

FILOSOFÍA DEL FLAMENCO

Nolo Ruiz



SAMARCANDA

Filosofía del Flamenco

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Derechos reservados © 2020, respecto a la primera edición en español, por:

© Nolo Ruiz

© Editorial Samarcanda

ISBN: 9788417904531

ISBN e-book: 9788417672997

Producción editorial: Lantia Publishing S.L.

Plaza de la Magdalena, 9, 3 (41001-Sevilla)

www.lantia.com

IMPRESO EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN

A Leo. A Sol.

A Carmen.

A mi abuela.

A mi madre.

Prólogo

Este no es un libro de flamenco. Es un libro de filosofía. Pero sí es un libro sobre flamenco y aún más sobre filosofía. Un libro en el que la filosofía es fin y el flamenco, medio y fin a la par, ya que el estudio y la reflexión filosófica que pretenden dar cuenta de él, no solo sirven a una finalidad mayor, sino que además arrojan luz, y así se pretende explícitamente, sobre este arte y su naturaleza. Porque la indagación de las implicaciones filosóficas del flamenco se erige en estas páginas en camino y método para responder a la pregunta que quizás todo filósofo debiera hacerse alguna vez: *¿qué es la filosofía?*

Pero no es esta la única cuestión que se plantea y trata de responder. Asociadas a la principal (y desarrolladas solo al final) aparecen otras muchas: ¿es el flamenco un objeto relevante para la filosofía? ¿Existe la posibilidad de una flamencología filosófica? ¿Expresa el flamenco algún tipo de pensamiento filosófico? Y si así fuera, ¿es distinto de la que puede ser llamada filosofía académica? ¿Cuáles son sus propuestas principales? ¿Se trata de una filosofía original, de creación propia, quizás influencia de otras filosofías? ¿Realiza alguna aportación significativa? ¿Puede, en último término, considerarse filosofía?

Preguntas todas ellas que intentan ser respondidas a través de, primero, una hermenéutica de la flamencología, segundo, una fenomenología del arte flamenco, y tercero, una reflexión filosófica, crítica, constructiva, explicativa y comparativa, acerca de los temas y problemáticas vislumbradas e indagadas en las dos primeras. Esto es, dos caminos de arqueología filosófica y análisis —hermenéutico y fenomenológico— y otro de síntesis, básico para el fin último de esta obra, puesto que es la reunión y exposición coherente y unitaria de las ideas y planteamientos filosóficos que a lo largo del espacio y del tiempo han ido expresando fragmentariamente una inmensa pluralidad colectiva de autores individuales, un medio con el que responder a la pregunta que interroga por la filosofía. Y pretende serlo, principalmente, porque mediante la demostración de la existencia de pensamiento filosófico distinto del académico, el manifestado en este caso a través del flamenco, se trata de responder al gran interrogante de esta obra: ¿qué es la filosofía?

El estudio (filosófico) del flamenco es por eso aquí medio para ello. Pero deviene en fin, en tanto que el ensamblaje y descripción de uno de los fundamentos del arte jondo como es el armazón filosófico que a través de él se expresa, sirve asimismo para profundizar en el conocimiento de esta manifestación artística. Y, por extensión, en el de las gentes que (se) dicen (en) el cante —también denominados como flamencos, andaluces, gitanos, y que, en tanto que este libro no contiene intenciones histórico-socio-ideológicas, y debido a las implicaciones que en este sentido muchas de estas denominaciones suponen, serán llamados, durante toda la obra, como *gentes que se dicen en el cante*¹, junto con variantes como *quienes se dicen en el cante* o, incluso, *quienes dicen el cante* (para señalar específicamente a los intérpretes)—. Y se dicen en el cante en tanto que el cante es a la vez toque y es baile, pues estos tres son entendidos y manifestados —en una genuina característica del flamenco que muestra además

¹ Denominación originaria de Lizcano y Moreno.

el sustrato de ancestralidad que comporta— de forma análoga a como se hacía en el antiguo arte griego, en el que «la danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, la *triúnica choreia*»². Por ello, hablar de las gentes que se dicen en el cante, o que dicen el cante, es lo mismo que hablar de las gentes que se dicen, ven y oyen también en el toque o en el baile, o que dicen (ven u oyen) el toque, el baile, e incluso el jaleo.

Filosofía del flamenco es asimismo fruto de una exhaustiva investigación y concienzuda meditación, que además me procuró la distinción de doctor en filosofía. No es pues esta una obra líquida, sino carnososa, jugosa, necesita ser masticada, saboreada con parsimonia, lentamente, no se agota a la primera, no se gasta con una sola lectura, en un único bocado. Una obra con pretensiones de apertura: de abrir sentidos en forma de resignificaciones, de más o menos calado, sobre la flamencología, el flamenco, la filosofía e incluso el ser humano, de abrir debates, reflexiones, huyendo del dogma, de abrir la mente hacia el progreso. Pero también pretende ser útil, tanto para el flamenco, como para la filosofía, no solo por cuanto pueda aportarles como por la aparición de cuantas ideas nuevas sea capaz de provocar tanto en una como en otro.

Cuestiones importantes, implicaciones relevantes. Y sin embargo, incluso sin ellas, en último término, para quienes nos decimos en el cante y nos pensamos en la filosofía, y más todavía para quienes además pertenecemos a la cultura en la que el flamenco sigue floreciendo, indagar en él, estudiarlo, escudriñarlo, pensarlo y repensarlo, supone dar cumplimiento a la máxima délfica lema mismo de la filosofía: conócete a ti mismo.

Tirititrán...

² Tatarkiewicz, 2000: 22.

