



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

«Francisco García Salinas»

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas

El flamenco: entre el arte y la transformación de la tragedia

Tesis

Que para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Mauricio Córdova Díaz

Director de Tesis:

Dr. Sergio Espinosa Proa

Zacatecas, Zac., abril del 2022.



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



Anexo C: Formato oficio de liberación de tesis

Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE


El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "Flamenco: entre el arte y la transformación de tragedia", del C. Mauricio Córdova Díaz, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 24 de mayo de 2022


Dr. Sergio Espinosa Proa
Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "Flamenco: entre el arte y la transformación de la tragedia", que presenta el C. Mauricio Córdova Díaz, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinticuatro días del mes de mayo de dos mil veintidós, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Anexo E: Oficio alumno(a), bajo protesta decir la verdad

Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

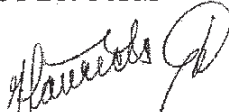
Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "Flamenco: entre el arte y la transformación de la tragedia", que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinticuatro días del mes de mayo de dos mil veintidós, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E



Mauricio Córdova Díaz

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Mauricio Córdova Díaz
Orientación:	Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis:	Dr. Sergio Espinosa Proa
Título de tesis:	<u>Flamenco: entre el arte y la transformación de la tragedia</u>
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No (<input type="checkbox"/>)
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	(<input type="checkbox"/>)
Comunicación y Praxis	(<input type="checkbox"/>)
Literatura Hispanoamericana	(<input type="checkbox"/>)
Filosofía e Historia de las Ideas	(<input checked="" type="checkbox"/>)
Políticas Educativas	(<input type="checkbox"/>)
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No (<input type="checkbox"/>)
Nombre del CA:	<u>Filosofía y Antropología CA. 232</u>
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No (<input type="checkbox"/>)

Zacatecas, Zac. a 1 de junio de 2022.



Dr. Sergio Espinosa Proa
Director de Tesis



Dra. Ma. De Lourdes Salas
Luévano
Responsable del Programa

Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de la investigación que encontró correspondencia dentro del programa de Filosofía e Historia de las Ideas, quedando solo por expresar el agradecimiento por ello a la Universidad Autónoma de Zacatecas; asimismo, es necesario enfatizar por todas las aportaciones y atenciones al Dr. Sergio Espinosa Proa y a todos los demás docentes, incluyendo al personal administrativo; así como, reconocer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haber financiado esta investigación, sosteniendo mi permanencia dentro del programa.

El haber sido parte de este programa como alumno, ha sido una experiencia notable para la reconstrucción de mi propio pensamiento, afectando de la mejor manera incluso los conocimientos y percepciones obtenidos como previo egresado de la Lic. en Música.

Agradezco también al Dr.Sc. René Ktnwa Córdova por su asistencia con temas relacionados a su especialidad y al resto de mi familia y amigos que fueron un soporte clave para abordar todo lo respectivo dentro de esta estructura académica.

Índice

Introducción	1
I ¿Qué es el flamenco?	4
Preámbulo panorámico	4
Gitano-flamenco, denominación	10
Cultura Gitana	11
Estética	15
Forma y estilo.....	16
Religión	20
Retrospectiva e indicios culturales	22
<i>Jats, Getas y Yuezhi</i>	25
Godos.....	27
India y Godos.....	27
II El mito de Orfeo.....	28
Orfeo y Eurídice	28
¿Quién es Orfeo?	32
Personajes míticos relacionados con de Orfeo	35
Tradiciones griegas y tracias	37
La enseñanza de Orfeo	39
La muerte de Orfeo	41
Ritualidad	43
Orfismo.....	44
Papiro de Derveni.....	48
Las <i>teletai</i> (τελεταί).....	49
Requisitos para participar.....	49
Orfeo desde la perspectiva de mito y culto	50
III De Orfeo al gitano: renovación del mito.....	54
El Duende	65
El individuo flamenco	66
La individuación, desde la propuesta de Gilbert Simondon	70
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	93

Resumen

Esta tesis ha sido motivada por mi experiencia personal al radicar en Jerez de la Frontera, Cádiz, estando inmerso y agradecidamente unido con la sociedad gitana. Comienza como una mirada que busca, en principio, decir qué es el flamenco y responder al sentido de esta expresión cultural que presuntamente se dirige hacia elementos como lo artístico y lo trágico; sin embargo, al presentarse impedimentos para continuar registrando información fundamental dentro del campo, se amplía la investigación desde una mirada panorámica. Esto comienza a arrojar demasiados elementos que, asimismo, resultan difícilmente de separar e identificar por relacionarse de maneras muy entramadas en lo constitutivo de la forma de lo flamenco. De tal manera, se va recurriendo a diferentes áreas del conocimiento, con el propósito de orientar los datos que se originan y que se relacionan con el flamenco por medio del pensamiento filosófico, para así clarificar ideas que se han sostenido de una manera tan endeble en torno a este sistema. Por lo tanto, es posible concebir que este sistema flamenco involucra elementos bajo determinadas condiciones, como la información y la percepción en un proceso específico de la individuación de este grupo social; sin embargo, si sus elementos son abstraídos incluso involuntariamente por pretensiones artísticas o sociales, devendrá una realidad alterna.

Palabras clave: Flamenco, forma, arte, tragedia, individuación.

Abstract

This thesis has been motivated from my personal experience, while I stayed at Jerez de la Frontera, Cadiz, immersed and gratefully bonded by the community of gypsy people. It begins with a look into the meaning of flamenco, answering to its cultural expression's sense, which could be directed toward elements as the art and the tragedy; however, due to the presence of obstacles to continue the registry of fundamental data collection through field research was interrupted, this investigation spreads out over a panoramic view. This look shows a vast quantity of elements which turn out barely able to segregate and identify

for being linked to each other in a network matter into its constitutive aspects of flamenco form. Thus, it requires to look into several fields of knowledge that leads the data originated and related to the flamenco by means of philosophical thought, in the way of clarifying unsustainable ideas that have prevailed over this system. Therefore, it is possible to conceive that this flamenco system involves its elements beneath certain conditions, like information and perception within a specific process of this social group's individuation; nevertheless, if their elements were taken involuntarily for artistic or social claiming, it will become another reality.

Keywords: Flamenco, form, art, tragedy, individuation.

Introducción

¿Será una manifestación artística con cualidades de lo universal como tanto se ha comparado con el jazz? Si esto es así, ¿por qué para quien puede presenciarlo en un entorno gitano, no sólo parece ser una expresión artística, sino elemento central de un ritual, y su cotidianeidad individual una preparación para el rito?

El flamenco ha sido clasificado y tratado como folklore, por otros como arte y en años recientes ha habido gente que se ha atrevido a decir que incluso es una epistemología. Tal vez pueda ser tratado mediante cada una de estas y otras categorías más; sin embargo, hacer esto arrojará un resultado diferente, que llevará con cada una, un discurso de su esencial sentido por un camino muy distinto, incluso alejado o equivocado. Cada resultado está sujeto a prevalecer y desarrollarse por sí mismo si le es otorgado un medio. Aun así, el tratar al flamenco de estas diferentes maneras a lo largo de su historia, ha creado impresiones y manifestaciones diferentes con un mismo nombre.

El flamenco a lo largo del tiempo ha pasado por transformaciones que van desde lo interno respecto a una auténtica expresión cultural, hasta lo que se puede expresar para atraer la mirada de sociedades de consumo que engendran ciertos modelos a voluntad, dentro de la tergiversación de un fenómeno que no comprenden, orientándolo a modelos determinados, como lo que contiene a lo que se denomina como *world music* o a la cultura pop; inclusive, el flamenco ha sido usado como un instrumento político bajo la dictadura española; no obstante, ha habido ciertas personalidades que han mostrado su interés desde el verdadero pensamiento, como G. Bataille, en donde se puede percibir una experiencia más auténtica que reconecta con el ser.

Durante mucho tiempo su origen ha sido tan controvertido y enrarecido, pero lo que no puede negarse es que por lo menos desde que existe el término flamenco, el pueblo gitano ha estado presente; aunque no todas las comunidades gitanas comparten esta música específica, es posible encontrar, extendidas por todo el mundo, variantes de algunas formas y estilos.

Una presunta convención ha sido que el flamenco ha tenido gran parte de sus influencias fuera de occidente. Aun así, se ha mantenido abierta una discusión dentro de la postura occidental para dar o no crédito de todo lo que tiene relación con esta manifestación y es común escuchar cuestionamientos que llevan a especular qué es el flamenco y a quién le pertenece.

En esta exploración se incorpora para la fundamentación de esta tesis, fuentes que interconectan datos en lo que respecta al origen del gitano, situándolo en Tracia, a diferencia de una serie de investigaciones más conocidas por presunciones que le atribuyen su origen en oriente medio o más recientemente en el Indostán.

Apegándose a las investigaciones filológicas existentes, la segunda parte se aborda desde la mitología griega, a lo que se conecta directamente con Tracia, al establecer una relación entre gitanos y getas. La observación del mito de Orfeo y su culto, genera expectativas de una posible esencia cultural arraigada dentro de lo gitano. Las pretensiones mitológicas en esta investigación son fundadas por indicios de lo que puede ser comparable entre el *ethos* tracio y el *ethos* gitano-flamenco, en donde impera una clase diferente de relación entre el hombre y el sincretismo de la poesía (poesía, música, danza, guerra). De tal manera, se presentan similitudes que van proyectando elementos hacia una comparativa coherente.

Una gran parte de los signos contenidos alrededor de lo órfico, son vislumbrados dentro del flamenco, tales como: la luna, la fragua o los toros, elementos colmados de erotismo y muerte, tal como Bataille lo hace relucir; sin embargo, esto tiene más un sentido dentro de sus rituales específicos, que de un carácter universal. Lo poético preserva su condición mística y es movida por un elemento mágico. No es en vano que Federico García Lorca ha sido el escritor más emblemático para la cultura gitana andaluza, que recurriendo a la tragedia griega pudo comprenderla admirablemente; a pesar de que en esa época los estudios más importantes mostraban presuntas pruebas donde el origen del gitano se exhibía como proveniente de India. No obstante, por medio de la obra literaria de G. Lorca,

se hace una serie de comparaciones que enfatizan el signo mediante lo metafórico y lo alegórico, entre el mito de Orfeo y lo gitano.

Asimismo, la figura del cantaor es clave en función de la reactualización de la parte mítica, que incluso no funge sólo como un simple cantaor, sino que responde a un entorno complejo lleno de ritualidad y veneración. El cantaor José Monge, mejor conocido como Camarón de la isla, se presenta como una figura que se ha perpetuado, reactualizando el mito.

Desde una expresión que parece emanar de lo más íntimo del individuo, en donde se presenta la pena que ancla al pasado y se expande como si fuera el presente y que ahí es donde el gitano parece encontrar su sitio en relación al mundo, una propuesta de individuación que se pueda sostener, tentativamente sería el soporte fundamental con capacidad para dar respuestas coherentes a este fenómeno. Es por ello que la propuesta de Gilbert Simondon resulta idónea, ya que desarrolla un planteamiento en el que es posible asegurar que la individuación flamenca no quedaría exenta de arrojar respuestas que hasta el momento no se han logrado dar.

I ¿Qué es el flamenco?

Preámbulo panorámico

Es un icono de España para el mundo: una bailaora con un vestido de lunares, el cante y los rasgueos de la guitarra son expresiones que evocan a dicho país. Aunque el flamenco como tal nació en Andalucía, la región sur del país, ha logrado sobresalir a nivel mundial. Es definido por la RAE como: «adj. Dicho de una manifestación cultural, o de su intérprete: De carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano. Cante, bailaor flamenco. Apl. a pers., u. t. c. s. Un flamenco de voz desgarrada.»¹ Esta definición parece no ofrecer una interpretación tan clara ni mucho menos completa, aun así, es un comienzo para responder a un fenómeno interesante y complejo.

El flamenco se convirtió en un símbolo de identidad nacional española durante el franquismo al hacer una apropiación por parte del régimen y de esta manera usarlo para afirmar una imagen de identidad cultural y atraer al turismo, éste se convertiría en una fuente económica fundamental para el país. De esa manera, surge una revalorización puesta en acción que intercede con un cambio ideológico y cultural para el propio país y con tintes exóticos ilusorios para el resto del mundo. Durante esa etapa surgen las peñas flamencas, así como la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.²

Con estas condiciones socio-políticas, se crea la inevitable fijación de estereotipos que serán reafirmados con el simple hecho de la representación artística en los escenarios. Artistas que salieron de su país en ese momento o que tuvieron impacto a nivel mundial,

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], s.v. FLAMENCO, <https://dle.rae.es>, consultado el 15 noviembre del 2019.

² Kirsten Bachmann, "El Nuevo Flamenco Entre Posfranquismo y Nacionalismo Andaluz", *Iberoamericana*, vol. 4, núm. 13 (2001), p. 171. <http://www.jstor.org/stable/41675400>.

La Cátedra de flamencología se creó en 1958 por el Centro Cultural Jerezano, con el objetivo de «salvar definitivamente de su olvido y revalorizarla», toda la riqueza flamenca [...] habiendo quedado relegado a espectáculos muy endeables, en manos de figuras de muy poca categoría artística, [...] salvo alguna que otra rara excepción; y a un uso muy limitado por parte de la gente del pueblo, especialmente por la raza gitana, que únicamente lo cultivaba en reuniones íntimas», véase Juan de la Plata, "La cátedra de flamencología", *El flamenco que he vivido: vivencias, escritos y recuerdos de un viejo aficionado*, en la página *Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos y andaluces de Jerez*, p. 48, https://ia600702.us.archive.org/35/items/CATEDRA_DE_FLAMENCOLOGIA_DE_JEREZ-HISTORIA/LA_CATEDRA_DE_FLAMENCOLOGIA-JUAN_DE_LA_PLATA.pdf, consultado el 18 de noviembre del 2019.

tal es el caso de Rocío Jurado, Lola Flores, Carmen Amaya y otros que fungieron como modelo, sus propuestas escénicas fueron clasificadas, orientadas y desarrolladas por premisas que recaen en la percepción de falsos conceptos artísticos o folklóricos muy llanos, incluso algunos de ellos pudieron haber fomentado esa imagen sin reparo, contribuyendo aún más en la tergiversación, estimulados por las sociedades de consumo; de tal manera, se fue incurriendo en el exotismo pasional inherente con el que se asocia, incluso con la vestimenta y escenografías y no en la búsqueda de un auténtico sentido del flamenco. No es la intención evidenciar a los artistas como estereotipistas, sino mostrar, como ellos seguramente lo sabían, que esta expresión no es encontrada propiamente en esos accesorios, sino en otros elementos como las personas, el arte y en otros que incluso se les podría considerar como rituales. El flamenco como forma artística, por nombrarle de alguna manera, existía antes de esos accesorios estéticos y del carácter exótico que le fue agregado con el tiempo.

Hemos ido a ver a esta genial artista, y, francamente, nos hemos llevado una decepción. Nosotros concebimos lo español –o lo andaluz– no como ella nos lo da. Carmen Amaya viene «americanizada» ... nada que ver con el rito[...] Estamos convencidos de que Carmen Amaya y sus gitanos –fieles discípulos de su maestra– usan y abusan de un tic que quizá en América electrizará a los públicos, pero que, a nosotros, en particular, nos hace el efecto contrario: es la barrera que impide que vislumbremos el latido emocional de cualquiera de nuestras danzas más típicas.³

Theodor Adorno hablaba acerca de la industria de la música, que incluso sin escapar a las obras «más auténticas de Beethoven», esta lo reduciría a un bien cultural, intentando desplazar su naturaleza y conferirles otro sentido, como emociones mismas que ellas no contienen. La música termina siendo definida de manera contradictoria entre el contenido social de la obra y el contexto en la que esta es desplegada, de esta manera es posible decir que el flamenco compuesto dentro de una comunidad gitana, tendría un impacto muy

³ Sebastià Gasch, “A l’Urgell són molt flamencs”, *Mirador*, Barcelona, 16 de agosto de 1934, cit. por José Luis Ortiz, *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Malpaso Holdings, 2020, pp. 17-18, <https://www.scribd.com/read/509698520/Alegato-contra-la-pureza>.

diferente en otro contexto social, sujeto a múltiples interpretaciones ajenas a su esencia. La música en esta instancia es usada por el poder político como una «fuerza de cohesión social», fenómeno muy visto durante el fascismo, aunque en la actualidad también se sigue manipulando dentro o fuera de esta estructura de sistemas autoritarios. Asimismo, esto libera un proceso humano distinto con elementos como la ilusión de inmediatez y la reificación, la música adquiere una ideología deseada, totalmente fuera de su naturaleza, como medio de dominación, afirmación de una falsa consciencia y superficialización.⁴

En la escena actual ha surgido una tendencia sobre el término «flamenco» de una manera distinta, tal es el caso de Rosalía⁵, que una de muchas descripciones dice: «Rosalía mezcla el flamenco tradicional con estilos modernos como el pop, el trap, el hip hop, la música electrónica y la música experimental, y se le puede categorizar como nuevo flamenco»⁶, cabe aclarar que esta categoría se comenzó a difundir posteriormente a 1980, cuando se pretendía integrar a la música flamenca elementos de otros géneros como el pop, rock o el jazz.

Este nuevo flamenco sería en parte al que Gerhard Steingress lo refiere como el que sigue una pauta posmodernista orientada a una construcción globalizada, abarcando la primera, lo relacionado a los aspectos culturales e ideológicos, definiendo así la tendencia creativa actual; mientras que la globalización atiende al triunfo de una expansión social-mercantil con una política agresiva e invasiva. En tanto al flamenco clásico lo coloca como

⁴ Theodor W. Adorno, *Escritos musicales I-III*, trads. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2006, pp.6-9.

⁵ «Nacida en Barcelona, tras ganarse el reconocimiento nacional con el álbum de flamenco experimental Los Ángeles», véase Rosalía, “Bio”, en su página *Rosalía*, <https://www.rosalia.com/bio/>, consultado el 17 de octubre de 2021. «Graduada con especialidad de flamenco», véase Sebastián Caprices, “Rosalía: su carrera, sus canciones que se han hecho himnos y sus premios”, *Vogue* [versión en línea], 15 de diciembre de 2020, <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/rosalia-cantante-biografia>, consultado el 17 de octubre del 2021.

⁶ Wikipedia, “Rosalía (cantante)”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Rosal%C3%ADa_\(cantante\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Rosal%C3%ADa_(cantante)), consultado el 18 de noviembre de 2019.

una «estética ideológica de la modernidad... como fundamentos en una construcción de identidad objetivista, anclada a la consciencia nacional».⁷

Otro caso sería El Niño de Elche que incluso dice la palabra «flamenco»⁸ entre el cante en sus presentaciones y contradictoriamente comenta que él intenta no situarse dentro del panorama flamenco; sin embargo, afirma: «y esto de situarme en el panorama flamenco pertenece más a personas externas».⁹

Para Steingress, la extranjerización del flamenco se da por los sectores internacionales que se acercan al flamenco como fenómeno universal desterritorializado, basado en los modelos de otras músicas populares como el jazz.¹⁰ El uso masivo de la reproducción del sonido, ha transformado lo tradicional, dejando de ser una manifestación local para ser una transculturación¹¹ mercantil, dándose la etiqueta de «música étnica» o «música del mundo» (*world music*) y atrás de esto se esconden procesos de difusión e innovación, sacando a la luz culturas desconocidas y siendo esto realizado por subculturas artísticas a nivel mundial, de una manera superficial. «El desarraigo y su posterior reinterpretación en un entorno socio-cultural distinto caracteriza a la transculturación artística».¹²

El interés global y la patrimonialización del flamenco por medio de una política, como cultura inmaterial por parte de la UNESCO han propiciado una resemantización en la que «lo gitano» refuerza la exotización.¹³ Esta resemantización parece atentar en contra de

⁷ Gerhard Steingress, “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”, *TRANS-Revista transcultural de música*, núm. 8 (2004), pp. 3-4, <https://www.sibetrans.com/trans/>.

⁸ LATE MOTIV, El niño de Elche, “La caña por pasodoble de ‘El Gallina’”, <https://youtu.be/a8HltaTm7b0>, min. 0:30, 28 de febrero del 2018, consultado el 18 de noviembre del 2019.

⁹ Borja, Bas, “Niño de Elche’, el hombre que bombardeó el flamenco”, *El País*, 5 de marzo del 2018 (sec. El País semanal/ Personajes/ Audaces), https://elpais.com/elpais/2018/02/26/eps/1519661424_271008.html?autoplay=1, min. 1:15, consultado el 18 de octubre de 2019.

¹⁰ G. Steingress, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ Término acuñado por el etnomusicólogo Fernando Ortíz y que B. Malinowsky lo describe como un cambio de cultura en el que se da un intercambio y emerge una nueva realidad, un fenómeno nuevo e independiente.

¹² G. Steingress, *op. cit.*, p. 4.

¹³ Iván Perriáñez Bolaño, “Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes”, *Revista andaluza de antropología*, núm. 10 (marzo 2016), p. 30.

una tradición a causa de una confusión interpretativa, desde una perspectiva que impide librarse de pretensiones metafísicas que encaminan al flamenco hacia una transculturación desmedida, mientras que este fenómeno cultural se sustenta de una manera diferente. No se trata de que tenga una representación política manifestándose en torno a la verdad, que es la que la UNESCO pretende en un sentido, fungiendo como un organismo que consigue el reconocimiento ponderándose como una autoridad moral, olvidándose de la coexistencia del individuo, en donde la política tendría que ser hermenéutica en sí, donde prevalece la pluralidad de interpretaciones activas, pero más concretamente desde el umbral de la cultura en cuestión y no desde la intermediación, por lo menos cuando se pretende respetar las tradiciones de un pueblo.¹⁴

Este mismo interés global ha concebido acepciones e interpretaciones muy contrastantes, pero algunas de ellas resultan interesantes y atípicas, sólo advertibles en un nivel de pensamiento distinto, así como en la visión de George Bataille, que escribe en 1946 que la danza flamenca «comunica un éxtasis, una clase de revelación sofocada de la muerte y la sensación de tocar lo imposible».¹⁵ En esta declaración emplea sus conceptos referentes al erotismo, de sentir «el vértigo del abismo», aquí es donde surge una revelación de la «continuidad del ser» en la danza flamenca, donde se da el sentido de una muerte vertiginosa y fascinante.¹⁶

En 1922, Bataille problematiza su relación con el flamenco, en su primer contacto erotiza a la bailarina de flamenco desde una perspectiva que resalta un estado de otredad y exotización.¹⁷ Sin embargo, este contacto probablemente es un incentivo en el desarrollo de su pensamiento de lo erótico, que cobrará un sentido totalmente alejado de la

¹⁴ Gianni Vattimo y Santiago Zabala, “La interpretación como anarquía”, *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*, trad. Miguel Salazar, Barcelona, Herder, 2012, p. 125.

