

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA.
FACULTAT DE BELLES ARTS.

TEORÍA DEL DUENDE:
Concepto popular vinculado a la experiencia estética del
éxtasis.

Tipología 1. Desarrollo de un trabajo original de investigación.

Autora: Odette Fajardo Montaña

Director: Miguel Corella Lacasa

Valencia, Junio de 2013.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

RESUMEN: Duende es una palabra empleada principalmente en el campo del arte flamenco para referirse a una especie de poder extraordinario en la creación artística. Esta investigación pretende desentrañar el mito alejándolo de los clichés triviales neorrománticos. El duende como lo entenderemos aquí, es una experiencia estética de éxtasis con la que cualquiera de nosotros podemos sentirnos identificados. Este duende se traslada a todas las esferas del arte y a todas las geografías. Sin embargo, mantiene características propias de la cultura de la que surgió. De esta manera, ésta investigación pretende profundizar en las raíces y significados del concepto, basándose en sus características locales y universales. Por otro lado, se explorarán interesantes comparativas de carácter semiótico, etimológico e incluso metafórico, a fin de entender este concepto que carece de una definición concreta. Se indagará en la idea de éxtasis ligada a la tragedia, con base en razones psicológicas y sociales, así como el uso del cuerpo vivo como característica del arte performativo. Por último se afrontarán las implicaciones de este tipo de discursos en el contexto actual.

PALABRAS CLAVE: Duende, Inefable, García Lorca, Flamenco, Popular, Local, Universal, Dionisiaco, Situación límite, Hondo, Inconsciencia, Catarsis, Muerte, Pasión, Vital.

ABSTRACT: *Duende* is a word principally used in the world of Flamenco to refer to a type of artistic creation of extraordinary power. This paper aims to unravel the myth of *duende* whilst moving away from trivial, neo-romantic clichés. *Duende* as understood here is an aesthetic experience of ecstasy, with which any one of us can identify. This *duende* moves through the spheres of all the arts and without geographical barriers. However, it maintains unique characteristics of the culture from which it has emerged. In this way, this paper aims to explore in depth the roots and significance of the concept, based on both its unique and universal characteristics. Furthermore, semiotical, etimological and metaphorical characteristics will also be explored, in order to understand concept of duende, which lacks a concrete definition. The idea of ecstasy related to tragedy will be investigated, based on psychological and social reasons, as well as the use of the living body as a characteristic of performance art. Finally, the implications of this type of discussion will be explored in the current context.

KEY WORDS: *Duende* (Spirit), Indescribable, García Lorca, Flamenco, Popular, Local, Universal, Dionysian, Extreme Situation, Deep, Unconsciousness, Catharsis, Death, Passion, Vital (Dynamic).

A mi papá.

"Gracias a los que caminaron junto a mí por esta senda"

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	9
CAPITULO I El duende	14
1.1 Cartografía del término	14
1.2 La problemática de lo inefable	24
1.3 Definición por aproximación y oposición: Teoría de Lorca	27
CAPITULO II Paradoja de lo local- universal	31
2.1 Los terrestres	31
2.2 La muerte	33
2.3 El arte popular	38
2.3.1 El caso flamenco	40
2.4 Lo dionisiaco y el duende	44
CAPITULO III El poder del cuerpo en éxtasis	50
3.1 La situación límite	50
3.2 Inconsciencia y liberación	60
3.3 Ética de la pasión	63
3.4 Retorno a la cuestión vital	67
CONCLUSIONES	73
FUENTES	76
ANEXO: Acciones paralelas	79
1 Camino de flores	81
2 Mis soledades	82
3 Pies en la tierra	83
4 Ritual dionisiaco	84
5 Danza griega	85
6 Tu y yo en el río	86
7 Intervención	88
8 Eros y Tanatos	89
	7

Lista de imágenes del catálogo anexo.

1,2	Documentación fotográfica de la obra <i>Camino de flores</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Instalación
3,4,5,6	Documentación fotográfica de la obra <i>Mis soledades</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Performance e Instalación
7,8	Documentación fotográfica de la obra <i>Pies en la tierra</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Acción poética
9,10,11	Documentación fotográfica de la obra <i>Ritual dionisiaco</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Acción poética
12,13	Documentación fotográfica de la obra <i>Danza griega</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Performance
14,15,16,17	Documentación fotográfica de la obra <i>Tu y yo en el río</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Performance
18,19	Documentación fotográfica de la obra <i>Intervención</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Performance
20,21,22,23,24	Documentación fotográfica de la obra <i>Eros y Tanatos</i> AUTOR Odette Fajardo Montaña NACIONALIDAD Mexicana AÑO 2012 TÉCNICA Performance

INTRODUCCIÓN

El clímax de la experiencia estética ha sido objeto de mi interés desde hace tiempo. Hace un tiempo descubrí que el origen de este interés derivaba del descubrimiento de que el mundo estaba en gran parte controlado por nuestra razón y que esa misma razón paradójicamente muchas de las veces en contra de lo que pudiera pensarse, nos llevaba a vivir una vida de rutina, sin cuestionarnos sobre el sentido de ésta. Descubrí también que en momentos afortunados o desafortunados sobre esta línea de sucesos cotidianos, irrumpía algo que sobresaltaba nuestras emociones de manera fuera de lo común y que ante estos sucesos la respuesta era más abierta y más franca. Como si por un momento nos olvidáramos de los parámetros de la normalidad y de lo que está bien y mal y nos concentráramos simplemente en ser. Fue así como llegué a reconocer tres momentos principales que marcaron este choque de paradigmas y que por fuerza desencadenaron este desarrollo reflexivo.

En primer lugar, las expresiones artísticas, que para mí no fueron más que una necesidad que afortunadamente siempre tuve la oportunidad de satisfacer. Se trataba del hecho de experimentar con el cuerpo en relación a un factor externo generando una conexión en la que de pronto me reflejaba en el objeto o en el acto y encontraba una experiencia atemporal de placer o dolor. En segundo lugar el conocimiento del amor y el impulso del sexo, que me llevó a plantearme la idea de lo animal en lo humano, la existencia de fuerzas misteriosas e indefinibles, así como el control cedido de la razón a la naturaleza. Y por último la muerte, que fue comprendida por mí de manera simbólica y teniendo de por medio los factores culturales que diseñaron una visión hermosamente natural. Sin embargo, la muerte

en teoría y en práctica son conceptos totalmente distintos, por eso es que cuando la muerte de mi padre irrumpió en medio de mi vida y durante la realización de esta investigación, fue el parte aguas de nuevas reflexiones y la revelación de un secreto de sabiduría de vida. Así, en tanto estos tres factores marcaron un antecedente vital que se reflejaría en mi producción artística y en consecuencia en mis intereses teóricos, hablaré ahora sobre los factores que determinaron el interés en el objeto de estudio de la presente investigación.

Primeramente mencionaré que a lo largo de mi vida han existido una serie de coincidencias en relación a España y al arte flamenco, y la última de ellas ha sido este viaje realizado a Valencia en 2012. Entiéndase este viaje como concepto amplísimo que ha significado para mí esta experiencia. -Un viaje geográfico que implica un cambio cultural, la distancia de mis seres queridos, la soledad que ahora se ha vuelto una grata compañía y la libertad del redescubrimiento de mí misma.- Un viaje intelectual que significó el aprendizaje constante por medio de la teoría y la práctica, la necesidad de despojarme de prejuicios que supuso la destrucción de las estructuras de mi entendimiento hacia la vida. Y por último un viaje emocional que implicó una montaña rusa de sentimientos, la exigencia de fortaleza constante que terminó transformando la vulnerabilidad en empoderamiento-. Fue así que concretamente en este último viaje llegué a vivir en el mítico barrio del Cabanyal, un lugar con una gran cantidad de población gitana. De esta manera pude escuchar los sonidos que emanaban de las calles, y ver los movimientos de las palmas de las manos de los jóvenes, viejos y niños. Fue así que recordé un concepto del que mi hermano me había hablado, se trataba del duende, concepto que se vinculaba al flamenco pero que según lo que él me comentaba podía encontrarse en todas las manifestaciones artísticas.

El primer acercamiento a este concepto no pudo ser más acertado en manos de los textos de *Juego y teoría del duende*, de Federico García Lorca, donde el poeta estaba describiendo un estado formidable de la creación artística que se fundamentaba en la sinceridad, la herida y el éxtasis. Se trataba de un estado que yo ya había experimentado en varias ocasiones y a través de circunstancias muy diversas, situaciones que en principio carecían de nombre. Entonces cuando descubrí la palabra duende, me di cuenta de que condensaba de manera exacta lo que yo ya conocía a través de la experiencia, lo cual me pareció interesantísimo. Así pues, decidí asumir los riesgos que traía consigo esta investigación y me refiero principalmente a las críticas hacia el discurso neorromántico, que como menciona Ernst Fisher en *La necesidad del arte* se basa en adoptar como único ser del hombre lo totalmente irracional. Así esta investigación no pretende en absoluto hacer esta clase de absurda reducción, pero sí pretende dar visibilidad a esa parte tan olvidada y tan fértil del pensamiento, que siempre he vislumbrado como imprescindible en nuestros actos. De esta manera es como llegué a plantearme el estudio del concepto regional y poético de duende y partir de él para generar un planteamiento teórico que enunciara las experiencias estéticas del éxtasis. Abriendo brechas a la reflexión filosófica y artística y poniendo a la luz las expresiones que surgen en la oscuridad, para así generar planteamientos acerca del panorama actual y sobre la inserción de la manifestación “enduendada” dentro de nuestras nuevas complejidades.

Entonces, ¿Puede un concepto popular y poético como es el duende ser entendido como una experiencia estética extrema? ¿Es posible que este concepto condense una realidad llena de factores locales y universales que pueda ser experimentada a través de las artes? Para resolver estas hipótesis, será necesario partir de una

exploración preliminar que nos permita conocer los ámbitos principales de estudio, así como desarrollar la investigación con la libertad que brinda el hecho de no reducir el pensamiento creativo al objeto de estudio, ni tampoco encasillar la naturaleza del concepto a un solo campo. Para ello habrá que apegarse a una conciencia fenomenológica donde la experiencia sea imprescindible para la comprensión de lo inefable. Así, de la mano con la investigación teórica, se realizarán acciones artísticas que partirán de algunas de las reflexiones que surjan en el camino. Por otra parte, cabe mencionar que considero necesario un acercamiento personal a muchos de los referentes, entre los que se encuentran el arte popular, fuentes bibliográficas, congresos, entrevistas, películas, música, acciones en vivo, etc. Además será necesario apoyarse en diversas disciplinas de conocimiento como la filosofía, la psicología, la sociología, la flamencología y la teoría del arte es. Asimismo se considerarán tres pilares fundamentales en la investigación el primero el texto *Juego y teoría del duende* de Federico García Lorca, el segundo las teorías de la flamencología con autores como Fernando Quiñones, Álvarez Caballero, Félix Grande y José Martínez y en tercer lugar el juego anacrónico de lo dionisiaco formulado por Didi Huberman en *El Bailaor de las Soledades* y partiendo de Nietzsche con *El nacimiento de la tragedia*.

Este trabajo pretende humildemente aportar desde su trinchera una serie de reflexiones que quizá puedan repercutir en la manera de hacer, pensar o vivir el arte. En primer lugar es importante retomar la fructífera conferencia de García Lorca que dedica en torno al duende, pues es poco el valor que se le ha dado a esta obra en proporción a su importancia como teoría que alumbra una nueva concepción estética. Por otro lado, es importante traer a relucir temáticas de arte no institucionalizado a la academia, así como hablar del arte popular sobre todo en

un nivel de educación superior y no centrarnos en los referentes de arte contemporáneo pertenecientes al mismo o los mismos circuitos. Pensemos que si el abanico de temáticas y conceptos del arte contemporáneo son tan amplios y la división de las artes va disolviéndose cada vez más, ¿no sería justo plantearnos a estas alturas la des-jerarquización de las artes? Asimismo es relevante contribuir a des-estigmatizar al arte flamenco, pues, abordar un concepto flamenco presupone para la visión del común de la gente ajena a esta cultura una serie de connotaciones folclorizadas y estereotipadas, que probablemente tenga como raíz la enorme discriminación y persecución que ha sufrido el pueblo gitano andaluz y que ha derivado desde siempre del miedo a lo diferente. Respecto a lo anterior, considero que quizá por venir de un país que también se encuentra etiquetado como "exótico", es que soy capaz de comprender que esa etiqueta viene de fuera y que nada tiene que ver con lo que se produce desde dentro. En última instancia este trabajo pretende tener una aproximación al arte contemporáneo de calle y academia, abordando temáticas reivindicativas del cuerpo y el arte performativo. Así se planteará un alejamiento del platonismo vigente hasta la actualidad, para explorar el retorno de la concepción del arte como cuestión vital.

I. EL DUENDE.

1.1 CARTOGRAFÍA DEL TÉRMINO.

A continuación hablaremos sobre la palabra duende, sus orígenes y sus significados. Todo indica que la palabra duende tiene raíces del latín *domus* o *domitus*, que significan *casa* y *doméstico* respectivamente, y de raíz indogermánica *demd*, que se relaciona con la casa u hogar. En el diccionario de la RAE encontramos que el término proviene de la abreviación de *duen de casa* (castellano antiguo), que significa dueño de la casa, y hace referencia frecuentemente a un espíritu travieso que habita en las casas. Sin embargo, existe otro significado de la palabra duende, que ha sido utilizado en la cultura gitana española, sobre todo en el contexto de su arte popular, la Real Academia de la Lengua Española lo define como: *Encanto misterioso e inefable*.

Este término parece tener su raíz más directa del vocablo *duquende* que proviene del caló, lengua gitana con variantes dependiendo de los lugares donde el pueblo gitano se ha asentado. George Borrow, escritor e investigador inglés que en el siglo XIX realizó viajes a España para conocer la cultura gitana, se refiere en su libro *Zincali, Gypsies of Spain*¹ a la palabra *duquende*, que significa espíritu, "*Duénde*". Asimismo, afirma que el origen de la palabra procede del vocablo gitano ruso *Dook*, que a su vez proviene de la palabra *Dhúka*. Existe además la palabra *duquendio* que significa según Borrow "maestro, hombre principal entre los gitanos" y en esto coincide en parte con R. Campuzano, quien en su diccionario de *Orijen, usos y costumbres de los jitanos*, define *duquendió* como, "maestro, el que enseña ciencia o arte". En otros diccionarios de la lengua gitana como es el caso de

¹ BORROW George, *The zincali; or an account of the gypsies of Spain*, Londres 1843.

los escritos por Augusto Jiménez, F. M. Pabanó y Francisco de Sales Mayo, también se da la definición de *duquendo* o *duquendio* como maestro. En tanto, la palabra *duquelas*, que evidentemente comparte un origen etimológico con la palabra *duquende*, tiene un significado que comúnmente se refiere a las “penas” o “dolores”, George Borrow define a la palabra *duquip* como dolor. Estas relaciones semánticas resultan interesantes si consideramos el hecho -que veremos más adelante- de que el duende está ligado al dolor y a la vulnerabilidad.

En este punto hemos encontrado significados relativos a lo doméstico, al maestro, al espíritu y el dolor. Podríamos continuar considerando la palabra *genio*, que por un lado hace referencia a un ser proveniente de la mitológica universal y por otro ha sido utilizada como concepto estético haciendo referencia a un artista con habilidades extraordinarias.

En la tradición antigua, los genios eran los espíritus de pueblos desaparecidos con características semejantes a los duendes y otros seres relacionados a la naturaleza, que dependiendo sus características ayudan o perjudican al ser humano. En la mitología romana, los genios (del latín *genius*), significa generador o padre, eran espíritus protectores, en Grecia fueron llamados daimones. Por otra parte un genio, del árabe *yinn*, es una divinidad menor y tutelar (maestro) se encuentra dentro de la mitología semítica y es un ser que sirve como guía de una persona, familia (gens) o lugar (*genius loci*), por tanto podemos atribuirle el carácter de lo doméstico y por otro lado la raíz etimológica también apunta al atributo del impulso creativo, ya que proviene de latín *gigno*, *genui*, *genitus*, “traer a la vida”, “crear”. Por otro lado en la raíz del término encontramos también lo relativo a lo genético que es la herencia de la sangre. La palabra genio como atributo, “refiérase ésta no a los logros, sino al camino para alcanzarlos: el talentoso y el genio

alcanzan lo mismo, sólo que el genio lo hace de manera enigmática, relampagueante, incomprensible, genio es ante todo enigma.”² En lo que concierne al genio, la relación que establece con el duende es directa. Así, como profundizaremos más adelante, los misterios semíticos se relacionan con la región de Andalucía, ya que las religiones místicas entre las que se encuentran dichos misterios, se extendieron por todo el Mediterráneo, e influyeron fuertemente en la cultura andaluza.

