignación* frente a la marginación,

las condiciones materiales de vida, la exclusión social, etc. sin que en sus manifestaciones aparezcan conatos de rebelión, protestas violentas o propuestas de acciones revolucionarias. No se conoce, ni tendría sentido en el flamenco, ninguna letra tradicional que hablase, por ejemplo, de la plusvalía, de la explotación del capital, de las condiciones del proletariado como clase explotada, etc. A este respecto se ha llamado con frecuencia la atención sobre *las notas de fatalismo y resignación* que están presentes en el mundo del flamenco, ante la injusticia social en la que en realidad han vivido tradicionalmente sus protagonistas.

Tradicionalmente se ha venido atribuyendo esta característica a la peculiar idiosincrasia del pueblo gitano y del propio pueblo andaluz, al fatalismo procedente del mundo árabe, cuya música se censa como elemento integrante de la transculturación musical flamenca, a la postura ante la vida presente en el orientalismo que atrajo la atención de los románticos sobre el flamenco, (no se olvide que el dios Dioniso y los ritos orgiásticos desembocan en la Grecia Arcaica procedentes de Oriente); pero probablemente las raíces sean más profundas.

A este respecto es interesante señalar cómo en el espíritu dionisiaco, según Nietzsche, "la embriaguez del estado dionisíaco" lleva a abolir las trabas y los límites ordinarios de la existencia; produce un momento letárgico y abre un abismo entre el mundo de la realidad dionisíaca y el de la realidad diaria. Nietzsche nos dirá: "… en el momento que reaparece esta realidad cotidiana en la conciencia, (quien se encuentra en estado dionisíaco) se siente en ella, como tal, con disgusto y el resultado de esta impresión es una disposición ascética, contemplativa, de la voluntad"[17] esto es, con la convicción de que no se puede cambiar la realidad, porque la realidad fundamental no es la que se produce en las apariencias.

Nietzsche advierte que el "sátiro" que está instalado en el espíritu dionisíaco, se encuentra en un estado de disolución de su individualidad y de comunicación despersonalizada con el grupo de "coreutas" que celebra la ceremonia báquica, se siente hastiado de la acción, entiende que la actividad individual no puede cambiar la naturaleza permanente de las cosas y considera ridículo y vergonzante querer enderezar el mundo. El "oficiante" flamenco se

[17] Ibid., p. 81.

encuentra en una situación similar; en la "ceremonia" flamenca su individualidad se disuelve en una sensibilidad colectiva en la que la triste realidad en la que vive se olvida y el arte se convierte en el Dioniso salvador que aporta el bálsamo saludable que transmutará el hastío de la existencia en imágenes estéticas que ayudan a soportar la vida.

El aficionado -y el cantaor- crean un mundo en el que lo real es distinto de lo natural y empírico para pasar a situarse en un universo estético que produce una realidad más profunda y más "verdadera". Así, el oficiante flamenco, en un primer momento se evade de la realidad empírica y accede a otra realidad artística en la que tal vez podría haber un cambio de las condiciones en las que se desenvuelve su existencia y pasa a prestar atención a otros elementos más "reales" presentes en la nueva realidad -artística- creada, para después convencerse de la inutilidad de este anhelo de huida y caer en el fatalismo y la falta de acción. Por eso *el flamenco es queja y no reivindicación, resignación y no revolución.*

****

Las líneas precedentes forman parte de una primera aproximación al mundo del flamenco, desde esta óptica nietzscheana y está necesitada de posteriores reflexiones más pormenorizadas sobre el papel de los distintos personajes de la acción en la ceremonia flamenca. Así, por ejemplo, habría que analizar, junto a la del cantaor, la figura del guitarrista; este, por un lado formaría parte del coro de cabales en el "cuarto" y por otro lado podría identificarse con una máscara más de las figuras apolíneas de la acción. El guitarrista debe asumir y compatibilizar dos papeles muy distintos, según sea el caso, en la ceremonia artística.

Otro tanto ocurre con el bailaor o la bailaora; el baile, es un elemento más primitivo, más antiguo que el propio cante en el nacimiento del arte flamenco[18]; y la figura del bailaor o bailaora necesita de unos análisis estéticos muy detenidos porque el personaje en la acción de la ceremonia flamenca desempeña un rol muy dispar según se desarrolle la acción dentro del espectáculo teatral, dirigido a los espectadores, desempeñando el papel de máscara apolínea o en la

[18] STEINGRESS, G.: … *y Carmen se fue a Paris*. Almuzara. Córdoba, 2006.

reunión del "cuarto" de cabales, "poseído por el dios" y cuya acción va destinada a despertar la emoción estética de los "coreutas". Nos queda analizar más detenidamente cómo se interpretaría estéticamente su rol en una u otra situación.

Lo mismo podría decirse de los palmeros y otros personajes. ¿Se trata de elementos complementarios de la ceremonia estética principal o, por el contrario, constituyen elementos indispensables para la provocación de la emoción estética pretendida ¿Hasta qué punto juegan uno u otro papel? Se necesita, pues, seguir reflexionando todavía más sobre este tema, desde la perspectiva de la integración del doble elemento dionisiaco y apolíneo en una estética flamenca de índole fundamentalmente dionisíaca.