**FILOSOFÍA
Y
FLAMENCO**

Introducción

Flamenco se escribe con Φ

*«Dime ¿el hombre por qué muere
y el sol se da en alumbrar?,
¿los astros por qué se mueven,
y el mundo en qué ha de quedar?»*

*El sabio que más se eleve
tenga una luz natural,
haga un mundo y lo compruebe,
y entonces adivinará
los astros por qué se mueven».*
(Taranta primitiva)

§1. Filosofía y flamenco

Hay quienes intuyen sin descanso aromas intensos y profundos de filosofía allá donde aparece el flamenco. Hay quienes oyen cómo resuenan ecos roncros ancestrales y filosóficos en las oscuras grutas de lo jondo; quienes vislumbran *maríaszambranos* y *sénecas* debajo de los lunares, sobre los tacones, entre las cuerdas vibrantes de las sonantas, diciendo el cante, contestando el jaleo, a gritos cada cual, a gritos todos. Hay quienes palpan, quienes huelen, quienes pueden saborear respectivamente una rugosidad, una fragancia, un regusto filosófico en el flamenco. Hay

quienes sienten un vaivén que igual adormece que marea, con el que vastos y abisales océanos de aspiración al conocimiento, de amor a la sabiduría como la llamaron los antiguos, ora mece, ora sacude, la barca del arte flamenco. Hay quienes entienden que el uno sea fin y, a la vez, medio a través del que se expresa la otra, y quienes comprenden que la otra, por la naturaleza de la otra y del uno, ha de dar cuenta del uno mediante el análisis, el juicio, la crítica... Hay quienes visten al flamenco con traje de filosofía, y quienes hacen de esta, alma de aquel. Hay quienes descubren en la fragua el común origen de ambos, e incluso hay quienes filosofan a martillazos, por *martinetes*. Y hay quienes no. Quienes consideran que estos no son más que planteamientos peregrinos, pretensiones mitificadoras, meros juegos de prestidigitación intelectual con fines apologéticos, ideológicos o económicos, quienes a lo largo de casi siglo y medio de estudio e investigación acerca del flamenco han contradicho a quienes han señalado de alguna forma esta relación indisoluble entre flamenco y filosofía.

Han sido los autores de la flamencología —disciplina denominada así desde mediados del siglo XX— quienes más han defendido el interés filosófico del y en el flamenco. Pocos, en cambio, han sido los filósofos que han reparado en él. Durante casi siglo y medio, la flamencología ha logrado recopilar y elaborar un extenso e importante cuerpo de conocimientos en torno al arte jondo, de enorme interés y relevancia, desentrañando y explicando muchos aspectos diferentes de esta genuina manifestación cultural, consiguiendo además influir directamente en el desarrollo artístico e histórico de la misma. Son varios los tipos de flamencología (en virtud de criterios temáticos, metodológicos, cronológicos, etc.), que se pueden diferenciar, de entre los que destacan la histórica, la historiográfica, la etimológica, la sociológica, la musicológica, la biográfica, la formal, la pedagógica, la poética, la científica, la divulgativa, la académica, la tradicional,

etc. Y también puede hablarse de una flamencología filosófica, de momento escasa —podría decirse que ínfima—, dispersa o puntual, pero sin duda de las de mayor enjundia e interés en la dilucidación de qué sea el flamenco y sus significados. Escasez que no ha sido, por otro lado, óbice para la aparición constante de referencias flamencológicas a las huellas filosóficas del arte jondo. A pesar de lo cual, como afirman Molina y Mairena, es cierto que el núcleo filosófico del flamenco está (estaba) todavía pendiente de estudio, de interpretación: «El análisis y la exposición de la concepción del mundo, del hombre y de la sociedad que los temas enumerados entrañan [letras amorosas; maldiciones, denuestos y amenazas; tema de la madre; tema de la gente; dinero y pobreza; saber y experiencia inútiles ante el amor y la muerte; sentencias morales; la muerte; fatalismo y destino; honra vs. deshonra; religiosidad e irreligiosidad; burla y humor; vanidad de las cosas mundanas; astros y fuerzas naturales; paisajes y criaturas naturales] constituyen un extenso capítulo, todavía en blanco, que exige honor, extensión y rigor de monografía»³ (y que es uno de los objetivos de este libro). Este fragmento manifiesta con claridad una aceptación tácita de la presencia de pensamiento filosófico en el flamenco. Un pensamiento que ha sido definido por Quiñones como «filosofía popular, meditativa u ocurrente (...), [que se hace evidente en las letras, en] su carga de idea, sus filos críticos, sentimentales, humorísticos o profundizadores en los grandes asuntos humanos»⁴. Una filosofía, por tanto, la deslizada a través del flamenco, que puede ser calificada como popular, y por consiguiente, distinta de la filosofía académica, hasta la actualidad denominada como filosofía a secas. Otros flamencólogos no solo destacan el contenido filosófico que comporta el flamenco, sino que incluso apuntan diferencias epistemológicas

³ Molina, Mairena, 1971: 101.

⁴ Quiñones, 1971: 133.

en los métodos del pensamiento filosófico popular expresado a través del flamenco, respecto del calificado como académico. Para los hermanos Pedro y Carlos Caba Landa, dos de los flamencólogos que más énfasis han puesto en señalar el carácter filosófico del flamenco, «basta con ver la frecuencia de temas en que se alude a la muerte, la brevedad de la vida, a la naturaleza inconsciente de su belleza, a la fragilidad de la justicia humana, al dolor, al sino, a la justicia de Dios, a la protección de la Virgen, para darse cuenta que en el alma andaluza hay siempre un subsuelo filosófico–religioso»⁵. Y no solo es temáticamente filosófico, sino que también lo es, según las tesis cabalándianas, en tanto que la filosofía y el flamenco son ambos hijos de la angustia del ser humano en un universo que le resulta tan extraño como desconocido, y por ello, consecuentemente, desconcertante, que le empuja de manera inexorable a su cuestionamiento, pues «el alma andaluza tiene penas y siente angustias, y por eso todo el saber de su cultura tiende a la filosofía»⁶. Según estos, también es la popular expresada a través del flamenco una filosofía distinta de la académica en sus límites y proceder. Igualmente ha sido frecuente relacionar distintos aspectos del flamenco en general con la filosofía académica. Félix Grande, en un emocionante texto a modo de semblanza y homenaje tras la muerte de Camarón de la Isla, dijo del mito cañaílla que era el «primo andaluz de Nietzsche», además de un «tremendo filósofo», y cuyo arte calificó como «un aullido de la filosofía, un monumento a la condición humana, un obelisco a la derrota»⁷. Federico García Lorca, el poeta inmortal, ya

⁵ Caba Landa, 1988: 172–173.