Por otra parte, existe una interesante propuesta por parte de Quiñones que habla del *tarab*, palabra árabe que él mismo define como “una especie de embriaguez sin necesario alcohol y sin visos románticos, y anda estrechamente unido al misterioso fenómeno del flamenco que en nuestros días se llama “duende”.³ Esta comparativa genera una confirmación de la existencia de un término distinto que se refiere al mismo fenómeno y por tanto una reiteración de la experiencia. Dichas experiencias son prácticamente las mismas que las que se describen respecto al duende, pues, se afirma que “los priva pasajeramente de su yo exterior, como si los devolviese a la infancia, a las fuentes de la vida y el mundo.”⁴ Como si estuvieran en una especie de trance en el que la creación lo es todo, el artista con duende experimenta esta euforia con sentido, y lo transmite a los observadores. Quiñones describe numerosas experiencias de este tipo y resalta la veracidad de los ejemplos y afirma que entre ellos median de ocho a doce siglos.

Por otro lado se menciona la importancia del legado de los antepasados de los gitanos andaluces, pues el componente cultural e incluso genético es un factor

² HIRIART, H. *Genio y locura*, Revista UNAM, Nueva Época, Núm. 25 Marzo 2006, p. 107. disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2506/pdfs/107-108.pdf>

³ QUIÑONES, F. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971, p.60.

⁴ *Ibidem*. p.60.

importante al considerar los diferentes modos de expresión y la manera en que generan experiencias que podríamos llamar "enduendadas". Sin duda es cierto que esta herencia andaluza tiene como componente principal una fuerza que por nombre lleva el de duende, y sus manifestaciones antiguas y actuales son la evidencia de la inconsciencia individual y colectiva de un pueblo y un arte que va ligado directamente a su filosofía de la existencia "lirismo, magia, tarab, duende: una percepción de la vida eminentemente sensorial, sentimental y estética."⁵ Sensorial por que se basa en los sentidos, el medio de conocer y explorar el mundo, sentimental porque son los sentimientos los generadores de las pulsiones que mueven nuestros actos y estética porque todo deriva de nuestras percepciones con sus respectivas cargas culturales.

Asimismo, el flamencólogo Ángel Álvarez Caballero afirma la comparativa respecto al tarab. Según Emilio García Gómez, arabista en quien Álvarez apoya sus estudios, el vocablo árabe tarab hace referencia a un fenómeno, misterioso e inefable, que produce en los oyentes "entusiasmo, éxtasis, enajenación, emoción física de alegría o tristeza". Él afirma lo siguiente: "los libros árabes están llenos de historias de tarab. Si cualquiera de ellos empieza a contarnos que una esclava, buena cantaora, ha puesto el laúd en su regazo, ha templado sus cuerdas y ha roto a cantar unos versos antiguos, estad seguros de que unas líneas más abajo encontraréis que a los oyentes "se les ha volado el alma"⁶ y es curioso pensar que el cantor que en árabe es el *mutrib*, significa el que transmite el tarab, es un mediador entre algo más allá y el público.

⁵ Op. Cit. p. 72.

⁶ Emilio García Gómez "chanelador" clandestino, según González Climent. Citado en ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *El cante flamenco*, Alianza Editorial, Madrid 2004, p. 208.

Esta visión del artista como un mediador ha sido entendida de maneras distintas, existe sin embargo un contraste en relación al tópico del artista con un don divino, y el de que toda persona es susceptible de sucumbir a un estado de esta naturaleza, siempre y cuando el amasijo de experiencias de vida sea el necesario y los factores internos y externos estén en sintonía. También se piensa que un intérprete es capaz de conectar de alguna manera con espíritus que lo antecedieron en vida. Esto podría pensarse como un hecho carente totalmente de fundamentos, y seguramente en muchos de los casos así es. Pero visto desde el punto de vista cultural, es importante considerar que el pasado que nos acompaña en la memoria y la sangre de aquellos que nos precedieron, sin duda tiene una enorme huella en nuestros actos. En relación a lo anterior, Fernando Quiñones hace referencias al cantaor como una especie de médium:

El cantaor en trance de duende quizá se enfrente también a algo que está más allá de sus años, de cuanto él sabe sobre el flamenco o sobre la vida misma. Inexplicablemente, dolores y gozos seculares se amontonan en su garganta. Es sólo un médium, como quizá lo sean los grandes poetas en los momentos mayores de su obra. Alguien, o muchos, le hablan al cantaor desde el otro lado del Tiempo, quizás un herrero de pueblo, muerto setenta años antes de que él naciera, o una desolada güitanilla enferma en la Triana, el Sanlúcar o el Cádiz del ochocientos. Y él tiene que expresarse simultáneamente a sí mismo, descubrir sobre aquellas pautas su propio e "indecible" paisaje interior.⁷

Son interesantes las consideraciones de Quiñones respecto a una especie de experiencia regresiva o más bien, evocativa, de tiempos, espacios e identidades lejanas. En completa relación a lo anterior existen danzas y cantos que surgen y se

⁷ QUIÑONES F. Op. Cit. p.71.

alimentan de voces antiguas, y convocan a los antepasados para darles vida, sobre todo los que surgen en el contexto popular, las danzas rituales o religiosas, la danza Butoh⁸, la música o baile africano y el colorido del gran abanico de danzas indígenas en México, por mencionar algunos ejemplos.

Por otro lado y retomando el concepto de duende, existen otras comparativas interesantes al respecto, como lo es el *daimon* griego (*Δαίμων*) que significa inspiración espiritual o pensamiento creador. El Daimon en la época de Platón era un ser que no era ni hombre ni dios sino un intermedio, pero para Platón era además un mediador. Por su parte, Sócrates afirmaba recibir mensajes de una voz misteriosa que de alguna manera influía en sus actos.

No quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg⁹, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente (...) No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.¹⁰

Así el demonio de Sócrates es emparentado con el duende, igualmente Lorca pretende vincularlo a la hipótesis de René Descartes sobre el genio maligno, que culmina en la duda metódica que propone el cuestionamiento de la realidad tal

⁸ Danza japonesa creada en 1950 por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, que, conmovidos por los fatídicos bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki, comienzan con la búsqueda de *un nuevo cuerpo*, el cuerpo de la postguerra. Así nació el Butō, *la danza hacia la oscuridad.*, tocando aspectos fundamentales de la existencia humana.

⁹ Lorca se equivoca: no fue en Nuremberg sino en el castillo de Wartburg, en Eisenach

¹⁰ GARCIA LORCA, F. (1933) "Juego y teoría del duende" en *Federico García Lorca Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, 1984. p.92.

como la concibe la lógica convencional. Por otro lado, es claro que Lorca pretende desvincular al duende con la noción del bien y de mal, tal y como se entienden en la religión cristiana. Johann Georg Haman, filólogo y pensador alemán, por su parte alegaba que todos los grandes genios obedecieron a su demonio¹¹. Y esto quizá tenga que ver con leyendas del arte como la de Niccolò Paganini, quien sin duda encendía los corazones de sus oyentes con las notas de su violín a tal grado de considerar que sostenía un pacto con el demonio, y es curioso el hecho de que este estado de la creación sea tan fuerte que pueda ser considerado fuera del plano de lo humano, ya sea Dios o ya sea el Diablo.

Por su parte, Goethe, filósofo alemán, habló de lo demónico y lo representaba de maneras diversas en diferentes escritos sobre todo en *Poesía y verdad*. Lo describía como una especie de halo creador al que hay que abandonarse sin reserva y lo relacionaba con elementos como la Naturaleza, el inconsciente, y en ocasiones lo divino, también afirmaba que era algo que no se podía reducir ni al intelecto ni a la razón. Por otra parte, habló también de "lo demónico exterior" en el que además interviene el azar.

No era diabólico, pues era benefactor; no era angelical, pues a menudo permitía reconocer cierto placer por la desgracia ajena. Se parecía al azar, pues no demostraba tener causa alguna; se parecía a la predestinación, pues hacía pensar en cierta coherencia. Todo lo que a nosotros nos parece limitado, para ello era penetrable. Parecía disponer arbitrariamente y a su antojo de los elementos necesarios de nuestra existencia. Comprimía el tiempo y extendía el espacio. Sólo en lo imposible parecía moverse a sus anchas mientras rechazaba desdeñosamente lo

¹¹ SOURIEAU, É. *Diccionario Akal de estética*, Ismael Grasa, Javier Meilán, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz (trad.), Madrid: Akal, 1998, p. 425.

posible. A este ser que parecía abrirse paso entre todos los demás, segregándolos y uniéndolos, di en llamarlo «demónico».¹²

Ahora volviendo al origen etimológico del término duende, Walter Starkie, hispanista irlandés que siguió los pasos de Borrow, afirma en su *Raggle-Taggle*¹³ que *dukh* (palabra que proviene de la lengua gitana de Rusia), es un espíritu dionisiaco que produce un "raro frenesí orgiástico" que los "posee de tal manera que llegan a ser como Bacantes de Eurípides en sus "fiestas" musicales. Esta última definición coincide en gran medida con la astuta mirada de García Lorca, que contrapone el concepto de duende con el de *ángel* y *musa*. "Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa."¹⁴ Esta oposición que García Lorca genera de estos conceptos es fundamental en la comprensión del duende que Lorca describe. El ángel es descrito como un ser superior que es capaz de escoger a unos privilegiados para llenarlos de bendiciones que se traducen en bellas obras de arte. Al respecto dice Lorca: "El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza."¹⁵ Así el ángel brinda a los hombres una especie de gracia sublime, de iluminación divina. "El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, y previene como San Gabriel."¹⁶

¹² GOETHE, J. W. *Poesía y verdad de mi vida*, Barcelona: Alba Editorial, 1999, 2ª ed., trad. Rosa Sala, tit. orig. *Dichtung und Wahrheit*, p.811.

¹³ Londres, John Murray, 1957, p. 199.

¹⁴ GARCIA LORCA, Federico. (1933) "Juego y teoría del duende" en *Federico García Lorca Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, 1984. p.93.

¹⁵ *Ibidem*. p.93

¹⁶ *Ibidem*. p.93

La musa en cambio es descrita como la compañera de la inspiración, es la que genera la creatividad, la inventiva, las buenas ideas. "La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un bono de agudas aristas..."¹⁷ Así Lorca critica a la musa de alguna manera pues la considera como restrictiva en ocasiones, porque al ser un elemento que es racional, no permite el surgimiento de la libertad que implica no tener ataduras técnicas. Generando una comparativa Nietzscheana podríamos decir que la musa es servidora de Apolo, García Lorca, busca en el duende el componente dionisiaco.

De esta manera Lorca menciona no sólo un pasivo contraste de estos dos conceptos sino su absoluta oposición, pues dice que para que el duende haga su aparición, es necesario "rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa..." Semejante a estas comparaciones y no por casualidad Nietzsche, el padre del espíritu dionisiaco, menciona la oposición de este arte dionisiaco con el concepto de musa, "Un arte que en su embriaguez extática hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia"¹⁸ En ambos casos la experiencia dionisiaca y la del duende es poderosa y rechaza violentamente a la musa para hacer su entrada cautivadora, así pues, el duende es descrito como generador de un estado que puede sólo existir sin la musa ni el ángel.

Por otro lado, el duende es el que se encuentra más cercano al ser humano, porque "ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (...) En

¹⁷ Op. Cit. p.93

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. (1871) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual, (tr. N.), 11ª edición 1993, Barcelona: Alianza Editorial Madrid, 1993. p. 243

cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.”¹⁹ El duende como ser que se sitúa dentro de nosotros, es vinculado con la sangre por que se vincula a las pasiones, a la herida, a la vulnerabilidad y dolor del ser humano, así el duende está en la tierra en contraste con el ángel y la musa, no es un ser superior o de un plano divino. “Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.”²⁰ El duende es a tierra como un ángel es a cielo, y un diablo a infierno, y su función es recordar al ser humano su naturaleza efímera e igualmente bella que absurda. Como ejemplo José Martínez nos menciona la diferencia entre las voces del canto en relación con el ángel sublimador y el duende desgarrador:

*Las voces del canto gregoriano o el bel canto (...) nos elevan y nos transportan más allá de este mundo, evocando y despertando nuestra naturaleza celeste, pues son educadas para desarrollar una técnica sublimadora de las emociones; pero hay otras voces, como la del Flamenco, que, por ser de condición muy diferente, más espontánea, natural y primitiva, nos hacen sentir nuestra naturaleza terrestre, humana, y nos arraigan al suelo que pisamos (...). Las primeras serenan el alma; las segundas, en cambio, la hieren y la desgarran. Unas adormecen el cuerpo y nos hacen olvidar que somos carne; otras, sin embargo, lo hacen vibrar y lo tensan recordándonos nuestra condición corporal y carnal.*²¹

¹⁹GARCIA LORCA, Op. Cit. p.94

²⁰Ibidem. p. 104

²¹ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p. 95 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

Así podemos concluir que el término de duende tiene un origen jergal como muchas otras palabras, y es de uso cotidiano en el campo del arte flamenco, pero lo que cabe destacar es lo que representa, pues por un lado condensa la manera que tiene una cultura de entender un hecho vivenciado y por otro lado describe un estado de creación extraordinario que podemos encontrar en diversas expresiones artísticas en el mundo. En sus orígenes encontramos principalmente tres relaciones semánticas, la primera la del artista o ejecutante, que es el que dirige la acción, que es un mediador, es un iniciado, un maestro, es un puente comunicativo. La segunda, la de un espíritu, misterio, una fuerza exterior, un ente extraordinario y vinculado a la naturaleza. Y la tercera la de lo originario, lo arcaico, la herencia, la sangre, la tradición.

1.2 LA PROBLEMÁTICA DE LO INEFABLE.

“El lenguaje está limitado siempre por una frontera de inefabilidad”

(Ortega y Gasset)

Adentrándonos un poco más en la descripción de las características del fenómeno, del duende, comenzaremos con una de las grandes problemáticas que nos afectan al tratar de definirlo, y es que todos los estudiosos han concluido que dicha definición no existe, y no existe precisamente porque definir es poner un límite sólido y concreto, y esto está en contra de la naturaleza de la experiencia. El conocimiento por el cual nos tendremos que acercar al término no es un conocimiento rígido, sin embargo, tampoco es falta de sentido, sino basado principalmente en la experiencia que es el origen del conocimiento.

El misterio es quizá una de las características más inquietantes del duende. Según Goethe, refiriéndose a lo que sucedía con la música de Paganini, decía lo que más

tarde García Lorca adoptaría como definición del duende: es un “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. De igual manera, Julián Permartín cuando se enfrenta a la problemática de acotarlo, dice que el duende es el matiz expresivo, indefinible y casi mágico que impregna de una sugestión especial y característica el cante flamenco. Por su parte, Antonio Mairena dice que el duende es “hacerle a usted sentir una cosa que usted no sabe lo que es, pero sí que en un momento dao a usted se le eriza el cabello, usted no sabe lo que le pasa, a usted le hace beberse tres whiskis o tres copas de vino o tres copas de aguardiente o lo que sea, pero que usted no se explica cual es el motivo... Si al cante le falta el duende, es como si al cuerpo le faltara el alma, le faltara vida...”²²

Por su parte el cantaor Menese conversando con Álvarez Caballero, le expresa que el duende es una cosa que todavía no se ha definido, ni llegará a definirse por qué no se sabe, dice, “yo creo que el duende, es una palabra, es querer sacar partido de lo que uno está haciendo. Mover la cosa, eso es el duende; pellizcar a la gente es el duende y s’acabao.”²³ Por otro lado, Pepe el de la Matrona dice: “esa palabra del duende yo cuando la oigo decir me río, porque eso del duende es una cosa que empleamos acoplao al flamenco, que es lo mismo que si dijéramos ¿Qué es un misterio? ¿Lo ha visto alguien? Nadie. Y, sin embargo existe, por lo que dice el mundo entero. Si el mundo entero lo dice es por algo.”²⁴ El hecho de que este poder misterioso sea universalmente experimentado y sabido, pero no definido, sólo nos hace entender que el duende es una palabra antes que otra cosa, y por sí misma no tiene significado, más que aquel que se le asigna, y como añadidura,

²² ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 2004. p. 207

²³ *Ibidem*. p.204.

²⁴ *Ibidem*. p. 206.

este significado que se le atribuye sólo se encuentra en el saber popular como conocimiento empírico, no como un concepto articulable y resumible en palabras.

Esto nos impulsa a reconocer las limitaciones del lenguaje, sobre todo al tratar de definir algo intangible. De esta manera, el lenguaje tiene una función ambivalente: por un lado la de mostrarnos nuestra capacidad intelectual como seres humanos que nos ha hecho "sobresalir" de otras especies con la capacidad de una mejor comunicación entre nosotros, pero paralelamente también nos muestra nuestra propia incapacidad comunicativa. Es en estos momentos cuando las formas errantes del arte, rellenan los huecos. En este sentido, se dice que "el trabajo artístico es una de las más complejas unidades de información de que es capaz de disponer el hombre. Está claro que es la más individual, pero posiblemente sea la más colectiva."²⁵ Por su parte, el lenguaje del arte no se ciñe a la lógica convencional del lenguaje oral y escrito al que estamos acostumbrados, en tanto que es abierto, y se puede percibir con la ambigüedad que brinda la lectura subjetiva. En el caso de la poesía, por ejemplo, las palabras pueden ser las mismas, sin embargo, son utilizadas en una construcción totalmente distinta, creando imágenes con ayuda del lenguaje metafórico. En relación a lo anterior, Ernst Fisher menciona lo siguiente: "el lenguaje todo lo plantea en términos de la razón, pero el poeta se supone que todo lo plantea en términos de imaginación; la poesía exige visión; el lenguaje no suministra más que conceptos."²⁶ Así la definición de este "misterioso" objeto de estudio, se podrá generar sólo dentro de la experiencia estética que lo evoca, y en esta investigación se utilizará en ocasiones el poder del lenguaje metafórico por su capacidad de enunciar lo que de otra manera es

²⁵ AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte de acción*, Madrid: Ed. Nerea, 2000. p.44.