¹⁵ Michel Surya, *Georges Bataille: An Intellectual Biography*, trans. Krzysztof Fijalkowski y Michael Richardson, London: Verso, 2002 p. 42, cit. por Tania Flores, “Georges Bataille's Vertigo and the Flamenco of the Other”, *Critical theory and social justice journal of undergraduate research occidental college*, 1 (2011), p. 1, <https://scholar.oxy.edu/handle/20.500.12711/4244>, consultado el 20 de octubre del 2019.

¹⁶ Véase George Bataille, “Introducción”, en su libro *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets editores, 1.ª edición en col. Ensayo, 1997, pp. 15-30.

¹⁷ Tania Flores, *op. cit.*, p.1.

superficialidad de la exotización.¹⁸ Aunque posterior a esta etapa, la exotización no estará alejada en otros contactos del escritor con el flamenco, pero esto será inevitable dada la propagación que ese instrumento social-administrativo animaría a ese fenómeno aflamencado.

Así, el flamenco nuevamente es tratado en su novela «El Azul del Cielo», se narra un suceso en el barrio chino en Barcelona en el que las mujeres era el único medio que se le ofrecía para matar el tiempo y a esas horas se podía escuchar el cante jondo¹⁹ de andaluces, ese cante exasperante que era lo único que podía armonizar con su fiebre,²⁰ posteriormente a eso, se relata:

En un cabaret miserable: en el momento en que entré, una mujer casi deforme, una mujer rubia, con cara de bull-dog, se estaba exhibiendo en un pequeño tablado. Estaba casi desnuda: un pañuelo de colores ceñido en torno a sus riñones no disimulaba su sexo muy negro. Cantaba y danzaba contoneando su vientre. Apenas me había sentado cuando otra mujerzuela, no menos repulsiva, se acercó a mi mesa [...] Una mujer encorvada, muy vieja, tapada con un pañolón de los usados por los campesinos, entró con una cesta. Un cantaor vino a sentarse en el tablado con un guitarrista; tras algunos compases de la guitarra se puso a cantar... de la forma más apagada. En aquel momento yo hubiera tenido miedo de que él, como otros, fuera a cantar desgarrándose con sus gritos. La sala era grande: en uno de sus extremos, cierto número de chicas, sentadas en fila, esperaban a los clientes para bailar:

¹⁸ En 1957 Bataille publica *“El erotismo”*, ensayo en el que expone tres categorías del erotismo en un pensamiento en el que relaciona lo que propone como discontinuidad y continuidad del ser, así como los tres niveles de erotismo. A la par, ese mismo año se publica *El azul del cielo*, aunque escrita en 1935, novela que se sumerge en una historia desarrollada con un evidente planteamiento de ese pensamiento mostrado en su ensayo.

¹⁹ Cante hondo, o cante jondo: 1.m. cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], s.v. CANTE, <https://dle.rae.es>, consultado el 15 de noviembre del 2019. «Seguimos utilizando palabras tópicas y manidas (pellizco, rajo, sonidos negros, duende) sin pensarlas y sin profundizar en su oculto significado. No poseemos los elementos que nos permitan comprender, hasta donde ello sea posible, lo que con tales palabras queremos decir... No sabemos, o sabemos poco, lo que es el **cante jondo**, la esencia del flamenco, aunque muchas veces lo hayamos vivido y sentido como temblor o escalofrío», Martínez Hernández, cit. por Manuel Ruiz Fernández, *Filosofía del flamenco: El flamenco como objeto de la filosofía; La filosofía como objeto del flamenco*, tesis, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 15-16.

²⁰ Georges Bataille, “La historia de Antonio”, *El Azul del cielo*, Ediciones del Cargadero del diablo, parte 4, <http://bibliocdd.6te.net/>.

bailarían con los clientes en cuanto acabasen las atracciones de canto. Aquellas chicas eran más o menos jóvenes, pero feas, vestidas con míseras ropas. Estaban delgadas, mal nutridas: algunas dormitaban, otras sonreían como bobas, otras, súbitamente, comenzaban a taconear precipitadamente sobre el tablado. Proferían entonces un olé sin eco.²¹

Gitano-flamenco, denominación

Habiendo tantos argumentos y especulaciones desde antaño, algunas muy ingeniosas, es necesario aclarar que la evidencia más certera hasta el momento apunta a que el término «flamenco», se acuñó por la guerra de Flandes²², o conocida también por guerra de los Ochenta Años (s. XVI-XVII). En este punto coinciden unos cuantos investigadores sustentándose en reseñas, cartas y documentos como los encontrados en el Archivo de Alcalá la Real, con más de cien folios, que de aquí parte el nombre de «**flamenco**». En esta guerra combatieron gitanos, algunas familias enteras por más de veinticuatro años y por ello al volver a los reinos que bajo el mandato de Felipe III estuviesen, siendo esto documentado, les permitió a estas familias²³ avecindarse en cualquier lugar que eligiesen y comerciar libremente sin que se entendiesen con ellos las leyes.²⁴

Siendo así, Flamenco, es un nombre que se dio entre el siglo XVI y XVII para nombrar así a esos gitanos, que se caracterizaban por una peculiar cultura muy relacionada a cierta expresividad musical, pero no quiere decir que esa cultura, su historia y su música hayan nacido en ese momento ni en ese lugar, sino que ese tipo de tradición se origina en otro momento de la historia que es necesario exponer; sin embargo, este sería el preciso

²¹ *Loc. Cit.*

²² “Los gitanos flamencos de Pedro Peña”, entrevista de José María Velázquez Gaztelu con Pedro Peña, RTVE, 28 de febrero del 2013, audio, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/nuestro-flamenco/nuestro-flamenco-gitanos-flamencos-pedro-pena-28-02-13/1701657/>, consultado el 23 de noviembre del 2019.

²³ Entre esas familias figuran apellidos que son respetados hasta la actualidad dentro de la comunidad flamenca, como: Flores, Montoya o Heredia y suelen ser portadores de la tradición artística. En estos libros se inscribía a un lado de su nombre el oficio (danzante), véase Carmen Juan Lovera, *Aportaciones documentales*, p. 47.

²⁴ Carmen Juan Lovera, “Aportaciones documentales a la historia de los gitanos en Andalucía”. *Boletín del Instituto de Estudios Ginenses*, núm. 112, Jaén, 1980, pp. 41-56, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2065077>.

momento cronológico cuando la música del gitano flamenco, reconocida por denominación de origen, sería evidenciada hacia un espectro social más amplio.

Asimismo, el músico e investigador Pedro Peña, hace de su conocer, basado en su tesis, que los gitanos españoles que habitan en gran medida en Sevilla y Cádiz, asentados aproximadamente desde hace seis siglos y que conforman alrededor de 800 familias, son los únicos a los que se les puede atribuir la denominación de **flamencos**. Se tiene que hacer una retrospectiva al siglo X, durante el éxodo hacia Europa salen en oleadas y no durante la misma época; sin embargo, estos gitanos estaban aposentados en Persia, así que no salen directamente de la India. A estos gitanos que conformaban un contingente de doce mil artistas, posteriormente se les reunieron otros más que expulsaron de la india. A partir de ese momento se desplazaron hacia Bizancio, luego a Grecia hasta llegar a España.²⁵

Cultura Gitana

[...] y que ninguno de los que se llaman gitanos hable la lengua particular (junio de 1592, bando de la Sala de Alcaldes de Madrid). [...] no pueden usar del traje, lengua y nombre de gitanos y gitanas, sino que pues no lo son de nación, quede perpetuamente este nombre y uso confundido y olvidado (Premáticas y cédulas reales publicadas en Madrid en 1619). [...] declaro que los que se llaman gitanos no usen lengua, traje y método de vida [...]" (Real Pragmática en fuerza de ley, septiembre de 1783, artículo V).²⁶

El flamenco, en principio, ha apuntado a describirse como el individuo gitano sujeto de una cultura y acciones determinadas, envuelto en una sociedad con tradiciones contrastantes que, sin pretender, ha llamado la atención de una manera muy particular. Bataille percibió la erotización no en el sentido coloquial de la palabra, claro es, que pueda

²⁵ "Los gitanos flamencos de Pedro Peña", entrevista.

²⁶ Juan Fco. Gamella, "La agonía de una lengua. Lo que queda del caló en el habla de los gitanos. Parte I. Métodos, fuentes y resultados generales" *Gazeta de Antropología*, núm. 27 (2011), p. 3, cit. por Iván Perriáñez Bolaño, "FLAMENCO Y GHIWANE, EPISTEMOLOGÍAS MUSICALES A CONTRA-PUNTO: silencios, emergencias y resistencias", *Cuadernos de estudos culturais*, vol.8, núm 16 (2016), p. 137. <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4236>.

interpretarse de muchas maneras un fenómeno, pero antes de poder hablar con certeza si aquí prevalece una apreciación condicionada por el individuo, contexto y circunstancias, no hay que perder de vista que su atención fue atraída no por un fenómeno expresivo aislado, sino más bien por el conjunto que lo expresan; independientemente de si este fenómeno que presenció en diferentes ocasiones se trataba de uno con cualidades auténticas. Asimismo, se debe prestar cuidado a la exposición y transformación de la manifestación dada la intervención hacia el aflamencamiento de España con fines socio-políticos y mercantiles.

Es innegable la transformación que se ha suscitado a nivel social interna y externamente a estas comunidades gitanas. Manuel Lorente ha referido el fenómeno de la transculturación del flamenco, partiendo primero del aspecto de la antropologización del flamenco y gitanismo, dice que la mayoría de los investigadores han sido foráneos y procedentes de la antropología social y que han evitado la crítica literaria, además de tener una distorsión exotista, que es llamada desde el flamenco como «gitanismo».²⁷

Casi es posible asegurar que Bataille plasma el resultado de una experiencia flamenca desde una de las formas de transculturación al escribir el pasaje del barrio chino en *El azul del cielo*, aunque esto no perdería la esencia entre su experiencia interior y el flamenco. Es posible que se apoyara en ella para reforzar el desarrollo de la novela; por ende, si no se atiende a esta con un sutil cuidado, se podría incurrir en la interpretación de una historia con tintes exagerados dentro de lo exótico. No por esto, hay que dejar de recordar las otras declaraciones del autor que puedan evocar a una probable percepción de lo gitano auténtico.

Antes de considerar conjeturas a nivel cultural, el mostrar algunos aspectos sociales podrán ir componiendo una perspectiva más adecuada. Aunque es un hecho que los mismos códigos no son seguidos por todas las comunidades gitanas alrededor del mundo, entre los usos y costumbres hay una gran cantidad de variantes de una comunidad a otra,

²⁷ José Antonio González y Manuel Lorente Rivas, "Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva", *TRANS-Revista transcultural de música*, núm. 8 (2004), pp. 1-6, <https://www.sibetrans.com/trans/>.

siendo fenómenos migratorios pasados y adaptaciones a los entornos sociales algunas de las causas. Con el paso de la historia toda cultura sufre cambios, así también, hay que destacar que el sentido por la vida, la forma de conocer la historia y el significado de la familia están muy presentes para el gitano flamenco, encontrándose ahí donde puede trazarse una directriz en la que se advierte una tradición entre ellos y un exaltado contraste con la demás sociedad en la que están integrados desde hace siglos.

Existe una gran cantidad de documentales en los que se da acceso a las cámaras para poder atestiguar anécdotas, datos históricos y antropológicos, y por supuesto, ese ritual musical íntimo entre las familias (aunque pudiera ser con límites circunstanciales y condicionado dada la apertura y permisibilidad que no es habitual). «Rito y Geografía del cante»²⁸, serie de cien documentales presentados por José María Velázquez Gaztelu, es una prueba valiosa de los registros que muestran desde diferentes ángulos, algunas perspectivas de su cultura.

Esta expresión ha pasado por diferentes etapas en las que su celebración va del hermetismo a lo público, en ocasiones por aspectos relacionados a las persecuciones, a una necesidad de sobrevivir intercambiando un espectáculo por dinero; y otros momentos en los que ha sido por encrucijadas político-religiosas en las que incluso han surgido nuevas formas musicales y estéticas.²⁹

En el siglo XVIII por medio de la carta VIIª de las «Cartas Marruecas» de José Cadalso, se narra que mientras iba en camino hacia Cádiz para reunirse con su regimiento, se extravió y casi al caer la noche se encontró con un «caballerete» de buen porte que se dispuso insistentemente a llevarle a un cortijo de su abuelo, ya que estaba lejos de su destino, con su caballo cansado y el lugar no era seguro. Llegando al cortijo le presentó a amigos y parientes que estaban reunidos para ir de cacería, mientras esperaban la hora, la pasaban

²⁸ Mario Gómez, *Rito y geografía del cante*, RTVE, (1971-1973), video, <https://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/>, consultado el 25 de junio del 2020.

²⁹ Sergio Rodríguez, *Gitanidad. Otra manera de ver el mundo*, Kairós, 1.ª ed. digital, 2013, p. 286, <https://es.scribd.com/read/369962393/Gitanidad-Otra-manera-de-ver-el-mundo#>.

jugando, cantando y cenando, ya que habían concurrido algunas gitanas con sus «venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos». Narra que ahí tuvo la dicha de conocer al tío Gregorio, que era carnicero de la ciudad, de voz ronca, modales ásperos y de trato familiar, distinguido entre todos. Tío Gregorio hacía cigarros y los pasaba encendidos de su boca a los demás, atizaba velones, decía los nombres y méritos de las gitanas, llevaba el compás con las palmas y brindaba con medios cántaros de vino. Posteriormente, Cadalso habría cenado y se retiró para dormir, narrando posteriormente:³⁰

Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente; sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¡Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento!³¹

Con el surgimiento de los cafés cantantes a finales del siglo XIX, funciones de flamenco comenzaban a ofrecerse (posteriores a la media noche, dadas las prohibiciones de la época), propiciando una dualidad estética, por un lado, se manifiesta el flamenco auténtico que es expresado dentro de la comunidad gitana, y por otro, el que está alterado y es para un público de otro tipo. Lo mismo sucedía con la poesía y narraciones gitanas. No es la primera vez que históricamente este fenómeno se suscitara, a pesar del intento de mantener un purismo en sus tradiciones, pero esta etapa es característica por la apertura con el avance de la industrialización.³²

³⁰ Loc. Cit.; José Cadalso, “Carta VII. Del mismo al mismo”, *Cartas Marruecas/del Coronel Joseph Cadahalso*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn642>, consultado el 20 de octubre del 2019.

³¹ José Cadalso, “Carta VII. Del mismo al mismo”.

³² S. Rodríguez, *op. cit.*, p. 287.

Estética

En el flamenco desde la perspectiva gitana, se advierte algo inseparable, más allá de la significación del comportamiento, de su lenguaje y sus códigos. Su estética se trata de la expresión que refleja la realidad interna y externa.³³ Esto sería simplemente la técnica, pero no se puede negar que esa expresión suele estar acompañada con momentos de un excedente.

Para el gitano, lejos de los prejuicios como el hurto y otros tantos, el arte sí es asumido desde la infancia para esta cultura, tiene una implicación a nivel ético, vista desde el sentido etimológico de la palabra. Y esta estética es inherente a su existencia como gitanos, percibiéndose de una manera muy distinta al presenciar su cante o baile, siendo expresado con naturalidad y desde lo más profundo de su ser, en donde el tiempo pareciera fallar a su favor con dimensiones poéticas en las que estos individuos se disponen abiertamente a interpretarla de una manera trágica, donde la técnica ya no tiene esa importancia.³⁴

Es el oído, saber escuchar y aprender escuchando, el soporte que conecta los sonidos con la memoria colectiva. De ahí lo innecesario, más bien intrusivo, del pentagrama, el solfeo o la necesidad de contener las letras en un papel, ya que en el caso del flamenco(s) y el *ghiwane*³⁵, lo escrito para ser cantado se sitúa tras el ritmo y el compás aprendido; es decir, son los sonidos los que hacen fluir y memorizar las letras y no al revés. De ahí la imposibilidad de sujetar ambas epistemologías musicales en las formas occidentales, ya que la ejecución de cada cante o *palo* (flamenco-s) o de cada canción (*ghiwane*) es irreplicable.³⁶

Es habitual encontrar comparaciones de percepción refiriéndose a la expresión del flamenco cuando viene de origen, en la que se dice que en un sitio está el flamenco que se hace para las mismas familias gitanas y el que se hace para los no-gitanos.

³³ *Ibid.*, pp. 277-278.

³⁴ *Ibid.*, pp. 283-284

³⁵ Música que surge de un movimiento hacia la recuperación de la cultura ante el desarraigo marroquí.

³⁶ Iván Periañez Bolaño, "FLAMENCO Y GHIWANE", pp. 133-134.

En la transformación (...), cuando una interpretación pasa al ámbito comunitario, ya no estaremos ante un espectáculo concebido a cambio de dinero para unos espectadores, sino ante una celebración hecha gratuitamente para participantes. Nada más artificial y falso que la música que se vende. Hay que hacer una curiosa matización a esta disposición gitana para el arte³⁷ [...] Cualquier persona que haya asistido a una celebración gitana se habrá dado cuenta de lo distinta que es de una interpretación comercial. Aunque los artistas hayan sido los mismos, la vistosidad del gesto habrá dado paso a la contención, y el aislamiento del artista se habrá convertido en una interpelación con los espectadores; la espontaneidad habrá aumentado, y la expresividad será mucho más profunda. Es sólo entonces cuando el intérprete se presenta a sí mismo tal y como es, no representa ni actúa (es decir, hace ver que expresa).³⁸

Dentro de la estética no puede faltar la implicación del lenguaje, el caló-andaluz persiste dentro del flamenco, aunque con expresiones y vocabulario fragmentado, de tal manera que no suele ser hablado sin tomar préstamos del español u otras lenguas para articular un discurso, quedando su principal sentido a lo poético. El caló confiere expresividad y musicalidad, una identidad y un «recurso a la memoria».³⁹

Forma y estilo

Se podría decir que en lo que respecta a la obra en sí, desde su perspectiva estructural, contiene una serie de elementos técnicos estéticos, por ende, se contienen dentro de la forma, lo temático y lo sensorial.⁴⁰

La forma engloba las partes estructurales de la obra, ya sea que el compositor pueda crearla en su totalidad, siendo esto poco habitual en el flamenco, aunque no ajeno⁴¹; así

³⁷ S. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 285-286.

³⁸ *Ibid.*, pp. 284-285.

³⁹ Iván Periáñez, "FLAMENCO Y GHIWANE", p. 137.

⁴⁰ S. Rodríguez, *op. cit.*, p. 292.

⁴¹ A través del tiempo han ido apareciendo nuevas formas en determinadas regiones, tal sería el caso de la soleá por bulerías en Jerez de la Frontera.

también puede ser una forma con un modelo adoptado desde la tradición, siendo así, se puede decir que no existe el riesgo de una superabundancia ni insuficiencia de ideas que obstruyan la expresividad, pero se pudiera decir que es necesaria la inspiración para poder tratarlas; siempre se puede apelar a una flexibilidad y variedad (unidad y variedad) en cuanto no se aleje de la substancia; así también, se puede encontrar que la forma tiene una relación con el género, no sería lo mismo una *seguriya* compuesta o interpretada por un cuadro flamenco que por un cantaor solo.⁴²

La forma apela también a un sentido propio y natural, que adquiera la cualidad de trasladar al exterior el remanente de la experiencia artística.

Su temática presuntamente es realista, donde no se obvian los detalles, pero sí es inherente la emotividad en la descripción; no se acepta la actuación o simulación, el compositor e intérpretes debe ser natural.⁴³

No se escatiman recursos, en este caso, la narrativa que es centrada la mayor parte en lo gitano, se torna intensa, y pide contrastes súbitos en los que las frases (letras) van de lo moderado a lo virtuoso y que pueden reposar a la espera del momento propicio mientras corre el compás; variantes de un mismo ritmo que da movimiento hacia sentidos distintos por la espontaneidad de una letra,⁴⁴ inadvertida, más no desconcertante en una ejecución fuera de estilo (porque en esto hay virtud por tradición); y por supuesto, en unión a todo, dinámicas sutiles en *pianissimo* que brotan de una tranquilidad al *fortississimo* de un sollozo, con gestos musicales y humanos («el pellizco»)... inesperadamente, es cuando aparece algo que arranca lo oculto en el ser, de manera efímera, prontamente al desvanecerse, se escucha el ole en un suspiro colectivo.⁴⁵

⁴² S. Rodríguez, *op. cit.*, p. 296; Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales*, Barcelona, Labor, 6ª ed., 1985, pp. 3-6.

⁴³ S. Rodríguez, *op. cit.*, p. 297.

⁴⁴ No hace falta más que presenciar un cante por bulerías en voz de los mayores en alguna noche en El Colegio o en La Plazuela de Jerez de la Frontera. Aquí se ejemplifica con la forma de la bulería porque incluso este, siendo una de las formas de cante chico que a veces se llega a denostar de manera arbitraria, es capaz de transmitir con el intérprete adecuado, la experiencia más sublime.

⁴⁵ S. Rodríguez, *op. cit.*, p. 298.

Prevalecen dentro de la tradición, del purismo, formas y estilos flamencos a manera de cantes que incluso pueden prescindir de la guitarra o cualquier tipo de acompañamiento, son formas que pertenecen a la esencia de lo que es el pueblo gitano, un legado que algunas familias tratan de mantener fielmente, como los Moneo o los Santos (Agujetas), por mencionar algunas.

«este tipo cantes son los más difíciles que hay... y donde más diferencia tiene el gitano porque es puro metal sin guitarra y a pelo... y no todos los gitanos pueden cantar por ahí... son cantes más de La Plazuela...».⁴⁶

«Calle de la inquisición»

Ay! aquer que le pareciere
 que mi penita no era na,
 quisiera
 por un momento,
 que se ponga en mi lugar.
 Ay! la huerta del Tío de Molina
 y la calle Triana de la Inquisición.
 Quisiera descender yo
 del moro
 y morito har de ser
 y renegar yo de mi ley
 antes de verte yo a ti. [sic]⁴⁷

⁴⁶ “Entrevista con Juan M. Moneo”, entrevista de Mauricio Córdova con Juan Manuel Moneo Carrasco, 22 de junio del 2020.

⁴⁷ Manuel Moneo, *Calle de la inquisición*, video, <https://youtu.be/QvV86FsgGZI>, consultado el 25 de junio del 2020.