⁶ *Ibid.*, pp. 173–174.

⁷ Dice el texto de Félix Grande: «Hacia las dos y media [del 2 de julio de 1992, día en que falleció Camarón de la Isla] vino un equipo móvil de Televisión Española para grabar algunas frases y no pudimos repetir la toma porque la grabación tenía que estar en los estudios centrales para ser emitida abriendo el telediario de las tres. Sea breve y rápido, me dijeron. Miré hacia el objetivo: «La voz de Camarón de la Isla fue la voz del

puso a Nietzsche en contacto con el «dionisiaco grito degollado de la seguriya de Silverio»⁸; Nietzsche, ese filósofo jondo tan cercano en mucho al flamenco. La condición filosófica de un flamenco caracterizado por su aspiración totalizadora y la universalidad de su mensaje, ha estado sobrevolando a la flamencología desde sus orígenes mismos. Una intuición que devenía en evidencia para algunos de quienes tenían y tienen la inmensa fortuna de contemplar, de conocer, ambas simultáneamente. Los hermanos Caba Landa llegan incluso a incluir el flamenco como estadio de la historia de la filosofía andaluza, cuando escriben que «la tradición prearábica de Andalucía tiene fecundas venas filosóficas

infortunio, fue la voz del estrago, y fue la voz de la fatalidad. Fue también la voz de la belleza musical y la voz del consuelo. Nietzsche escribió: «Di tu palabra y rómpete». Solo los artistas de genio son capaces de obedecer ese terrible mandamiento. Camarón fue uno de ellos». Reunieron sus bártulos y partieron corriendo. Lo vi marcharse y recordé el rostro angelical del joven Camarón a quien yo había conocido veintitrés años antes, aquella noche. Hacía ya tanto tiempo y era tan joven, tan frágil y a la vez tan poderoso. Había permanecido durante años diciendo su palabra. Ahora acababa de romperse. Recordaba aquella noche en San Fernando. Mi memoria se defendía contra el derrumbamiento de este primo andaluz de Nietzsche. (...) El arte de Camarón era un aullido de la filosofía, un monumento a la condición humana, un obelisco a la derrota. Pero también fue un combate extraordinariamente valiente por arrancarle a la fatalidad instantes de eternidad y belleza. Cada uno de sus cantes es una breve eternidad, cada uno de sus cantes es un suspiro en el que estamos fuera del tiempo, en el palacio en donde candor, inocencia y entusiasmo nos untan pomada en las heridas de nuestro corazón; un suspiro durante el cual conocemos a la felicidad y nos despedimos de ella. Camarón, tremendo filósofo, supo siempre que todo está perdido, pero también, como el ser fraternal que es todo artista de genio, miró a la desgracia a la cara y, apretando dientes y puños, se abrazó a ella para conmoverta y la besó en la boca para convertirla en una madre sombría y acongojada. Cada cante de Camarón fue un beso del artista en la boca de la desgracia. Por entre la saliva de ese beso horroroso y maravilloso se derramaba su cante flamenco, horroroso y maravilloso. Lo escuchábamos horrorizados y maravillados. Mientras oíamos esos cantes éramos momentáneamente inmortales. Camarón decía su palabra rompiéndose, y esa fractura mitigaba las nuestras, las estañaba. Su desconuelo era consolador. Su desesperación apaciguaba. La infinita tristeza de su voz ponía en nuestros silencios el sosiego» (Grande, 1992: 93–96).

⁸ García Lorca, 1960a: 37.

desde Moderato de Gades y Séneca hasta las formas más modernas del cante jondo (...) [una filosofía expresada en forma de] racionalismo rebajado, como en el estoicismo dulce y pesimista de Séneca (...), [en] forma mística, esotérica y arracional, como en el pitagórico Moderato o en el sufismo»⁹. Para el filósofo malagueño Agustín García Chicón el flamenco tiene vetas de filosofía académica andaluza que ha quedado depositada en la cultura de las gentes que se dicen en el cante: «¿Acaso no era andaluz el estoico Séneca? La vena no se ha perdido»¹⁰. Para García Chicón, el pensamiento filosófico que se descubre en el flamenco —y al que, dice, muchos califican de *pre-filosofía*— se significa principalmente por el pesimismo, por la concepción del tiempo, por la presencia de máximas morales de corte popular y refranescas, o por la importancia que en él tienen temas universales como el amor o la muerte. Así, expone: «Encontramos en los cantes una filosofía, en el sentido amplio de la palabra, que puede manifestarse de diferentes maneras. Estas son: una concepción francamente pesimista de la vida (...); la conciencia del tiempo que pasa (...), una serie de sentencias morales, que son el vehículo de la sabiduría popular y que da reglas de conducta (...) [y] la evocación de problemas muy humanos»¹¹. En este sentido, las aportaciones de todos estos autores que han tratado los diferentes aspectos filosóficos que se pueden destacar en el flamenco, suponen un refrendo impagable del sistema filosófico popular que, atendiendo con atención, se puede aprehender de cuanto implícita y explícitamente se vierte en el arte jondo. Y que ciertamente se distingue de la filosofía académica en su condición de popular, en su diferente naturaleza epistemológica, y en el tipo de conocimientos (de objetos y sujetos) a los que puede acceder.