²⁶ FISHER, Ernst. (1967) *La necesidad del arte*, Barcelona: Península, 1985. p.30.

imposible, y se espera que a partir de aquí el lector se sienta entusiasmado por experimentarlo.

8.1 DEFINICIÓN POR APROXIMACIÓN Y OPOSICIÓN: LA TEORÍA DE GARCÍA LORCA.

El duende, es una palabra que encierra en sí connotaciones fantásticas, por el hecho de describir a un ser ajeno al individuo, que en momentos de pasión creadora posee su cuerpo obligándolo a asumir una postura interpretativa de niveles formidables. En primer lugar nos habla de una cualidad que sin duda pertenece al campo de la fantasía, y esto radica en el hecho de ser un concepto nacido de la jerga flamenca que representa de alguna manera un acontecimiento reconocido por la experiencia. En segundo lugar es un término que envuelve una metáfora al mero estilo de la poesía, que es el más adecuado por ser un lenguaje capaz de explicar en imágenes mentales lo que no se puede explicar de otro modo.

Juego y teoría del duende, conferencia magistral de Federico García Lorca, es en palabras del poeta, "una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España²⁷" y fue pronunciada por primera vez el 20 de octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires. Gracias a una dinámica llena de atrevidas metáforas y comparaciones del mundo del arte, el mundo de la vida y el de la filosofía, Lorca genera un discurso plural y heterogéneo, donde habla sin tapujos y sin distinciones entre el arte con mayúsculas y el arte con minúsculas, entre el arte burgués y el popular, así, retoma ejemplos de uno y de otro al azar. "Hizo una especial operación fenomenológica, por así expresarlo, y encontró la

²⁷ Cabe aclarar que para Lorca hablar de España es como hablar de una especie de extensión de Andalucía.

clave de su trascendentalización. Llegó a la "forma íntima" de lo flamenco, como diría Dámaso Alonso." ²⁸ Así en un juego dialéctico genera una imagen cartográfica del concepto inenarrable de duende. En el que la experiencia estética posee características que sobresalen de la cotidianeidad de una manera tremendamente conmovedora. Se contrapone a las leyes del estatismo, y se asemeja a lo sublime en el carácter de evaporación o "embriaguez", pero se diferencia de manera importante, porque en contraste con lo sublime, el duende se describe como una especie de estado intermedio que no te eleva al cielo, sino que te hunde en la tierra y siguiendo su ejemplo me valgo de metáforas, pues como he apuntado con anterioridad, una experiencia sólo puede ser descrita de manera parcial e imprecisa si no se experimenta en carne y huesos, y las imágenes que el arte genera son aproximaciones, que nos ayudan a calmar la ansiedad de la perpetua ignorancia.

*"Juego y teoría del duende" es un escrito revolucionario en muchos sentidos. En él nuestro poeta denuncia (...) la vieja distinción entre arte culto y arte popular. Recurre al habla del pueblo y no a las grandes teorías estéticas para acuñar una nueva concepción de lo artístico. Hace suyo el tópico castizo y rancio de la España de flamencos y toreros y es capaz de alumbrar la profunda verdad que ese lugar común encierra. Recoge con gran sutileza y sin asomo de pedantería el concepto nietzscheano de lo dionisiaco en el arte y lo enriquece con una inédita interpretación. Se adentra en el inconsciente colectivo de los españoles y vuelve de allí cargado con un tesoro de intuiciones. Hace, en fin, del duende, palabra humilde y oscura, una nueva categoría del arte universal.*²⁹

²⁸ JOSEPHS Allen y CABALLERO, Juan. "Andalucía Tema y visión", en *García Lorca, Federico, Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1989. p. 43.

²⁹ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en *Art, Emotion and Value*. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p. 93 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

Por su parte el flamencólogo Félix Grande menciona la enorme capacidad de García Lorca para entender la sustancia del flamenco, su fondo profundo, aún sin conocer la parte técnica o las formas exteriores de este arte, así lo expresa de la siguiente manera: "Federico mostró mucha ignorancia sobre el flamenco; precisamos: mostró ignorancias sobre la superficie del flamenco, las que hemos llamado sus ignorancias veniales. Pero sobre el interior del flamenco (...) parece como si lo supiera prácticamente todo."³⁰ Por lo tanto Lorca no profundiza en la historia del flamenco y ni siquiera en una descripción del fenómeno de duende aplicado de una manera cerrada al ámbito del flamenco, porque esto no es lo que le interesa. Él describe algo más, describe un fenómeno estético. Su función como documento es importante debido principalmente a la inédita comparación carente de jerarquías artísticas. "La teoría del duende que elaboró García Lorca es un portento. Servirá al flamencólogo para comprobar (...) lo esencial en el flamenco, sirve al artista flamenco para reconocer el privilegio y la grandeza de su servidumbre y en general, sirve a cualquiera que se interese por las artes, para tener más claro qué es el arte, cuáles son sus auténticas exigencias últimas y hasta dónde el oficio de artista es un asunto serio –como por lo demás, no seamos exquisitos, cualquier asunto humano-."³¹ Así Félix Grande hace referencia a la utilidad del escrito de Lorca, que desde su aparición ha sido imprescindible en los estudios que se han realizado en base a este tema.

Para Lorca, el duende es definible sólo en términos de aproximaciones y oposiciones, por tanto sólo podemos generar en nuestra mente una imagen a

³⁰ GRANDE, Félix. "Federico García Lorca y su teoría del duende" en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002). España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002. p. 20

³¹ *Ibíd.* p. 27

partir de fragmentos a manera de collage. Donde el duende es herida, desgarró, muerte, raíces, y no es musa, ni ángel. Es un poder, es luchar, y no es un obrar o un pensar, es desamparo, desnudez y no es técnica o aptitudes. Así a través de estas aproximaciones y oposiciones genera un rompecabezas que muestra como imagen final un monstruo intangible que sólo se reconoce al recordar viejos encuentros. Lorca juega moviendo las piezas de este rompecabezas, donde los pedazos son una suerte de "fuerzas telúricas, presencias terrestres, irracionales e inconscientes, potencias del llamado mundo intermedio, *daímones* ocultos que a veces se apoderan de los hombres para hacerles llorar o reír ofuscados, maldecir o bendecir sin medida, que fraguan en silencio y sin razón aparente su dicha o su desgracia."³² Es un poder que actúa sobre nuestras emociones, el resultado es variado pero siempre nos remite al éxtasis.

De esta forma, el duende es valorado más allá de un mero término jergal al ser reconocido en la música de Paganini, en el corazón de Nietzsche, en las pinturas negras de Goya, etc. De esta manera uno de los preceptos principales de la conferencia es la importancia y reivindicación que Lorca concibe de este concepto popular "elevado" al rango de concepto filosófico, en el que resalta la idea de que el duende es una categoría estética y por tanto es aplicable como fenómeno a todas las artes, especialmente las que involucran al cuerpo de manera más directa. Así, sin desvincularlo de su origen flamenco, Lorca es capaz de trasladarlo paralelamente a todas las geografías y afirma que este fenómeno puede ser generalizado, así Lorca menciona que todas las artes, y los países tienen capacidad

³²MARTÍNEZ HERNÁNDEZ. José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p. 95 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

de duende. Así que tomaremos su ejemplo, y respetando el origen regional, popular y poético del término, utilizaremos en gran medida ejemplos y alusiones cercanas a la raíz que se desenvuelve en el campo del cante y el baile flamenco para aproximarnos a su definición más autóctona y posteriormente nutrirnos de la experiencia *enduendada* para poder surgir con nuevos planteamientos y reflexiones que involucren la acción del cuerpo y el arte en la actualidad.

II. PARADOJA DE LO LOCAL- UNIVERSAL

2.1 LOS TERRESTRES.

Lorca dice que el duende es, en suma, el espíritu de la tierra. Esto nos habla de un arraigamiento que tenemos los seres humanos hacia la tierra en tres niveles. El primero, el particular, el regional, el de *nuestra* tierra; el segundo, el de la tierra como elemento natural y simbólico que es nuestra *madre tierra* y el tercero el de la tierra como planeta anclado al cosmos que nos proporcionará las emociones universales que nos son propias. Así cuando hablemos del duende, nos referiremos a él como un ente intermedio que se desplaza siempre en el plano de lo humano.

Existe un sitio en el planeta que gracias al significado atribuido por cada persona, influye en gran medida en nuestra vida. Para partir de algún sitio Lorca de modo consciente o inconsciente, tendrá siempre en mente su tierra; las características culturales e incluso geográficas específicamente de su España y siendo más precisos de su Granada. Así podemos ver cómo el arte se va desarrollando desde en un sinfín de significados que irán condicionados al contexto específico, para

expresar finalmente y por fuerza, nuestra condición de seres terrestres. Y es que a pesar del aparente desapego a lo natural que se ha venido dando de manera gradual, el ser humano guarda componentes biológicos, que lo vinculan con la madre tierra.

La naturaleza es sabia dice un viejo refrán, y es que está compuesta de un sistema incomprensible para el ser humano, que tiende a un orden azaroso, y tan contradictorio como coherente. Existe en ella un evidente espíritu trágico, un espíritu que se aproxima a la vida y a la muerte, recordemos la tragedia del ciclo de la vida, donde los animales se devoran unos a otros, como en un círculo de absurda supervivencia. El duende se aproxima a las características trágicas de la naturaleza. En la teoría del duende de García Lorca, "el ser humano no aparece caracterizado en aquello que le distancia de la naturaleza (razón, lenguaje articulado, autonomía moral, libertad, individualidad y sociabilidad, etc.), sino en lo que le hace ser natural y vivir apegado a la tierra (pasión, grito, fatalidad, comunidad), como hijo de la tierra."³³ Por lo tanto el elemento más básico del ser humano se hace presente, fuera de los elementos que nos diferencian como son nuestros pensamientos y constructos sociales. Así toman importancia los factores que nos unen, es decir, los biológicos que nos reducen a seres pertenecientes a un todo. De igual manera existen factores que gracias a nuestras características terrestres y humanas nos son propios. Al respecto Ricardo Molina comenta: "hay una serie de determinantes de la personalidad que, por ser comunes a todos los hombres se califican de universales: muerte, sexo, nacimiento, nutrición etc. Todos

³³ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en *Art, Emotion and Value*. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p. 97 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

ellos gravitan sobre el arte flamenco con imperio de astros fatídicos”³⁴ El arte simplemente por ser una expresión humana es reflejo de la humanidad misma y por tanto, el duende tiene la función de revelar los escondijos más profundos. Sin duda sabemos que este fenómeno ocurre de la mano de nuestra condición de terrestres y se nutre de las experiencias que conforman nuestra vida con todos sus matices. Así, podemos concluir que “esta fusión de intuiciones y vivencias propias y ajenas, desconocidas o no, este eco de instintos, de sentimientos, de culturas y subculturas lejanas, próximas y personales, supone lo mejor del cante, le da la llave al duende cuando quiere y arrastra intérpretes y oyentes a la percepción de una llamada quizás intraducible pero ensordecadora, a un relampagueante e hiriente “símbolo de la vida entera”.³⁵

2.2 LA MUERTE.

La muerte es el hecho universal por excelencia y va siempre acompañada por la vida en una perfecta ley de contrarios. Es el yin y el yang de la filosofía china que fluye como agua en el río de nuestra existencia, porque son energías opuestas y complementarias que se derivan una de la otra, porque, ¿qué es la vida sin la muerte? ¿Qué es la existencia sin el hecho de saberse efímero? Es vivir sin conocer la única certeza de nuestra vida, es el hecho que cargamos todos los seres humanos, que da sentido a nuestra vida y a su vez nos envuelve en el plano de lo absurdo. De esta manera es que “la muerte (o su alusión) hace precisos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas, cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el

³⁴ QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971. p.67-68.

³⁵ Op. Cit. p. 71

rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso.”³⁶ De ahí el afán de buscar trascendencia, de buscar la inmortalidad y perdurar en el tiempo mediante una imagen, o mediante una huella... es resistir, pelear contra un poder más grande, eso es lo que genera al final la creación. La muerte asimismo es origen, la muerte genera un territorio fértil, así como el cadáver que sirve de alimento a la tierra, el hecho en sí de la muerte también genera la posibilidad de vida, y por tanto del arte. “La muerte es el genio inspirador, el *musagetes* de la filosofía... Sin ella difícilmente se hubiera filosofado.”³⁷ Así mismo, sucede con el acto creativo y con la vida en general, para que exista una renovación siempre algo tiene que morir. Para que exista vida debe existir la muerte y al revés.

La fragilidad del ser humano radica en su condición de mortal, y también en el conocimiento de esa misma fragilidad, sin embargo el hombre tiende a no pensar en la muerte, y le es casi imposible imaginar la suya propia. Aun así, existe una angustia universal que surge tanto consciente como inconscientemente, y de ahí se nutren las experiencias trascendentales del arte ligado a las emociones. “La presencia de la muerte en la creación artística no es un fin, sino un principio, es el comienzo de toda vida verdadera, que se sabe y reconoce mortal y se resiste a morir. Se trata de ser en la muerte, no para ella.”³⁸ Así pues, se trata de convivir con

³⁶BORGES, Jorge Luis (1971): “El inmortal”, *El Aleph*, Madrid: (Emecé Editores) Alianza Editorial, 1990. p. 23

³⁷ SCHOPENHAUER Arthur (1981) *El amor, las mujeres y la muerte: y otros ensayos*, Madrid: Ed. EDAF. 18ª ed. 2000. P.107.

³⁸ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p. 97 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

ella, de alimentarse de ella, de no negarla, sino darle su lugar en nuestra vida como única certeza que tenemos desde el momento de nacer.

La muerte como hecho irrefutable es para nosotros un derrumbe de las concepciones dadas desde el principio de los tiempos, sin embargo, es fuerza y motor creador. En un artículo de que habla sobre las canciones de amor, Nick Cave hace referencia a la pérdida de su padre y menciona esta frase de W.H. Auden: "La llamada experiencia traumática no es un accidente, sino la oportunidad que ha estado esperando pacientemente- si no hubiera ocurrido, habría encontrado otra- con el fin de que esta vida llegará a ser un asunto serio."³⁹ Así la vida no es un asunto serio hasta que ves la muerte, y ya que cruzas esa línea ves las cosas del otro lado como si hubieras cruzado una frontera imaginaria de sabiduría o de verdad, sea cual esta sea, y con conciencia de que la verdad es una construcción subjetiva y basada simplemente en la fe. La vida se torna un asunto serio, y simultáneamente se vuelve absurda y más contradictoria que nunca. Pero también se vuelve más intensa, pues existe la conciencia profunda de saber y sentir que existimos por poco tiempo, de ser nosotros mismos prueba de eso y sentirnos minúsculos como un insecto aplastable, pero también grandes como el cosmos. Es así como la expresión artística nace de la desesperación, pues no es más que una necesidad humana. En el caso del arte flamenco, que es un ejemplo del tipo de arte de conexiones directas con lo cósmico y lo humano, arrastra en sus formas, sonidos y silencios un saber universal, pues "el cante es una expresión directa de la

³⁹ Cave Nick, Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste, Vienna, 1998: "The so-called traumatic experience is not an accident, but the opportunity for which has been patiently waiting- had it not occurred, it would have found another- in order that its life come a serious matter."(trad. Fajardo Odette)

angustia universal de la muerte, del misterio del sexo, de la alegría de ser."⁴⁰ Por tanto el arte que nombraré hondo, por sus cualidades, es sufrido, es sentido, pero jamás por ser dramático en un sentido teatral, es sufrido porque reflexiona sobre los hechos trascendentales de la vida y como la vida es muerte, de la muerte también. En su teoría del duende, Lorca nos habla constantemente del desgarramiento que consiste el duende. "El borde, la herida, la borrasca: García Lorca nos está sugiriendo que le pongamos nombre al duende. Quizá le conviene este nombre: el sentimiento de la muerte: que es lo que, en definitiva, percibimos cuando miramos de verdad, en los momentos límite, los ojos de la vida, y lo que envuelve en desasosiego y majestad a todas las grandes obras de arte."⁴¹ Así podemos observar la estrecha relación del duende con la muerte, ya que la muerte es el sentimiento del que se nutre una experiencia extrema. La verdadera vulnerabilidad se encuentra ahí, en el borde del abismo donde el riesgo es real.

La vulnerabilidad que muchos artistas dicen sentir al experimentar el punto de inflexión o duende, radica en que están desprotegidos, están desamparados, desnudos, y podemos encontrar afirmaciones como las que hace García Lorca: "el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo"⁴².

⁴⁰ QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971. P.68.