«Me meten en una sala»

Ay! a mí me lleva a una sala,
 me meten en una sala
 y me tomaban declaración.
 La lengua de esta serrana
 ay a mí me ha buscaíto
 mi perdición.
 Ay a uno lo amarraban por las manos
 Y a otro lo amarraban por los pies
 Y pa más grande el primo mío
 el castigo
 Ay no le endiñaban na que comé. [sic]⁴⁸

Cantes como estos (martinete), que datan de la inquisición, aún se siguen practicando de manera habitual.

Desde el siglo XVIII hasta la cuarta década del siglo XIX, es una época que han nombrado como pre-flamenca, aquí se encuentran formas musicales que irán consolidándose y a mediados del siglo XIX se comienza a escuchar la denominación «música flamenca». Aun así, formas como la caña, siguen vivas dentro del flamenco, cuyo baile se documentó en 1604 por José Geraldo Navarro.⁴⁹

Existe otra vertiente que comúnmente va fusionando géneros, esto ha pasado a lo largo del tiempo. Son sólo maneras nuevas de contar su historia, es una búsqueda que se adecúa a su circunstancia, como un puente entre la tradición y otras expresiones musicales. Suele ser sujeto de crítica en la que señala que el gitano juega con otras músicas y rompe las bases del flamenco.

⁴⁸ Luis Moneo, *Me meten en una sala*, video, https://youtu.be/KQO9OprP_ZE, consultado el 25 de junio del 2020.

⁴⁹ Guillermo Castro Buendía, "Formas musicales anteriores al género flamenco", *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, Núm. 27 (julio 2004), pp. 2-3, www.sinfoníavirtual.com, consultado el 10 de septiembre del 2017.

Religión

Lo teológico para el gitano, evidencia muchos cambios, la mayoría a consecuencia de los desplazamientos migratorios. A lo largo de su historia se han encontrado gitanos practicantes del islam, el hinduismo, sijismo o diferentes tipos de cristianismo. No se encuentra una constante de prácticas religiosas en su gente; sin embargo, con el gitano andaluz ha existido un predominio del cristianismo católico y evangélico desde hace algunos siglos.

Surgen nuevas formas de escenificación ritual y musical a partir de la imaginaria pasional que en el Concilio de Trento en 1563, «se establece que: “...eran necesarias dichas imágenes de Cristo, de la Virgen y de otros Santos en las iglesias a fin de rendirles veneración, no porque existiera en ellas divinidad alguna o virtud por la que hubiera que darles culto o pedirles algo, al estilo de los paganos idólatras, sino porque el honor que se les tributaba siempre se refería a los originales que ella representaba”». ⁵⁰ Dentro de estas ceremonias, una de las nuevas formas musicales sería la saeta ⁵¹ jerezana, que tiene un carácter como el de seguiriya, aunque con un tinte dramático con tendencia a un uso equivalente al de los salmos. Esta forma tuvo un impacto en el que conjuntaba a diferentes culturas y estratos sociales en un mismo ritual. ⁵²

Estos desplazamientos culturales de lo gitano al catolicismo se transforman posteriormente en un componente meramente social de la expresión del dolor y sufrimiento, así el cante jondo penetra en otra cultura y contexto, con un rol en medio de la crisis y las transformaciones que imperaban en la época a finales del siglo XVIII. ⁵³

⁵⁰ José Luis Reppeto Betes, *La Semana Santa en Jerez y sus Cofradías*, cit. por Manuel Lorente Rivas, “El camino de Jerez y la antropología del cante jondo”, *Música oral del sur*, núm. 8 (2009), p. 41.

⁵¹ «Del lat. sagitta. 1. f. flecha (|| arma arrojadiza); Del lat. Sagitta. 1. f. flecha (arma arrojadiza); 5. f. palo flamenco consistente en una jaculatoria o copla que una persona dedica a las imágenes de las procesiones», véase, Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], s.v. SAETA, <https://dle.rae.es>, consultado el 15 noviembre del 2019.

⁵² Manuel Lorente, “El camino de Jerez”, pp. 41-42.

⁵³ *Ibid.*, p. 42.

Clébert escribe que el gitano cree en un solo dios llamado Devel, Del o Deloro. Del es el cielo, la lluvia, el viento y el fuego. Para los Kalderas⁵⁴ este es el dios anciano, el cual no es creador de la tierra, ya que existía desde siempre. Sin embargo, existe también Develeski, sería la Madre Divina, madre de todos. Esto demuestra vestigios de un matriarcado primitivo.⁵⁵

Del no estaba solo cuando apareció en la tierra, estaba con su acólito Bengh. Del es el principio del bien y Bengh del mal. Estos conceptos no son abstractos, sino que han sido materializados en elementos de la naturaleza. Así, Del creó dos estatuillas, Bengh les dio la forma de hombre y mujer, posteriormente Del les insufló la palabra. Nacieron Domo y Yehwah, a partir de ellos nace la «Boda de los árboles», mito existente entre los gitanos de Transilvania. Dos árboles, un peral y un manzano. Domo come del peral, una serpiente ve en lo que se ha convertido y trata de impedir que Yehwah coma del manzano, pero Devel intercede para que ella coma la manzana.

Aquí la tradición bíblica está invertida. Sin embargo, también encontramos el simbolismo sexual de las frutas: ya que la pera ha despertado el deseo del hombre y la manzana el de la mujer. *Domo* y *Yehwah* «se conocen». A él le basta, pero ella quiere empezar de nuevo. Con la autorización de Dios, el hombre posee una segunda, luego una tercera vez a su compañera. Pero ella continúa insaciada. Desde esta época, la mujer no ha cesado de reclamar amor.⁵⁶

Asimismo, es preciso observar que entre los Kalderas y los gitanos españoles hay diferencias marcadas en aspecto físico, costumbres y dialectos.⁵⁷ No obstante, para cualquier gitano en la actualidad está presente Devel o Debel dentro de la cultura; pero es preciso aclarar que el significado literal, es Dios. Según el Diccionario Gitano, «Debel. s. m.

⁵⁴ Kaldera es una de las familias rom, así como una variante de la lengua romaní, que actualmente radican en Rumania (entre esta clase de gitanos se encuentran los que Ferdousí nombraba como *luris*).

⁵⁵ J. P. Clébert, *Los Gitanos*, trads. Carmen Alcalde y Ma. Rosa Prats, Barcelona, Orbis, 1985, p. 125.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 125-126.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

Dios (en general) (...) Os debeles ye purijé; los dioses de la antigüedad.»⁵⁸ De esta manera, se puede encontrar que un dios cristiano, hindú o musulmán sea llamado Debel.

Tal como estos mitos existen muchas variantes de ellos, pudiendo entremezclarse los dogmas y en otros casos contradecirse, pero es relevante conocer que la mayoría de la mitología que se ha recogido en torno a los gitanos ha sido por sacerdotes católicos y se han limitado a recoger todo lo que se aproximara al cristianismo.⁵⁹

Retrospectiva e indicios culturales

Zott-Jatt

En principio, es posible encontrar fragmentos que parecen dispersos, pero complementan una secuencia cultural que apunta a un origen muy antiguo que ha pasado por muchas etapas históricas como lo que agrega Sergio Rodríguez, afirmando que Muhammad Ibn Menzur al-Misri fue uno de los primeros lingüistas en citar a los gitanos, en su obra *Lisan al-Arab* (s.XIV), explica que el sah Bahram Ghur de Persia había capturado en la india a unos *zott*, para divertir a su pueblo; así mismo, advierte que entre los siglos XI y XIII la población gitana se había asentado en Persia, Kurdistán y Capadocia, siendo territorio musulmán.⁶⁰

Empezando a comprender los elementos que involucran al flamenco, parece de vital importancia indagar en el origen cultural que lo conforma. Ya es antiguo este tema, se ha tratado de dilucidar mediante, conjeturas, deducciones y argumentos de toda clase las particularidades de la raza que indiquen su surgimiento, de qué modo emigró y se dispersó.⁶¹

⁵⁸ Francisco Quindalé, *Diccionario Gitano. Caló-castellano*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1870, s.v. DEBEL.

⁵⁹ J.-P Clébert, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁰ S. Rodríguez, *op. cit.*, p.17.

⁶¹ Francisco De Sales Mayo, *El gitanismo. Historia costumbres y dialecto de los gitanos*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1870, p. 1.

Mediante conjeturas artificiosas se ha deducido que los que llaman *Zíngaros* (Persia y Turquía), *Zinganes* (Rusia), *Gypsies* (Inglaterra), *Gitanos* (España), *Bohemios* (Francia), *Zigeuner* (Alemania), son apelativos de la misma raza. En España se dan entre ellos el nombre de *Zincalés*. Tal vez es otra manera de apelar, *atezados del Zind*, hombres morenos del río Zind (río Indo). Esta última interpretación adquiere cierta fuerza para asignar la patria a los gitanos. Existen otras que atribuyen su origen a lugares como al río Ciga en España; a una antigua ciudad africana llamada Zeugitana; Singara, Mesopotamia; o el de Zigera, pueblo de Tracia.⁶²

Al lado de esas suposiciones, existen otras tantas de las que se han ocupado autores desde el siglo XVI, haciéndolos originarios de Egipto, de España, Turquía, Bulgaria o pobladores de la morisma; sin embargo, otros los han hecho originarios de la región del Indostán, a diferencia de las otras, aquí se pueden encontrar dos hallazgos importantes, el primero es que sus habitantes se llaman *Zinganes*; el segundo, es que hablan la misma lengua que los gitanos. En el siglo XV comienza a hablarse de los gitanos en Europa, se empezaron a aparecer por el mar del Norte, progresivamente en Moldavia, Suiza, Augsburgo, Italia, Francia. En 1433 invaden la Baviera. En España no se puede responder tan fácilmente porque se pensaba que su origen era de ahí hasta el siglo XV, ya era sabido que habitaban en la península Ibérica desde la antigüedad.⁶³

De acuerdo al *Shahname* (Libro de los reyes) de Ferdousí, el monarca persa Behram Gour, recibió de un rey indio, doce mil músicos de ambos sexos conocidos como Luris. Este hecho confirmado también por Hamza al Isfahani (filólogo e historiador), pero escrito cincuenta años antes que Ferdousí dentro de la historia sasánida. La obra de Ferdousí, escrita en el año mil, es una compilación de viejas historias iraníes contenidas dentro de la literatura escrita y oral.⁶⁴

⁶² *Ibid.*, pp. 1-2.

⁶³ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁶⁴ Shashi Siangng Shyn, *The world of nomads*, Lotus Press, 1.ª ed., 2007, p. 190.

Hamza escribió que Gour llamó a doce mil músicos indios, conocidos como zott⁶⁵, para el beneficio de sus súbditos. Según Hamza, Gour decidió que sus súbditos deberían de trabajar sólo la mitad del día y usar el resto de su tiempo en comer y beber al sonido de la música. Así, Gour los distribuyó por todo Persia, donde ellos se multiplicaron. Hamza menciona que sus descendientes seguían ahí.⁶⁶

La versión de Ferdousí, dice que el rey persa escribe a su suegro Shangal, rey de India, pidiendo ayuda para que escogiera doce mil luris. Al llegar los luris a la corte persa, Gour los proveyó con burros y aditamentos para la agricultura. Angus Fraser comenta que estos nombres para esos músicos migrantes, aún están en uso.⁶⁷

Recientemente, por medio de análisis lingüísticos y estudios genéticos, se evidencia que los gitanos comparten un origen proveniente del noroeste de La India en la Edad Media, a través de migraciones que comenzaron en el siglo XI. Se sospecha que este desplazamiento se debió por la guerra. Hancock indica que grupos de Rajput pudieron haber sido llevados del oeste a Irán por los gaznavíes persas, como guerreros o seguidores de campaña. Cuando los gaznavíes fueron derrotados por los selyúcidas turcos, estos grupos fueron llevados y ayudados a dispersarse por Armenia y por el Imperio Bizantino como grupos conquistados por ellos.⁶⁸

De La India hacia Persia, posteriormente a Armenia y al Imperio Bizantino, existe documentación durante la segunda mitad del siglo XI y más claramente del siglo XII, en la que fracciones del pueblo romaní se dispersó después a los Balcanes y al este de Europa, incluso hasta las islas británicas.⁶⁹

⁶⁵ Siendo Zott el nombre por el cual son conocidos los gitanos para los árabes. Constatado en el diccionario árabe *Al Kamus*, Zott es la arabización de Jatt. Estos músicos se dedicaban a la ejecución de instrumentos de cuerda y percusiones, además del baile.

⁶⁶ S. Siannng Shyn, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁷ Geraldine Heng, *The Invention of Race in the European Middle Ages*, Cambridge University Press, 2018, p. 418, <http://www.cambridge.org/9781108422789>, DOI: 10.1017/9781108381710.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 419.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 420.

Así como la migración fue desplazándose, es posible atestiguar la presencia del vocabulario que fue adoptándose de Persia, de los kurdos, de Irán, Grecia y Los Balcanes. Palabras y fundamentos de gramática griega seguirían en número después de las de origen hindú, dentro de los diferentes dialectos del romaní en Europa.⁷⁰

Es de llamar la atención de porqué existe una marcada importancia de un vocabulario y gramática griega en los diferentes pueblos romaníes. Se presume que el primer indicio es el desplazamiento posterior a su emigración del Indostán y los estudios de ADN que determinan parte de sus genes en ese sitio, pero existe documentación de movimientos migratorios previos.

Jats, Getas y Yuezhi

De acuerdo con Williams, el grado de la invasión escita en La India ha sido estimada. Algunos académicos creen que prácticamente suplantaron a la población anterior del noroeste de la India, siendo así, de origen escita la mayoría de la población del Punjab. También se cree que muchos, sino es que la mayoría de los masagetas se fueron a La India. Así que no sería extraño pensar que los actuales habitantes de esta región, sean sus descendientes.⁷¹

Los *Jats* del sur de Asia comprende un pueblo indo-europeo de aproximadamente treinta y cinco millones de habitantes, encontrados al noroeste de La India y Pakistán, los cuales practican dentro del mismo porcentaje el hinduismo, el islam y el sijismo.⁷²

El origen de estos *jats* se convirtió en un tema de un interés muy pronunciado, pero desde la perspectiva occidental de Antonio Monserrate, predicador jesuita de la corte del rey Akbar, considera que los *Jats* eran descendientes de lo *Getas*. A mediados del siglo XVIII, Joseph de Guignes, francés orientalista, pudo comparar a los *Jats*, *Escitas* y *Yueshi*. Él creía

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ Sandeep S. Juhtti, "The Getes", *Sino-platonic papers*, 2003, núm. 127, p. 10.

⁷² *Loc. cit.*

que los Jat del Punjab eran descendientes de los Yueshi, siendo conocidos en La India por la dinastía Kushán. Así mismo, otros autores como el historiador James Tod, presenta una interesante historia basada en una traducción acerca de los Jats y Rajputs en la que dice que son descendientes de los Yueshi y Getas.⁷³

Según J. F. Hewitt, en los días de Alejandro Magno, cuando derrota al rey de Punjab, Porus, se puede afirmar que Alejandro recibe refuerzos de tropas tracias reclutadas en el mar Caspio. Evidencia histórica temprana y del origen racial de los Jats, o Getas, es dada por las costumbres y la posición geográfica de otra tribu de la misma población, llamados Masagetas.⁷⁴

Algunos historiadores indios, afirman que los jats son descendientes de los getas, así como J.F. Hewitt relaciona a los getas tracios a los que Heródoto hace mención, con los jats, declarando que en las villas jats o getas, esos que se han convertido en los sikhs del Punjab han mantenido la destreza militar de sus antepasados y esto los convierte en los mejores y más confiables soldados indios.⁷⁵

En 1820 se encontró en un templo de Kansuwa (distrito de Kota de Rajasthan, India) una inscripción del siglo V, de una princesa geta. En el prólogo de esta reliquia, se pueden ver alegorías mitológicas acerca del origen racial de los Getas.⁷⁶

Los clanes Jat modernos llevan los mismos nombres de otros clanes europeos, ahora se muestra que esto no es coincidencia. Estos llevan trazas del movimiento de los Getas por varios países en Eurasia. La razón es la migración de Asia Central (entre ellos, Escitas y Sármatas) hacia Europa y al Punjab.⁷⁷

⁷³ *Ibid.* pp. 10 y 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p.44.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁶ James Tod, *Annals and Antiquities of Rajasthan or the Central and Western Rajpoot*, vol. 2 de 3, London, Forgotten books, 2013, p. 700.

⁷⁷ S. S. Juhtti. *op. cit.*, p. 109.

Godos

Godos, era como llamaban los romanos a los Getas. Orosius Paulus creía que era el nuevo nombre para los Getas. Esta afirmación no era nueva, sino que con anterioridad se menciona que los Godos y los Getas son idénticos. Jajob Grimm advierte que la palabra «Getas» en trabajos clásicos desaparece y parece ser que es reemplazada por «Godos». El historiador Filostorgio, decía que, dentro de los Escitas, los más viejos eran los Getas y los modernos, los Godos. Mircea Eliade también menciona que Jordanes usa el término Geta cuando discute la historia antigua y usa Godos para referirse a hechos más recientes.⁷⁸

India y Godos

En la actualidad la región del Punjab está dividida entre India y Paquistán. Existen tres principales divisiones: Majha Jats, Malwa Jats y Doaba Jats. Esto nos lleva a un artículo de Sten Konow, titulado «Goths in Ancient India», en este hace referencia a unas inscripciones encontradas en un templo budista, que hacen referencia a personas caracterizadas como «Gatanas» y «Gatas», en la que Gata es fácilmente palatalizada y esta sería lo mismo que Geta.⁷⁹

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 79- 80.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 82.

II El mito de Orfeo

La evidencia con la que aquí se ha sustentado el origen de la cultura gitana, es dentro de un origen tracio, resultante de una vinculación entre investigaciones distintas y no consideradas entre sí para fines de la flamencología, siendo esta la disciplina que en las últimas décadas se ha encargado de investigar lo relacionado con el flamenco. Asimismo, esto ha sembrado una sospecha con la que surge la necesidad de hacer una exploración mitológica; sin embargo, tracios y gitanos son conocidos por no considerar la fuente escrita como principal medio para la transmisión de su cultura. De esta manera sólo queda remitirse a las fuentes griegas y latinas que dan testimonio, y a través de ello, valorar el mito más allá de una simple consideración fantástica.

En este capítulo se intenta exponer el mito de Orfeo desde una perspectiva amplia, mostrando una gama de tradiciones junto con algunas interpretaciones antiguas y modernas. Siendo Orfeo para los griegos, el mito de un personaje con origen tracio y cualidades muy características.

La intención es la de explorar una serie de elementos que conduzcan al establecimiento de un modelo de *ethos* tracio, el cual, especulativamente se identificaría dentro de la misma línea con el *ethos* flamenco, que posteriormente se valorará si es posible delinear esa comparación hacia algo que, si no es concluyente, cuando menos probable; así, se considerará si sus tradiciones y cosmovisión se mantienen unidas y aún vivas, y cómo se manifiesta e interpreta actualmente este mito.

Orfeo y Eurídice

Eurídice es una ninfa (una dríade) o bien una hija de Apolo. Paseando un día por la orilla de un río de Tracia, fue perseguida por Aristeo, quien intentó violarla. Al correr por la hierba le mordió una serpiente y murió. Orfeo, inconsolable, descendió a los Infiernos en busca de su esposa. Con los acentos de su lira encanta no sólo a los monstruos del Tártaro, sino incluso a los dioses infernales. Los poetas rivalizan en imaginación para describir los efectos de esta música divina: la rueda de Ixión deja

de girar; la roca de Sísifo queda en equilibrio; Tántalo olvida su hambre y su sed, etc. Hasta las mismas Danaides dejan de llenar su tonel sin fondo. Hades y Perséfone acceden a restituir a Eurídice a un marido que da tales pruebas de amor, pero ponen una condición: que Orfeo vuelva a la luz del día, seguido de su esposa, sin volverse a mirarla antes de haber salido de su reino. Orfeo acepta y emprende el camino. Ha llegado casi a la luz del sol cuando le asalta una terrible duda: ¿No se habrá burlado Perséfone de él? ¿Le sigue realmente Eurídice? Y se vuelve. Pero Eurídice se desvanece y muere por segunda vez. Orfeo trata de recuperarla nuevamente, pero esta vez Caronte permanece inflexible y le impide el acceso al mundo infernal. Desconsolado, ha de reintegrarse a los humanos.⁸⁰

Este mito ha sido el más representativo, parece ser desarrollado dentro de la literatura en la época alejandrina, el *libro IV de las Geórgicas* de Virgilio, contiene la versión más amplia y detallada. Otra versión muy completa y coherente es la de Ovidio. Ambas son versiones latinas y previamente a estas, sólo se encuentran referencias alusivas.⁸¹ Estos dos relatos latinos, según Bowra, serían una invención procedente de una fuente helenística y que otra tradición más antigua formularía un final diferente, aunque no concluyente, en el que Eurídice volvería al mundo de los vivos.⁸² Esto se basaría en un pasaje de Eurípides en el que Admeto acepta en su lugar, la muerte de su esposa Alcestis, deseando los poderes de Orfeo para posteriormente él también recuperarla.⁸³

Si poseyera la lengua y el encanto de Orfeo,
de suerte que la hija de Deméter o a su esposo
pudiera conmover con mis himnos y arrebatarte del Hades,
bajaría, y ni el can de Plutón
ni Caronte, que al remoto acompaña a las almas

⁸⁰ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1ª ed. al castellano, 1981, s.v. ORFEO.

⁸¹ Alberto Bernabé, "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coord.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, tomo I, Madrid, Akal, 2008, p. 18; P. Grimal, *op. cit.*, ORFEO.

⁸² C. M. Bowra, "Orpheus and Eurydice", 1952, pp. 113-126, cit. por Alberto Bernabé, *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, Madrid, Adaba, 2011, pp. 25-26.

⁸³ A. Bernabé, *op. cit.*, p. 26.

podrían detenerme, hasta que tornara tu vida a la luz.⁸⁴

También podría interpretarse como un acto cobarde de Admeto, en el que Eurípides juega con la ironía trágica. Mientras que, otro apoyo para Bowra, es una alusión de Isócrates:⁸⁵«...mientras que él (Orfeo) traía a los muertos de vuelta del Hades».⁸⁶

Una iconografía de mármol del siglo V a.C. (Fig. 1) ha causado discusión por su interpretación, en la que la más aceptada describe el momento en que Orfeo da la vuelta para despedirse de Eurídice mientras Hermes le tiene tomada su mano para llevarla de regreso al infierno.⁸⁷



Fig. 1 Relieve de Mármol representando a Hades, Eurídice y Orfeo. Copia romana del s. I d.C. conservada en el Museo de Antropología de Nápoles.⁸⁸

⁸⁴ Eurípides, *Alcestris*, I, 357-362, cit. por A. Bernabé, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁵ A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 26.