⁹ Caba Landa, *op. cit.* pp. 58–59.

¹⁰ García Chicón, 1987b: 78.

¹¹ *Ibid.*, p. 81.

Respecto al carácter popular de esta posible filosofía expresada a través del flamenco, Fernández Moreno asegura que el cante «es la historia de la filosofía y de todo el sentir de un pueblo»¹². Análogamente, escribe Ropero: «A través del lenguaje de las coplas se puede penetrar también en la filosofía propia del hombre del pueblo, en su vida, en sus sentimientos y preocupaciones»¹³. El doctor Alfredo Arrebola, cantaor y flamencólogo, no solo define el flamenco sin titubeos como filosofía popular, sino que además la califica como más profunda —jonda— que la propia metafísica académica: «El hombre es un ser que por naturaleza quiere saber qué sentido tiene la vida y qué sentido guardan las cosas entre sí; no se contenta con la primera y simple afirmación que oye. Su mente trasciende hasta el más allá. (...) No es extraño, pues, considerar al flamenco como una filosofía popular pero, a mi parecer, más profunda que la metafísica abstracta»¹⁴. De hecho, los hermanos Caba Landa señalan que, en tanto que popular, debido también a los intereses hacia los que dirige su reflexión, o a sus métodos, la filosofía que se manifiesta en el arte jondo «es una filosofía del sentimiento, no la fábrica sistemática y doctrinal del filósofo de profesión (...), [una filosofía] menos cerebral, pero más perfumada de esencias humanas, porque apunta más al corazón que a la cabeza»¹⁵. En cuanto a la diferente naturaleza epistemológica de esta filosofía popular, recalca Fernández Moreno, en línea con la propuesta cabalandiana, que «Andalucía piensa con el corazón, siente con el pensamiento»¹⁶, y por eso el pensamiento en el flamenco, como manifiesta Molina, se dirige al «entendimiento a la vez que al sentimiento»¹⁷, pues,

¹²Fernández Moreno, 1960: 97.

¹³Ropero, 1978: 53.

¹⁴Arrebola, 1994: 17.

¹⁵Caba Landa, *op. cit.* p. 174.

¹⁶Fernández Moreno, *op. cit.* p. 22.

¹⁷Molina, 1985: 95.

siguiendo a Durán y de acuerdo con él, «el mundo, las culturas todas, han tenido que decidirse por uno de esos dos caminos que son el pensar o el vivirse, excepto Andalucía, que, colocada como en un bisel de dos mundos antagónicos, tomó de cada uno de ellos lo que más le convino»¹⁸. Lo que no quiere decir que se trate de un pensamiento filosófico que carezca de profundidad y de interés, más bien todo lo contrario¹⁹. A pesar de ello, hay otros autores que critican con razón que son muchos los casos a lo largo de la historia de la flamencología que se ha calificado el flamenco de filosófico solo apologeticamente, es decir, que inferen que «el cante es filosofía porque expresa sentimientos»²⁰, un razonamiento evidentemente falaz. Por esto, coaligando con Steingress, «no se puede instituir al cante como arte o filosofía sin presentar un análisis del desarrollo real de ambas características»²¹. Algo que, hasta la fecha, no había ocurrido más allá de un buen puñado de pinceladas, magistrales muchas de ellas, que duda cabe, sueltas la mayoría, pero en las que, a pesar de ello, se puede adivinar la silueta de la filosofía en el flamenco. He aquí, pues, una de las tareas de esta *Filosofía del flamenco*.

¹⁸Durán Muñoz, 1962: 47.

¹⁹«Conviene convencerse de una vez que no son pasiones de plazuela o filosofías de paleta de tomo y lomo las que se ventilan en la temática del cante flamenco. Al flamenco le brinca soberbiamente la sangre ante todo lo que de improbable y trascendental se juega en la vida. El cantaor flamenco no es un zurraverbos ni un coplero del montón, con aniñado perfil folclórico. Es un tipo extremo de andaluz: hombre en pie, lleno de refinuras y destemplanzas, de sutilezas y profundidades, de fragilidad y solidez, señalado con alta tensión metafísica. Muchos siglos de honda sabiduría tiene encima como para entregarse a trivialidades regionales, sin pena ni gloria. No es grano de anís su inmenso nudo antropológico» (González Climent, 1964: 170).

²⁰Steingress, 2005: 162.

²¹*Ibid.*, loc. cit.

§2. El flamenco como objeto de la filosofía; la filosofía como sujeto del flamenco

¿Qué significa filosofía del flamenco? Pregunta previa necesaria para introducirse en ella. ¿A qué refiere, qué designa exactamente la expresión filosofía del flamenco? ¿Quizás es la reflexión filosófica en torno al arte flamenco, acerca de él, como tema? ¿O quizás el pensamiento filosófico expresado a través de dicho arte? Puede hacer referencia a ambas: a la reflexión filosófica acerca del flamenco como tema, como objeto, y a la filosofía que se expresa a través del flamenco, o a su exégesis: el flamenco como objeto de la filosofía, y la filosofía como sujeto del flamenco.

Respecto al primer sentido, al flamenco como objeto de la filosofía, resulta llamativo, al punto de increíble, que en general aquel nunca haya sido de interés para esta, ni siquiera para los filósofos oriundos de la tierra del flamenco, teniendo en cuenta la relevancia, influencia e importancia cultural, social, económica, política e internacional de dicho arte, más allá de ínfimas pero muy honrosas excepciones, a pesar del interés que tiene el estudio del flamenco como objeto de la filosofía: interés flamencológico e interés filosófico. Es decir, de utilidad en el avance del estudio en torno al arte flamenco, por un lado, y para el desarrollo mismo de la filosofía llamada académica, por el otro, como se verá en la primera parte de esta obra, donde, primero, se realiza un análisis filosófico acerca de la naturaleza ontológica del flamenco, interesante, por tanto, desde un punto de vista flamencológico (lo que podría calificarse como flamencología filosófica), y, después, un estudio comparado y crítico acerca de ciertas (e importantes) implicaciones del flamenco para la estética filosófica universal, y, por consiguiente, interesante desde el punto de vista de la filosofía. Ambos, temas apasionantes.