⁴¹ GRANDE, Félix. "Federico García Lorca y su teoría del duende" en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002). España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002. p .28

⁴² GARCIA LORCA, Federico. (1933) "Juego y teoría del duende" en *Federico García Lorca Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, 1984. p.104

Las ducas, penas o dolores son una carga constante de todo ser humano, y en este sentido el duende recurre a ellas como alimento, pero no se queda ahí, sino que las transforma en energía pura, en acto creativo. Es por lo tanto que considero que la función del duende está alejada de una visión pesimista como la que se le atribuía a Nietzsche, porque si bien, esas penas nos acompañarán siempre, que mejor que verlas en proceso de metamorfosis hacia el éxtasis. Así sucede con la muerte, porque si hay algo hermoso en el hecho de la muerte es por un lado el aprendizaje que deja a su paso en las personas que quedan y por otro que es el hecho común que compartimos los seres humanos, y para lo cual no existe consuelo ni remedio.

Por otra parte cuando se experimentan verdaderos placeres y dolores se siente el sabor a humano, a ser terrenal, si se respira el aliento del océano y se exhala el de sangre sabemos que nos enfrentamos al espejo, visualizando a un ser efímero igual que nosotros. Sin embargo, en este punto es muy importante aclarar que "el arte no es aquí masoquista o nihilista, no está animado por una pulsión de muerte, sino de vida, no se asoma a la muerte por gusto o por curiosidad, ni indaga en ella por una preocupación teórica o especulativa al modo filosófico. La muerte está presente en la experiencia estética radical como certeza absoluta, como incontestable evidencia que nos sobrecoge."⁴³ Esta experiencia podría resumirse en el enfrentamiento con la muerte no como aceptación pasiva y tampoco como trágica resignación. Por lo tanto, "no se trata de entregarse a la fatalidad, el sentimiento de la muerte, y además combatiendo con dominio (...) Se trata, en fin, de que, por un instante la finitud se convierta en inmortalidad."⁴⁴

⁴³ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en *Art, Emotion and Value*. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p. 96 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

⁴⁴ GRANDE F. Op. Cit. p.28

2.3 ARTE POPULAR.

El arte llamado popular ha sido menospreciado por la gente que subestima el sentimiento del pueblo por su "analfabetismo cultural", sin saber que es sólo el pueblo el que en su conjunto refleja los saberes y sentires de una cultura. El arte occidental ha ido creando definiciones del arte desde siempre, con bases en intereses básicamente económicos y de poder. En la actualidad el panorama que se abre ante nosotros es inabarcable. Está lleno de conceptos, teorías e ideologías diversas que dialogan entre sí, en presunta armonía pero aun matizadas de una mirada reducida, la occidental. Por tanto, resulta curioso que al margen de todo este juego del arte, siempre en paralelo, han permanecido las expresiones que crea el pueblo sin pretensiones y por la mera necesidad expresiva que radica en el ser humano. Estas expresiones menospreciadas son y han sido caracterizadas por un alto nivel de honestidad en sus discursos, mientras que el arte con mayúsculas se mueve por intereses económicos, de estatus o de aceptación. Este arte al no tener que rendirle cuentas a nadie ha ido abriendo brechas por sí sólo. Evidentemente no se puede negar que el arte con orígenes ancestrales y no académicos representa en sí mismo las experiencias vitales que son las raíces del conocimiento formal. Por tanto siempre tenemos que considerar la distancia histórica y cultural que tenemos con determinadas prácticas. La tradición que se enraíza en lo ancestral cobra poca aceptación fuera del folclor, pues es una experiencia de lo indecible, porque va al ello que entra en conflicto con el yo, así que tendemos a ocultarlo, a cubrirlo, a ignorarlo. Diferente a las experiencias de la eleusis como forma de comunicación de lo indecible por el logos místico, lo proferido como una parte de lo vivenciado.

El llamado arte popular se caracteriza por poseer un lenguaje libre y no institucionalizado ni absorbido por el sistema. Un lenguaje que sólo permite el arte en ese impulso de mostrar físicamente la historia del inconsciente en su libertad, pero que para emanciparse requiere tanto de la razón como del frenesí vertiginoso del azar, de la acción creadora, de la fuerza y del impulso. De esta forma, en este arte no sólo se muestran los intereses del pueblo y su sentir, sino se perciben en su estética factores que nos hablan más bien de un inconsciente colectivo, que se deja entrever en la manera en que se narran o describen sus vivencias. Quizá sean producciones sencillas y espontaneas pero que por lo mismo devienen de su originario sentir, en torno a esto Antonio Machado dice: "el alma no adulterada ni enmascarada se muestra en las coplas populares, sin convencionalismos ni caretas que la desnaturalicen ni disfracen."⁴⁵ El mensaje suele ser directo a pesar de ser poético, porque mientras este lenguaje está más próximo a la identidad cultural de dicho pueblo más contagioso será el significado que transmite. Así los versos que genera una colectividad se tornan en sabiduría popular, que se transmitirá como legado imprescindible para la construcción de un carácter identitario. Es por todo esto que en *Cantes flamencos*, Antonio Machado Álvarez hace una afirmación reveladora: "La copla popular o anónima es superior casi siempre a la hecha por el erudito." Esta superioridad deviene no sólo de la falta de pretensiones y honestidad sin ataduras conceptuales, intelectuales, políticas, etc. sino también de la característica que tiene el saber popular de ser filtrado a través de varios cuerpos. De esta manera, el mensaje se va puliendo y de manera natural se va desechando todo lo que no tenga un gran valor, y se populariza todo aquello que pueda llegar a emocionar particularmente a los miembros de esa comunidad por el nivel de identificación que encuentran en él.

⁴⁵ Antonio Machado Álvarez: *Cantes flamencos*, en *Cante Flamenco* de Ricardo Molina. P. 62.

2.3.1 EL CASO FLAMENCO.

*Y ser flamenco es cosa. Es tener otra carne,
Alma, pasiones, piel, instintos y deseos;
Es otro ver el mundo, con el sentido grande;
El sino en la conciencia, la música en los nervios,
Fiereza independiente, alegría con lágrimas,
Y la pena, la vida y el amor sombreando;
Odiar lo rutinario, el método que castra;
Embeberse en el cante, en el vino y los besos;
Convertir en un arte sutil, y de capricho
Y libertad, la vida; sin aceptar el hierro
De la mediocridad; poner todo un envite;
Saborearse, darse, sentirse, ¡vivir! Eso.⁴⁶*

Ya que el duende es una palabra que se emplea en el ámbito del flamenco, tomemos el ejemplo de este arte popular, con las particularidades que le son propias, ya que como apunta Félix Grande, "el artista flamenco no nos confía tan sólo la historia de su corazón, sino la historia en sombra de la raza."⁴⁷ Por lo tanto, considero necesario hablar aunque sea brevemente del caso del flamenco. Respecto a esto, sabemos que son ya conocidas las críticas hacia la exageración que se le atribuye al arte flamenco –refirámonos siempre al de verdad, no el de exportación-. Devienen de una superficialidad del juicio que se emite, que parte de

⁴⁶ Tomás Borrás, "Palmas flamencas" en *Cante Flamenco* de R. Molina p. 65.

⁴⁷ GRANDE, Félix. "Federico García Lorca y su teoría del duende" en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002), España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002. p.22

una visión universalizadora de los modelos de comportamiento, entre otros tantos elementos de borrosa visión. Es realmente curioso pero además indignante, el hecho de que siempre ha de pensarse que en tanto los compartimientos de las culturas no fraternicen con los occidentales entonces son folclóricos y románticos en términos peyorativos. ¿Por qué no simplemente se ha de pensar que quizá el sentimiento de este pueblo es genuino y la connotación de exótico es un término que utilizamos para definir nuestra propia ignorancia? En el ejemplo flamenco la exageración es una atribución de su carácter dramático, que una mentalidad más lineal puede entender como falso. Sin embargo, "el pueblo en sus coplas jamás finge ni miente (exagerar no es mentir, porque es una modalidad de la fantasía)"⁴⁸ Cada cultura forja su carácter a partir de los colores de su sangre, del lenguaje ancestral y memoria colectiva de su pueblo.

En tanto que los habitantes de la comunidad desarrollan su identidad basada en características propias, crecen las diferencias entre las demás culturas y más ricos se hacen los lenguajes. En el flamenco no es la excepción, si este arte ha destacado a nivel mundial por su calidad interpretativa es debido a la riqueza cultural que posee debido a ser un arte mestizo. El flamenco como género musical y dancístico, como es de suponer, no surgió de la noche a la mañana y tampoco surgió por influencia de una sola sangre, pues seguramente el proceso fue largo y de asimilación de diversos elementos. "Los orígenes musicales del cante flamenco hay que buscarlos en la amplia y rica gama de influencias que configuraron el folklore andaluz, puesto que éste es la fuente de la que nacieron los diferentes estilos flamencos. A este respecto se han defendido todo tipo de teorías parciales que han pretendido darle un protagonismo casi exclusivo a alguna etnia o grupo concreto:

⁴⁸ MOLINA, Ricardo. *Cante flamenco*, Madrid: Taurus Ediciones, 1985. p.62-63.

los judíos, los árabes, los moriscos, los gitanos o los payos andaluces.”⁴⁹ Si bien es cierto que el origen del arte flamenco no es claro, también es cierto que este desconocimiento no es casual, y es que el pueblo gitano ha sido desde hace siglos perseguido y ha sufrido intentos de exterminio, los cuales terminaron por mermar sus signos culturales y por borrar el rastro de sus manifestaciones.

Asimismo la identidad de pueblo gitano andaluz se ha visto socavada por diversas connotaciones de exotismo. Es importante entender que la cultura gitana es una cultura viva y en constante cambio, que está más allá del reduccionismo occidental. Dicho reduccionismo y exportación del fenómeno flamenco a otras partes de globo, nos habla de la cosificación de una cultura. Esto es importante porque al entender un poco de donde vienen las cosas se comprende mucho mejor el porqué suceden. Por lo tanto, el lamento de esas voces de madera y metal reprochaba el dolor de toda una cultura, como lo comprueban las canciones del cantaor Lebrijano, y se proyectan desde ahí para enumerar los dolores del mundo y en ocasiones su terrible belleza. De esta manera y volviendo al concepto del duende entenderemos que “se trata de un ensimismamiento doloroso: terrible. Ello, por dos razones; primera: el flamenco nos da la fe de “la historia verídica” de la raza; la segunda: esa historia es verídica porque lo que cuenta es dolor. ¿De qué raza nos habla García Lorca? Por extensión, de la comunidad andaluza (...); por extensión más vasta, acaso la raza humana (...): pero en principio, la historia verídica de que habla García Lorca es la historia de los sufrientes: los perseguidos, los humillados y los desconsolados. Lo que busca y cuenta el artista flamenco en el momento más supremo de su soledad y su fraternidad es la historia de su

⁴⁹ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. “Orígenes y Etapas Históricas del Cante Flamenco”, *Rito y Geografía del Cante*, Murcia: Alga, 1997. p.14.

marginación.⁵⁰ El significado de nuevo se va desarrollando de un dolor local que le pertenece a la herencia de una cultura hasta enunciar un dolor universal. En este sentido resulta curiosa la afirmación respecto al duende realizada en *Andalucía, Tema y visión*: "A nosotros no nos parece un concepto de origen romántico lejano ni cercano si no un concepto netamente autóctono"⁵¹ Por su parte Quiñones crítica la idea espectacularizada del folclor andaluz comercializado como souvenir. "*Tarab*, duende: he aquí, al margen de las aportaciones melódicas y rítmicas, y mucho más fijable que ellas, la gran herencia que seguramente legaron al arte flamenco los hombres de Al-Andalus, la gente del Islam español, sobre la que reina más de una idea torcida y miope."⁵² Pues por un lado es necesario luchar contra corriente entre la visión folclorizada y estereotipada de la cultura flamenca y por otro lado, contra el desdén generalizado que existe ante las expresiones populares que manifiestan algún aspecto mágico o religioso, sobre todo en el ámbito de la investigación científica y academicista. Tomemos el concepto de la *Razón incorpórea*, que utiliza Antonio Mairena para describir la herencia del pueblo gitano. El saber, que es incorpóreo en tanto que es algo intangible y transmisible entre ellos, pero se manifiesta de manera corpórea cuando se refleja en el cuerpo de un gitano y sólo a través de su arte.

La Razón Incorpórea es el honor nuestro, la base de la cultura gitana, el conjunto de nuestras tradiciones y de nuestros ritos antiguos: una cosa que sólo entiende un gitano como Dios manda y que sólo los gitanos la viven. La

⁵⁰ GRANDE, Félix. "Federico García Lorca y su teoría del duende" en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002), España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002. p.22 -23

⁵¹ JOSEPHS Allen y CABALLERO, Juan. "Andalucía Tema y visión", en *García Lorca, Federico, Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1989.p.28

⁵² QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971. p.71

*Razón incorpórea es intransmisible e ininteligible fuera de nosotros, porque no se puede conocer de verdad lo que no se puede sentir. Sólo se nos permite expresarla por medio de metáforas. La Razón Incorpórea es la fuente de inspiración inagotable del cante gitano y del cantaor, y éste la expresa de forma intuitiva por medio del duende...*⁵³

2.4 EL DUENDE Y LO DIONISIACO.

*Lorca y Nietzsche buscan al mismo duende. Lorca lo ha encontrado pero Nietzsche no. ¿Por qué? Porque el duende había abandonado Grecia cuando los griegos abandonaron sus propios misterios y había saltado a las bailarinas tartésicas.*⁵⁴

Existen una serie de comparativas formuladas por flamencólogos y filósofos respecto del concepto de duende con el de lo dionisiaco formulado por Nietzsche. García Lorca decía que el duende del que hablamos, es "el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio."⁵⁵ En este sentido hay que entender que esta afirmación va mucho más allá de una simple comparativa trivial, hemos de saber que esas bailarinas de Cádiz⁵⁶ a las que probablemente hace referencia Lorca eran contemporáneas de los misterios griegos. Por otro lado, cabe

⁵³ Antonio Mairena en su libro *Las confesiones de Antonio Mairena*, el cantaor formula la teoría de la "razón incorpórea". Citado en ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 2004. P. 207

⁵⁴ JOSEPHS A. Y CABALLERO Op. Cit. p.28

⁵⁵ GARCIA LORCA, Federico. (1933) "Juego y teoría del duende" en *Federico García Lorca Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, 1984. p.92

⁵⁶ Las puellae gaditanae- las muchachas del entonces Gadir, de la cultura que había sido tartésica antes de la teórica conquista por los cartagineses.

mencionar que existe una diosa llamada Astarté⁵⁷, adorada entre las religiones místicas como son los cultos eleusinos y dionisiacos, y entre los semíticos y sirios. Según historiadores esta diosa era adorada en Andalucía, y se afirma no sólo la existencia de las religiones místicas en la región sino su perdurabilidad en la actualidad. “El duende, el espíritu de la tierra, de la religión mística, de la religión telúrica, el espíritu que emana de la tierra misma, de la gran madre tierra de los misterios panteístas de Oriente”⁵⁸ era del conocimiento de Lorca, que sin duda tenía noción de las religiones místicas, así como de la teoría de Nietzsche en relación al origen de la tragedia, pues podemos notar las similitudes en las comparaciones, como las que realiza entre la musa y el ángel, que podrían leerse, como lo apolíneo y al duende como lo dionisiaco. Sin embargo, sigue haciendo notar que Nietzsche aunque buscaba al mismo duende no lo encontró, porque Lorca sigue considerando al duende como un fenómeno autóctono. La lectura que realiza el poeta en relación a lo dionisiaco se basa en el fenómeno estético que describe, pues es el mismo trágico estado de éxtasis que deja a su paso el duende. Por otro lado, realiza este juego dialéctico para que el lector pueda generar una lectura dinámica, similar a la que realiza Nietzsche. En este punto recordamos las palabras de Walter Starkie, quien definió al duende como un espíritu dionisiaco. En este sentido, lo dionisiaco se define como un “juego con la embriaguez, con el éxtasis” donde lo individual desaparece ante lo puramente humano, lo natural y lo cósmico. Federico Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, hace constantes alusiones a los antiguos griegos, en las que los dioses del Olimpo tenían

⁵⁷ Representaba el culto a la madre naturaleza, a la vida y a la fertilidad, así como la exaltación del amor y los placeres carnales. Con el tiempo se tornó en diosa de la guerra y recibía cultos sanguinarios de sus devotos. Se la solía representar desnuda o apenas cubierta con velos, de pie sobre un león.

⁵⁸ JOSEPHS A. Y CABALLERO J. Op. Cit. p. 25

características humanas, eran imperfectos, y disponían de los ingredientes de la naturaleza, sin embargo, no poseían una cualidad que sólo le pertenecía a las personas, la condición de ser mortales. La mortalidad generó en los humanos la angustia universal de la muerte y también la capacidad de vivir con intensidad y pasión. Así Federico Nietzsche muestra una manera de ver el mundo que respondía a esta pasión, que en oposición a las apariencias estéticas del arte, se preocupaba por la experiencia estética vinculada al éxtasis. Ésta manera de entendimiento basaba su nombre en Dionisos, dios del vino y la euforia que provoca. Así llegó a consolidarse “la visión dionisiaca de mundo, que frente a la tradición intelectualista afirma que el fundamento del mundo es irracional.”⁵⁹ Esta visión llegó a validar la pasión de los humanos y a vincularlos con la naturaleza, al apartarlos por momentos de la racionalidad persecutoria, que sin embargo, no podía existir más que dentro de un juego de equilibrio con lo apolíneo, que era su contraparte. Así podemos observar la relación conceptual que lo dionisiaco mantiene con el duende.