⁸⁶ C. M. Bowra, "Orpheus and Eurydice", pp. 113-126, cit. por A. Bernabé, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁷ A. Bernabé, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁸ María Isabel Rodríguez López, "La presencia de la música en los contextos funerarios griegos y etruscos", *Espacio, tiempo y forma, serie II, Historia antigua*, vol. 23 (2010), p. 157, <https://doi.org/10.5944/etfii.23.2010.1764>.

Una vez más Platón deja en entredicho la fama de Orfeo. En el discurso de Fedro acerca del amor, en el Banquete, dice que Hades le mostró una ilusión a Orfeo por su falta de valor, comparándolo con Alcestis:

Por otra parte, a morir por otro están decididos únicamente los amantes, no sólo hombres, sino también las mujeres. Y de esto también la hija de Pelias, Alcestis [...] ya que fue la única que estuvo decidida morir por su marido [...] Al obrar así, les pareció, no sólo a los hombres, sino a los dioses, que había realizado una acción hermosa [...] En cambio Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor como Alcestis, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades. Ésta es, pues, la razón por la que le impusieron un castigo e hicieron que su muerte fuera a manos de mujeres.⁸⁹

El mito de Orfeo se encuentra narrado por una gran cantidad de gente, con variantes e inconsistencias, considerando el motivo que la podía impulsar y la duda de si había un verdadero hecho histórico. Parte de estas narraciones han tenido un carácter legendario y en determinada época ciertos nombres históricos han estado vinculados a ellas. Con un grado de certeza, es posible separar todo esto e intentar llegar a al núcleo histórico, claro que hay que considerar las complicaciones de algo tan intrincado, oscuro y lleno de simbolismos, más aún, debido a la temporalidad. Orfeo como parte de un mito, ha tenido una característica más universal que otras figuras, ya sea como fundador religioso, en su magia con la música o en su aspecto trágico; asimismo, ha servido como un vasto material para las artes. De esta manera, incluso, se le ha podido separar de toda tradición para adaptarlo a propósitos muy personales.⁹⁰

⁸⁹ Platón, *Banquete*, trad. C. García Gual, Madrid, Gredos, 1988, III, 179b-179d.

⁹⁰ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el «movimiento órfico»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, pp. 27-28.

¿Quién es Orfeo?

Según se tiene registro, en el siglo VI a.C., Íbico fue el primero en mencionar a Orfeo refiriéndose a la fama que le precedía, mas no sobre qué era este reconocimiento. No obstante, Eumelo de Corinto (siglo VIII a.C.), lo cita en torno a la leyenda de los argonautas, aunque no lo fue por Homero ni Hesíodo.⁹¹

Orfeo... significaría más para los griegos que para nosotros, pues ellos entendían mejor que la mayoría de nuestros coetáneos la íntima a conexión entre la música y la mente humana; pero los griegos veían en ello más aún.⁹²

Testimonio del personaje se ha representado artísticamente en vasijas y catacumbas, así como en constantes citas de sus poemas dentro de la literatura desde la Antigua Grecia. Heródoto menciona a los *Orphiká*, aunque no en sí a Orfeo, mientras que Aristóteles negaba su existencia e imputaba el crédito a Onomácrita (compilador de la corte de Pisístrato, expulsado de Atenas por incurrir en falsificaciones), hecho que llevó a cuestionar acerca de los escritos existentes; sin embargo, Platón pudo citar, como de Orfeo, los poemas, sin ninguna dubitación.⁹³

Para Jane Harrison, sustentándose en opiniones de autores dentro del imperio romano, negar la humanidad de Orfeo es desconocer su naturaleza. Bernhardt se refiere a Orfeo como un símbolo religioso. De esta manera es posible preguntarse quién era realmente Orfeo para los griegos, si un hombre dentro de una leyenda o un ser enteramente mítico. ¿Cómo es que su figura es la representación de una religión? No puede haber una precisión de su naturaleza dentro de la cultura griega antigua, pero se puede intentar profundizar con base en las referencias clásicas y dentro del orfismo.⁹⁴

La música también mantenía una asociación con la magia, de tal manera, Orfeo estaba vinculado con encantamientos y hechizos en los que su nombre fue utilizado por

⁹¹ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 1; A. Bernabé, "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", pp. 18-19.

⁹² W. Guthrie, *op. cit.*, p. 2.

⁹³ *Ibid.*, pp. 1-7.

⁹⁴ *Loc. cit.*

más de mil años Se consideraba un profeta de una religión basaba en una modificación de los misterios dionisiacos y poeta que por su antigüedad y reputación se le atribuía la invención de la escritura.⁹⁵

Así pues, Orfeo suele ser considerado hijo de Apolo o del dios-río tracio, Eagro y una de las nueve musas, Calíope, siendo esta la más elevada en dignidad; sin embargo, en ciertos relatos, se le atribuye la maternidad a Polimnia, Clío o Menipe, hija de Támiris.⁹⁶ Dentro de los relatos, parece ser que no se habla de su nacimiento, sólo dentro de los órficos se menciona que la celebración de la boda de Eagro con Calíope, fue en una caverna de Tracia.⁹⁷

Los Argonautas de Píndaro probablemente se basan en la tradición del Orfeo hijo de Apolo: «Por parte de apolo vino el tañedor de forminge (lira homérica), padre de los cantos, el celeberrimo Orfeo». En este relato, que data del siglo V a.C., se hace ya la mención de la fama de Orfeo, para tocar la forminge y cantar; esta es parte de la fama que se ha mantenido hasta la actualidad, aunque siempre sus cualidades parecen ser sobrenaturales. Platón habla acerca de la teogonía que se le atribuye, pero deja en cuestión su origen.⁹⁸ Este autor alude a Orfeo en tres pasajes distintos, pero sin dejar de lado su falta de convicción y con un tinte irónico, aun así, no niega la leyenda que está muy presente en su época, incluso considerándolo un personaje muy antiguo que era parte de una cultura poética y religiosa tradicional que antecedió a Homero, siendo este último considerado como más moderno por Platón.⁹⁹

Es también muy grande el poder de las *teletai* y de los dioses liberadores, según dicen las ciudades más importantes y los hijos de dioses convertidos en poetas y profetas de los dioses.¹⁰⁰

⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁶ P. Grimal, *op. cit.*, p. 391; A. Bernabé, "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", p. 19.

⁹⁷ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁸ A. Bernabé, "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", pp. 18-19.

⁹⁹ A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 21.

¹⁰⁰ Platón, *República*, IV, 3, 366a, cit. por A. Bernabé, *op. cit.*, p. 20.

Aportan una barahúnda de libros de Museo y Orfeo, descendientes, según dicen, de la Luna y de las Musas.¹⁰¹

En la *Apología de Sócrates*, el discurso entra en defensa reconociendo de un gran valor a Orfeo:

Pues si al llegar al hades, una vez liberado de éstos que afirman que son jueces, uno va a encontrarse a los jueces de verdad, los que dicen que administran justicia allí: Minos, Radamantis, Éaco y Trptólemo, y a otros semidioses, cuantos fueron justos en vida, ¿sería acaso un viaje sin importancia? ¿Y cuánto daría alguno de vosotros por estar junto a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero?¹⁰²

Etimologizar a Orfeo ha sido desafiante, lo fue para los antiguos y lo sigue siendo ahora; sin embargo, existe la probabilidad de que sea un nombre mítico prehelénico, así como, Odiseo o Teseo. Además, como estos, la tradición más fuerte con respecto a su origen apunta a Tracia, aunque hay una relacionada con Macedonia.¹⁰³

Se conoce una posible representación de Orfeo en la época micénica, en un fresco en el palacio de Néstor en Pilo, tocando una cítara de cinco cuerdas frente a una gran ave; otra representación, en la tumba de Calami, de la época post-palacial de La Canea (s. XIII a.C.), se trata de un recipiente cerámico con «un personaje con una gran lira de siete cuerdas rodeado por pájaros y asociado a los símbolos sagrados del poder real, los cuernos de la consagración y la doble hacha, bajo el asa». Con este testimonio, se afirmaría la existencia del mito en la época micénica, pero esto no ha sido constatado. Sin embargo, en el 570 a.C., tallado en una metopa de un templete en Delfos: Tesoro de los Sicionios, aquí se encuentra un personaje barbado, acompañado de un cantor, embarcados en el Argo. En

¹⁰¹ Platón, *República*, IV, 3, 364e, cit. por A. Bernabé, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰² Platón, *Apología de Sócrates*, I, 41a, cit. por A. Bernabé, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰³ A. Bernabé, “Orfeo, de personaje del mito a autor literario”, pp. 16-17.

esa imagen se puede afirmar con certeza la presencia del personaje en cuestión, ya que va acompañada con su nombre la inscripción.¹⁰⁴

Las tradiciones acerca de Orfeo parecen no arrojar una claridad en cuanto a su procedencia, dejando en cuestión si era bárbaro o heleno. Incluso con diferencias desde la perspectiva de civilización entre griegos, tracios y macedonios, existían muchos lazos de tradiciones, como un emparentamiento en la lengua. Según E. Maas y W. H. Roscher, primero fue una divinidad para los minias de Beocia y posteriormente se alió con la religión dionisiaca autóctona de los tracios, aunque éstos junto con los macedonios habían sido colonizados previamente por Beocia oriental y Eubea.¹⁰⁵

«Por su tañido y su canto se ganó a los griegos, cambió el corazón de los bárbaros y dominó las bestias salvajes».¹⁰⁶ Orfeo se consideraba un ser con un lapso de vida igual que cualquier mortal, pero por su parentesco con los dioses poseía ese poder sobrehumano.¹⁰⁷

Personajes míticos relacionados con de Orfeo

Ciertas tradiciones locales, incluso poco extendidas tratan de sus hermanos, Himeneo, Yálemo, Lino y otros; o de sus hijos, Museo, Leó, Ritmonio. Todos estos siempre asociados a la poesía y al canto.

Himeneo se presenta algunas veces como hijo de Apolo y en otras como de Dioniso. Se dice que es la personificación del canto de la ceremonia nupcial. Existen diferentes leyendas, en todas coincide que era un joven tan bello que incluso sería confundido con una mujer.¹⁰⁸

Estos relatos explican de manera diferente su invocación en el acto nupcial. En uno trataba de un joven modesto que amaba a una noble ateniense y con la cual no podía

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁰⁵ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁶ Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, I, 42, 7, cit. por W. Guthrie, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁷ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁸ P. Grimal, *op. cit.*, s. v. HIMENEO.

casarse, así que sólo le seguía a lo lejos por doquier, hasta que un día, al ser confundido como mujer, fue raptado por piratas, junto con unas doncellas de la nobleza que habían viajado a Eleusis a ofrecer un sacrificio a Deméter. Al cabo de una larga travesía, los piratas exhaustos y en pleno sueño, fueron muertos por el propio Himeneo, posteriormente regresó a las doncellas con la condición de que le otorgaran la mano de la amada. De esta manera, en honor a su hazaña, se invoca su nombre como señal de buen augurio.¹⁰⁹

En otra tradición, muere repentinamente durante el canto nupcial de la boda de Ariadna y Dioniso, posteriormente es invocado en todas las ceremonias para hacer perpetuo su recuerdo.¹¹⁰

Durante la época clásica, escritos de Lino eran citados, su nombre era encontrado en tratados filosóficos y místicos, además de serle atribuida la creación del ritmo y la melodía. Existen varias leyendas en las que es hijo de Apolo y en otras de Calíope. En una de ellas, pretende enseñarle de música y letras a Heracles, como era habitual de los niños griegos, pero este es golpeado frecuentemente por su torpeza, hasta que un día, coge una piedra y mata a Lino, en otra versión lo mata con el plectro de la lira. Algunas veces es considerado maestro de Támiris, y este último. de Homero.¹¹¹

Yálemo es el creador del canto triste, lamentación sobre los que mueren jóvenes.¹¹²

Se dice que Museo es hijo de la diosa lunar Selene (Luna)¹¹³ y fue educado por las ninfas. Caracterizado por ser un gran músico y adivino, discípulo de Orfeo y de Lino. Tenía la habilidad de curar mediante la música. Se le suele atribuir haber introducido los misterios eleusinos en Ática, además de ser un poeta de inspiración mística y creador del verso (hexámetro) dactílico, aunque esta creación también se le atribuye a Orfeo en otras referencias.¹¹⁴

¹⁰⁹ *Loc. cit.*

¹¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹¹ *Ibid.*, s.v. HERACLES, LINO.

¹¹² *Ibid.*, s.v. YÁLEMO.

¹¹³ *Ibid.*, s. v. LUNA.

¹¹⁴ A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 25.

Tradiciones griegas y tracias

Hasta donde las fuentes muestran, para los tracios no había propiamente una veneración por un ser llamado Orfeo antes de las incursiones de los beocios, pero es posible ver el eco de un ethos a través de un personaje posiblemente creado por los griegos basándose en los tracios. Posteriormente fue desarrollándose en gran medida por el influjo de estos últimos, fortaleciéndose cada vez más hasta alcanzar una serie de tradiciones sobre este personaje, uno con las cualidades necesarias para ser el centro de una religión.

Heródoto arroja rastros de las tradiciones del pueblo tracio, como su veneración por ciertos dioses durante el siglo IV a.C.:

Costumbres de los tracios

VII. Adoran tan sólo a los siguientes dioses: a Ares, a Dioniso y a Ártemis. Sin embargo, sus reyes, a diferencia de los demás ciudadanos, al dios que más adoran es a Hermes; además, sólo juran por esta divinidad y aseguran que, personalmente, descienden de Hermes.¹¹⁵

Esta sería la interpretación griega de las divinidades tracias, identificando a Ares con Plistoro, a quién le ofrecían sacrificios humanos siendo una divinidad guerrera suprema; Dioniso, de nombre tracio y de culto orgiaco y con relación al vino, posiblemente identificado con *Sabazio*; Ártemis posiblemente relacionada a una diosa de la vegetación llamada Bendis. Estos nombres griegos, testimonio dado por Heródoto, es probable que no sean las únicas divinidades veneradas por los tracios, incluso en otro pasaje, Salmoxis figura como un personaje muy importante para los getas.¹¹⁶

En algunas ocasiones se alude a algunos de estos dioses con el nombre de la tradición griega o romana. La mención de dioses de la tradición romana previo a su imperio está presente, pero así también, de colonias griegas radicadas en Italia meridional alrededor del siglo VI a.C.¹¹⁷

¹¹⁵ Heródoto, *Historia. Libros V-VI*, trad. y notas Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1981, V, 7.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 106, n.24.

¹¹⁷ P. Grimal, *op. cit.*, v. s. DIANA.

Mercurio, dios romano, suele identificarse con Hermes. «en su nombre se encuentra, en efecto, la raíz de la palabra *merx*, que significa “mercancía” y a los viajeros». Asimismo, es considerado el dios del robo y así como acompañaba a los viajeros, también a las almas de los difuntos a los infiernos. La mayoría de las divinidades romanas carecían de un mito, así, cuando se muestra la leyenda, se menciona que es la traducción de Hermes.¹¹⁸

Hermes fue concebido por Maya, la más joven pléyade, por obra de Zeus. El día de su nacimiento mostró su precocidad, desatándose de las bandas con las que solían ser envueltos los recién nacidos, para escapar a Tesalia donde Apolo servía como pastor. Hermes robó doce vacas, cien terneras y un toro, les amarró poniéndoles a cada uno una rama a la cola para llevarlos a la caverna de Pilos en Grecia, posteriormente dividió dos animales en doce partes como sacrificio para los doce dioses y al haber ocultado a los demás animales, huyó a la gruta del monte Cileno (lugar de unión de Maya y Zeus). En la gruta encontró una tortuga, la cual vació y le ató a la concha unas cuerdas hechas con el intestino del toro sacrificado, así es como fue construida la primera lira. Zeus acudió al llamado de Apolo para restituir los animales robados, pero a cambio de ello, Apolo, seducido por el sonido, prefirió el instrumento que había visto escondido en la gruta.¹¹⁹

Marte aparece en la época clásica como el dios romano de la guerra, pero también de la primavera, tal vez porque al terminar el invierno comenzaba la estación para la guerra. Basándose en transposiciones de la mitología griega, es identificado como Ares, tal como se muestra en el poema *De la Naturaleza* de Lucrecio acerca de los amores de Marte y Venus, sería el relato de Afrodita y Ares como lo cuenta Homero.¹²⁰

Ares también es identificado desde la época homérica en Tracia: lugar de guerreros, caballos y clima rudo. Cierta tradición ubica ahí a las Amazonas como hijas de él. Sus narraciones suelen darse en torno al combate, pero a los griegos parece complacerles mostrar la contención de su fuerza por una inteligencia superior de Heracles, como

¹¹⁸ *Ibid.*, v. s. HERMES, MERCURIO.

¹¹⁹ *Ibid.*, s. v. HERMES.

¹²⁰ *Ibid.*, s. v. MARTE.

también, los relatos troyanos en confrontación con Atenea en repetidas ocasiones o al haber sido detenido por un rayo de Zeus al intentar vengar a una de las amazonas.¹²¹

Ártemis, también identificada en el siglo VI a. C. con la Diana itálica a raíz de las colonias griegas de Italia meridional. Para ciertas tradiciones era la hermana gemela de Apolo y considerada la personificación de la luna que anda errante por las montañas, aunque no todos sus cultos son lunares. Asimilada entre los bárbaros, con sacrificios humanos, por cultos como el de Táuride.¹²²

La leyenda de Jasón, en la que promete ser esposo de Medea a cambio de apoderarse del vellocino de oro, tradición de inspiración evemerista, «es sólo la interpretación “racional” de los diferentes episodios de la leyenda: los toros que despiden fuego por las narices se convierten en soldados originarios de Táuride».¹²³ Una tradición narra que, mediante los encantos musicales de Orfeo, el dragón que resguardaba el vellocino cayera adormecido.¹²⁴

En otra referencia de Heródoto hace mención específica de entre los tracios al pueblo geta, identificando a Salmoxis o Gebeleicis (significado desconocido);¹²⁵ existe una versión en la que fue un esclavo que estuvo al servicio de Pitágoras, en otra, como un ser divino; sin embargo, Heródoto, creía que Salmoxis existió antes que Pitágoras. Ya fuera un ser humano o una divinidad, tenía una mención especial entre los getas.¹²⁶

La enseñanza de Orfeo

Francisco Moreno hace notar la importancia de Orfeo y otros personajes como los hijos de Jasón e Hipsípila entre la relación de la música y la guerra. Según Eurípides, Orfeo enseñó a Euneo a tocar la cítara. Como se ha mencionado, el tener instrucción acerca de la

¹²¹ *Ibid.*, s. v. ARES.

¹²² *Ibid.*, s. v. ÁRTEMIS

¹²³ *Ibid.*, s. v. MEDEA.

¹²⁴ A. Bernabé, “Orfeo, de personaje del mito a autor literario”, p. 52.

¹²⁵ Heródoto, *Historia. Libros III-IV*, trad. y notas Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1979, p. 374, n. 365.

¹²⁶ *Ibid.*, IV, 96.

poesía y la música, se considera habitual como parte de la formación de todo joven, como Heracles, o valga recordar a Aquiles como un guerrero que toca lira; incluso, también se puede mencionar a Apolo como un dios adivino, músico y guerrero. Sin embargo, el otro hijo de Jasón, Nefronio (Nebrófono, Dépilo o Toante), recibió por parte de Orfeo, entrenamiento para la guerra. Esto no sería un ideal de la época heroica, surgiendo así, una pista de una tradición, para un tema marginado acerca de Orfeo, pero que pudo haber estado presente en el origen del mito.¹²⁷

Habituales han sido los relatos en función de la enseñanza de música y letras, tanto de Orfeo como de los personajes que mantienen relación con él, no obstante, este elemento de la guerra presenta un rumbo hacia una aportación fascinante.

Graf, apoyándose en Conón,¹²⁸ en concordancia con el motivo de Orfeo entre los tracios y acerca de su muerte, formula una hipótesis: el surgimiento de Orfeo se da como maestro de ceremonias, es la personificación para un ritual de iniciación de guerreros. Siendo su figura la más adecuada para la transmisión de sabiduría en estos ritos, esta transmisión partiría de la oralidad, probablemente con guerreros cantando y danzando, como en el hiporquema, género literario dentro de la tradición del culto de Apolo.¹²⁹

Otra referencia desprendida del ámbito musical es la de Midas, rey de los frigios, siendo discípulo Orfeo, es como aprendió a gobernar a su pueblo.¹³⁰

Pero ¿por qué la tradición de Orfeo está asociada a la enseñanza de personajes con un rol de guerreros? En el culto a Apolo, la música tenía mayor relieve, y el hiporquema servía a las marchas de combate, así que, al haber un culto con danzas guerreras acompañadas de música, no sería extraña la tradición en la que Orfeo educa a un hijo de Jasón para la guerra. Este aspecto apolíneo parece que tuvo presencia en Creta y Esparta, siendo en este último lugar donde se creía que partía el carácter mesurado y solemne de la música de apolo,

¹²⁷ P. Grimal, *op. cit.*, s. v. APOLO, HIPSÍPILA, JASÓN; Francisco Molina, *Orfeo y la mitología de la música*, tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 352.

¹²⁸ Fritz Graf, 1987, cit. por F. Molina, *op. cit.*, 352.

¹²⁹ Francisco Molina, *op. cit.*, pp. 352-353.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 354.

además de su valor catártico.¹³¹ De esta manera es posible decir que la música de Orfeo tenía un carácter apolíneo.

La muerte de Orfeo

La muerte de Orfeo ha dado origen a gran número de tradiciones. Se decía que era fulminado por un rayo de Zeus o que se había quitado él mismo la vida, afligido por la muerte de su mujer. Pero existen dos tradiciones más comunes y similares entre sí, aunque difíciles de aislar, en las que, fueron mujeres enfurecidas quienes desmembraron y dieron muerte a Orfeo. En una de ellas fueron las ménades, estos personajes divinos, espíritus orgiásticos de la naturaleza y de locura mística, las cuales siguen a Dioniso, al que dieron crianza y también serían poseídas por él; en la otra, son sólo mujeres tracias, también se menciona a las bacantes humanas, mujeres entregadas al culto de Dioniso y que imitan los juegos de las ménades.¹³²

Pero los motivos que le valieron su odio varían: a veces, éstas envidian su fidelidad a la memoria de Eurídice, que interpretan como un insulto. Se decía también que Orfeo, no queriendo comercio con las mujeres, se rodeaba de muchachos, y se llegaba a afirmar que había inventado la pederastia e introducido la homosexualidad en Tracia; su amigo habría sido Calais, hijo de Bóreas. O bien, finalmente, que Orfeo, a su regreso de los Infiernos había instituido unos misterios basados en experiencias recogidas en el mundo subterráneo, pero había prohibido que fuesen admitidas en ellos las mujeres.¹³³ Para Isócrates, su muerte habría sido un castigo:

Pero tú, Polícrates, no te preocupaste para nada de la verdad, sino que seguiste las maledicciones de los poetas, que muestran a los descendientes de los dioses haciendo y sufriendo cosas peores que los hombres más impíos, y que han dicho de los mismos dioses palabras que nadie se atrevería a decir de los enemigos; pues no

¹³¹ A. Bernabé, "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", p. 53.