La filosofía del flamenco en tanto que aquella sujeto de esta, esto es, el pensamiento filosófico expresado a través del flamenco,

en sentido estricto, solo puede ser realizado mediante la creación e interpretación de la *triúnica choreia* flamenca por quienes dicen el cante, es decir, por los autores del arte jondo en sus distintas formas. Y no es esto lo que se hace en (la segunda parte de) este libro, sino que es, en cambio, lo que se indaga, lo que se estudia e interpreta. Por eso, en este caso, es la filosofía como sujeto del flamenco objeto de la filosofía, o lo que es igual, lo que se realiza es una hermenéutica del pensamiento filosófico desvelado en el flamenco. Para diferenciar el flamenco como objeto de la filosofía, de la filosofía como sujeto del flamenco, teniendo en cuenta que, como se verá más adelante, es la de lo jondo la noción nuclear del pensamiento filosófico de la cultura que las gentes que se dicen en el cante expresan a través de él, resulta pertinente denominar al conjunto de ideas filosóficas populares vertidas a través del arte flamenco como *jondismo*²². El despliegue del pensamiento jondista, la tarea de ensamblaje debido a su *fragmentariedad*, se realiza en la segunda parte en cinco ramas por las que discurre dicha filosofía, a saber, epistemología, antropología, metafísica, teodicea, ética y política, estas dos últimas entendidas como una sola, a través de las que se articula este pensamiento filosófico popular.

Son muchas las ideas que constituyen el jondismo. Algunas son expresadas de forma explícita y otras tantas de manera implícita. O explícitas e implícitas dependiendo del momento y del aspecto o ángulo. Pues no solo se desvelan en la letra, como podría pensarse. En este sentido también es evidente la condición del flamenco de *triúnica choreia*, pues las ideas que constituyen el jondismo son expresadas en las palabras, en las armonías, en el compás, en los

²²Históricamente, los términos *jondismo* y *flamenquismo* han sido usados en la flamencología para designar los palos llamados festeros o flamencos, y los serios o jondos, respectivamente. Aquí se usa el término jondismo para designar a la filosofía que quienes se dicen en el cante expresan a través de él desde la premisa de que la distinción entre palos flamencos y palos jondos es inexistente y artificial, y, por tanto, innecesaria.

movimientos, en las voces, en las maneras... su riqueza filosófica es, lo parece ya a simple vista pero aún más tras arrimarse a ella, formidable, especialmente cuando se atiende a lo evidente junto a lo que no lo es tanto, no ciñéndose meramente a lo que expresa sino también a cómo es expresado. Y no solo es rica, es profunda. Especialmente profunda. Jonda, de hecho. De ahí que para la tarea de esta parte arquitectónica del libro cuyo fin es la edificación, el encaje, del jondismo, se tengan presentes tanto las valiosas aportaciones de la flamencología respecto a la exposición de muchas y variadas características de la filosofía popular jondista, como el pensamiento de no pocos filósofos de entre los que pueden ser englobados en la filosofía académica, en comparación con los cuales se puede obtener mayor precisión en la exposición de los sentidos exactos de las propuestas filosóficas desveladas a través del arte jondo, y con los que, gracias a la riqueza y profundidad del jondismo, quienes se dicen en el cante pueden entrar en diálogo (filosófico). Parece impresionante... y lo es. De ahí que sea también pretensión de estas páginas presentarle a la filosofía académica un buen *puñao* de ideas, cuestiones, reflexiones, críticas, conclusiones, etc., de las de la filosofía popular que se expresa a través del flamenco, como posible inspiración o útil para ella (haciendo además extensible esta posibilidad a cualesquiera otros sistemas o tradiciones filosóficas no académicas). Pues, como bien señala Antonio Machado Álvarez ‘Demófilo’, quien de pleno derecho debiera ser considerado padre de la flamencología, «por el estudio de las pequeñeces (...) ha llegado siempre la humanidad a la invención de los mejores y más fecundos adelantos, y las ciencias a la posesión de las conquistas de que hoy más se enorgullecen»²³. Misma idea que la del fragmento de la maestra malagueña, María Zambrano, y Ortega y Gasset, en el que estos filósofos dicen: «Esta sentencia délfica [*conócete a ti mismo*] hay que mirarla a la luz del saber tradicional que a los hombres se les viene en el en-

²³Demófilo, 2005: 1501.

tendimiento y que, algún día, alguien lo escucha no para sí mismo solamente, sino para filosofar, es decir, para verter en lo universal y común, para dar a todo hombre el saber tradicional en forma accesible que suele ser imperante. En todo imperativo enunciado por el pensamiento filosófico habría que buscar un saber tradicional vertido en humano conocimiento, accesible a todos los hombres, más allá de toda iniciación, trascendiendo el misterio»²⁴. He aquí pues otro de los objetivos.

Y ambas vertientes, el flamenco como objeto de la filosofía y la filosofía como sujeto del flamenco (el jondismo), además, se conjugan. Pues, si el compás es el pulso, el latido, el corazón, la estética es el cuerpo exterior y la historia es el alma, la mente, se puede decir que, en mucho, la filosofía es el esqueleto del flamenco, el armazón que sostiene el arte jondo, el qué (se dice) en tan jondo, bello y sublime cómo (se dice). Y por eso, el flamenco y la filosofía, especialmente la revelada en él, han estado y están indisolublemente unidas, pues la naturaleza del primero depende en gran medida de la segunda. Tanto es así que muchas veces llegan a confundirse el uno, el cómo (se dice), con la otra, el qué (se dice). Es pertinente, por tanto, comenzar preguntándonos acerca de la naturaleza de ese cómo (se dice): *¿qué es el flamenco?*

²⁴Zambrano, Ortega, 1984: 124.