En contraste, Anselmo González Climent se pronuncia en contra de las comparaciones metafísicas que pudieran dar como resultado una distorsión de la esencia original de duende en su relación con el flamenco y las califica de ser “un recurso occidental superintelectualizado”. Él dice: “Antes, con el romanticismo del siglo XIX, la evasión frente a lo sobreintelectual se hacía mano de algún Baedeker del exotismo (exotismo geográfico, religioso, literario). Era una solución burguesa, razonablemente francesa. Andalucía se prestó como desahogadero pertinaz. Hoy el recurso es más dramático y hondamente metafísico.”⁶⁰ En relación a lo anterior,

⁵⁹ IZQUIERDO, Agustín. *Estética y teoría de las artes: Friedrich Nietzsche*, Madrid: Tecnos, 1999. p.12

⁶⁰ Anselmo González Climent, en *Cante Flamenco*, Selección y estudio por Ricardo Molina, Temas de España, Taurus ediciones, Madrid, 1985, p. 64-65.

González Climent considera a la primera interpretación, la romántica, como trivial y literaria. La segunda, la posromántica, por retorcer los procedimientos, y posiciona en cambio al grito flamenco, como una concreción natural del equilibrio entre cuerpo, alma y espíritu. Estas afirmaciones son ciertas desde el punto de vista local del término duende, ya que seguramente este concepto que envuelve la sabiduría de una cultura, no puede ser sinónimo de un concepto universalizado como el que propone Nietzsche con lo dionisiaco. Sin embargo, la comparación resulta útil si notamos que el estado de embriaguez propio de lo dionisiaco es similar al que se describe con el duende. Recordemos la comparativa que al principio de este texto se asumía en lo referente al tarab árabe que decía Fernando Quiñones. El tarab era ese estado de éxtasis creador con efectos físicos y psicológicos similares o iguales al del duende. Y así podríamos nombrar diversas palabras que aluden al mismo fenómeno estético en otras regiones del planeta.

Entonces, podemos entender que la comparativa generada a partir principalmente del *nacimiento de la tragedia*, no es casual, ni tampoco con un afán superintelectualizado en todos los casos. Si bien es cierto que la tendencia de occidente es traducir a términos intelectuales todos los acontecimientos del mundo con el fin de hacerlos fácilmente digeribles dentro de un pensamiento simple, la comparativa también ha sido utilizada para un fin de validación. Federico García Lorca, siendo un conocedor del duende y del flamenco, genera la primera comparativa haciendo válidas las aportaciones del flamenco, y sin menospreciar "lo andaluz" sino todo lo contrario, pues Lorca va generando alusiones al arte universal y a la filosofía, lo que sitúa un fenómeno particular en el ámbito general sin quitarle su esencia. Luis García Montero, en su edición del *Poema del cante jondo* (García Lorca, 1990, p. 21) comenta como desde el siglo XIX se establece un conflicto

entre el regionalismo trivial y la lectura estilizante y universista de las formas populares, y que Lorca por su parte siempre va a mantener esta opinión diferenciadora. Lorca compara pero distingue, y esa será una de las premisas importantes dentro de ésta investigación. Así con el fin de no caer en arrogancias compararemos distinguiendo.

Las comparaciones nos ayudarán entre otras cosas a darle relevancia a este concepto popular y a observar los nexos de unión que mantiene con otras manifestaciones. Así el duende quizá deje de sernos un término ajeno y seamos capaces de reconocerlo como un hecho que como fenómeno estético todos los seres sensibles en un determinado momento podemos experimentar. "Una vez que se entiende que esas alusiones no son en absoluto quimeras poéticas sino que constituyen toda una teoría del arte o credo artístico que insiste en relacionar el cante jondo y los toros con el protohistórico mundo tartésico,"⁶¹ Así pues, no está de más recordar que no debemos considerar al fenómeno del duende como un simple concepto neorromántico, sino como un concepto con una carga de autoconocimiento profundo, no como una palabra perteneciente al exotismo de una región, sino como producto de la cultura y el conocimiento ancestral, no como un concepto que nombra a la locura en solitario sino como embriaguez lúcida y creativa. Así en palabras de Climent: "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 problemático y trascendental se juega en la vida."⁶² Lo que nos

⁶¹ JOSEPHS Allen y CABALLERO, Juan. "Andalucía Tema y visión", en *García Lorca, Federico, Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1989. p.38

⁶² Anselmo González Climent, en *Cante Flamenco*, Selección y estudio por Ricardo Molina, Temas de España, Taurus ediciones, Madrid, 1985, p.65.

trasciende son los factores que nos atraviesan en lo profundo y que revisábamos con anterioridad en los ejemplos de la muerte, la vida, la tierra, entre otros.

Podemos así concluir que la paradoja de lo local-universal es válida en un concepto como el duende. Podríamos decir que un mínimo componente universal (tierra) se expresa con variantes locales distintas. Así hay distintos términos en distintas culturas y con diferentes variantes, pero todos ellos tienen una misma base. El duende nombra lo mínimo que otras palabras en otras culturas. Pero el problema sería hoy ¿Cómo dar cabida a esas experiencias cuando ya no formamos parte de culturas ancestrales? ¿Puede el arte ser en lugar para esas experiencias? La cuestión esencial es en primer lugar mencionar que las expresiones ancestrales siguen siendo para muchas culturas una memoria viva, y me pongo como ejemplo, estando involucrada directamente con las culturas indígenas mexicanas. Por otro lado, una experiencia que surja de las artes que podríamos llamar dionisiacas, parte no sólo de una herencia ancestral sino de un simple componente humano, que manifiesta su necesidad expresiva y lo manifiesta en un arte azaroso y explosivo.

III. EL PODER DEL CUERPO EN ÉXTASIS

3.1 LA SITUACIÓN LÍMITE.

Existe un término muy utilizado en el ámbito del flamenco, que es el de "jondo", de ahí que incluso exista un género denominado cante jondo. Algunos mencionan esta expresión como algo más que un género musical y lo conciben como un adjetivo. Lo hondo está por lo tanto ligado directamente al duende, pues para tener duende hace falta ir a lo profundo del propio ser. Un ejemplo de estas afirmaciones lo da José Martínez Hernández, que dice: "Así por cante jondo entendiendo un modo de cantar el flamenco propio de algunos individuos, pues el flamenco es lo que se canta y jondo (hondo) es como se canta (...) el cante jondo constituye la quinta esencia del flamenco, su máxima pureza, su estado de gracia".⁶³ La hondura es un factor indispensable para experimentar el estado máximo, sin la hondura la experiencia es mediocre, es decir, es una experiencia que puede no ser necesariamente mala, de hecho, puede resultar altamente satisfactoria, sin embargo, cuando hay duende no se disfruta en términos medios, sino se sufre y se goza en profundidad, como lo explicaremos más adelante. Siguiendo esta línea, Andrés Salom habla de esta hondura como sinónimo de duende, al compartir estas características de desprendimiento:

De origen ancestral (atávico), el underground (duende o jondura) constituye el aspecto más característico del flamenco (...) el duende, cae de lleno en el campo de lo psicológico. Su aparición consiste en la incidencia de nuestro Yo oscuro

⁶³MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. "La cultura en la sangre" en: *El Papa Flamenco, Excmo.* Murcia: Ayuntamiento de la Unión, 1972. p. 113-114.

*(inconsciencia) nuestro Yo lúcido (consciencia) al expresar el cantador (el poeta, el músico) el sentimiento de lo más allá humanamente posible o, para decirlo con palabras de Freud, al conseguir la carga de sentimientos y necesidades reprimidas rebasar la guardia de lo que llama preconsciente, especie de censura que el Yo interpone entre él y lo intuitivo, procedente de herencias arcaicas.*⁶⁴

En relación con la observación anterior, la óptica de Freud desplaza la cuestión del ámbito cultural al antropológico, del ámbito local al universal: La experiencia de lo hondo ya no es sólo una característica de determinadas manifestaciones culturales (arcaicas) sino como una constante de la existencia humana o de la psicología humana. Así, el estado "enduendado" se construye en base a estos factores psicológicos que de manera natural se estructuran, nunca mediante una fórmula ni mediante el desarrollo técnico de habilidades relacionadas al oficio o al arte, y que tampoco se construye mediante la iluminación de un ser superior o por un acercamiento de las "musas del arte" como se llegó a creer. "El intérprete penetra de improviso en el territorio de una clarividencia, o de una capacidad de plenitud, que no reside ni en la significación del tema ni en los artísticos alardes de la música o la plástica- ni mucho menos en los virtuosismos de la voz o del gesto."⁶⁵ Sino que por el contrario se produce como un fenómeno natural, así como se produce un tornado o se produce un tsunami. Este estado se genera en el ser humano cuando las condiciones son propicias, ya que, cuando el ser es sensible, es una esponja que se nutre de las experiencias trascendentales de la vida y así en el momento en que se conjugan los factores necesarios en forma natural se dan momentos de "oscura brillantes".

⁶⁴ SALOM AMENGUAL, Andrés. *Didáctica del Cante Jondo*, Murcia: Edición 23-27, 1976. p.30.

⁶⁵ JOSEPHS Allen y CABALLERO, Juan. "Andalucía Tema y visión", en *García Lorca, Federico, Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1989. p.42

Así nos aproximamos al concepto de *situación límite* que no es más que el abismo al que hay que caer para encontrar el clímax de la experiencia del duende. Son esas situaciones que marcan un antes y un después en nuestra vida, que cambian todo a su paso, que nos remueven las entrañas de manera profunda y rompen la normalidad. En relación a lo anterior, el flamencólogo Anselmo G. Climent dice que "la situación- límite es el suscitadero temático del "cante grande": la muerte, el sino, el acaso, la culpa, etc. Se da en él el encontronazo con la insolubilidad del tope. Representa así una especie de sentimental cercanía con lo Absoluto, un enfrentamiento pasional. Por lo tácito, pues, se pretende un corte del mundo."⁶⁶ En este corte radical parece escucharse un lamento, que no se sabe si proviene del sujeto involucrado o del universo entero. Estas situaciones de cambio de paradigma provocan una apertura de la percepción que genera la posibilidad de que una persona sea capaz de expresarlo como reflejo de lo vivido en forma de duende. Es así que ante un grito del artista hay un silencio del universo que se detiene para escucharlo, entonces la experiencia se va invocando, no es casual, pero tampoco es controlada. De esta manera sucede que las situaciones límite son las semillas del duende, son la raíz que provocan los momentos trascendentales del acto artístico.

Las situaciones-límites son aquellas situaciones en las cuales el hombre se encuentra llevado hasta los límites mismos de su existencia. Son vividas en la experiencia dondequiera que la realidad no se cierre formando un todo armónico y lleno de sentido, sino que en ella se manifiestan contradicciones que no se pueden resolver

⁶⁶ Anselmo González Climent, en *Cante Flamenco*, Selección y estudio por Ricardo Molina, Temas de España, Taurus ediciones, Madrid, 1985, p. 64.

*por el pensamiento o incluso parece que respecto a ellas no queda más que eliminarlas radicalmente.*⁶⁷

Así pues, es importante mencionar esta intencionalidad de esconder o eliminar estas situaciones, especialmente dentro de la cultura occidental es un factor a tomar en cuenta. El llanto y la risa desbordante se ocultan, por lo tanto, el arte de las emociones no es un arte romántico-trivial, porque está más allá de eso, es un arte simplemente de necesidad, ya que es importante como liberador del enfermizo y absurdo ocultamiento de nuestra fragilidad.

Por otra parte, si el artista no experimenta una situación límite, no puede llegar al fondo, el fondo donde se encuentra la vulnerabilidad necesaria para que el duende aparezca, ahí es donde se encuentra la verdad de la muerte, es sumirse en el estado más profundo del ser, es desnudarse. "Pero la situación- límite, en posesión, es inenarrable. Y es aquí donde nace el jipío, el grito flamenco. No el infragrito salvaje (eco de la objetividad de que participa sin desdoblamiento), del grito debajo de la palabra, sino del supergrito, el que rebasa cuando ella es impotente de signar lo infinito, de connotar el misterio."⁶⁸ En muchos de los cantos populares de diversas regiones podemos escuchar el lamento, Ay!, grito que se pronuncia sonoramente diferente en cada etnia o cultura. Pero existe un lamento que caracteriza este dolor universal. Sin embargo, el supergrito está debajo, es otra cosa, es aquel que ya sea en un momento sonoro, lleno de color y movimiento, o en un silencio musical o pictórico se produce envolviendo dentro de un bucle causal al objeto o ejecutante y espectador con el cosmos. Es la intersección de

⁶⁷ BOLLNOW, O. F. *Filosofía de la existencia*, Madrid: Revista de Occidente, 1954. p.82.

⁶⁸ GONZÁLEZ CLIMENT, A. Op. Cit., p. 64.

factores que producen un chispazo de honestidad desgarradora. Por ende se entiende que existen cualidades estéticas y conceptuales de la obra, que cuando rebasan un límite subjetivo, entran en contacto con la situación límite. En el caso del flamenco, se produce el llamado cante grande, que juega con la metafísica, en contraste con llamado cante chico, que juega con la psicología y la estética, donde éxtasis trágico es el camino que se describe en los actos performativos del flamenco donde la liberación en forma de fuente emocional se vuelve urgente.

*"Hay una necesidad de liberarse de alguna manera a través de signos y gestos, la acumulación de la tensión y de la excitación sexual lleva a un "estado explosivo" que tiende a liberar toda la tensión y presión acumuladas (...) creando una especie de automatismo en el sistema muscular y la "obligación de imitar", por la que se forman signos e imágenes. Este estado, que él describe de una forma tan corporal (...) sigue siendo, la psicología del orgasmo (...). Ese sentimiento desbordante donde el dolor actúa como estimulante fue lo que le dio "la clave del sentimiento trágico" Es decir, si la vida, incluidos los elementos más dolorosos e inaceptables, pues es la vida la que siente placer de su actividad, de su crear y destruir, de su fuerza inagotable, del eterno placer de la creación."*⁶⁹

El placer y el dolor son aparentemente términos antagónicos, pero en las narraciones descriptivas de este tipo de experiencias, parecen juntarse e incluso provocarse una emoción a la otra. No es casualidad que el placer y el dolor sean estados radicales, estados que sobrepasan el umbral de lo cotidiano, lo que George Bataille podría definir como violentos, en tanto que él describe la violencia en términos de ruptura de la estructura. "La "violencia" nos abruma extrañamente (...), ya que lo que ocurre es extraño al orden establecido, al cual se opone esta

⁶⁹IZQUIERDO, Agustín. *Estética y teoría de las artes: Friedrich Nietzsche*, Madrid: Tecnos, 1999. p.28

violencia.”⁷⁰ En este sentido, un acontecimiento de orden artístico o expresivo puede ser un factor “violento” en el curso de las situaciones cotidianas, que gracias al extrañamiento que provoca pueda resultar momentáneamente en un gozo o sufrimiento extraordinario y posteriormente en un despertar de inquietud hacia nuevos planteamientos. Hay quienes mencionan que el duende es un instante y “en ese instante pueden ocurrir dos cosas: que sonriamos como niños, o que lloremos. Es decir, ha ocurrido el contagio”⁷¹. La conexión comunicativa entre el intérprete y el público, que en el particular caso de esta experiencia es abrumadora y excepcional. Así, la búsqueda del límite emocional es el motor creativo de muchos artistas, pero también existe la contraparte del espectador que funciona como receptor de las emociones, que se transforman en su propio cuerpo vistiéndose de sus experiencias. Y si bien es cierto que el espectador puede ser sometido a esta experiencia sin si quiera esperararlo, se dice que “quien escucha de verdad flamenco espera encontrarse a través de la presunta llegada a esa “situación límite” a que antes aludíamos, con algo que, incluso sin corresponderse con su propia vida, lo lastime y lo excite por dentro.”⁷² Esta búsqueda pareciera tener un componente masoquista pero no más del que Freud describiría como originario, pues relaciona como en un juego de correspondencias la pulsión de vida y la de muerte.

El encanto y el poder de atracción de un arte que se aproxima a los sentimientos radican en la cercanía del sufrimiento con el placer que genera. Estas emociones se

⁷⁰ BATAILLE, Georges. (1961) *Les Larmes d'Éros*, David Fernández (trad.). 3ªed. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2002.p.52

⁷¹ GRANDE, Félix. “Federico García Lorca y su teoría del duende” en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002), España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002. p.21

⁷² JOSEPHS Allen y CABALLERO, Juan. “Andalucía Tema y visión”, en *García Lorca, Federico, Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1989. p.42

desprenden desde el ser del intérprete, conectándose al dolor personal que todos guardamos en forma simbólica, de esta manera se podrá comunicar con los espectadores que lo aguardan ansiosos. "El éxtasis mágico que provoca su advenimiento nace de la desnudez y el desamparo del artista, viene como bálsamo piadoso para su dolor, como dádiva inesperada para su pobreza y humildad."⁷³ Así, entendemos que es necesario caer, desgarrarse para encontrar este momento, dar para recibir, perder para ganar. Por otra parte, parece existir una correspondencia entre esa renuncia y la ganancia a cambio, sobre todo en relación a la vulnerabilidad y renuncia del ser humano. En este sentido el duende vendría siendo una especie de virus que ataca en el momento en el que nuestras defensas están bajas. Así es que "cuanto más decaída se encuentra la voluntad (...) tanto más débil es el organismo al que sirve. Por esto, en aquellos estados, prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental, 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"⁷⁴ De esta manera en las descripciones de la expresión facial del que participa en esta experiencia puede evidenciar su sentir, un cantaor por ejemplo, suele dejar ver en su rostro constante sufrimiento, porque el dolor que siente es real, lo mismo sucede con una bailaora que expresa en su mirada una profundidad distante. "Veremos que esa artista tiene la cara terriblemente ensimismada (...) y entre esos movimientos remotos de sus labios hay algo parecido a una sonrisa (...)