¹³² A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 29; P. Grimal, *op. cit.*, s. v. MÉNADES, ORFEO; A. Bernabé, "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", pp. 25-26.

¹³³ P. Grimal, Pierre, *op. cit.*, s. v. ORFEO.

sólo les echaron en cara robos, adulterios y ser mercenarios de los hombres, sino que también inventaron contra ellos que devoraban a sus hijos, castraban a sus padres, encadenaban a sus madres y muchas otras maldades. Y no pagaron el justo castigo por estas cosas; pero no escaparon impunes: unos viven desterrados y quedaron privados del sustento cotidiano, otros quedaron ciegos, hubo quien pasó toda su vida huyendo de su patria y luchando con sus parientes, y Orfeo, el que más se dedicó a este tipo de poemas, acabó su vida despedazado.¹³⁴

Siguiendo la línea de Esquilo, siendo esta la más antigua, Dioniso habitualmente es quien envía a las ménades a ejercer el castigo, y para Eratóstenes, el motivo es el desentendimiento de Orfeo del culto a Dioniso y se presenta como adorador del dios solar Apolo, saludando por las mañanas al sol desde el monte Pangeo. De esta manera Dioniso desató su irá enviando a las ménades para desmembrarlo como lo solían hacer con los animales en sus orgías, así como descuartizan a Penteo en las Bacantes de Eurípides. Virgilio lo describe como un frenesí báquico:¹³⁵

Entre los ritos sagrados y la orgía de Baco nocturno
dispersaron los miembros del joven por los vastos campos.¹³⁶

Del relato de su muerte a través de las representaciones en vasijas que datan del siglo V a.C., nunca se muestra a Orfeo desmembrado, se presume que es debido a cuestiones artísticas, aunque sí aparecen estas mujeres «provistas de un amplio surtido de armas apto para tal efecto». Se puede apreciar desde lanzas hasta instrumentos domésticos. Esto sustenta una versión de simples mujeres encolerizadas.¹³⁷

Posteriormente a su descuartizamiento, sus miembros son arrojados por el monte o al mar, aunque se decía que fue enterrado por las musas en Tracia o cerca del monte Olimpo, en Libetra. Los libetrios recibieron indicaciones de Dioniso por medio de un oráculo,

¹³⁴ Isócrates, *Discursos*, trad. Juan Manuel Guzmán, Barcelona, RBA, 2007, XI, 2, §§38-39; A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 30.

¹³⁵ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 34; A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 30.

¹³⁶ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

de enterrar los huesos de Orfeo sin que vieran la luz del sol o sería destruida su ciudad. Un día fue derribado su sepulcro y la ciudad fue arrasada. Los pobladores de la ciudad de Dion le dieron una nueva sepultura, según Pausanias sus restos se encontraban en una columna con una urna de piedra que era vista por el camino a la montaña a las afueras de Dion. La cabeza y la lira habían sido arrojadas al río Hebro, flotaron a través de la costa asiática mientras que la cabeza seguía cantando, llegaron hasta la isla de Lesbos, donde se erigió un santuario, la cabeza fue enterrada y la lira conservada en el templo de Apolo.¹³⁸

Tras la muerte de Orfeo, su lira fue llevada al cielo y quedó convertida en constelación. Su alma cubierta con ropajes blancos pasó a los Campos Elíseos para seguir cantando a los bienaventurados. La teogonía órfica está basada en este mito. Se dice que posteriormente de su travesía a los infiernos, Orfeo fue capaz de descubrir cómo evitar los obstáculos que le deparan al alma tras la muerte, pasando a ser junto con Dioniso, los fundadores de los misterios eleusinos.¹³⁹

Ritualidad

Siendo la religión griega multifacética, las creencias y experiencias religiosas pueden confundir su naturaleza desde el pensamiento de otras culturas y pensar que el término conduce a la separación, como en el caso de la religión cristiana o musulmana. Aunque puedan las dos remitirse al judaísmo, como un antecesor, cada una excluye a la otra y de esta manera, no se encuentra un cristiano que es musulmán al mismo tiempo. Sin embargo, para los griegos era posible pertenecer a dos o más grandes cultos diferentes, sin la presencia de persecuciones en la que hay una clara división entre cristianos y musulmanes y que en la actualidad no es rebasada a causa de la tolerancia de un mundo civilizado. En la Grecia clásica se puede observar a simple vista religiones dedicadas a uno o varios dioses en particular; sin embargo, es posible darse cuenta de que pueden existir dos diferentes

¹³⁸ Raquel Martín Hernández, "Rasgos Mágicos en el mito de Orfeo", en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coord.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, tomo I, Madrid, Akal, 2008, p. 84; W. Guthrie, *op. cit.*, pp. 35, 36 y 38.

¹³⁹ P. Grimal, *op. cit.*, s. v. ORFEO; A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 29.

religiones aparentemente opuestas, con un mismo dios, pero este sería contemplado con un ánimo diferente. Existía gente que practicaba el orfismo, pero no se les demandaba adorar a un dios diferente, no todos los órficos eran devotos de Dioniso, pero decir lo contrario sería falso. Si se considera a Orfeo como un profeta, los griegos no veían necesario inscribir su nombre en la tumba, por eso sería más común encontrar por ejemplo a Dioniso. De esta manera se puede decir que seguidores de Dioniso eran órficos, pero otros no. Para este caso del orfismo en particular, es posible compararlos con el antiguo testamento y de esta manera, un devoto preferirá encomendarse a Dios a su muerte y no a Moisés. El orfismo se consideró principalmente una literatura, pero hay que ver que una religión puede ser fundada con una colección de textos sagrados, además de los poemas que fungen como parte del ritual.¹⁴⁰

La demarcación religiosa anteriormente mencionada hace compleja la distinción puntual del orfismo, dionisismo, pitagorismo o de los misterios eleusinos. El orfismo puede presentar ciertos rasgos, pero también comparte características con las otras corrientes que, además, puede resultar en no tener claridad del predominio de unas sobre otras, resultando en que se pueda hablar sólo de elementos independientes o compartidos. Hay casos en los que Heródoto y Eurípides conectan lo órfico y lo dionisiaco o báquico, pero como ejemplo, las Bacantes de Eurípides no mantienen relación con el orfismo.¹⁴¹

Orfismo

Orfeo era su fundador y el dios de la religión órfica era Dioniso, era venerado bajo este y otros nombres, pero también en el culto existían otros dioses. Estos nombres revelan que los creyentes rinden culto donde antes se nombraba a otras deidades en el mismo sitio, a través del tiempo esto muestra una heterogeneidad y una acumulación de títulos, pero que no pierde la unidad a la consideración de los adoradores.¹⁴²

¹⁴⁰ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 1-7.

¹⁴¹ Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, "Orfismo y dionisismo", en en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coord.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, tomo I, Madrid, Akal, 2008, pp. 697-698.

¹⁴² W. Guthrie, *op. cit.*, p. 43.

Las únicas leyendas que muestran una conexión directa entre Orfeo y Dioniso son las que tratan el descuartizamiento de ambos, uno por las ménades y el otro por los titanes, pero esto para los griegos generaba una enemistad entre ambos, ya que el descuartizamiento de Orfeo fue por orden de Dioniso. Ese incidente trae a la superficie que también mantenía similitud con Apolo por sus características musicales y no por la tradición de ser hijo de él, porque esta no era la prevaleciente en la época clásica. En el relato en el que Apolo pone fin a la carrera oracular de la cabeza de Orfeo en Lesbos, evidencia una rivalidad en la que el tracio con su don poético y adivinatorio, pareciera estar a la par de este dios.¹⁴³

Apolo y Dioniso, pese a su antagonismo, no siempre estuvieron separados para los griegos en pensamiento ni en culto. En Delfos se menciona que Apolo suplanta a varios dioses en el santuario, entre ellos Dioniso, pero se dio una alianza que modificó los dos tipos de culto, y aunque pareciera difícil de fundir entre sí a estas divinidades dada la diferencia radical, no impidió que el pensamiento griego los asimilara como uno solo con un doble título: Apolo y Dioniso.¹⁴⁴

Esta unión, trataron de llevarla a cabo los órficos, identificándola dentro de su literatura sincretista: " Helio= dios supremo= Dioniso= Apolo". Proclo y Olimpiodoro identifican a Helio y Dioniso en versos órficos. Para Olimpiodoro, "Helio, que según Orfeo tiene mucho en común con Dioniso por medio de Apolo".¹⁴⁵

El grupo que lo conformaba era heterogéneo dentro del círculo dionisiaco, por una parte, los misterios órficos son báquicos, pero seguramente también recurrieron a elementos pitagóricos y de otras fuentes espirituales griegas para desarrollar ritos conformados dentro de la metempsicosis y para mantener el alma pura. Con el tiempo crearon una religiosidad individual que se interesaba en la salvación tras liberarse de la culpa originaria, el pecado ascendente. Rituales y textos provenían de conocimientos

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 43-44.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

mistéricos transmitidos de manera iniciática que conformaban una religiosidad tradicional sustentada en libros que se atribuían a Orfeo, en los que se trataba la dualidad del alma inmortal con un cuerpo mortal, la transmigración y sus ciclos, la liberación y salvación del alma.¹⁴⁶

Ese carácter tradicional mantuvo su identidad a través de los siglos, es notorio que la fraseología y las creencias son casi idénticas entre testimonios separados por muchos siglos.¹⁴⁷

Bernabé muestra fracciones del orfismo como movimientos sin dogmas, en la que cada individuo podía encontrar en ella lo que buscaba. Así, unos sólo se conformaban con la iniciación para participar en algunos ritos creyendo que esa era su salvación de los terrores del Hades y en cambio disfrutarían comiendo y bebiendo eternamente en el otro mundo; otros, querían tan solo comprar el elemento mágico, como un ensalmo con fines maliciosos; por otra parte, había quienes querían encontrar un verdadero mensaje religioso, filosófico o científico.¹⁴⁸

Para Nilsson el orfismo surge de movimientos supersticiosos, adecuados para la gente iletrada,¹⁴⁹ pero esto no puede ser del todo cierto, ya que por un lado se encuentran las laminillas de oro con textos órficos guardadas en tumbas monumentales; y por el otro, que la doctrina captaba adeptos con un estatus socioeconómico y político elevado, incluyendo a la monarquía. Motivo que atrajo la atención de personajes como Platón, identificado como un modelo aristócrata de la época. Este movimiento órfico transforma el elitismo social en uno escatológico.¹⁵⁰

Entonces, ¿qué sería orfismo y que no? Es imprescindible comprender lo religioso y no las peculiaridades de estos movimientos. Planteando lo órfico en un plano más amplio,

¹⁴⁶ A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 12 y 13.

¹⁴⁷ *Loc. cit.*

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

¹⁴⁹ M. P. Nilsson, "Early orphism and kindred religious movements", 1935, pp. 181-213, cit. por A. Bernabé, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁵⁰ A. Bernabé, *op. cit.*, p. 13 y 14.

donde se encuentra lo referente a los poemas de Orfeo y las creencias y rituales sobre los misterios dionisiacos.¹⁵¹

Platón advierte diferentes formas de seguir a Orfeo. Escribe que algunos adoptaban lo poético con un sentido literario, otros lo reflejaban con un modo de vida fundado en sus enseñanzas, otra parte celebraba o participaba en los ritos creados a partir de lo que se atribuía al músico tracio, o bien, podían estar en la búsqueda de la interpretación de su mensaje. De estos, los que más han tenido atención son los orfeotelestas o celebrantes de ritos. Aunque dentro de estas modalidades no hay contradicción con la práctica de las otras.¹⁵²

Ha sido imposible determinar las conexiones religiosas originarias de Orfeo en la Tracia prehistórica, pero todo apunta hacia la probabilidad de que partiera como una figura apolínea, un sacerdote o profeta, que con el tiempo sus seguidores también abrazarían el culto acostumbrado en Tracia, el de Dioniso. De esta manera, los primeros rasgos órficos surgen por la modificación del culto dionisiaco a través de la adición de elementos apolíneos.¹⁵³

Propiamente lo difundido como religión órfica parece no tener lugar previamente al siglo VI a.C., surge en Italia meridional o Atenas, no se sabe a detalle en cuál primero, ya que las relaciones entre estas ciudades eran estrechas. Lo practicado en Italia era un tipo de religión misteriosa a través de sectas con características pitagóricas. Parece ser que, a diferencia de los pitagóricos, estas sectas querían dar a su doctrina un aspecto antiguo, y qué mejor manera que la de usar a un personaje previo a Homero. Asimismo, las cualidades de lo antiguo en esta época poseían una mayor autoridad, reforzando esto con la presencia de un mito vivo. No por ello se afirma que Orfeo careciera de un vínculo religioso, ya que para Boulanger existe el origen apolíneo.¹⁵⁴ Dentro de estas sectas se practicó abiertamente la composición de poemas religiosos que eran atribuidos como obra de Orfeo. En Grecia se

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵² A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 49.

¹⁵³ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁴ A. Boulanger, *Orphée*, 1925, pp.30 y s, cit. por W. Guthrie, *op. cit.*, p. 48.

identificaba claramente que los itálicos veneraban a dioses ctonios (de la tierra o inframundo), como Dioniso ctonio. Previamente a este resurgimiento órfico existe el testimonio de la convivencia de las religiones apolínea y dionisiaca. El considerar que la religión órfica surgiera en Italia meridional o Atenas, no implica que estuviera deslindada de Tracia, ya que sólo en ese lugar Orfeo fungió como mediador entre Dioniso y Apolo. De no ser así, con el paso del tiempo sufrirían de igual manera la infiltración de la cultura tracia.¹⁵⁵

Papiro de Derveni

Este papiro con datación del siglo IV a.C. fue encontrado en 1962 en una tumba del yacimiento arqueológico de Derveni, a 12 kms. de Salónica. Contiene referencias de ritos iniciáticos e incluye una interpretación en verso desde una perspectiva física y filosófica de una teogonía previa al siglo V a.C. atribuida a Orfeo. El comentario es de un autor desconocido, el cual parece conocer las teorías presocráticas y adelanta ideas que posteriormente se encontraron con los estoicos.¹⁵⁶

El estudio de lo relacionado a Orfeo ha arrojado que, en la antigüedad «la palabra era un hecho musical». Así, en el Papiro de Derveni, nuestro personaje «dio nombre a todas las cosas, de la forma más bella que pudo», captando los nombres que por naturaleza les pertenecen a las cosas y dioses. Esta creencia fue diseminada por los órficos y entrelazada con ciertos precedentes establecidos del lenguaje en los que los nombres se relacionaban con su sonido. El lenguaje de Orfeo no es mágico como su música, sino que muestra la naturaleza de las cosas.¹⁵⁷

¹⁵⁵ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁶ A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 9.

¹⁵⁷ A. Bernabé, "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", pp. 48-49.

Las *teletai* (τελεταί)

El término *teleté* (τελετή), expresa el cumplimiento de una acción, y aunque no precisa de una relación religiosa, es extraño que se encuentre sin esa connotación. En griego se le llama *teleté* a cualquier celebración cultural o religiosa. Sin embargo, para el orfismo, es posible interpretarlo como «ceremonia, celebración o ritual». «*Teleté* designa la transmisión por medio del mito y del rito de un conjunto de creencias religiosas».¹⁵⁸

Para Platón, quien instituyó las *teletai* tratan de hacer llegar un mensaje simbólico capaz de ser interpretado por verdaderos filósofos. Consideraba a los órficos unos ineptos, ya que el poema en su forma literal es despreciable, a menos, que fuera interpretado alegóricamente para encontrar un sentido oculto. Esta interpretación está expresada en el *Protágoras*, con la idea de que Orfeo habría sido antecesor de la sofística, disfrazando su verdadero pensamiento.¹⁵⁹

Requisitos para participar

Diodoro identifica las *teletai* de Orfeo que eran transmitidas durante las celebraciones de misterios para los iniciados, y prohibido el acceso a los profanos; por otra parte, las celebraciones cretenses, que estaban a disposición de cualquiera, prescindiendo de requisitos previos. En lo referente a la iniciación, será una constante en los diferentes períodos del orfismo.¹⁶⁰

Los testimonios acerca de los sacerdotes órficos suelen ser despectivos, este dato se debe a que lo que ha tenido mayor atención, proviene de autores que se contraponían a lo que amenazara los postulados científicos de la filosofía y de la medicina, como Hipócrates, Eurípides y Platón.¹⁶¹

¹⁵⁸ Ana Isabel Jiménez San Cristobal, *Rituales Órficos*, tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 39-40.

¹⁵⁹ Platón, *Protágoras*, I, 316d, cit. por A. Bernabé, *Platón y el orfismo*, p. 41.

¹⁶⁰ A. Jiménez, op. cit., p. 56-57.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 220.

Según testimonios, los sacerdotes órficos adquirirían su aprendizaje de manera hereditaria, de padres a hijos. Como relata Demóstenes que Esquines aprende de su madre, proviniendo ella de una familia de adivinos según una inscripción. Desde niños se familiarizaban con las ceremonias y adquirirían de manera paulatina conocimientos para los ritos que ejecutarían ya alcanzando la madurez. Asimismo, todo lo doctrinal y la transmisión de objetos y símbolos, eran mantenidos dentro de la familia como una tradición. El estado fracasó en sus intentos de controlar el culto. Ejemplos de esta tradición son ofrecidos por Diógenes Laercio en el libro que dedica a Epicuro y otro por Ptolomeo IV Filopator.¹⁶²

Pues cuando visitabas (i. e. Epicuro) con tu madre las casuchas y leías las purificaciones.¹⁶³

Este modelo de aprendizaje transmitido a la descendencia familiar explica sus raíces en Orfeo, como fundador del culto. Existen dos tradiciones acerca del aprendizaje doctrinal: uno dice que Calíope fue quien enseñó a Orfeo esta sabiduría, que después transmitiría como un *telestes*; la otra es de Diodoro, en la que asegura que aprendió de los Dáctilos del Ida las *teletai* y los misterios.¹⁶⁴

Orfeo desde la perspectiva de mito y culto

Para Walter Otto, existen dos escuelas que tratan de comprender a la antigua religión griega: la etnográfica y la filológica. Estas buscan adentrarse en el origen, en el comienzo de la creencia religiosa en sí, para comprender lo que surge de ello. A través de la etnografía, la cual extrae principios de antropología y psicoetnografía, se buscan las ideas religiosas primitivas y el sentido de las divinidades de los griegos mediante las necesidades básicas de la vida y sus atribuciones, como lo sería, la vegetación y la caracterización de un dios que responda a ese fenómeno. Para la filología, Wilamowitz plantea una formulación que se reduce a «atenerse a los griegos y reflexionar en griego sobre lo griego». Esto genera expectativas prometedoras; sin embargo, ambas arrojan respuestas coincidentes en

¹⁶² *Ibid.*, p. 234-235.

¹⁶³ Diógenes Laercio, *Epicuro*, X, 4 cit. por A. Jiménez, *op. cit.*, p. 235.

¹⁶⁴ A. Jiménez, *op. cit.*, p.236.

esencia, aplicando un «concepto de evolución» derivado de la biología.¹⁶⁵ Esto explica que, a partir de un principio, una «idea simple» dentro de una evolución en el pensamiento religioso, es como surgirá cualquier deidad de las comprendidas en la época clásica, como una clase de organismo vivo que tiene que mantenerse estable para poder evolucionar, yendo progresivamente de lo más bajo a lo más elevado. Sin embargo; en la investigación sobre religiones, si hay una evolución, no avanza de esa manera, ni parte de algo vivo, más bien de lo inerte, pues lo que se considera primigenio a la creencia, son conceptos sin vida.¹⁶⁶

Wilamowitz exige que se constante primero «que los dioses están aquí», pues ellos llegan a ser cuando tienen una esencia y, por lo tanto, un carácter, entonces se puede decir «que el mito está aquí».¹⁶⁷ Esta sentencia requiere que la creencia esté segura de su ser antes que la invada la fantasía, pero esto sería una fórmula, por lo tanto, un concepto no podría ser venerado por el hombre. Si Hermes en principio es considerado como un protector que ayuda, sería sólo el concepto de la razón, pero previamente a esto está el concepto dogmático que le otorga los atributos de un ser todopoderoso. Por lo tanto, lo que habitualmente se considera el contenido de una creencia primitiva, no es sino una noción posterior, y «donde la creencia se interioriza con la certeza palpable de la presencia de un dios, sólo cabe concebir a este como Esencialidad viva, y no como mero atributo o cualidad». Su carácter como ser vivo no puede ser el mismo que se presenta en el mito. De este modo, la idea de evolución recobraría un sentido más sensato, «pues sólo a donde hay un ser puede producirse un desarrollo o desdoblamiento».¹⁶⁸

Desde la perspectiva de la *Teofanía* de Walter Otto, se puede decir que, para Orfeo, su mito y culto son inseparables, siendo el culto el acontecimiento del mito. El relato con carácter sagrado se hace mito, y el culto narra lo contenido en el mito, conformado por el ritual consagrado a los dioses. La participación del hombre en lo sagrado se da como

¹⁶⁵ Walter Otto, *Dioniso. Mito y culto*, trad. Cristina García, Barcelona, Siruela, 2ª ed., 1997, p. 13.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp.13-14.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

intérprete de la poesía (palabra, música, danza), la percepción del tiempo cambia, se detiene y se experimenta un adentramiento a la época de los dioses.¹⁶⁹ Sin embargo, en *Dioniso. Mito y culto*, hace referencia a que «el mito, se dice, es mera poesía», pero no como una fantasía, ya que «la auténtica poesía nunca es arbitraria». Los poetas en la antigüedad buscaban la verdad por medio de los dioses y no en el sentido de la fe religiosa, sino de una verdad artística por sus ideas propias. El que un sinnúmero de personajes hayan poetizado el mito, ya sea de forma fehaciente o falaz, es una presuposición individual de una imagen mítica del mundo, la cual no puede explicar el mito primigenio sólo desde esta perspectiva.¹⁷⁰

Asimismo, el culto, independientemente de las exigencias para su creación, considera al menos un mito, y ha de existir previamente el ser sagrado al que venera.¹⁷¹ La tumba (habría más de una) de Orfeo era un lugar donde se le rendía culto, más que nada con una distinción de sacerdote y profeta. En la que su pertenencia religiosa era báquica.¹⁷²

A través del mito de Orfeo es posible vislumbrar el sentido ético tracio que proviene de un *ethos* en donde, como unidad; la música, la poesía y la danza convergen en un ámbito donde son consecuencia de la exteriorización de lo sagrado. El comportamiento o disciplina y conjunto de costumbres coexisten dentro de un entorno con tintes rituales, pero ese «conjunto de hábitos espirituales que posee una persona» o grupo, es heredado de padres a hijos, dentro de los límites de lo preexistente. Aunque también esto podía ser aprendido mediante el estudio, tal como sucedía dentro de ese orfismo heterogéneo, como el de Creta, que en algún nivel y circunstancia podía ser inducido a sus iniciados; sin embargo, este último sería susceptible a tener un sentido desde la perspectiva retórica de Aristóteles (fuera de la tradición tracia), en la que se propondría moldear el discurso, ya que bien

¹⁶⁹ Walter Otto, *Teofanía*, p. 18, cit. por Karen Padilla, *Ensayos sobre poesía y música: una lectura mítica*, tesis, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015, p. 24.