**EL FLAMENCO COMO
OBJETO DE LA FILOSOFÍA**

Capítulo 1

Ontología con duende

*«Y los secretos...
cuando se comunican
ya no son nuestros».
(Bulerías)*

§3. Ontología y flamenco

¿Qué es el flamenco? No por atrevido ha de resultar impertinente iniciar la reflexión filosófica con la cuestión ontológica, con la pregunta que interroga por el ser, por el ser del flamenco; sino más bien todo lo contrario. Ingente lista sería la que recogiera cuantas respuestas se le han dado: un género musical, una forma de vida, una cultura, un lenguaje, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad... Y prácticamente todas ellas, correctas; las diferencias en las definiciones indican exclusivamente la heterogeneidad de puntos de vista desde los que se puede contestar tan complejo interrogante. Así, afinando, se puede responder que el flamenco es ópticamente, un género musical específico de características determinadas; instrumentalmente, un lenguaje; socialmente, una propiedad inmaterial humana; antropológicamente, una cultura; espiritual y laboralmente, una forma de vida; etc. Y ontológicamente, el flamenco es arte. Y puesto que arte, (forma y medio

de) comunicación. Específicamente, la naturaleza ontológica comunicativa del arte flamenco tiene forma dialógica. La condición dialógica del *telos*²⁵ comunicativo jondo no sólo se aprecia en esta esencia conversacional en sentido ontológico, sino también en sentido óntico y lírico. Además, esta condición dialógica junto con el hecho de que sea una manifestación conservada, estructurada y exteriorizada en forma de rito, indica asimismo que se trata de una comunicación colectiva y social.

En sentido lírico, la condición comunicativa dialógica del flamenco se evidencia en los modos en los que las letras del cante expresan narrativa y temáticamente un diálogo entre un yo y un tú: lo que un yo le dice directamente a un tú definido, o lo que le dice indirectamente a un tú definido o indefinido, o impersonalmente a cualquiera, a un tú indefinido en forma de un *pa quien quiera escuchá* —la ética gnómica jondista está *cuajáita* de este tipo—, e incluso lo que un yo se dice a sí mismo. Las estrofas que conforman las letras de los tercios del cante muestran repetitivamente esta conversación entre un yo que dice y un tú a quien se le dice lo que se dice, y que puede ser un amante, un familiar, un compañero, la naturaleza, Dios, etc. Sin embargo, se puede calificar el carácter conversacional en este caso como de diálogo elíptico o falso diálogo, ya que la respuesta del interlocutor no suele aparecer. Una cualidad que, aun sin ser original ni exclusiva del flamenco, tampoco la más importante, sí que supone una peculiaridad en la que se evidencia el cariz conversacional de la lírica jonda.

Ónticamente, el sentido dialógico se muestra en la singular forma de articulación de las modalidades artísticas flamencas fundamentales (cante, toque y baile, la *triúnica choreia* jonda), y que se produce de varios modos diferentes. Como en los palos en los que al decirse el cante, la guitarra calla, acaso apoya o afligra, y

²⁵Finalidad.

tras lo cual, en silencio entonces la voz, la sonanta responderá con una variación, falseta o cualquier otro recurso musical mientras el cante escucha mudo la respuesta de su par preparándose para acaso volver a contestar. En *fandangos naturales*, *malagueñas*, *granáinas* y *medias granáinas*, *tarantas*, *peteneras*, etc. se puede constatar esta estructura conversacional. También aparece el carácter dialógico, ónticamente hablando, en la manera de expresarse las citadas tres modalidades fundamentales conformando un diálogo entre ellas, diciéndose y respondiéndose baile, toque y cante, en una conversación que supone que, a diferencia de otros géneros artísticos, en su interpretación genuina, es decir, en la juerga —en la fiesta flamenca—, la pieza musical pueda ser interminable (y no tenga principio —aunque sí inicio— ni fin): tercios encadenándose unos tras otros, variaciones de guitarra y falsetas intercaladas en ellos y entre ellos, y más tercios después, y pataítas y escobillas y zapateaos, desplantes, y tercios de cambio detrás, y más falsetas y más tercios... y así *ad infinitum*, hasta que se decida rematar, en lo que supone un bello, sublime y jondo diálogo entre cante, toque y baile, entre palabras, música y movimiento corporal. Y si además coincide que son varias las personas con conocimientos, facultades y valentía para el cante, el toque o el baile en la fiesta, aún más. De modo que unos *tangos*, en la reunión flamenca, pueden durar cuanto los presentes, y sus ganas y conocimientos, quieran. Cante y toque, toque y baile, cante y baile, los tres juntos, percusión, palmas, jaleos, se dicen, se responden, estructurando e interpretando la obra de arte dialógicamente dispuesta.