⁷³ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en *Art, Emotion and Value*. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p. 94 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. (1871) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual, (tr. N.), 11ª edición 1993, Barcelona: Alianza Editorial Madrid, 1993.p.49

al mismo tiempo es una mueca de dolor.”⁷⁵ La excitación suscitada llega a extremos muy variados, semejantes en ocasiones a la excitación sexual, desde suspiros, risa hasta el llanto. “El rasgarse las vestiduras, el morderse o arañarse, el querer tirarse por la ventana... son reacciones que surgen en los momentos de alto clímax flamenco, cuando el duende es dueño y señor del ambiente.”⁷⁶ Estas reacciones son relacionadas de igual manera a eventos de tristeza o felicidad tan grandes, que se desbordan y se manifiestan físicamente desde las reacciones del cuerpo. “La muerte se asocia a las lágrimas del mismo modo que el deseo sexual se asocia a la risa (...) tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas.”⁷⁷ Sin embargo la comparativa respecto al éxtasis sexual no es la única que existe, también está por ejemplo la comparativa relacionada éxtasis que surge de un ritual.

De esta manera, “es inevitable relacionar el sentido último de este proceso espiritual con el de las ceremonias sagradas de ciertas culturas. La vecindad del éxtasis y las apariencias de delirio pueden obedecer, y obedecen de hecho, a razones psicológicas o religiosas muy parecidas.”⁷⁸ En una ceremonia religiosa las personas suelen entrar en un espacio casi siempre cerrado y con ciertas características que le permiten desdibujar por un momento el mundo exterior, y es sometido a una serie de rituales determinados, lo mismo sucede al asistir como

⁷⁵ GRANDE, Félix. “Federico García Lorca y su teoría del duende” en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002), España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002.) p.20

⁷⁶ ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.p 205

⁷⁷ BATAILLE, Georges. (1961) *Les Larmes d'Éros*, David Fernández (trad.). 3ªed. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2002. p.52

⁷⁸ JOSEPHS A. Y CABALLERO J. Op. Cit. p.42

espectador a un acto artístico principalmente los de carácter escénico. Se suele someter de igual manera al espectador a una serie de rituales, más o menos esperados, y el individuo queda en ocasiones en un desamparo regido y matizado por su contexto interno y externo. En la religión "el retorno de lo reprimido ejerce un poderoso efecto sobre las masas, tomando visos de verdad (*credo quia absurdum*), a la manera del delirio psicótico.⁷⁹ Algo parecido sucede con el arte de las emociones, porque la represión sistemática a la que estamos sometidos, encuentra en la embriaguez del momento artístico un clímax delirante.

En la medida en que el éxtasis religioso es la comunión con un ser superior, el éxtasis sexual puede ser la unión simbólica y física con otra persona. Así también el éxtasis en el acto creativo es la conexión en primera instancia entre el artista y el espectador y en segunda instancia con un todo. Ahí es donde se genera justamente el cierre del ciclo comunicativo que caracteriza al arte y del que hablan los estudiosos del proceso creativo, psicólogos y psicoanalistas. "Así existe un frenesí flamenco comunicable al espectador, que surge en raros momentos. En ellos, la personalidad del artista caldea emotivamente las formas canónicas, transformándolas en símbolos ígneos y destruyendo la distancia psíquica entre cantor y auditor (quien se torna así un participante)."⁸⁰ Esta destrucción de límites entre el artista y el espectador es sumamente importante pues este arte en ocasiones desvalorizado ha conseguido destruir no las barreras emocionales que existen con el público, esa barrera que todo espectador está acostumbrado a construir en torno así mismo, sobre todo si involucra la parte más privada de su ser.

⁷⁹MORITZ, María Cristina. *Algunas ideas de Freud acerca de la religión*, Revista Pilquen, Sección psicopedagogía, año XIX, No. 8, 2012. p. 4

⁸⁰QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971. p. 66

"Yo he tenido momentos de trance, eso que se llama también momentos de éxtasis, de creerte que estás en otro mundo, de palpar con tus sentidos la grandeza del más allá. Cosa grande esta. Después es como si te diera miedo o rabia. Después te quedas como prendido de hilos que se suspenden en algo que no conocemos, porque yo cuando canto no abro los ojos, porque para cantar tengo que soñar, tengo que no ver y cuando despierto del letargo si lo he hecho bien mi espíritu es como si hubiera estado en un lejano cautiverio. Después quedo libre de mi cautiverio, al haber dado rienda suelta a mis íntimas satisfacciones." Antonio Mairena

Este es el poder del duende, y una de las características destacables es que no pide permiso y destruye las paredes impuestas por la convención. Al respecto, Lorca comenta las propiedades transmisibles de esta experiencia aplicadas a su arte, él dice que "la virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido."⁸¹ Debido a la identificación que existe como experiencia humana, a la empatía con el sufriente, el espectador recuerda tus propios dolores. Así la situación límite es el decaimiento necesario para el éxtasis en el mundo del flamenco y del arte en general, donde las cadenas se rompen en un intenso momento de "coincidencia" y que encuentra su raíz en las experiencias trascendentales de la vida. "Es un abismo en donde se reúnen la exaltación, el ensimismamiento y la liberación."⁸² Exaltación que brinda la ruptura de la linealidad de la vida cotidiana, el ensimismamiento que genera una atemporalidad que permite aislamiento del plano de lo "real", pero que siempre te

⁸¹ GARCIA LORCA, Federico. (1933) "Juego y teoría del duende" en *Federico García Lorca Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, 1984. p.104

⁸² GRANDE, Félix. "Federico García Lorca y su teoría del duende" en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002), España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002. p.21

permite regresar sin perderte, y que al volver es capaz de brindarte los elementos que acarrea la experiencia. Y por último viene la liberación que se genera como consecuencia de todo lo demás. Así el duende se siente como un disparo súbito, "es tan sólo un instante pero ese instante literalmente nos saca de nosotros mismos, desaloja nuestra historia, nos da un empujón que nos reintegra a nuestra inocencia perdida, un empujón que nos lleva a reencontrarnos con nuestra exaltación."⁸³

3.2 INCONSCIENCIA Y LIBERACIÓN.

Si como dijo Lorca, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar,⁸⁴ entonces nuestra limitación como seres dotados de razón, radica muchas veces en esa incapacidad de comprender incluso lo que habita dentro de nosotros mismos; aquello que está tan cerca y a la vez tan lejos nos resulta atrayente pero también nos asusta. Así Quiñones llega a una conclusión: el duende es "una instantánea y deslumbrada aparición del subconsciente ciego del intérprete del centro mismo de su alma, sujeto al curso de letras y músicas."⁸⁵ De esta manera además de los factores contextuales que lo rodean, el duende tiene el incontrolable factor de los elementos inconscientes, por esto es que el artista no es capaz de prever su llegada. Pongamos de ejemplo a Caracol, un cantautor que dice que "el duende viene cuando quiere venir".⁸⁶ Quizá la razón del empleo de una palabra como la de duende, que tiene connotaciones de ente independiente y

⁸³ Op. Cit. p.20

⁸⁴ GARCÍA LORCA Op. Cit. p. 91

⁸⁵ QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971.p.67.

⁸⁶ ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 2004. p. 207.

ajeno a la voluntad del artista, deviene de su papel como revelador del misterioso lado oscuro de nuestra mente.

Los estudiosos del fenómeno coinciden en que el duende se relaciona directamente con el ser interior del artista que a su vez mediante la identificación consiente e inconsciente genera una experiencia similar en el espectador. En ese sentido, no me parece casualidad que mucho del fenómeno del duende se relacione directamente con las formas del inconsciente, con un cierto azar, como revelador de secretos de la mente y del cuerpo. Sordera de Jerez, cantaor gitano, dice "El duende es una cosa que se lleva dentro, eso no lo conoce nadie, eso tiene que nasé de la persona... Mire usted, yo hay veces que salgo cantando y me salen las lágrimas. Muchas veces me pasa."⁸⁷ Esta falta de control sobre sí mismo habla de un despojo de las ataduras de la razón y del arte ligado a la técnica estricta, pues la técnica muchas veces pareciera ser incluso un estorbo para el artista que experimenta este trance. Sin embargo es importante mencionar que en ocasiones la técnica puede ser la que pretende inducir el éxtasis, por ejemplo en las danzas rituales que terminan en un estado de éxtasis suelen tener un ritmo repetitivo o un movimiento circular que puede generar paulatinamente el entrar en este estado especial de trance.

Por otro lado, el profesor Joaquín Santo Domingo, a quien Fernando Quiñones presenta como un joven talento de la psiquiatría española, coincide con estas ideas diciendo que "el flamenco tiene mucho de *primitivo autopsicoanálisis*."⁸⁸ Esta afirmación puede ser malinterpretada pues la palabra primitivo, suele tener connotaciones peyorativas, sin embargo, es claro que esa no es la intención. El arte

⁸⁷ Op Cit. p. 205.

⁸⁸ QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971. p.68.

flamenco, como lo son otras artes en el mundo, tienen raíces muy profundas que muestran lo sustancial del origen de las culturas y estas artes a su vez sirven como exploración reveladora de los estados inconscientes de los que se encarga el psicoanálisis. Por su parte Freud afirmó a principios del siglo XX que “el primer objetivo del artista es liberarse él mismo y, mediante la comunicación de su obra, liberar a otras personas que sufren los mismos deseos retenidos, ofreciéndoles idéntica liberación” (1913, p. 210). En este sentido, las expresiones artísticas han estado relacionadas directamente con la liberación de los impulsos primeros del cuerpo, una catarsis por medio de la cual el artista se permite escapar de él mismo, es decir, dejar de lado la voz autoritaria de su conciencia que lo reprime para exaltar sus emociones más auténticas. “El despliegue y expresión del espíritu artístico en el amor requiere de las rupturas de las cadenas del Super Yo y la muerte de los buitres persecutores de la culpa.”⁸⁹ Si como mencionaba García Lorca el duende es renuncia, pérdida, es porque en ocasiones resulta necesario dejar de lado parámetros morales, complejos, técnica, etc. quizá esto provoque en cierto sentido la sensación de libertad que se produce después de haberlo vivido. Fernando Quiñones describiendo las sensaciones después de haber experimentado el efecto del duende, describe: “Se nota uno en esos momentos liberado de todo, de cuanto no sea eso, y, al mismo tiempo, advierte la necesidad y la urgencia de dejarlo: es lo que el hombre andaluz del pueblo llano, con perfectas intuición y brevedad y en frase procedente del argot flamenco, declara de algo que lo complació y conmovió muy hondamente:-No se podía aguantar.”⁹⁰ Quizá la catarsis que se experimenta llega a un punto álgido en el que el ser humano no

⁸⁹ DE TAVIRA, Federico. *Introducción al psicoanálisis del arte, Sobre la fecundad psíquica*, México: Ed. Plaza y Valdés, la Universidad Iberoamericana y el Instituto de Investigación en psicología Clínica y Social, 1996. p. 75

⁹⁰ QUIÑONES F. Op. Cit. p. 69

puede tolerarlo dentro de su umbral de excitación. Y partiendo de este choque extraordinario que se sufre, es comprensible que existan contradicciones emocionales, arrebatos fuera de lo común, y también un ansia de acabar con esta sensación abrumadora. "Sentimos estarnos aproximando –o haber llegado ya- a algo realmente grande y que no puede ni debe ser nuestro más allá de unos instantes."⁹¹ Es este pequeño momento del que hablamos con anterioridad que permite llegar al estado liberador de aquello que llevamos dentro.

3.3 ÉTICA DE LA PASIÓN

*"Debemos darnos cuenta de que fuimos lanzados a esta vida de penurias sin nuestro consentimiento, y que desde el nacimiento de nuestra consciencia nos hemos visto asaltados por los sofismas de quienes aprovechan nuestra condición; si queremos disfrutar el momento más breve de placer –si deseamos plantar una rosa en el rocoso camino de nuestra vida- tendremos que sacrificarlo todo a los pedimentos de nuestros sentidos."*⁹²

El cuerpo es nuestra realidad, o por lo menos es el medio que tenemos para experimentar nuestras diversas realidades. En tiempos actuales de incertidumbre seguimos siendo cuerpo y a pesar de su carácter orgánico y por tanto efímero, en ocasiones es lo que persiste entre los hechos fugitivos del exterior. Aunque existen cada vez más elementos que provocan la desaparición o extensión del cuerpo al ciberespacio, éste no ha dejado de ser un factor imprescindible y con más fuerza que ningún otro. Paradójicamente este tan citado cuerpo del que no nos libramos, pocas veces es escuchado en sus propias necesidades y exigencias, y eso repercute en nuestra calidad de vida, y en nuestra forma de relacionarnos con el entorno. El

⁹¹ Op. Cit. 69.

⁹² MARQUÉS DE SADE. (1795) *Filosofía de tocador*, México: Grupo editorial tomo, 2007. p.18.

autoconocimiento y la autocrítica lejos de ser un ejercicio individualista es una acción que sin duda tendrá eco inmediato en el trato a los otros. Si nos cuestionáramos la vida que llevamos, quizá encontraríamos muchas acciones absurdamente mecánicas y un sinfín de comportamientos absorbidos de una sociedad que nos mueve en torno de los intereses de unos pocos. Si tomamos estas reflexiones podemos concluir que quizá lo genuino se encuentra en el delirio, pues en las construcciones prefabricadas de nuestro mundo externo todo está manipulado.

Dentro de los fenómenos estéticos que desechan las convenciones, no se aparta del todo la ley de la razón, sino que pasa a un segundo plano que le suele corresponder por norma general al sentimiento. "Su sabiduría nos dice que si la lógica es la ley de la razón, la paradoja es la ley de la pasión."⁹³ Esta pasión es la que conforma al ser humano como motor de sus acciones, cuando éstas no son manipuladas por el automatismo sistemático al que nos acostumbramos. Sin embargo ya que no tenemos un destino fijo, un fin específico o un porqué al que atarnos, el componente de nuestra libertad radica en dirigir esta pasión hacia un algo. Por tanto la sensibilidad es una valiosa cualidad que permite experimentar el mundo con los sentidos dilatados. En relación a lo anterior Fernando Quiñones dice que "la fuerza del árabe español se deriva justamente de su extremada sensibilidad; en él, y para decirlo con penetrantes palabras del mismo Manuel Machado, el "vitando hervor" o según Sartre, la "pasión inútil" en la que consistimos."⁹⁴ Si bien las personas somos movidas entre otras cosas por la pasión, los factores externos a nosotros también ejercen una enorme influencia en nuestra vida. Siempre ha

⁹³ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 p.98 Disponible en: <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

⁹⁴ QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971.p.72

existido una moralidad tan relativa como las características de las diversas culturas y esto ha influido en la manera en que, cuando alguien se libera por algún momento de su estado cotidiano alienado, para cambiar a un estado de autoalienación es motivo de inquietud:

Hay hombres que, por falta de experiencia o por embotamiento de espíritu, se apartan de esos fenómenos como de «enfermedades populares», burlándose de ellos o lamentándolos, apoyados en el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan, desde luego, qué color cadavérico y qué aire fantasmal ostenta precisamente esa «salud» suya cuando a su lado pasa rugiendo la vida ardiente de los entusiastas dionisíacos.⁹⁵

Así Nietzsche realizaba una crítica hacia las imposiciones sociales utilizando como arma de lucha el espíritu de la locura con sentido, y habla así de una libertad especial que genera este estado de embriaguez artística. "Ahora 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. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial.⁹⁶ La reconciliación de nuestra naturaleza humana es básica en el alejamiento de la característica artificialidad de la norma. Por otro lado, el duende como fenómeno estético se alcanza mediante un buscar adentro pero siempre buscando afuera, el duende es una lucha de contrarios, es jugar con la naturaleza y la comunión del hombre como parte y participe. Así pues,

⁹⁵NIETZSCHE, Friedrich. (1871) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual, (tr. N.), 11ª edición 1993, Barcelona: Alianza Editorial Madrid, 1993.p.44

⁹⁶ *Ibidem*. p. 45

es necesario entender la siguiente paradoja: el ser humano no está sólo en el mundo y por lo tanto no puede prescindir de las afectaciones del entorno y sin embargo, el mismo ser humano existe en completa soledad porque experimenta la vida desde su propio vehículo de carne, huesos y experiencia. Además la grata existencia de los demás funciona como acompañamiento temporal e impredecible.