¹⁷⁰ W. Otto, *Dioniso. Mito y culto*, p. 19.

¹⁷¹ *Loc. cit.*

¹⁷² W. Guthrie, *op. cit.*, p. 42.

pudiese no compartir esa naturaleza, conducta o pensamiento y así, aparentar, actuar, haciendo ajustes o un reforzamiento para dar una determinada impresión a voluntad.¹⁷³

¹⁷³ Gerardo Ramírez Vidal, "El êthos y la formación humanística en Isócrates", *Nova tellvs. Revista semestral del centro de estudios clásicos*, vol. 31, núm. 1 (2013), pp. 110-114.

III De Orfeo al gitano: renovación del mito

Orfeo aún no nace, es inerte, apenas se gesta una idea... previo al momento en el que se advierte que está aquí, convencido de su ser y digno de veneración, Dioniso-Apolo se ha asegurado de su propia esencia, pero sólo con su desdoblamiento es cuando el relato de Orfeo adquiere la sacralidad que le hace mito. El hombre es su intérprete a través del ritual, la narración de su mito por medio del culto, se expresa con poesía, la que emana de las cualidades mismas de Orfeo: palabra, música y danza, en un sincretismo, en un *ethos* órfico (dionisiaco-apolíneo), tracio.

El hombre actual es en gran parte consecuencia del evento mítico, ya que el mito no sólo contiene eventos heroicos, sobrenaturales e historias fantásticas, sino que, a diferencia de un cuento, establece una configuración social y relata los primeros acontecimientos del hombre y la naturaleza; sobre todo, trata la muerte desde su origen y relata un porqué, asimismo, le otorga una forma de constitución al hombre actual. En el mito se narra cuando un ser sobrenatural realiza la primera caza, muestra al hombre el cómo y por qué debe hacerse. Sin embargo, no resulta lo mismo en la conformación conductual de un hombre moderno y uno arcaico, el moderno se considera conformado por el hecho histórico universal, en el que se da una consecuencia acumulativa y no necesariamente siente que deba conocerla; para el arcaico, se basa en la conformación de eventos míticos, así, esta conformación sigue siendo histórica, pero acontece en un tiempo determinado por el mito y obedece a lo sobrenatural, constituyéndose como una «historia sagrada». Este hombre arcaico a diferencia del moderno, se ve obligado constantemente a evocar el recuerdo y reactualizar su historia, no por medio de la recreación histórica en sí, como el provocar un conflicto o guerra, sino por medio de los ritos que contendrán el «secreto del origen de las cosas» y harán reaparecer los elementos que repetirán el evento original.¹⁷⁴

Eliade manifiesta que el elemento sagrado está presente para el hombre primitivo, con una tendencia a quererlo vivir, a ser partícipe; cuando este sale de una contención del

¹⁷⁴ Mircea Eliade, "Lo que revelan los mitos", en su libro *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 2ª ed., 1992, p. 17-20.

orden temporal, es porque entra en el ámbito religioso en el que la celebración fuerza a una reactualización de la temporalidad mítica. De esta manera se alterna, del tiempo de lo profano a lo sagrado, entonces, surge un momento efímero de la eternidad...¹⁷⁵ «"Es la mar, que se fue con el sol". La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. "Es la mar, que se fue con el sol"». ¹⁷⁶

Lo gitano, cargado de signos que evocan a Orfeo, no sólo desde arquetipos de carácter universal, sino desde lo ritual, donde la enseñanza por medio de la tradición oral, lleva de padres a hijos a verse inmersos en una religiosidad que no se advierte como tal. La cuna es el comienzo de un trayecto hacia convertirse en una clase de oficiante del rito o celebración, donde la madre juega un papel fundamental en el aprendizaje, así como Orfeo hubo aprendido de Calíope. Los que no poseen las cualidades de oficiante, serán por lo menos partícipes en un nivel diferente, en el que su preparación o tradición, incluidos los elementos que actúan como extensiones rituales dentro de la vida ordinaria, les hará susceptibles para interactuar dentro del rito, culminando con la revelación, que para Bataille, puede darse con el sacrificio, mediante el erotismo.¹⁷⁷ García Lorca no dista mucho de esta percepción, sólo que lo trata con los símbolos que tienen un significado dentro de lo gitano: la luna, la fragua o los toros; compartidos en esencia con el mismo sentido dentro del mito órfico.

Estos personajes, cantaores consagrados, se aprecian con un gran respeto, fuera del orden común, pero en el flamenco no había surgido un personaje tan preponderante, al que se le rindiera veneración tal, como a Camarón de la Isla (José Monge Cruz). Previamente a su muerte ya había cobrado una fama importante por tener cualidades fuera de lo común con su cante... «legiones de gitanos» le comenzaban seguir, «le llevaban niños

¹⁷⁵ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 54, cit. por Karen Padilla, *Ensayos sobre poesía y música: una lectura mítica*, tesis, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015, pp. 13-14.

¹⁷⁶ G. Bataille, *El erotismo*, p. 18; véase Arthur Rimbaud, "La eternidad", en *Nuevos versos y canciones*, trad. Juan Arabia, Buenos Aires Poetry, 1ª ed., 2015, p. 110.

¹⁷⁷ G. Bataille, *op. cit.*, p. 16.

enfermos para que les impusiera las manos»;¹⁷⁸ posteriormente a su muerte, vendría una veneración de mayor dimensión, tal como la de un ser mítico, un héroe con un poder sobrehumano al que le es rendido culto en su tumba, como a Orfeo.¹⁷⁹ El mito de Orfeo es irremplazable, hay tradiciones diversas de este que han quedado plasmadas por más de dos milenios, pero impulsados al estudio de su ser con motivos de fascinación fantástica e interpretaciones alegóricas de toda clase, incluso como el mitólogo que se dedicado a desmontarlo, el mito quedaría tal vez en el olvido desde la manera de pensar y sentir desde lo arcaico, puede no ser así. Y si Camarón es una recreación, un despertar del mito durmiente, pero vivo a través del sentir del pueblo, anidado entre las tradiciones y la herencia ancestral. La cultura gitana no se concibe así misma sin la nostalgia (regreso al dolor) del arte en su interior, incluso en la vida cotidiana; y en sus celebraciones, cuando la intensidad se acrecienta con el rito, se puede presentar una interrupción temporal, un instante, donde lo eterno se apodera y «se recrea el tiempo de los dioses... *ab origine, in illo tempore* (desde el origen, en aquel tiempo)», para así dejar en el siguiente momento, clavado el sentir de su esencia.¹⁸⁰ Irrepetible, por lo que rebasa a lo humano y por la experiencia propia que es añadida al recuerdo, se reactualiza la obra de manera única, pero sin perder pureza. Cabe decir que, aquí, la grabación es despreciable, un adulteramiento.¹⁸¹

Los recuerdos a Camarón se suceden en lugares como su mausoleo, en el cementerio municipal, en el que hay un incesante goteo de personas, desde niños a ancianos... e incluso se sueltan con algún cante.¹⁸²

¹⁷⁸ Marisa Gallero, "Camarón no soportaba que le hubieran convertido en un dios", *ABC*, Sevilla, 27 de noviembre del 2016 (sec. Gente), https://www.abc.es/estilo/gente/abci-camaron-no-soportaba-hubieran-convertido-dios-201611270131_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Festilo%2Fgente%2Fabci-camaron-no-soportaba-hubieran-convertido-dios-201611270131_noticia.html, consultado el 14 de noviembre del 2021.

¹⁷⁹ W. Guthrie, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁰ K. Padilla, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸¹ S. Rodríguez, *op. cit.*, p. 307.

¹⁸² EFE, "La chispa, viuda de Camarón: «Gracias por tenerle vivo»", *RTVE*, 2 de julio del 2012, (sec. Noticias/Cultura), <https://www.rtve.es/noticias/20120702/chispa-viuda-camaron-gracias-tenerle-vivo/541328.shtml>, consultado el 14 de noviembre del 2021.

En la narrativa gitana no podemos encontrar a simple vista este mito, como lo es en una narración histórica escrita, la segunda se demarca con la mayor rigurosidad posible intentando que se muestre lo más explícitamente posible y sin metáforas ni alegorías, esta permanecerá documentada y almacenada, en la que su razón histórica se rige por arquetipos al ser visible, leída; la oralidad está en el orden de lo audible, lo que se cuenta, mantiene otro tipo de cualidades, la narración está impregnada por lo experiencial del narrador y los conocimientos ancestrales han sido preformados por la tradición, preserva la identidad, mas no lo rigurosamente explícito de los datos. El cante, la palabra dentro del sincretismo poético, es la culminación que anida en lo interior, en lo místico, la metáfora es parte de su esencia, dictada por el ritmo; ahí se encuentra el sentir jondo de su historia, pero esta historia no es la que se remite a recolectar los fragmentos del pasado hacia un «presente fáctico», pretendiendo una vida mejor hacia el futuro, sino la que como herencia viva continuada remite a la raíz, a la esencia que dio vida a la poesía¹⁸³ y se permea en el interior una nostalgia, como lo sería... «bajo la luna gitana». ¹⁸⁴Luna que es erotismo y es «capaz de enviar desde lejos una muerte rápida y dulce»¹⁸⁵, la misma Ártemis gemela de Apolo, luna errante.

Así como para Bataille, el erotismo y la muerte se muestran con un fuerte nexo, con G. Lorca ocurre a través de la representación de la luna para los gitanos, mostrando una simultaneidad de estos dos elementos, Álvarez Miranda concuerda que para Lorca el «erotismo y la muerte son inseparables». ¹⁸⁶ Bataille evidencia que el erotismo contiene la violencia que echa a andar el juego. Si lo más violento para el humano es la muerte, es porque al individuo se le separa de su deseo de aferrarse y evitar perecer, aunque sea inevitable el aniquilamiento, esto provoca un desfallecimiento; sin embargo, ese estado

¹⁸³ Manuel Ruiz Fernández, *Filosofía del flamenco. El flamenco como objeto de la filosofía; La filosofía como objeto del flamenco*, tesis, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp.59-66.

¹⁸⁴ Véase Federico García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano de Federico García Lorca y De la tradición a las vanguardias de Juan Vadillo Comensaña*, Ciudad de México, Bonilla, 2020, p. 18.

¹⁸⁵ P. Grimal, *op. cit.*, s. v. APOLO.

¹⁸⁶ Ángel Álvarez De Miranda, *Obras*, tomo II, p. 56 cit. por Juan Vadillo, “De la tradición a las vanguardias”, *Romancero gitano de Federico García Lorca y De la tradición a las vanguardias de Juan Vadillo Comensaña*, Ciudad de México, Bonilla, 2020, p. 151.

permite apreciar el «sentido íntimo de esa violencia», poder percibir el contraste, un estado totalmente distinto, la muerte o continuidad del ser. En este sentido, la finalidad del erotismo es llegar a lo íntimo del ser, y este en cierto grado se puede disolver en la transición al «estado de deseo erótico». La desnudez propicia el sustraerse y da paso a la apertura hacia un «estado de comunicación», en este trayecto se vuelve perceptible desde una revelación hasta el sentir del despojo de la individualidad mediante la posesión de los cuerpos, siendo un acto violento que irrumpe el estado previo y abre un canal a la «continuidad del ser».¹⁸⁷

No es en vano la importancia que Federico García Lorca adquirió en torno a la poesía con temática gitana, es un claro ejemplo de alguien que la pudo comprender y sentir descifrando sus signos, donde prevalece un lenguaje en el que la alegoría es un pilar fundamental. Ya en la antigüedad los textos órficos fueron señalado de contener en esa poesía, una forma de alegoría codificada que no era para la comprensión de cualquier persona, donde el enigma debía prevalecer dentro de una tradición. Juan Vadillo señala en este contexto el «dolor primordial» de Nietzsche, nacido de una contradicción y derivado de la intuición que es encontrada en la unidad y separación de la vida y la muerte; del deseo de fundirse con el «Uno primordial» por haber sido arrancados de la «madre naturaleza», propiciando el dolor que nos separa del todo. Así es como él identifica la pena andaluza, la pena de los «ayes de la seguriya», de llevar dentro del ser, el deseo de sentir el todo,¹⁸⁸ como el gitano que vive constantemente en la nostalgia, en ese estado continuo que le regresa al dolor. Sin embargo, dentro de la cultura gitana, así como en el *Romancero gitano*, es encontrada la pena, pero parece ser que nunca termina de ajustarse dentro del pensamiento trágico al que alude Vadillo y otros autores, hasta cierto punto puede parecer verdad que el gitano no busca redención, pero mientras aparezca aunque sea un solo vestigio de heroísmo o culpa, no podría considerarse trágico; asimismo, Orfeo, resulta un mito que sí puede percibirse pertinente y adecuado dentro de la temática gitana de García Lorca, sin dejar de ser una representación en la que se puede afirmar lo heroico o divino

¹⁸⁷ G. Bataille, *El erotismo*, p.21-23.

¹⁸⁸ J. Vadillo, *op. cit.*, pp. 212-213.

que guía mediante las metáforas hacia un significado y que por lo tanto, permite entrelazar o fundir esta temática con el mito. Aun así, no se puede descartar del todo el aspecto trágico hasta poder observar la concepción y desarrollo durante la celebración del rito flamenco.

Lorca se adentra en el Romance no sólo como un género literario, sino que lo trata también como estilo dentro de las formas musicales del flamenco que apelan al desarrollo de una historia completa, a diferencia de la mayoría de los estilos que se basan en estrofas con narrativa independiente una de la otra. Es común, por ejemplo, encontrar el romance por soleá, pero incluso de manera atípica puede llegar a hacerse por *cuplé* por bulería¹⁸⁹ o rumba,¹⁹⁰ dando una reinterpretación del estilo a causa el carácter de la forma musical; así como, de entre los romances de Lorca, el *Romance sonámbulo* se convertiría en un himno para el flamenco, compaginándose dentro de la interpretación de su sentir, que le recuerda el rompimiento donde el individuo era fijado por la angustia, siendo un signo incesante y reminiscente de la muerte, aún más notable que la vida.¹⁹¹

En el llamado «Romance sonámbulo», hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora.¹⁹²

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura

¹⁸⁹ Amparo Lagares, “Verde que te quiero”, <https://youtu.be/J2Njd2zbzm8>, consultado el 15 de octubre del 2019. Grabación producida para la serie *La Casa de Papel* de Antena 3.

¹⁹⁰ Manzanita y Ketama, “Manzanita & Ketama”, <https://youtu.be/i9uvqqeUCH0>, consultado el 15 de octubre del 2019.

¹⁹¹ G. Bataille, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹² Federico García Lorca: Obras completas III, García-Posada, 179-180 cit. por José Antonio Serrano, “Romance sonámbulo, de F. García Lorca (Análisis)”, *Literaria*, <https://jaserrano.me/2020/05/30/romance-sonambulo-de-f-garcia-lorca-analisis/>, consultado el 4 de diciembre del 2021.

ella sueña en su baranda
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas las están mirando
y ella no puede mirarlas.¹⁹³

Del *Romance sonámbulo*, este onírico andar que se despliega desde el cantar de un verso recurrente y nostálgico, donde suena el llamado a un sacrificio que satisface las intenciones que Orfeo tendría para Eurídice: «Verde que te quiero verde» ... la muerte que se respira en el aire: Muerta que te quiero muerta. No porque sea un vano deseo en sí, sino que sabe que es lo que debe pasar, por su naturaleza, actuando para trazar su devenir. La dicotomía constante permea el carácter poético, la deriva en la mar ya no es una opción y se encuentra sólo el devenir, la historia debe entrar en movimiento, sobre la montaña Orfeo se manifiesta a atender al llamado de Helio con la dualidad de su interior, en la que puede apaciguar con sus cualidades poéticas, pero también posee un dramático arrebató impetuoso, no puede esconder su esencia. Pero, ¿y si intentara engañar a los dioses, descubriendo así, los misterios de la vida y muerte?, le darían el poder de un dios, podría darle el acceso a su estado del ser a Eurídice, el renacer de esta «niña amarga» que, resignada «bajo la luna gitana», diosa de erotismo y muerte, acepta su transición, se entrega al sueño que romperá su estado, en la que sus ojos sin vida, «de fría plata» ya no tendrán lugar para contemplar lo que permanezca frente a ella y sólo se posará sobre su «cintura» la sombra de «la baranda», que no es más que el vestigio del pasaje a la disolución del estado de su ser.¹⁹⁴

Compadre, quiero cambiar,
mi caballo por su casa
mi montura por su espejo,

¹⁹³ F. García Lorca, "Romance sonámbulo", p. 18, vv. 1-12

¹⁹⁴ *Loc. Cit.*; G. Bataille, *op. cit.*, pp. 21-23.

mi cuchillo por su manta.¹⁹⁵

Ante Apolo, el que es padre de Eurídice,¹⁹⁶ reconoce lo que hizo con el fin de descubrir los misterios y sabe que no hay escape del acontecimiento, puso en conflicto su naturaleza dionisiaca y apolínea, desearía no haber sacrificado a Eurídice y estar con ella, no haber sido guiado por su arrebató y su heroísmo mientras ella aún veía su propio reflejo y podía ser protegida en vez de ser entregada.¹⁹⁷

Compadre, vengo sangrando,
 desde los puertos de Cabra.
 Si yo pudiera, mocito,
 este trato se cerraba.
 Pero yo ya no soy yo,
 ni mi casa es ya mi casa.
 Compadre, quiero morir
 decentemente en mi cama.
 De acero si puede ser,
 con las sábanas de Holanda.
 ¿No ves la herida que tengo
 desde el pecho a la garganta?
 Trescientas rosas morenas
 lleva tu pechera blanca.
 Pero yo ya no soy yo,
 ni mi casa es ya mi casa.
 Dejadme subir al menos
 Hasta las altas barandas,
 ¡dejadme subir!, dejadme
 Hasta las verdes barandas.
 Barandales de la luna

¹⁹⁵ F. García Lorca, *op. cit.*, p. 18, vv. 25-28.

¹⁹⁶ En la tradición que se narra según las *Geórgicas* de Virgilio describe a Eurídice como hija de Apolo, véase P. Grimal, *op. cit.*, ORFEO.

¹⁹⁷ F. García Lorca, *op. cit.*, p. 18, vv. 25-28.

por donde retumba el agua.¹⁹⁸

Orfeo había sido despedazado por las ménades, tras ascender del inframundo hubo descubierto que sus actos lo llevarían a la perturbación de su ser, sus encantos como poeta le jugarían en contra dada la dicotomía de su naturaleza y sus intenciones, en el último momento su única e inevitable oportunidad sería volver a sacrificar a Eurídice, era su momento esperado para que los misterios le fueran revelados. Debía reconciliarse con Apolo para salvar a Eurídice, pero Orfeo causaría su ira por haberse convertido en su rival y por rechazarle, darle la espalda al salir del Hades sacrificando a su mujer por sus pretensiones; así como el conflicto con Dioniso por haberse desentendido de su culto. Los misterios sólo le darían a su cabeza sobreviviente los poderes oraculares, pero impotente para usarlos a su favor, sería sólo preso de la ira de los dioses y deseaba que su existencia terminara, si él pudiera, «este trato se cerraba». Ahora, ya no es el mismo Orfeo, sólo le queda el olor a sangre y pide a Apolo que acepte poner fin a su carrera oracular, desea morir, así como Eurídice lo haría por primera vez, en los «barandales de la luna».¹⁹⁹

Ya suben los dos compadres
 hacia las altas barandas.
 Dejando un rastro de sangre.
 Dejando un rastro de lágrimas.²⁰⁰

Quienes se habrían convertido en rivales, ahora ascendían hacia el sacrificio de Orfeo; invadido por la pena, habiendo dejado un profundo rastro de sufrimiento, de vida y muerte, está listo para entregarse al abismo para la disolución de su ser.²⁰¹

Mil panderos de cristal,
 herían la madrugada.²⁰²

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 19, vv. 29-52.

¹⁹⁹ *Loc. Cit.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 19, vv. 53-56.

²⁰¹ *Loc. Cit.*; G. Bataille, *op. cit.*, p. 15-30.

²⁰² F. García Lorca, *op. cit.*, p. 20, vv. 59-60.

Al fin Orfeo tiene su propia revelación, experimenta la ruptura de su propia discontinuidad y el retorno como un ser continuo, con ello, Apolo convertiría su lira en constelación, dejando presente en el cielo la grandeza y la pena del mito.²⁰³

¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
 ¿Dónde está tu niña amarga?
 ¡Cuántas veces te espero!
 ¡Cuántas veces te esperara,
 cara fresca, negro pelo,
 en esta verde baranda!²⁰⁴

Orfeo, antes de su sacrificio, pregunta por Eurídice, pide que le conceda saber de ella una vez más, Apolo responde que ella lo espero aun en el pasaje a su muerte y sin importar cuántas veces le esperara, por todos los medios Orfeo daría paso al sacrificio de ella.²⁰⁵

Sobre el rostro del aljibe,
 se mecía la gitana.
 Verde carne, verde pelo,
 Con ojos de fría plata.
 Un carámbano de luna,
 la sostiene sobre el agua.²⁰⁶

Eurídice le es mostrada a Orfeo en donde erotismo y muerte fueron conjugados, el reflejo del agua le daba la oportunidad de cumplir el sueño de tocar la luna en la inocencia del juego, meciendo el cuerpo sin vida, en el que su piel, su pelo y sus ojos ya sólo exhiben la inaccesibilidad para el ser.²⁰⁷

²⁰³ *Loc. Cit.*; G. Bataille, *op. cit.*, p. 15-30.