Por último, ontológicamente, tiene forma dialógica respecto a su naturaleza comunicativa, esto es, en tanto que arte. Algo que se evidencia en la que posiblemente sea su manifestación más genuina: la juerga. A diferencia de otras expresiones artísticas cuyos aspectos comunicativos pueden definirse como mono-

lógicos, pues en ellas no hay posibilidad de respuesta por parte del espectador, del oyente, del lector, en ellas artista y público no entran en contacto —como ocurre al contemplar un cuadro en un museo, al oír una canción en la radio o al leer un libro—, y también a diferencia de aquellas otras en las que el público, pasivo, separado del artista y ajeno a la obra, no participa más allá de aprobar o reprobar una vez concluida la interpretación, en la reunión flamenca, en la juerga, en la que se expresa el que para muchos es el flamenco que cabría calificar como más auténtico y genuino e incluso tradicional, se establece una conversación entre artista(s) y audiencia —activa, participativa, fundamental—, un diálogo en el que, con mayor o menor protagonismo, todos los miembros de la congregación intervienen, participando de la interpretación, de, a través de ella, la creación de la obra —por esto, entre otras cosas, esta es siempre única e irrepetible—, y del mismo embrujo o inspiración, que en este caso no es hechizo ni iluminación sino duende, y que indica que el diálogo entre artista(s) y público ha sido completado. Porque cuando la reunión es propicia para ello, todos son artista(s) y todos son público, todos dicen, todos oyen, en un gran diálogo colectivo. En este sentido, la participación de la concurrencia (sea esta más o menos grande, que incluso en esto hay debate sobre lo que es correcto o adecuado) es fundamento mismo, como atestigua Parra cuando dice que «el flamenco —aunque puede, como cualquier música, interpretarse para uno mismo, en soledad— adquiere su sentido completo en la reunión con los otros»²⁶. Es decir, que la juerga es completa cuando este diálogo ha tenido lugar, esto es, cuando aparece el duende. Por eso dice Mairena que aquel en el que el duende no hace acto de presencia es un flamenco desalmado²⁷. O

²⁶ Parra Pujante, 2012: 48.

²⁷ «[Antonio Mairena:] «Si al cante le falta el duende, es como si al cuerpo le falta el alma, le falta la vida»» (Álvarez Caballero, 1998: 207).

lo que es igual, que el particular proceso comunicativo dialógico jondo que supone su naturaleza ontológica, es a su vez mecanismo para la invocación del duende. Un proceso que consta de al menos cuatro momentos elementales: *enduendamiento*, *jipío*, *pellizco* y *jaleo*²⁸.

Sirva la siguiente alegoría para ilustrar el proceso comunicativo jondo antes de profundizar en cada una de sus fases: imagínese un espacio al aire libre en el que hay clavadas una serie de varillas metálicas alrededor de una bobina de Tesla, de forma que, a modo de metáfora de la reunión o juerga flamenca, sea esta el (grupo de) artista(s), y aquellas, el resto de participantes en la juerga. Supongamos que pulsamos el interruptor de encendido cuyo chispazo hace fluir la electricidad desde el interior de la bobina llegando a circular por el toro superior: el intérprete se va enduendando. Variadas son las herramientas posibles para ello, entre ellas, el propio jipío, así como la interpretación, la naturaleza de la música, la letra o la coreografía, el alcohol, la improvisación, la gracia, la guasa, el conocimiento del arte, etc. Si aumenta la potencia lo suficiente, la electricidad, en forma de rayos, de jipío, de quejío, desnudo o vestido de poesía, sea lírica —cante—, música o danza, puede salir y expandirse a través del aire, de manera que el enduendamiento es transmitido en forma de duende potencial a través de la interpretación artística, al ambiente. Con la consiguiente posibilidad de que esos rayos eléctricos lleguen a tocar las varillas. Cuando los rayos tienen la potencia y dirección adecuadas como para lograrlo y conectan con ellas en un pellizco eléctrico, las varillas se electrifican, se enduendan, creándose, a través de los jaleos que completan el proceso comunicativo jondo, arcos eléctricos individuales, que generan un gran campo electromagnético colectivo, que es el duende en acto. De manera análoga, la tétrada jipío, enduendamiento, pellizco y jaleo se corresponde con los momentos

²⁸ Acción de jalear. No confundir con el palo del mismo nombre.

de la *ἀλήθεια* (desvelamiento), del enduendamiento y emisión del duende potencial, de la *adaequatio rei et profvndi hominis* (ade-cuación de la cosa y de lo jondo), y, por último, de la respuesta que completa el curso dialógico flamenco, y que provoca que el duende potencial devenga en duende en acto. Antonio Mairena y Ricardo Molina describen la juerga así: «La guitarra (...) después de abundante y sabio copeo, que es obligado prólogo, empieza a preludiar tímidamente y acaba por excitar al cantaor y arrancarle la primera copla. ¿Qué cantará?: ¿soleares?, ¿tientos?, ¿bulerías? Es imprevisible. Depende de la inspiración o humor del instante. Nunca pidáis tal o cual copla. Sería indiscreto. Dejadle entregado a su libérrima inspiración. Pues ocurre que ni él mismo (cuando canta «de verdad») sabe con exactitud por dónde saldrá cantando. La espontaneidad, la sinceridad, la inspiración, son condiciones necesarias al buen cante. Nada ni nadie debe forzarlo... Pero el ambiente de casi religioso respeto que hemos descrito, no significa, ni mucho menos, que la actitud del auditorio natural sea pasiva y que se mantenga cohibido y en sepulcral silencio. Todo lo contrario, aunque parezca contradictorio. La animación no debe decaer ni un punto durante el copeo preliminar, ni siquiera durante el preludiar incitador de la guitarra, y luego, cuando surge el anhelado cante, mucho menos. El auditorio flamenco no es mero receptor. Es tan activo, que el cante suele brotar normalmente de la conjunción de cantaor y auditorio»²⁹. Lo relevante, en este caso, no es que jipío (quejío), enduendamiento, pellizco y jaleos, como elementos fundamentales del proceso de comunicación jonda sean propiciadores de la potencial aparición del duende, ni necesarios y suficientes para ello, se trata de poner bajo la lupa de la reflexión filosófica al flamenco cuya naturaleza ontológica comunicativa tiene forma dialógica, y que bien puede ser denominado como genuino, sin menoscabo del

²⁹Molina, Mairena, *op. cit.* pp. 145–146.

reconocimiento de la existencia de expresiones flamencas ontológicamente monológicas, de la posibilidad de duende en ellas, ni de su valor artístico, cultural e histórico.