Concretamente el hecho estético de la embriaguez es vivido con un sentido de autoexclusión del individuo por unos instantes, en un mundo donde se le exige atención y disposición constante. Pero nosotros sabemos que "para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas"⁹⁷ En este sentido la autoalienación es totalmente distinta a la alienación, ya que, mientras la alienación es una consecuencia de las estructuras de control y de la cultura globalizadora, la autoalienación va en contra de los paradigmas unificadores de la sociedad de consumo, ya que es un fenómeno que en tiempos rápidos, ralentiza la temporalidad, que en tiempos de artificialidad, devuelve la sustancia, y en épocas deshumanizadas, humaniza. Así es como una persona en este estado de locura creativa, se encuentra en otro universo paralelo desconectado con la cotidianeidad normalizadora, y por tanto es más consciente pues tiene los sentidos dilatados, y está en comunión consigo mismo y el cosmos. "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. Cuando no se lo ha experimentado en sí mismo, ese estado sólo se lo puede comprender de manera simbólica."⁹⁸ Es claro que la experiencia es la única maestra cuando nos enfrentamos a fenómenos metafísicos.

⁹⁷ Op. Cit. p. 50

⁹⁸ *Ibidem*. p.233

El simbolismo que podemos plantear de manera descriptiva, siempre se quedará corto ante una manifestación viva que ya no representa, sino presenta la experiencia y el poder del cuerpo a cuerpo. Porque como mencionamos anteriormente a pesar de las tendencias del arte post-humano, el ser humano no ha dejado de precisar de un cuerpo, y este cuerpo ha ido cobrando importancia en los últimos tiempos, y está abriendo un interesantísimo campo para la imaginación poética.

3.4 RETORNO A LA CUESTIÓN VITAL.

George Didi Huberman en su libro "El bailar de soledades", escrito lleno de reflexiones filosóficas en torno del bailar contemporáneo de flamenco Israel Galván, se cuestiona sobre el panorama actual del arte y plantea el porqué de la necesidad de volver a pensar nuestra modernidad con los danzantes griegos anteriores a Platón y responde: "Porque nuestros propios academicismos –todos nuestros aislamientos territoriales en arte y pensamiento, cuanto nos impide ir más allá- no son más que una lejana digresión o digestión del platonismo. Porque el arte del futuro, según Nietzsche, tiene urgente necesidad de "nacimiento de la tragedia", esa edad en la que las artes representaban una cuestión vital, o sea ilimitada."⁹⁹ De tal suerte que las temáticas trascendentales no son sólo simples tópicos, son más que eso, son hechos inagotables y motivos de necesaria reflexión de los seres humanos que como hechos contundentes habitan de manera transversal las épocas y las culturas.

Entonces cabría preguntarnos ¿Cómo situar esta teoría de los instintos, esta revelación de la naturaleza, en un contexto actual con la complejidad que acarrear

⁹⁹DIDI HUBERMAN, Georges, *El bailar de soledades*, Valencia: Pre-textos, 2008. p. 16

los nuevos tiempos?, Hoy más que nunca la realidad comienza a parecer una construcción totalmente artificial, el mundo se vuelve cada vez más inestable y resbaladizo. Así, "en un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la desmesura toda de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor y conocimiento."¹⁰⁰ Nietzsche escribía sobre esto a finales del siglo XIX, con un espíritu visionario y como diría Lorca, con el duende "abrazando su corazón." Es interesante observar con detenimiento el acertado anacronismo, pues esta afirmación puede ser perfectamente válida en la actualidad. Notemos pues, cómo en medio de este caos del mundo cada vez más alienado insisten siempre estas manifestaciones culturales como los festejos populares, las danzas, los cantos callejeros, las rimas que se vuelven eco del pueblo. En estas manifestaciones podemos observar que aunque existe el ensimismamiento no existe el aislamiento, así como tampoco existen las categorizaciones exhaustivas de los modelos del arte. Da igual ver en las danzas de la Huasteca poblana, hombres danzando sobre el suelo, como en una caricia que prepara religiosamente la tierra, como volando por los aires, con vestimentas de quetzales y con la decoración artesanal de la escena, con pinturas en los muros de las iglesias, el olor del incienso, la música hipnótica de su flautilla, y con plátanos colgando de la puerta como en una instalación que fácilmente se pudiera encontrar en un museo de ciudad. ¿Qué es este amasijo de propuestas estéticas? Es simple necesidad ritual de un pueblo que refleja a su manera los colores que tienen en las pupilas, los sonidos y los movimientos que llevan por dentro. No existe un afán de catalogar nada, porque sería simplemente absurdo e inútil. Entonces cuestionémonos si en verdad es cierto que los estragos

¹⁰⁰NIETZSCHE, Friedrich. (1871) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual, (tr. N.), 11ª edición 1993, Barcelona: Alianza Editorial Madrid, 1993. p. 59

del platonismo han sido para la academia, el mercado y el mundillo del arte, una limitante o un pretexto de arrimar hacia sus intereses el arte facturado y empaquetado.

En las artes performativas encontramos una comunión y convergencia natural de diversas disciplinas. Y el duende como bien lo apunta Lorca encuentra su lugar idóneo en estas artes debido a que la realizan cuerpos en acción, entonces el mensaje es directo, ya que no hay objeto que sirva de intermediario. "Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, la danza, y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto."¹⁰¹ Son quizá los fugaces flashazos de estupor los que pueden suceder en el arte de temporalidad efímera. Porque, como sabemos, una experiencia de éxtasis sólo puede sentirse por un tiempo limitado y muy determinado. El presente es lo importante y el cuerpo presente también. En este sentido, "Nietzsche escribe, después de Gottfried Semper, que "el humo de las velas de carnaval es la verdadera atmósfera del arte" (...) es ante todo porque le gusta que las obras de arte no estén enfrente de los cuerpos, como esos objetos que cuelgan de las paredes en una galería de arte y a las que llaman lamentablemente "piezas"; porque ve en los bailes populares o trágicos la posibilidad ejemplar de que surjan "imágenes vivas" como él dice, en situaciones en que cada cuerpo pueda ser simultáneamente artista, obra de arte, espectador y oyente."¹⁰² Esta característica del arte performativo es de suma importancia, pues genera un espacio único en el que un cuerpo es tres a la vez, y donde el cuerpo no

¹⁰¹ GARCIA LORCA, Federico. (1933) "Juego y teoría del duende" en *Federico García Lorca Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, 1984. p.98.

¹⁰² DIDI HUBERMAN, Georges, *El bailar de soledades*, Valencia: Pre-textos, 2008.) p.16 -17.

está atado a restricciones técnicas ni imposiciones canónicas, está donde se juega al empoderamiento de voces viejas.

Así, entendamos la importancia de volver a nombrar el cuerpo en este proceso de descorporeización de las artes y la vida. Hoy más que nunca la mirada está de vuelta en la escena donde el sujeto es el cuerpo. Se debe a que hoy situar el cuerpo es todo un acto ideológico y poético, porque tenemos la opción de no hacerlo, tenemos la opción de prescindir de él y dejar que sea una máquina quien lo muestre por ti. De esta manera, hablar del cuerpo en la actualidad requiere de una irreductible indiferenciación, donde el cuerpo se entienda en sus características animales-humanas, ya que sólo entendiendo el cuerpo de esa manera dejaremos de excluir otros cuerpos y nos daremos cuenta de las coincidencias más que de las diferencias. En relación a esto el anacronismo nietzscheano que realizó con *El nacimiento de la tragedia*, es válido debido a su capacidad de visionar al cuerpo de esta manera.

*Ahora bien se trata de un anacronismo que también nosotros necesitamos, ahora que cada artista "encuentra las teorías del arte ya elaboradas" y ya elaborados los modelos del devenir que le recitan los eslóganes del "modernismo" y del "posmodernismo". El desplazamiento nietzscheano resulta ejemplar porque sabe que es capaz de exigir el futuro del arte sólo en la medida en que convoca una nueva memoria- una nueva filología una nueva arqueología- que se arremolina alegremente en torno a la cuestión trágica.*¹⁰³

Este regreso metafórico en el tiempo no es un retroceso, ni una lección moralista, sino poner en la mesa estas artes que están ahí hoy, estuvieron ayer y estarán

¹⁰³ Op. Cit. p. 17

mañana porque están más vivas que muchos de los objetos agonizantes en galerías: "Esta memoria nunca es nostálgica, ni reivindicada como una especie de renacimiento de alguna edad de oro. Se reconoce por sus síntomas y supervivencias, precisamente allí donde las jerarquías académicas se muestran incapaces de reconocer la auténtica trayectoria de las artes dionisiacas."¹⁰⁴ Las artes que están conformadas por cuerpos en movimiento, tienen esa particularidad de vitalidad que destella de manera directa, y cuando son hechas por el pueblo son particularmente formidables, por eso es que las danzas, actos y cantos están presentes en prácticamente todas las culturas. Las manifestaciones artísticas mantienen una relación de sencilla necesidad cuando se entremezclan en la vida en una perfecta relación de atracción y repulsión. "El arte como "sustitutivo de la vida", el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante (...) y puesto que ni siquiera en la sociedad más desarrollada puede existir un equilibrio perpetuo entre el hombre y el mundo circundante, la idea sugiere, también, que el arte no sólo ha sido necesario en el pasado sino que lo será siempre."¹⁰⁵ El arte entendido así en su forma más natural y humilde es simplemente la satisfacción de una necesidad básica, que surge del querer establecer una conexión con otro ser humano, un diálogo que es necesario crear como seres sociales, así buscamos la comprensión y el afecto. Esta comunicación deviene de una identificación que surge con el otro y con uno. Así el ser humano explora distintos medios en su afán de transmitir y comunicarse; de esta manera, el medio determina la manera cómo se percibe el mensaje, pero las divisiones entre los medios artísticos suelen quedarse cortos al querer abarcar todas las propuestas. Igualmente, "estamos desgraciadamente acostumbrados a disfrutar de las artes por separado: son absurdas las galerías de arte y las salas de conciertos. Las artes

¹⁰⁴ Op. Cit. p.18

¹⁰⁵ FISHER, Ernst. (1967) *La necesidad del arte*, Barcelona: Península, 1985.p. 5

absolutas son un triste vicio moderno.”¹⁰⁶ En este sentido las artes escénicas puede que hayan aventajado a las plásticas, por el requerimiento de una fusión de sentidos para captarlas. Sin embargo, la mezcolanza se está generando también en las artes visuales hoy más que nunca. Ahora cabría platearnos la división de las artes, división que actualmente genera dificultades por la naturaleza cambiante del arte. La clasificación por disciplinas es en fines prácticos útil en algunos casos, sin embargo, ¿Qué ocurriría si nos planteáramos todo un sistema nuevo de artes desjerarquizadas y desclasificadas? ¿Acaso reinaría la anarquía de las artes donde ya no se podría definir lo que es arte y lo que no lo es? ¿Pues que eso no es exactamente lo que ocurre ya con todo y clasificaciones? El amasijo indefinible del arte contemporáneo se “define” pero sólo de manera subjetiva y temporal, y esta definición es dada por algunos afortunados que lo determinan así según su conveniencia. Por lo tanto, si planteáramos la desjerarquización y la desclasificación, quizá el arte sería libre de autodefinirse. Estos cuestionamientos no son lecciones, sino simples interrogantes que han surgido de manera natural y que dejaremos abiertos para futuras reflexiones.

Retornemos pues, al hecho de traer este tipo de temáticas en la actualidad, considerando la precaución de mencionar que no se trata de generar juicios de valor, sino de posicionarse en una visión entre muchas otras de igual valía. Recordemos el concepto de autoalienación que revisamos con anterioridad y observemos cómo es capaz de provocar un arte que llega al éxtasis. Así un cuerpo embriagado en sí mismo, que usa su misma presencia es reivindicativo por permitirse este alejamiento de lo que asumimos sin cuestionamientos que es la realidad.

¹⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos*, vol. I (1869-1874), trad. L.E. de Santiago Guervós, Technos, Madrid, 2007, p. 70.

CONCLUSIONES.

Para concluir este trabajo recordemos las preguntas que nos hicimos al principio ¿Puede un concepto popular y poético como es el duende ser entendido como una experiencia estética extrema?, ¿Puede condensar una realidad llena de factores locales y universales que pueda ser experimentada a través de las artes?

Creo que el principal logro de esta investigación es precisamente mostrar la complejidad que cabe en un pequeño duende. Primeramente el hecho de investigar un concepto inefable y con un origen poético y popular parecía ser un laberinto sin salida. Sin embargo, los obstáculos que se presentaron al principio en relación al objeto de la investigación, resultaron ser sus fortalezas y ser las temáticas de interés del presente trabajo. Así, el reto fue altamente satisfactorio, ya que considero que en la actualidad la investigación dialógica donde la no contradicción sea una ley estricta, está agotada. Ya no podemos considerar sólo el negro y el blanco. El duende exigía ser comprendido en las múltiples tonalidades que posee; por lo tanto así lo hicimos. Mediante las herramientas necesarias logramos diseccionar a este duende partiendo de tres secciones principales:

En la primera, que se refiere al origen de la palabra, pudimos observar sus orígenes jergales con influencias etimológicas del caló gitano y con una influencia del castellano, que denota su carácter mestizo. Asimismo logramos observar las relaciones de significado que mantiene con el maestro o artista, el espíritu o misterio y la herencia cultural. De igual manera pudimos vincularlo a diversos conceptos similares empleados en la historia del arte, como el Genio y el Daimon. Así como a conceptos que describían estados de éxtasis provocado por una

experiencia estética como el tarab árabe y la embriaguez dionisiaca. Esto nos permitió tener un panorama general de su significado. Por otro lado, ante la imposibilidad que tiene el lenguaje para explicar los fenómenos que se escapan a la normalidad, conseguimos entender la importancia de la experiencia artística y el lenguaje metafórico. Así, de la mano de la teoría de Lorca, navegamos por una cartografía que nos ayudó a construir la imagen de lo que es el duende a base de aproximaciones y oposiciones. De esta manera concluimos, que el duende es una palabra de origen jergal, poético y popular que nombra un estado de creación extrema y que su significado está enriquecido de un sinfín de relaciones geográficas, históricas, etimológicas y semánticas.

En segundo lugar llegamos a concluir que este concepto era local y universal a la vez. Es decir que el duende era el reflejo de una cultura viva y en constante cambio, pero también podía ser una experiencia estética experimentada en diversas formas alrededor del mundo. Y que por lo tanto estaba ligado a factores universales como la vida y la muerte y a factores locales de su contexto regional como es el caso del arte flamenco.

En tercer lugar conseguimos comprender la importancia del cuerpo en la actualidad como posición ideológica. Así como entender que el duende era en efecto una experiencia de éxtasis que era capaz de ejercer una violenta ruptura con el universo de la normalidad. Y que la pasión que en el duende es ley, puede ser el motor creador y esta investigación es una prueba de ello.

Por medio del acercamiento directo a muchas manifestaciones artísticas, logramos afirmar el hecho de que el duende se reconocía a través del arte y la experiencia.

Dos viajes resultaron de gran importancia dentro de la investigación, el primero a Atenas y el segundo a Andalucía, ambos lugares son de alguna manera la cuna del duende. Por lo tanto la comprensión sobre los orígenes de esta palabra resultó más evidente, al conocer las culturas implicadas en su creación. El poder observar las repercusiones de este tipo de planteamientos en la vida actual, resultó extremadamente gratificante. Asimismo nos permitió concluir que las manifestaciones artísticas populares están activas y que el duende está tan vivo como siempre.

En lo personal, esta investigación influyó en mi manera de entender cuestiones como el quehacer artístico. Se afianzó mi convicción de mirar el arte desde la manera más simple y más básica, cuando el arte es una cuestión vital, o sea, el mero reflejo de la vida, ni más ni menos. Así, lo manifesté en la producción artística que realicé en paralelo a la presente investigación.

El duende fue sin duda el guía de este trabajo y además resultó ser el punto de partida para diversas reflexiones importantes desde el ámbito social y reivindicativo hasta el ámbito personal y emotivo. Por último me queda decir, que si una de las funciones del duende es la liberación a manera de catarsis, creo necesario comentar que esta investigación tuvo esa función para mí. Mediante el pretexto de este misterioso concepto, pude aclarar ideas sobre mi desarrollo artístico y mi vida en general, así como dejar salir mis pensamientos y sentimientos que siempre se vinculaban de manera muy directa a los planteamientos aquí vertidos. Esta investigación fue mi acompañante en este viaje donde la situación-límite me encontró, y donde en ocasiones fue mi fuerza.

FUENTES.