²⁰⁴ F. García Lorca, *op. cit.*, p. 20, vv. 67-72.

²⁰⁵ *Loc. Cit.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 20, vv. 73-86.

²⁰⁷ *Loc. cit.*

Thamar y Amnón

Thamar estaba soñando
pájaros en su garganta,
al son de panderos fríos
y cítaras enlunadas.²⁰⁸

Su desnudo iluminado
se tendía en la terraza,
con un rumor entre dientes
de flecha recién clavada.
Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana.²⁰⁹

Así como Thamar, Eurídice cantaba ensoñada con la magia poética de Orfeo, sin advertir que en su compás²¹⁰ tendría la carga de su desgracia que Aristeo²¹¹ anticipaba entre pinceladas de un acompañamiento con armonías de erotismo y muerte. Siente una fascinación por un llamado siniestro que reclama destrucción por medio del sacrificio, que sólo puede comenzar con la apertura del estado del ser bajo la desnudez.

Déjame tranquila, hermano.
Son tus besos en mi espalda,
avispas y vientecillos
en doble enjambre de flautas.²¹²

²⁰⁸ F. García, "Thamar y Amnón", *op. cit.*, p.57, vv. 13-16.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 58, vv. 29-36.

²¹⁰ Forma de nombrar al patrón rítmico con su impulso de movimiento, cadencia y encadenamiento con las siguientes secuencias.

²¹¹ Aristeo, procreado por Cirene al haber sido raptada por Apolo: P. Grimal, *op. cit.*, ARISTEO.

²¹² F. García, "Thamar y Amnón", *op. cit.*, p.59, vv. 61-64.

Amnón huye con su jaca.
 Negros le dirigen flechas
 en los muros y atalayas.
 Y cuando los cuatro cascos
 eran cuatro resonancias,
 David con unas tijeras
 cortó las cuerdas del arpa.²¹³

Los actos de Aristeo causaron la furia de los dioses, que les llevaría a efectuar un castigo puesto en acción a petición de Orfeo,²¹⁴ enviándole una epidemia que terminaría con sus enjambres.²¹⁵

El Duende

La vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: «¡Ole! ¡Eso tiene duende!», y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud.²¹⁶

El duende alude a la parte mágica de Orfeo que no es derivada de la expresión poética en sí, no es producto de la obra, aunque pueda aparecer con ella subiendo por el interior del cuerpo, no es algo que pueda producir la técnica, ni tampoco lo santo o demoníaco religioso que se oculta en el cristianismo, sino que es el misterio que se encuentra en el origen, en la sustancia del arte, no es algo exclusivo del flamenco, tampoco se encuentra en la voz o en las manos del músico, pero sí se siente en la viveza de la sangre, es «el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche», el que había emergido en la antigua Grecia y sin percatarse reaparecía en el cante gaditano, el duende no tiene nada

²¹³ *Ibid.*, p. 60, vv. 94-100.

²¹⁴ Cristina Martín Puente, “Las Geórgicas de Virgilio, fuente del Hilar de Draconcio.”, *EMÉRITA. Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)*, vol. 65, n. 1 (1997), pp. 77.84, DOI: <https://doi.org/10.3989/emerita.1997.v65.i1>.

²¹⁵ P. Grimal, *op. cit.*, ARISTEO.

²¹⁶ Federico García Lorca, “Conferencias. Teoría y juego del duende”, en su libro *Obras completas, nueva edición integral*, Suecia, Wisehouse, 2021, p. 134.

que ver con el ángel o la musa inspiradora. El ángel toca con su gracia al hombre, le alumbra y hace que, sin mayor esfuerzo, cante o baile de manera suntuosa; mientras que la musa, susurra al oído de una manera distante, hace despertar el sentido, evoca ilusiones, pero si el poeta se sujeta a ella, termina siendo devorado. Los dos siempre aparecen desde afuera, sin embargo, «al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre».²¹⁷

Para buscar lo divino, el sendero es ya conocido, pero para el duende no lo hay, sólo se le puede reconocer cuando aparece y se sabe que está fuera de lo aprendido, para el duende no hay dogmas, formas, ni estilos; sin embargo, puede emerger con una seguriya, una sonata de Bach, una pintura de Goya o una suerte taurina. El gitano sabe que sin duende no hay emoción en el cante, es lo que pone en movimiento al flamenco que se remite a la poesía milenaria dentro de una cultura que está abierta a la muerte. A veces pueden llegar a mentir y pretender que el duende ha aparecido, lo hacen con otros fines que no se considerarían incluso dentro de la celebración o rito, pero con un poco observación se puede descifrar que habría una expresión artificiosa, de igual manera pasaría dentro de la música clásica en una sala de concierto o con una obra pictórica en una galería. Al duende no le interesa lo moral, ni lo religioso del rito o la técnica. En muchas ocasiones el duende no aparece con el compositor, sino con el intérprete al romper sus formas establecidas para reconectarse con lo primitivo, la estructura de la obra tiene que destruirse y el intérprete debe quedarse indefenso, sin el amparo del ángel ni la musa, para dar paso al duende que abraza con exaltación y avasallamiento.²¹⁸

El individuo flamenco

Anselmo Gonzáles Climent enfatiza la «capacidad de vértigo humano» con el que identifica al andaluz.²¹⁹El misterio se encuentra en el individuo, en la experiencia y expresión que sólo puede provenir de lo más íntimo de la persona, un individuo que deja

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 135-137.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 137-141.

²¹⁹ Anselmo González Climent, *Flamencología*, 1964, pp. 354-355, cit. por M. Ruiz, *op. cit.*, p. 77.

libre su pena, expresando su propio ser como narración sustentada en la metáfora y ahí es donde se estructura su simbología, reflexiones y concepciones filosóficas; por lo tanto, se destaca de entre su intimidad, lo «jondo», donde radica la muerte y el pasado, jondo que con sus raíces se ha alimentado con el sustrato fértil en donde ha caído tanto, entre ello, su historia. Su raíz es, asimismo, la madre, que se convierte en una gran protagonista del flamenco.²²⁰

La individualidad se plantea como un soporte fundamental para el flamenco, aunque se puede encontrar con muchos autores que la ponen en cuestión, argumentando que se sustenta en una colectividad y a la vez expresa sentimientos de carácter universal; sin embargo, esto no puede invalidar el carácter propio que emana de lo jondo, menos sin antes precisar el concepto, significado o sentido de la individualidad. Así, Manuel Ruiz trata de distinguir el individualismo flamenco, el cual no se trata de uno metodológico ni político (que concibe al individuo como un eslabón o en el que la sociedad es el resultado del triunfo de sus derechos individuales), subjetivista o egoísta. Si se dijera que en el flamenco no existe el solipsismo y por lo tanto no es individualista, sería un razonamiento falso, aunque el antecedente («...no existe el solipsismo») sea verdadero. Por otra parte, se presentan variantes del individualismo según la tendencia filosófica, de tal manera que es necesario delimitarlo en relación del «punto de vista filosófico flamenco». Dentro del subjetivismo se podría decir que el juicio se encuentra en relación directa con el que juzga, negando una posible perspectiva intersubjetiva y, por lo tanto, se podría decir que, si el flamenco constantemente se dirige a la intersubjetividad, se descartaría su afirmación dentro de un individualismo egoísta y mucho menos solipsista.²²¹

El flamenco conforma un aglutinamiento de elementos conferidos a su forma a través de cada época, no podemos decir que es una expresión del romanticismo, aunque no parece tan insensato encontrar algunas similitudes que, dentro del individualismo alemán, apenas salen a flote,²²² como el individualismo de la diferencia, con una

²²⁰ M. Ruiz, *op. cit.*, p. 78.

²²¹ *Ibid.*, pp. 78-82.

²²² *Ibid.*, p. 82.

profundidad desde la perspectiva de la incomparabilidad del individuo, donde siente el llamado de su naturaleza y el impulso de la realización, este individuo se vuelve irremplazable.²²³

Desde esta perspectiva, Camarón pudiera fungir como ejemplo donde la individualidad se observa desde el «culto al genio», aunque no sería la excepción, incluso algunos estilos dentro de las formas (palos), llevan en su nombre al intérprete que dejó plasmado el vestigio de su incomparabilidad: soleá de Frijones o de la Serneta, seguiriya de Curro Dulce o una vasta variedad de fandangos como el de Beni de Cádiz, Manolo Caracol o Manuel Torre. Este culto refleja al genio de conocimiento sensible, que se desgarró la camisa y canta con sabor a sangre, no busca un fin o justificación filosófica, ni busca por medio de la interioridad, proclamar un valor introspectivo; sino que sólo concibe la experiencia como algo inevitable, sin considerar siquiera un idealismo.²²⁴

Manuel Ruiz asegura que las teorías individualistas existentes, como la metodológica, ontológica, alemana o subjetivista, no son adecuadas para esta valoración; no vislumbran la importancia de la comunidad, lo que comunica el flamenco, ni consideran la experiencia colectiva y el rito. Cuando se llega a encontrar en estas teorías más coincidencias, aparecen significaciones distintas.²²⁵ Es verdad que Loewe plantea un individualismo de «la preeminencia del individuo por sobre lo social»²²⁶, esta teoría, según lo afirma Ruiz, no se expresa en el flamenco, por lo que la intenta complementar y cambiar el sentido, de tal manera que, «la preeminencia temática del individuo sobre el todo social», aludiría a un individualismo temático, no aislado, en el que todo el grupo es fundamental mediante la intersubjetividad y la participación. «El individualismo temático jondo se centra en lo individual de los sujetos que la conforman». Así, afirma que el colectivo se convierte en una parte del individuo antes que el individuo una parte del colectivo y, por lo tanto, su identidad tendría un proceso inverso en el que la patria, comunidad o cualquier grupo

²²³ S. Lukes, *Journal of History of Ideas*, p. 55, cit. por M. Ruiz, *op. cit.*, p. 82-83.

²²⁴ M. Ruiz, *op. cit.*, p. 83-84.

²²⁵ *Ibid.*, p. 84.

²²⁶ D. Loewe, *Diccionario de justicia*, p. 1, cit. por M. Ruiz, *op. cit.*, p. 85.

identitario, sería una cualidad que determina al «individuo particular», siempre y cuando esto se produzca desde uno mismo y nunca el individuo sea un eslabón prescindible o sustituible a nivel social. Tampoco se trata de una alienación en la que el sujeto sea un elemento en el que el grupo anule su individualidad y aunque lo temático en el cante radique en el interior de la persona con sus características propias, no sería desde un punto de vista antropocéntrico.²²⁷ De tal manera que, ese individualismo del gitano mira hacia el interior, pero sabiendo sólo observar la vida mediante el reflejo que escapa al exterior.²²⁸ Desde esta perspectiva, el flamenco se sustentaría desde el sentir de la experiencia con el otro, o sea, en el sentir que provoca lo que a cada uno le pasa, el yo que experimenta, siente y piensa. Es un individualismo pasional además de temático, porque existe una parte que proviene de la «identidad irreductible de cada yo concreto», sin oponerse por ello, al reconocimiento de los demás y a la mutua participación²²⁹ en la que, González Climent describe del andaluz un sentido de «convivir el íntimo sentimiento humano de los demás... imperiosa necesidad del prójimo, pero sin sentido social, solo con desaforada apetencia humana... participación en la intimidad esencial de lo ajeno».²³⁰

Todo esto genera desconcierto y mucha opacidad en donde individuo e individualismo generan confusión con un fin tendencioso por los deseos de darle un significado específico al flamenco, en donde no se asienta una propuesta clara que considere al individuo, la individualidad e individuación, de tal manera que, esta situación desemboca en intentar dilucidar cuando menos en principio, los elementos indeterminados que comprenden al individuo, ya que si no se da a conocer esto, resulta artificioso tratar lo de una individualidad que vaya operando específicamente en torno a lo que se presume o especula como una individuación humana atípica (individuación flamenca); sin embargo, también es preciso intentar desclasificar este proceso de individuación y comprender la relación social, abordarlo de una manera diferente a lo que observa y plantea Manuel Ruiz,

²²⁷ M. Ruiz, *op. cit.*, p. 85-86.

²²⁸ Carlos Caba Landa, *Andalucía: su comunismo y su cante jondo: (tentativa de interpretación)*, p. 175, cit. por M. Ruiz, *op. cit.*, p. 86.

²²⁹ M. Ruiz, *op. cit.*, p. 88-89; Moreno Navarro, 1996, p. 31 cit. por M. Ruiz, *op. cit.*, p. 87.

²³⁰ González Climent, *Flamencología*, p. 353, cit. por M. Ruiz, *op. cit.*, p. 89.

u otros autores que han buscado de manera no convincente, engañosa, sesgada o cuando menos forzada hacia la intención en donde el principio de individuación en el flamenco tenga otra génesis y cualidades siempre diferenciadas u opuestas que se aparten rotundamente de la individuación que se presenta fuera de la contención del conjunto de esta sociedad específica, pero ¿dónde está en realidad esa diferencia?

Ya se ha observado que se torna prácticamente imposible tratar de manera coherente la individuación en el flamenco si antes no hay claridad y nitidez mediante una propuesta que arroje las respuestas necesarias respecto al individuo en un plano general. Así pues, una posibilidad sería partir desde un medio de nociones que pueden identificar, situar y relacionar al individuo y sociedad, tal como la propuesta de individuación de Gilbert Simondon.

La individuación, desde la propuesta de Gilbert Simondon

Una de las clasificaciones más notables desde una visión universal es la que se ha aplicado desde el esquema del sistema hilemórfico de Aristóteles, materia y forma, este esquema ha resultado aplicable también para sostener la conformación de lo viviente y de lo psíquico, de tal manera que, cuerpo y alma podrían ser sujetos de este razonamiento, pero con limitaciones. En este esquema, que sólo se da desde una manera estricta, la materia y forma se observan como abstractos, se tienen que aislar o sustraer características relevantes de la materia para que cumplan con la noción de la forma mediante una operación técnica que la moldee o modele específicamente, basándose en conceptos fieles. Mediante la técnica se le puede ver nacer a un objeto al contener y moldear a esta materia bajo ciertas condiciones, a este objeto concreto no le basta la materia, la noción de su forma o el moldeado para ser individuo, sino que requiere una serie de operaciones que se encadenen dependiendo de los elementos concentrados dentro del individuo; asimismo, tratándose de un molde no sólo es construido y preparado, sino que tiene un proceso manipulable relacionado a esa noción, a su propia materia y forma, el cual experimenta una operación desde otro dominio y realidad diferente. Posteriormente a esto es cuando se

presenta la comunicación entre elementos de esas distintas naturalezas. El molde sólo es capaz de operar coherentemente sobre lo esquemático de la forma, limitándola y estabilizándola, mas no sobre la materia del individuo o de sus elementos contenidos. El moldeado o modelado de una materia con propiedad indefinida, de plasticidad y devenir, define la forma interrumpiendo lo aleatorio, mediando entre el conjunto de elementos y entre el interior de ellos. No basta la materia y el molde, sino que exista una operación que ejerza entre estos elementos en los que en cada parte prevalece una fuerza, una energía que se propague a través de la materia. Hay un potencial en el que durante un tiempo la materia llena el espacio delimitado por el molde, pero no sin un equilibrio de fuerza, el límite del molde detiene la expansión y la presión desplaza la materia en otros sentidos hacia donde pueda expandirse hasta ser completada la forma. El proceso hacia la forma no es presentado como inerte, la operación le da una dinámica, materia y forma son operados en un «mismo nivel de existencia», durante un momento la energía se propaga a través de la materia, proviniendo desde una dimensión más extensa que la contenida allí, expresando ya «las limitaciones individuantes». A diferencia de la materia que tiene potencial de devenir, la fuerza que radica en la forma es la que interviene limitando el desplazamiento de la materia, por lo tanto, la forma no es vehículo de la energía y si tuviera potencial de devenir, quedaría anulado; sin embargo, existe un momento en el que la fuerza de la materia y de la forma son homogéneas, aunque cada una pertenece a un diferente conjunto, entonces sucede el instante en que la materia se ha estabilizado y las fuerzas ceden, pero dentro de la materia estabilizada no se puede descartar la presencia de elementos que no participan dentro de ese potencial actualizado, «son potencialidades parásitas».²³¹

²³¹ Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Buenos Aires, Cebra/Cactus, 2009, pp. 47-56; Al hablar de un individuo es posible, según sea el caso, referirse a él como un conjunto de elementos indeterminados o como un elemento dentro de un conjunto. La función expresa una relación entre conjuntos (una operación) y esta al ser definida se establece el medio en el cual se efectúan las correspondencias, o sea, la asignación de «un elemento único de un conjunto a cada elemento único de otro conjunto». Al primer conjunto se le puede llamar «dominio». Por lo tanto, si un elemento del segundo conjunto (co-dominio) es asignado a cada elemento del primero (dominio), se habrá efectuado una función. Para poder conformar un conjunto, se requiere que existan dos elementos como mínimo, bajo condiciones que lo permitan, en una operación sumatoria; estos dos elementos al ser operados multiplicativamente uno

El molde no es un elemento exterior que impone la forma, sólo la limita sin considerar una evolución o transformación sobre sí mismo, aunque sí tiene capacidad por medio de las fuerzas recíprocas de crear una reverberación en las partículas de la materia consiguiendo la estabilidad; por lo tanto, la forma como la materia serían dinámicas y se podría decir que existe un remanente de energía; no obstante, respecto a la materia, únicamente en ella no sólo sería remanente, más bien, prevalecería un potencial no actualizado, para devenir. Entretanto, si una partícula deviene, por medio de su resonancia y su plasticidad, repercutirá en las demás, la materia no mantiene un aislamiento como la forma, pero sí es posible decir que el molde al limitar es el que propicia el «estado de resonancia interna», mas no a través de él. Ahora bien, la materia tiene potencial para tomar la forma y no sería el molde el que la da, más sí se considera un molde con cualidad variable, su limitación a la materia es una condición, ya sea topológica o energética; topológica sería respecto a la forma y la energética sobre todo el sistema. La energía no sólo se reduce a un potencial almacenado que puede devenir en una expansión cinética de la materia cuya tendencia sólo pueda ser delimitada por el molde, sino que también puede tener potencial gravitatorio o potencial elástico en el que prevalece una propensión de volver a un estado original, inestable o amorfo.²³²

La forma es el resultado de un sistema en el que se da una operación, no de la materia en su estado bruto y la forma en estado puro, la materia tiene que ser preparada y

con el otro, dan como resultado la generación de un nuevo elemento (nuevo individuo), de esta manera el estado del conjunto habrá cambiado. Este nuevo individuo contiene elementos como la información genética, la cual ha sido transmitida, transformada o propagada por un vector. Siendo el vector un elemento que se conforma por cuatro elementos que están en relación activa con él mismo: punto de aplicación; dirección, este le permite preservar el estado; sentido, delimita y evita la elusión de la sucesión de estados; y la magnitud, que responde al tamaño de lo que conduce; sin embargo, se presenta el tiempo, como un elemento escalar del subconjunto, que le da la posibilidad de la cualidad de continuidad. Un elemento escalar también puede modular las intensidades. En el caso de que la operación sea sumatoria y multiplicativa desde el vector base, obedecerá a una transformación lineal, que generará un elemento que pertenece al espacio., *Definición.de*, <https://definicion.de/> s.v. FUNCIÓN MATEMÁTICA, REGLA DE CORRESPONDENCIA, consultado el 15 de enero del 2022; Oscar Rosas, *Transformaciones lineales*, 2017, <https://compilandoconocimiento.com/2017/01/24/transformacioneslineales/>, consultado el 15 de enero del 2022.

²³² *Ibid.*, pp. 56-57;

Estefania Coluccio Leskow, *Concepto.de*, Buenos Aires, Etecé, s.v. ENERGÍA CINÉTICA, <https://concepto.de/energia-cinetica/>. Última edición: 15 de julio de 2021, consultado 15 de enero del 2022; Diferenciador, *Energía cinética y potencial*, <https://www.diferenciador.com/energia-cinetica-y-potencial/>, consultado el 15 de enero del 2022.

la forma llevada a materializarse, en donde además la energía es fundamental, ya que se conduce a través de la materia y la forma la modula, siendo parte de todo el sistema. En el momento que se presenta la forma ya adquirida, es cuando la energía gobierna la unidad. No obstante, esta operación es dada a través de encadenamientos y no en el estado bruto y puro como se ha mencionado, por lo tanto, el esquema hilemórfico sólo considera la última parte técnica de esos encadenamientos, ve el resultado y no la operación ni lo referente a lo energético.²³³

El principio de individuación no está en la materia ni la forma, ni se presenta antes ni después de su consumación, está en el *tempus instans* de su propia formación, en la operación misma y la energía es individuante por la operación, al resonar de los elementos en toda su dimensión, la energía potencial y cinética está dentro de todo el sistema que en un momento se actualiza y estabiliza dando nacimiento al individuo y así mismo esa operación específica es la que hace que un individuo sea él y diferente a todos los demás. Entretanto, el ser viviente no se individúa en una sola operación.²³⁴

El sistema hilemórfico tampoco se puede sostener como un modelo técnico que funcione para la constitución de todas las formas, o al menos se encuentra limitado, no puede ser aplicable a todos los seres, en principio la relación temporal es clave. La individuación de lo constituido por un molde como un cubo de hielo, este hielo volverá a ser agua en estado líquido al cabo de un tiempo bajo otras condiciones; entretanto, su proceso se completa abruptamente, pero en el ser viviente no basta una sola operación, ni posterior a ella se da un proceso de degradación, sino que su individuación continúa y ese es el «principio de una individuación posterior» que no degrada o suplanta a la anterior y que además el devenir de cada una se mantiene constante. En la operación técnica, en el momento que surge la forma, cuando se da la unión entre las semicadenas, «lo individuado y lo individuante coinciden» para posteriormente separarse, el molde ya es innecesario y el individuo está constituido. A diferencia del objeto técnico, el ser viviente continua su

²³³ *Ibid.*, p. 58.