Que la simpleza de esta alegoría sea útil para ilustrar el proceso de comunicación jonda, ello no es óbice para comprender que es el jondo un sistema comunicativo mucho más complejo, y en muchos más aspectos. Si seguimos con la anterior metáfora eléctrica, es necesario tener en cuenta que, por ejemplo, el interruptor de la bobina, el que provoca el enduendamiento, bien puede ser un jipío, y ser este a su vez propio o ajeno, un jaleo, y puede también ser una interpretación, puede ser el alcohol, puede ser una predisposición previa vestida de alegría o teñida de luto, puede ser un estado de ánimo individual, quizás colectivo e incluso colectivamente individual, como también el pellizco es capaz de pulsar el interruptor del enduendamiento, etc. Es imprescindible no perder de vista el sentido dialógico y grupal para entender que todos pueden iniciar la conversación y ser parte de ella. No es primero el enduendamiento, ni el jipío, ni siquiera el pellizco, los tres pueden iniciar el diálogo —¿cómo puede esto ser? Fácil. Porque para quien ha sido enduendado por otro(s), contagiado, el pellizco tras un jipío, una letra, falseta o desplante determinado es su interruptor, su *alpha*—.

El duende puede aparecer, y puede no aparecer en absoluto, pueden hacer acto de presencia chispazos de él, quizás manifestarse sólo su sombra, quizás su aroma, y es, además, vivenciado más intensamente por unos que por otros, más o menos tiempo dentro de la misma juerga, de formas cualitativamente distintas entre cada cual. Lo que se puede constatar con facilidad al fijar la vista en la juerga y observarla detenidamente, y también al sumergirse en las obras de la flamencología, es que el flamenco de la juerga o reunión en la que resulta exitosa la invocación del duende, es entendido común y frecuentemente como completo

(auténtico, genuino, tradicional, etc.). Y en él se destacan como fundamentales estos cuatro elementos (enduendamiento, jipío, pellizco y jaleo) que, en realidad, más que elementos son fases o momentos de un proceso comunicativo dialógico. De forma incluso más simplificada, se puede comprender circularmente: el enduendamiento surge de las tripas y va subiendo hasta salir desde dentro en forma de jipío (de *sonío* negro³⁰, de movimiento *desgarrao*³¹, de *silencio*³²), tras la exteriorización puede llegar a tocar al otro con un pellizco, también en las tripas, contagiándose de enduendamiento que sube hasta salir de nuevo con jaleos, *arsas* y *oles* (en cierto sentido, variantes del jipío), que llegan de nuevo al emisor tocándole con otro pellizco, enduendándolo aún más, posibilitando la invocación o pervivencia del duende que ha hecho acto de presencia, para volver a salir en forma de jipío...

§4. Enduendamiento y jipío: el desvelamiento de lo jondo

El enduendamiento puede describirse como momento(s) —o parte— del proceso comunicativo jondo, además de como consecuencia de su completación. Se puede decir que es a la vez sustan-

³⁰ «Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancial en el arte» (García Lorca, 1960a: 37).

³¹ «El baile flamenco es el triunfo del gesto, la pura comunicación sin palabras» (Parra Pujante, *op. cit.*, p. 50). «El baile no sustituye a la palabra por defecto sino por plenitud de la significación y por eso es también más y no menos expresivo que ella: cuando alguien se echa a bailar no es que sobren sino que faltan las palabras que pudieran retener el movimiento» (Choza, 2007: 72).

³² «La razón de todo grito es el silencio. El silencio es señal de la *situación-límite*. (...) Los silencios flamencos parecen refilonazos con la verdad absoluta. (...) En el silencio se esboza lo que no se sabe. Es la garantía expresiva de lo absoluto, el ahogo de un discernimiento repentino que está más allá de las experiencias y de las in experiencias» (González Climent, *op. cit.*, pp. 201–202).

tivo (enduendamiento) y verbo (enduendar), en unidad, siendo además uno y trino, en tanto que se desarrolla en tres partes: como acceso y revelación, como emisión y respuesta confirmativa de la adecuación con lo jondo desvelado, es decir, en lo que expresa y cómo lo expresa el intérprete, y en el interlocutor, protagonista del jaleo, posteriormente quizás del cante o del baile. De manera individual, de manera colectiva, e individualmente en colectividad. El enduendamiento aparece así en forma de predisposición, de potencialidad de acceso a la jondura, y de disposición, de exteriorización. Puede ser el intérprete el iniciador del proceso comunicativo, y puede ser también el público. Todos son interlocutores en el diálogo, lo que significa que un *arsa* y un ole, un jaleo, como el quejío de unas *alegrías* o el tercio de una *seguiriya*, puede ser el iniciador del enduendamiento. De la misma forma, en cada uno de los asistentes de la juerga se puede dar cita el enduendamiento como predisposición y disposición. El enduendamiento surge de lo jondo, de las entrañas de cada cual, entendidas de manera material e ideal a la par, desde donde va subiendo y contagiando, con la ayuda del instrumental procomunicativo que se usa en el flamenco para ello.

Fruto del enduendamiento o previo a él aparece el momento de la *ἀλήθεια*, de la verdad como desvelamiento, representada por el jipío, que tan nítidamente significa al arte jondo, y que para muchos supone el inicio mismo del flamenco: «El origen del cante fue el grito»³³, escribió Barrios. Supone el desvelamiento de lo jondo, lo que está más acá del mundo, de lo más individual de cada uno, de aquello para lo que no existen palabras y sólo puede ser expresado en rugido, doliente, puro, onomatopéyico, que es *sonío* negro, que es movimiento *desgarrao* y que es silencio e incluso jaleo, que oles y *arsas* hay capaces de abrir las puertas de profundidades abisales, de poner de punta más pelos de los

³³Barrios, 2000: 69.