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El toque flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte de acción*, Madrid: Ed. Nerea, 2000.
- BATAILLE, Georges. (1961) *Les Larmes d'Éros*, David Fernández (trad.) 3ªed. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2002.
- BOLLNOW, O. F. *Filosofía de la existencia*, Madrid: Revista de Occidente, 1954.
- BORGES, Jorge Luis (1971): "El inmortal", *El Aleph*, Madrid: (Emecé Editores) Alianza Editorial, 1990.
- BORROW, George (1843): *The Zingali - An account of the gypsies of Spain*, 9a. Ed., Londres: John Murray, 1923.
- CAMPUZANO Y GONZÁLEZ Ramón, *Oriegen usos y costumbres de los jitanos, y diccionario de su dialecto, con las voces equivalentes al castellano y sus definiciones*, Madrid: Imprenta de M.R. Fonseca, 1848.
- CAVE Nick, *Love songs*. Vienna: Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste, 1998.
- DE LOXA, Juan, *Federico del Sagrado Corazón de Jesús, García Lorca, Manuel de Falla Matheu (Fuentevaqueros 1982)* Granada (Maracena): Diputación Provincial de Granada, Patronato García Lorca –Diputación, 1987.
- DE TAVIRA, Federico. *Introducción al psicoanálisis del arte, Sobre la fecundad psíquica*, México: Ed. Plaza y Valdés, la Universidad Iberoamericana y el Instituto de Investigación en psicología Clínica y Social, 1996.
- DIDI HUBERMAN, Georges, *El bailaor de soledades*, Valencia: Pre-textos, 2008.
- DOMENECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Fundamentos, 2008.
- ÉTIENNE SOURIEAU, *Diccionario Akal de estética*, Ismael Grasa, Javier Meilán, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz (trad.), Madrid: Akal, 1998.
- FISHER, Ernst. (1967) *La necesidad del arte*, Barcelona: Península, 1985.

GARCÍA FERNANDEZ. José Antonio, *Poesía y verdad, de Johann Wolfgang Goethe*, Dpto. lengua y literatura- IES Avempace, disponible en:
<http://www.avempace.com/personal/jose-antonio-garcia-fernandez>

GARCIA LORCA, Federico. (1933) "Juego y teoría del duende" en *Federico García Lorca Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, 1984.

GIBSON Ian. (1989) *Vida pasión y muerte de Federico García Lorca; 1898-1936* /Ian Gibson; prólogo de Antonio Muñoz Molina, Barcelona: Colección Biblioteca ABC. Protagonistas del S. XX; 8, 9, 2003.

GRANDE, Félix. "Federico García Lorca y su teoría del duende" en *Pequeña gran historia del flamenco II*, (Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002), España: Diputación de Córdoba, Biblioteca ensayo, 2002.

HIRIART, Hugo, *Genio y locura*, Revista UNAM, Nueva Época, Núm. 25 Marzo 2006 disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2506/pdfs/107-108.pdf>

IZQUIERDO, Agustín. *Estética y teoría de las artes: Friedrich Nietzsche*, Madrid: Tecnos, 1999.

JOSEPHS Allen y CABALLERO, Juan. "Andalucía Tema y visión", en *García Lorca, Federico, Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1989.

L.TAYLOR, Roger. (1978) *El arte enemigo del pueblo*, Col. Punto y línea, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

MARQUÉS DE SADE. (1795) *Filosofía de tocador*, México: Grupo editorial tomo, 2007.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. "La cultura en la sangre" en: *El Papa Flamenco, Excmo.* Murcia: Ayuntamiento de la Unión, 1972.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. "Orígenes y Etapas Históricas del Cante Flamenco", *Rito y Geografía del Cante*, Murcia: Alga, 1997.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *La teoría estética de Federico García Lorca*, en Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011 Disponible en:
<http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>

MEJÍA, Iván. *El cuerpo Post- Humano: en el arte y la cultura contemporánea*, México (D.F.): Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

MOLINA, Ricardo. *Cante flamenco*, Madrid: Taurus Ediciones, 1985.

MONTES AMURIZA, María Dolores. *Federico García Lorca, textos: Dolores Montes Amuriza* Madrid: Rueda J.M., D.L. 1995.

MORITZ, María Cristina. *Algunas ideas de Freud acerca de la religión*, Revista Pilquen, Sección psicopedagogía, año XIX, No. 8, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. (1869-1874) *Fragmentos póstumos*, vol. I tr. L.E. de Santiago Guervós, Madrid: Technos, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. (1871) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual, (tr. N.), 11ª edición 1993, Barcelona: Alianza Editorial Madrid, 1993.

PERMARTÍN Julián. *El cante flamenco*. Madrid: Guías Afrondisio Aguado, 1966.

QUIÑONES, Fernando. *El flamenco vida y muerte*, Barcelona: Plaza y Janes S.A. Editores, 1971.

ROBBERECHTS, Ludovic. *El pensamiento de Husserl*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979.

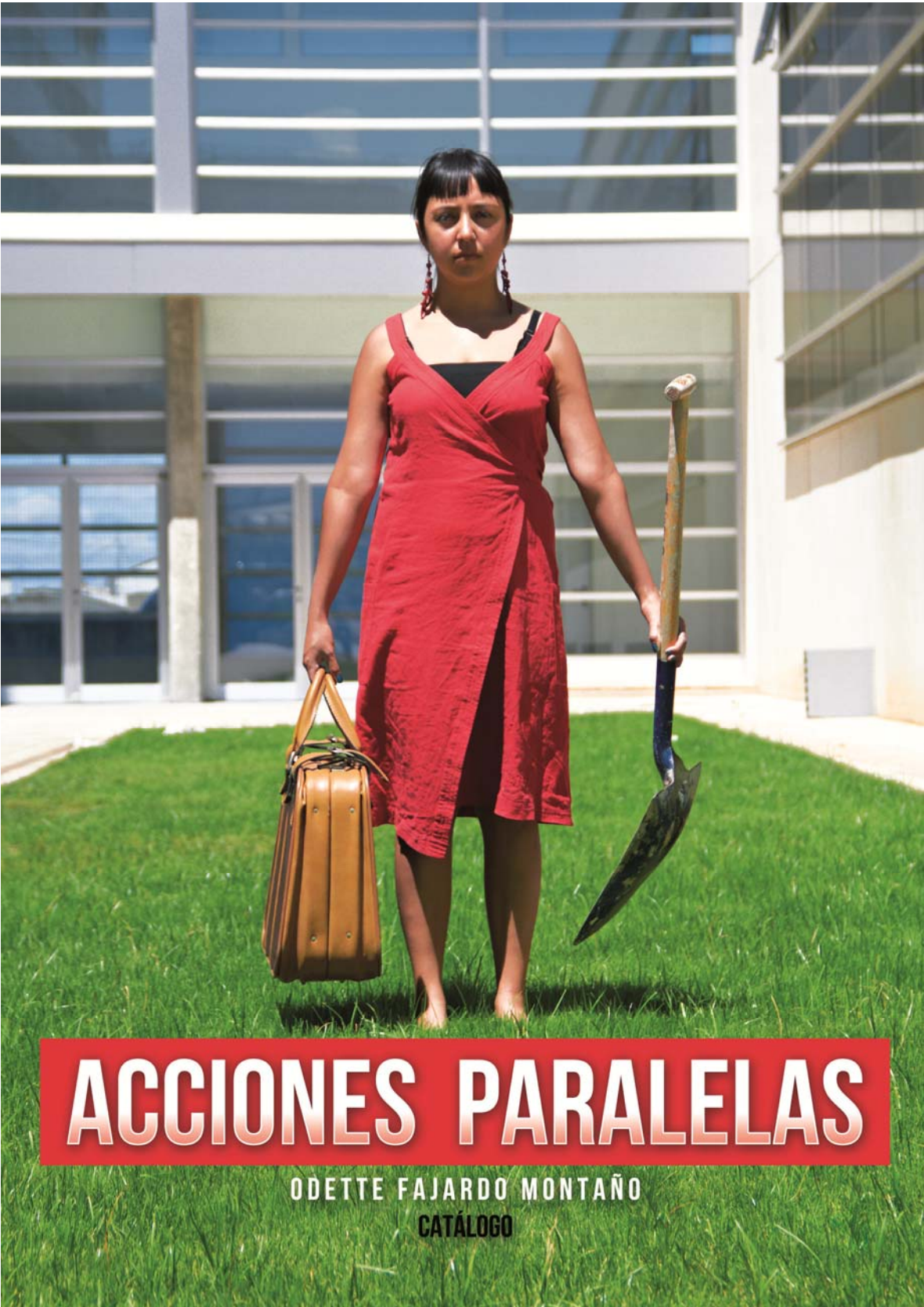
SALINAS, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid: Aguilar, 1961.

SALOM AMENGUAL, Andrés. *Didáctica del Cante Jondo*, Murcia: Edición 23-27, 1976.

SÁNCHEZ MECA, Diego. *Nietzsche, La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid: Tecnos (Grupo Anaya), S. A., 2006.

SCHOPENHAUER Arthur (1981) *El amor, las mujeres y la muerte: y otros ensayos*, Madrid: Ed. EDAF. 18ª ed. 2000.

SIGMUND Freud, "Más allá del principio de placer" (1920) en *Obras completas* Vol. 2, Madrid: Biblioteca Nueva, 1968.



ACCIONES PARALELAS

ODETTE FAJARDO MONTAÑO
CATÁLOGO

LAS ACCIONES QUE SE PRESENTAN A CONTINUACIÓN SURGIERON A PARTIR DE LAS REFLEXIONES SUSCITADAS POR LA PRESENTE INVESTIGACIÓN. SIN EMBARGO, ES IMPORTANTE MENCIONAR QUE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA QUE SE REALIZÓ EN PARALELO A LA INVESTIGACIÓN TEÓRICA, TIENE TODA LA LIBERTAD QUE CONSIDERO QUE TODO TRABAJO ARTÍSTICO TIENE QUE TENER. POR TANTO, NO ESTÁ SUJETA AL PROPÓSITO DE SERVIR COMO REFERENCIA DIRECTA DEL OBJETO DE ESTUDIO, NI MUCHO MENOS ESTÁ LIGADA DE MANERA DIRECTA AL ÁMBITO DE LO FLAMENCO. ASÍ, ESTAS ACCIONES ESTÁN ALIMENTADAS DE TODAS LAS CIRCUNSTANCIAS QUE SE JUNTARON EN ESTE VIAJE.

Camino de flores



Técnica: Instalación

Materiales: Tierra negra, tierra clara y flores

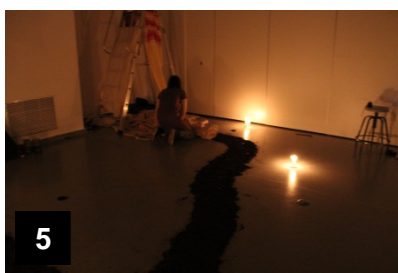
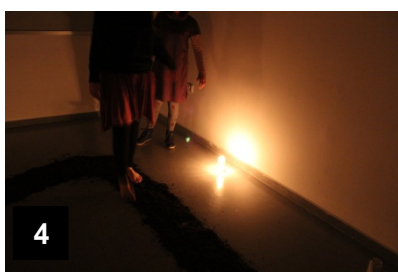
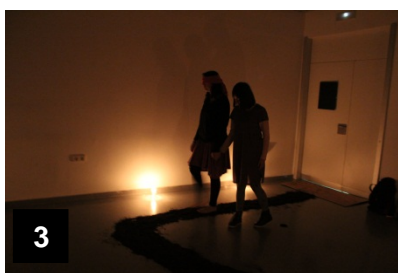
Lugar: Exposición La Costa. CaLavaga. Antigua Facultad de Agronomía.

Año: 2012

Descripción: Dos montículos de tierra de distintos colores colocados uno frente a otro con una separación unidos a través de un camino de flores.

Resumen conceptual: Es un océano el que me separa físicamente de la gente que amo, y de la desaparición física de mi padre. Las flores son el elemento para generar la unión.





Técnica: Performance e instalación

Materiales: Tierra, mantas, velas e incienso

Lugar: Fac.BellasArtes. UPV. Project Room A39

Año: 2013

Descripción: Se realiza la construcción de un refugio y un camino de tierra desde la puerta hasta el refugio. Entra una sola persona, descalza y vendada de los ojos. Así, de la mano de la performer es conducida a través del camino de tierra, se recuesta mientras la performer canta una canción indígena del desierto de Sonora. Posteriormente cuando el sujeto lo decide se pone de pie y sale por sí solo con ayuda de sus pies sintiendo la tierra.

Resumen conceptual: Es una experiencia individual donde el espectador no puede ser pasivo y se enfrenta directamente con su soledad. La performer funge como una especie de chaman, que dirige y acompaña el viaje. La acción es una metáfora de la vida, donde al principio es necesario ser acompañado y guiado pero al final es necesario comprender que se está solo.



Técnica: Acción poética

Materiales: Cuerpo y tierra

Lugar: Casa de Federico García Lorca, Granada. Panteón de la Acrópolis, Atenas.

Año: 2013

Descripción: Enterrarse los pies en la tierra

Desarrollo conceptual: Se trata de un acto de poesía visual donde se pretende la identificación con la tierra como elemento universal y como elemento identitario del lugar donde se realiza la acción.



Técnica: Acción poética

Materiales: Vino, oliva, aguja y sangre

Lugar: Acrópolis, Atenas, Grecia.

Año: 2013

Descripción: A través de una herida en la mano se deja caer sangre sobre dos elementos: oliva y vino. El primero se entierra en el templo de Apolo, el segundo se derrama en el templo de Dionisio.

Resumen conceptual: Se trata de una acción poética y ritual, en la que a través de dos elementos simbólicos se solicita a los dioses, según sus características el don de la medida y la capacidad de encontrar la belleza y el don de la embriaguez creativa y la fuerza.





Técnica: Performance

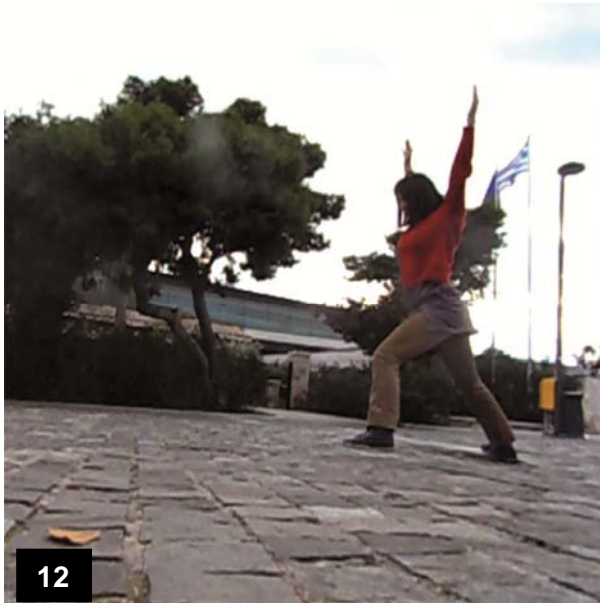
Materiales: Cuerpo

Lugar: Acrópolis, Atenas, Grecia.

Año: 2013

Descripción: Improvisación dancística al ritmo de la música de un artista callejero.

Resumen conceptual: Se trata de reivindicar el cuerpo como elemento transformador del espacio público, la cooperación con un artista del mismo lugar pretende su visibilización.





Técnica: Performance

Materiales: Dos sacos, piedras de río, cinta y una navaja.

Lugar: Carne Teatre, Valencia.

Año: 2013

Descripción: La performer entra a escena y ata su pantalón por la parte de abajo. Arrastra un saco lleno de piedras al centro de la escena, hace lo mismo con el segundo saco. Comienza a sacar las piedras de los sacos para completar un círculo. Después continúa caminando por el círculo hasta que comienza a recoger piedras y metiéndolas en su bolsillo de modo que le caen dentro del pantalón. Continúa así hasta que el movimiento es casi imposible. En ese punto decide entrar en el círculo y sacar una cuchilla que lleva en su pecho. Realiza unos pequeños cortes en el pantalón a partir de ahí lo sujeta y lo desgarrando dejando caer las piedras.

Resumen conceptual: Las piedras simbolizan el recuerdo del río de Zapotitlán, México, lugar de importancia personal para la performer. Se trata de ella caminando pese a todo, como metáfora de su vida, la idea del andar constante y los obstáculos que intentan impedirsele. Este performance es totalmente catártico, pues las piedras que simbolizan el dolor son liberadas cuando desgarrando el pantalón.





Técnica: Performance

Materiales: Cuerpo y máscara de hoja de palmera

Lugar: Aula de la Fac.de Bellas Artes U.PV.

Año: 2013

Descripción: Se trata de una intervención realizada en una clase. Donde la performer entra desnuda con una máscara realizada con una hoja de palmera. Ella camina hasta chocar contra los muros del aula debido al largo cuerno de su máscara, repite la acción hasta que logra salir.

Resumen conceptual: Esta acción pretende generar una ruptura de la normalidad mezclando elementos rituales y naturales en medio de una cotidianeidad claramente estructurada, violentando así dicha estructura.





Eros y Tanatos



Técnica: Performance

Materiales: Una maleta y una pala

Lugar: Fac. de Bellas Artes U.PV.

Año: 2013

Descripción: La acción comienza con la performer de pie sobre el césped con una maleta en una mano y una pala en la otra. Camina hasta un sitio apartado donde hay tierra. A partir de ahí continúa la acción cavando un agujero en la tierra hasta una profundidad considerable, luego se sitúa de pie frente al hoyo. Posteriormente se arrodilla y metiendo su cabeza en el agujero grita con todas sus fuerzas. Después se incorpora abriendo la maleta que está llena de tierra y con sus manos comienza trasladar la tierra de la maleta al hoyo. Se pone de pie, cierra la maleta, coge la pala y se marcha.



20