²³⁴ *Ibid.*, p. 61.

individuación, presentándose como ser individuante e individuo parcialmente constituido con potencial de devenir, por lo tanto, su sistema interno contendrá un paradigma fuera de lo tecnológico, donde la individualidad no es un objeto que se construye, no es una posesión, ni es lo que pueda utilizarse para una función.²³⁵

El hombre mediante su conducta social, la necesidad de identificarse en todo lo que le rodea y con la tendencia de poseer de manera clara y bien delimitada una identidad, hace que él sea el responsable del «objeto individuado»; sin embargo, esta individuación no puede ser determinada a voluntad, parcialmente obedece a una significación, pero qué pasa con todo lo que se excluye de una realidad, además de la «subjetividad de la individuación» que se presenta; esto no quiere decir que la individuación dejaría de existir, sino que esto da la posibilidad de conducir a un planteamiento auténtico y crítico que responda a lo que es la individuación, por qué es lo que es un individuo y su diferencia inconfundible entre este y otros. Si la realidad y la relatividad de la individuación son confundidas, se interpretará que todo reside en el interior y que la relación con todos los demás individuos es determinada de una manera general, descartando lo particular entre la relación con sus diferentes y quedando sólo individuo y grupo, en una separación que expresa lo intrínseco y lo extrínseco.²³⁶

Ahora bien, si mediante la operación técnica se presentan las condiciones en que materia, forma y energía entran en una estabilidad capaz de constituir al individuo, la duración del individuo sería el mismo instante en el que adquirió la forma y posteriormente en consecuencia resultaría una degradación constante; «un ser individuado» y no un individuo que se preserva con sus cualidades dentro del sistema energético para que continúe individuándose potenciando sus cualidades elementales. La forma cobra sentido para el individuo al ser parte de ese sistema energético que la convierte en vehículo y coexiste en una realidad donde no se concibe en la individuación lo extrínseco e intrínseco de manera separada, más bien el individuo se constituye con una relación activa entre lo

²³⁵ *Ibid.*, pp. 61-64.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 80-81.

extrínseco e intrínseco por medio de ese sistema de resonancia. El individuo real contiene elementos indeterminados internos, así como la existencia del ser dentro de su propio límite, pero también va más allá de él por su relación energética. Va resultando en individuación real, inacabada pero continua, su interioridad es dada por la constante operación que le va reconstituyendo y la individuación ocurre antes de que se presente una distinción entre extrínseco e intrínseco. El sistema energético es parte de esa realidad en la que no se le puede establecer como un tercer elemento posterior a la materia o a la forma, más bien es relación activa entre ambos. El individuo es comunicación, «es el ser de la relación» activa, centro de «operación intensa». ²³⁷

El principio de individuación no es lo previo al individuo como una especie de ente constituido o casi constituido que se reúne como etapa hacia el nacimiento del individuo, más bien es todo el sistema en sí; al operar la génesis del individuo, el sistema sigue existiendo, sobreviviendo así mismo y en el interior del individuo por medio de asociación, donde la individuación sigue siendo operada continuamente, el individuo es devenir del sistema dentro de muchas posibilidades, y tiene potencial de presentarse incluso a diferentes niveles, exhibiéndose sólo como una parte de esa realidad, posteriormente a la individuación se puede considerar existente un «medio asociado» como la parte complementaria. Individuo y su parte complementaria son encontrados dentro del mismo orden y en una realidad más amplia, son símbolos relacionales que reconstituyen la unidad original. Así es factible decir que el individuo es sólo una parte del ser y «no puede dar cuenta de sí mismo a partir de sí mismo», razón por la cual no es posible explicar lo que constituye al individuo buscando en él mismo, ya que para que esto pudiera ser, el individuo tendría que contener internamente al sistema completo desde origen. ²³⁸

Mientras que el individuo es un resultado (en constante relación activa, más no por abstracción ni como una extensión del ser) de la individuación, la individuación es una operación en esa vasta realidad en la que se estructura la génesis de ambas partes

²³⁷ *Ibid.*, pp. 82-84.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 84-86.

(individuo y complemento), no de manera separada, sino conjunta y simultáneamente. La génesis del individuo puede ser captada en ese cambio de estado que precede y sucede al conjunto dentro de su realidad completa. Si no se considera una percepción de la naturaleza del individuo mediante esta propuesta, resulta susceptible de gran confusión, en donde dependiendo de cómo se le trate se le pudiera considerar como un todo o como algo ínfimo, como un espejismo o tomaría una inconsistencia de sí mismo o en relación al ser.²³⁹

Si se explica brevemente la identidad, hay que señalar que no es la que se presenta como la del individuo que radica en sí mismo, sino la del sistema completo que se expresa mediante las fases del individuo, que este es asimismo manifestación del ser a través del acto de individuación.²⁴⁰

La individualidad es prolongación de la génesis en relación a la transmisión de esa actividad que le hace permanecer en el tiempo a modo de información, propagación esquemática reactualizándose. «El individuo condensa información, la transporta y luego la modula en un nuevo medio». Asimismo, el individuo es autónomo en cuanto al manejo y conservación de la información, ya que esta gobierna su acción.²⁴¹

La información confronta una realidad en la que su base radica en la delimitación de los detalles percibidos dentro de un espacio y tiempo, hay un límite cuantitativo de elementos y detalles desplazándose en una determinada unidad de tiempo, en donde asimismo se da lugar a la captación o realización de su registro. Este registro, a su vez, está delimitado por la capacidad de resolución o definición con la que se puede captar. Si la resolución sale de los límites o en relación al tiempo su flujo es alterado, el registro no tendrá coherencia. Tal cual sería un ejemplo sobre una secuencia musical en la que se pudieran captar elementos no esenciales en demasía, densamente amplificadas, y su desplazamiento sonoro alterado por fuera de los límites en donde su apreciación se encontrara fuera de toda claridad auditiva, se percibiría ininteligible, como una nebulosa

²³⁹ *Ibid.*, pp. 87-88.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 89, 241.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 281-283.

sonora. Por lo tanto, la intensidad forma una parte crucial dentro de estas relaciones y dentro del esquema perceptivo. Dependiendo de la intensidad, la información cobra un sentido con cierto predominio en donde la percepción de elementos es insuficiente sino contienen una relación con el sujeto, en una intermediación con el mundo, «actividad perceptiva». «La actividad perceptiva es mediación entre la cualidad y cantidad; es intensidad, captura y organización de las intensidades dentro de la relación del mundo con el sujeto». La percepción tiene la facultad de posicionar en un nivel muy alto a la información, esto lo consigue estabilizando las diferentes intensidades en un estado resolutorio de tensión y compatibilidad que propicie devenir mediante una transformación que derive en potencial de información cualitativa y cuantitativa, pero para efectuarlo; a la percepción debe precederle un estado con condiciones, por analogía, como con cualquier sistema que contenga una estructura estable.²⁴²

«El sujeto constituye la unidad de la percepción» en lo comprendido entre él y el mundo, esta es actividad extensiva con capacidad de traspasar más allá de lo propio del sujeto, no es captación inmediata y descodificada de las formas ya constituidas, confundir la percepción con eso sería cambiarla sólo por conocimiento. El sujeto tiene la capacidad de distinguir las formas de acuerdo a las señales procedentes del objeto, con tal de que no se aleje de ellas, o sería sujeto de lo ilusorio. «El acto perceptivo instituye una saturación provisoria de la axiomática del sistema que es el sujeto más el mundo», cada uno posee su cualidad única, pero si el sujeto es compatible con el mundo en un estado de resonancia, habrá «estabilidad de la percepción»;²⁴³ existe el elemento afectivo²⁴⁴ que, dentro de esa

²⁴² *Ibid.*, pp. 355-362.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 360-363.

²⁴⁴ Las cualidades afectivas se insertan dentro el territorio del placer y del dolor, estos «son el enraizamiento de la experiencia... Placer y dolor no son solamente repercusión de la experiencia en el ser; no son solamente efectos, son también mediaciones activas y que poseen un sentido funcional; aun considerando la afectividad como una reacción... son el sentido de la afectividad... La emoción es un descubrimiento de la unidad de lo viviente, así como la percepción es un descubrimiento de la unidad del mundo; son dos individuaciones psíquicas que prolongan la individuación de lo viviente. El universo interior es emotivo tanto como el universo exterior perceptivo[...] Sensación y afección son realidades que advienen en el ser viviente individuado sin asumir una nueva individuación... en cambio, la percepción y la emoción son de orden metaestable: una percepción se aferra al presente, resiste a otras percepciones posibles, y es exclusiva; una emoción se aferra igualmente al presente, resiste a otras emociones posibles; es por ruptura de ese equilibrio metaestable que una percepción reemplaza a otra; una emoción sólo sucede a otra como resultado de una especie de ruptura

saturación, carga al acto con una polarización que ubica al sujeto «en relación al mundo».²⁴⁵

Tentativamente se pudiera incurrir en la afirmación de que el «concepto» resulta de una determinada cantidad de percepciones, pero no en mediación dentro de la unidad completa, sino más bien, es necesario que haya una distinción y separación por medio de tensiones entre ellas, que entre en movimiento «el sentido de la relación» con el sujeto mismo y de él con el mundo. El concepto, así como la percepción, requiere reactivarse continuamente si pretende mantener su integridad, y se preserva mediante el límite que permite la distinción entre un conjunto de ellos dentro de un campo lógico. El integrar un nuevo concepto a ese campo, es una posibilidad de reestructurar al conjunto, modificando previamente esa delimitación que permite la distinción de los conceptos.²⁴⁶

La relación entre individuo y consciencia lleva a un planteamiento en donde lo psíquico busca resolver lo que la percepción de la forma tiende a desfavorecer, el equilibrio entre la relación activa, de la percepción y de la afectividad. Si se considera una reintegración de estas con el fin de reestablecer ese balance, se suscitará la posibilidad en donde el sujeto hará distinción entre las delimitaciones de las «unidades en el mundo objeto» como «soporte de la acción o garante de las cualidades sensibles», en tanto que progresivamente el sujeto se vaya individuando así mismo en desplazamientos consecuentes; se individua a través de la percepción de seres, dentro del sistema que contiene a su «realidad individual» junto con los objetos constituidos o percibidos. El psiquismo sería una constante distinción e incorporación entre exterioridad e interioridad, dirigido por la causa y su finalidad, en un estado de transformación y transmisión, llamada «transducción».²⁴⁷

interna... la emoción es organización de afecciones». *Ibid.*, pp. 381-387. «La emoción modula la vida psíquica, mientras que la afección interviene solamente como contenido» *Ibid.*, p. 387, n. 4.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 387.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 364.

²⁴⁶ *Loc. cit.*

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 365-366.

A través de la consciencia no es posible captar los actos con plena claridad ni desarrollarlos, esta se dispone entre la causa y la eficiencia que hace conectar consigo mismo al individuo y a este con el mundo. En la consciencia prevalece una confusión sobre la voluntad del sujeto y le hace incapaz de fundamentar su acción válidamente, presenta un «encadenamiento de los actos de voluntad» errático o inconsistente e insuficiente. A diferencia del consciente, el inconsciente posee una delimitación donde radica la «capacidad de acción en el sujeto», que el consciente no logra dilucidar, en el que se desarrolla un encadenamiento de elementos que se van añadiendo, aunque carecen de una capacidad para el proceso creativo; se diferencia claramente del inconsciente que el psicoanálisis trata como un psiquismo completo, que dicta incluso sobre lo captado en la consciencia. Por lo tanto, es necesario considerar que entre el límite del consciente y el inconsciente se sitúa como superficie relacional el subconsciente, que en esencia es lo afectivo-emotivo, aquí es donde se «constituye el centro de la individualidad». El subconsciente establece reorganizaciones a nivel cuántico (cuantitativo-energético) y relaciones entre consciente e inconsciente.²⁴⁸

La individualidad psíquica se centra en lo afectivo-emotivo, siendo esta la base de lo que Jung distinguió en lo colectivo, que existía una capa distinta a la psique de un individuo específico, que en contenido y forma era igual en todos los individuos. En este es donde se constituye el arquetipo, el origen del mito, las ideas originales que se mantienen como «formas estables e inmutables»; asimismo, el mito no es sólo un modelo, ya que se origina en gran medida por los sentimientos relacionados al devenir del ser.²⁴⁹ De esta manera al hablar de la individualidad de una sociedad, es factible sustentar su constitución como colectivo mediante la interacción interindividual que radica en la similitud y consonancia de reacciones afectiva-emotivas. El medio de propagación radica en cada elemento de la vida dentro de lo grupal: «régimen de las sanciones y de las recompensas, símbolos, artes, objetos colectivamente valorizados y desvalorizados». El entretejido que se desarrolla

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 366-367.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 367, 371; Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 58.

dentro del territorio de lo afectivo-emotivo permite la constitución y la segregación grupal.²⁵⁰

La comunicación intersubjetiva es participativa, mantiene una transmisión y transformación, sin embargo, es posible no definir con especificidad lo transmitido, tal es el caso entre un hombre y un animal incluso de una especie distinta, en donde puede ocurrir la transmisión de afecciones simpáticas o antipáticas no premeditadas.²⁵¹

El individuo mantiene su realidad en relación con su interior, pero es contenida por un medio, de tal manera que, si se le aniquila, prevalecería activamente dentro del medio como individuo inacabado. Es por medio de los otros que permanezcan que se reactualizará su ausencia. El individuo viviente preserva la perpetuidad del desaparecido, evocándolo mediante el rito; asimismo, sigue estando dentro de un sistema energético, que en este caso la transmisión y transformación de su estado son accionadas por lo afectivo-emotivo. A menos que la aniquilación se presentara objetivamente, se tendría que reducir el medio junto con él, ya que a la muerte del individuo le deviene un anti-individuo «compuesto por un núcleo de afectividad y emotividad», anti-individuo que es «ausencia aún individual» y funge como símbolo.²⁵² Si esto se considera mediante la física, no bastaría la aniquilación del medio y del individuo para aniquilar al anti-individuo, se tendría que presentar un encuentro de individuo y anti-individuo dentro de un estado cuántico que efectúe el proceso de aniquilación, para así convertirlos en energía u otras partículas.²⁵³ No obstante, al tratar al individuo desde la perspectiva de conjuntos finitos, bastaría con retirar un elemento independiente constitutivo de él, para que deje de ser. En este caso no correspondería a su aniquilación, sólo a una transformación mediante una operación en la que perdería su cualidad de individuo, entretanto, persistiría el anti-individuo.

Es en el subconsciente que radica lo irresistible de preservar a ese anti-individuo en perpetuidad ausente y en reciprocidad simbólica con el individuo viviente. Este sentimiento

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 367-368.

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 368-369.

²⁵² *Ibid.*, pp. 369-370.

²⁵³ Definición.de, s. v. ANIQUILAR, www.definición.de, consultado el 15 de enero del 2022.

suele ser base de lo dogmático religioso o en la herencia genealógica, que también puede entenderse como una reactualización en la que el recién nacido, como nuevo individuo relacionado con el que le antecede, se convierte en un símbolo recíproco que llena la ausencia del otro.²⁵⁴

Así pues, emerge lo transindividual,²⁵⁵ se presentan dos dimensiones distintas, una es en la que espiritualmente se tiende a lo eterno, como en la cultura que le da un gran peso a la expresión y a su registro; pero en la otra dimensión, es encontrada «la espiritualidad del instante, que no busca la eternidad y brilla como la luz de una mirada para luego extinguirse», quedando en el olvido.²⁵⁶

Existen ciertos sentimientos que presuntamente son emociones a la vez, tal sería la angustia, sin embargo, no puede serle reconocida sólo mediante la emoción o sólo el sentimiento; si sólo se le trata como sentimiento, se buscaría la disociación entre el ser individuado y la naturaleza advenida a él. «El ser individuado es el aquí y ahora... impiden que aparezcan una infinidad de otros aquí y ahora: el sujeto toma consciencia de sí mismo como naturaleza, como indeterminado». Durante la angustia, al sujeto lo aprende el sentimiento de ser sujeto, la angustia es cargarlo con el peso de ser la problemática de su propia existencia, en vez de identificar los problemas en torno a las percepciones y a la afectividad. En la angustia se presenta un efecto contrario al desplazamiento que sitúa al individuo en su individualidad. «La angustia es una emoción sin acción y un sentimiento sin percepción, es pura repercusión del ser en sí mismo», sería una ilusión efectuada en un solo salto desde lo pre-individual, como un falso atajo a su resolución como individuo determinado, sin atravesar por lo colectivo. Se presenta una exigencia acechante y silenciosa del ser angustiado hacia sí mismo y este se aleja de lo que puede constituir la individuación en lo colectivo, por ende «sólo puede ser emoción» del «sujeto que toma

²⁵⁴ G. Simondon, *op. cit.* p. 370.

²⁵⁵ Lo transindividual es extensivo de la estructura y función que delimitan al individuo, es lo que sobrepasa los límites del ser individuado, se encuentra en el orden del comienzo de una nueva individuación en el mismo individuo y mantiene una relación en la que conecta al ser psíquico con los demás. «El psiquismo es lo transindividual naciente». *Ibid.*, pp. 243-244.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 372-373.

consciencia de sí mismo como sujeto angustiándose» en devenir recíproco, que le convierte en objeto de sí mismo. El sujeto va perdiendo su interioridad a la vez que sufre de dolor mientras se va expandiendo, «asume todo el espacio y el tiempo» en donde la estructura que promueve la individuación se torna incongruente y el aquí del individuo se bifurca en un «aquí y en otra parte», separándolo. Al experimentar la angustia prolongadamente, se efectúa una amplificación de la emoción, interiorizándose cada vez más, y aunque el sujeto siga operándose así mismo, es en torno al caos; la acción del sujeto no tiene el fin participativo en la individuación, sino renunciante, en el que permanentemente remitido a lo pre-individual, va rompiendo su tejido para destruir la individualidad, dirigiéndose «hacia otra individuación desconocida».²⁵⁷

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 378-381.

Conclusiones

El intentar responder qué es el flamenco es quitar el velo a una palabra para ser arrojado por ella a una trama compleja con vastos cuestionamientos y descubrimientos. El flamenco ha tenido tanta fuerza, al grado de ser usado con fines políticos para transformar sociedades y a la vez para enmascarar un autoritarismo por medio de una imagen de cohesión social; así mismo, ha sido sujeto de una tendencia de explotación mercantil o fuente de inspiración para subculturas pseudoartísticas. Al percibir una expresión tan atractiva e incomprensible, el individuo la ha llevado hacia una diseminación ampliamente territorial desde estereotipos ilusorios desatados por la fuerza y pasión del espíritu, así como desde la curiosidad o de un interés fidedigno por parte de investigadores, filósofos o artistas; creando incluso centros de investigación, museos y espacios específicos (peñas flamencas) para presenciar esta expresión desde lo escénico.

La evidencia más certera acerca del nombre, con documentación que la respalda, señala que se acuñó debido a la presencia y permanencia de familias gitanas provenientes de Sevilla y Cádiz que incursionaron en la guerra de Flandes (guerra de los Ochenta Años). De tal manera que, aunque existían gitanos con usos y costumbres similares a través del territorio español e incluso fuera de él, Flamenco indica una denominación de origen para los gitanos de estas regiones específicas.

No obstante, las especulaciones e investigaciones sobre la cuna de esta cultura han oscilado demasiado incurriendo en demasiadas confusiones y atribuciones de toda índole. Por recurrencia entre algunos de los estudios de mayor seriedad y que en un momento aportaron sus respectivas pruebas, se concluyó que es un pueblo originario de la India; entretanto, no se puede negar la fuerte presencia gitana en la región del Indostán, pero ahora es posible descartar este lugar como su cuna cultural y decir que sólo fue uno de los destinos más importantes a los que se desplazaron algunos pueblos originarios de Tracia. Esta confusión es fundada por una prueba de ADN que relacionó al gitano español con uno de los pueblos arcaicos de la india, pero estas pruebas no pueden ser concluyentes, ya que mediante vestigios e investigaciones se tienen datos en los que se asegura que

prácticamente estos guerreros tracios junto con sus familias, suplantaron a la población entera de esa región bajo el comando de Alejandro Magno, lugar preciso de donde fueron tomadas las muestras genéticas.

Al no haber un registro escrito directo desde lo tracio ni desde lo gitano, por no ser la fuente para la documentación ni transmisión de su cultura, es que surge la necesidad de recurrir a las fuentes griegas y latinas que responden a este vacío para las causas deseadas. La mitología es capaz de detallar aspectos relacionados al pueblo tracio, o cuando menos aludirlos; en virtud de las cualidades que ofrece el mito de Orfeo, dentro de una primera exploración, ha sido posible establecer una conexión con el flamenco, dando sentido a determinados elementos y significaciones de lo que prevalece desde esas formas o ideas originales, más allá de considerarle como mera fantasía.

¿El pensamiento trágico es parte de su realidad, al menos durante la celebración del cante? Si la individualidad ha sido poseída y el conjunto tiene al menos ese potencial predispuesto bajo condiciones que preserven un carácter inocente, presuntamente habría una disposición hacia lo trágico, incluso ellos aceptarían su estado sin siquiera pensarlo, participando en lo esencial sin buscarlo. Entonces, este grupo de individuos se funden y se pierden mediante la consumación del rito, disolviendo su constitución, lo que Bataille describiría dentro del «erotismo sagrado».

Bataille y G. Lorca coinciden en el fuerte nexo entre erotismo y muerte. En la muerte existe una violencia tan fuerte que al individuo lo separa de su deseo de aferrarse a la vida. Ese estado es el que permite percibir el contraste y apreciar el sentido íntimo de la violencia; así, por medio del erotismo, se llega a lo íntimo del ser, la desnudez da paso a un estado de comunicación que propicia lo perceptible de una revelación o incluso hasta el sentir del despojo de la individualidad mediante la posesión de los cuerpos; a través de la alteración del estado previo se abre un canal hacia la continuidad de ser.

Orfeo es un mito que claramente puede ser percibido en la temática gitana que expone G. Lorca, lo metafórico guía hacia los significados que entrelazan a Orfeo con el

gitano, entre tanto, su relación con lo sagrado puede explicarse mediante el pensamiento de Bataille; sin embargo, hablar de una prevalencia del pensamiento trágico en lo flamenco, no sería preciso confirmarlo, pero tampoco negarlo aún.

Manuel Ruiz intenta explicar que la individualidad es un soporte fundamental para el flamenco, pero esto intenta delimitarlo en relación a lo que llama «punto de vista filosófico flamenco». La individualidad no sólo es un soporte para el flamenco, lo sería para cualquier colectivo, pero buscar un punto de vista diferente desde algo inexistente como la filosofía flamenca, asegurando que, ya que ninguna teoría ha sido capaz de explicarla, por fin se explicará esta variante de individualismo; sin la pretensión de demostrar lo contrario, su propuesta termina siendo incompleta, e incluso una absurda manipulación llena de contradicciones e incongruencias que fuerzan hacia un resultado caprichoso. Así como el afirmar que, dentro del flamenco, lo social constituye al individuo, en el que su identidad tendría un proceso inverso, donde la patria o unión como pueblo funge como cualidad que determina al individuo particular, bajo la condición de que este último sea autónomo.

Dentro de las críticas de Ruiz a las teorías existentes acerca de la individuación, menciona que no son adecuadas porque no vislumbran lo que comunica el flamenco; no obstante, por mencionar sólo un ejemplo, es contundente la disparidad perceptiva al presentarse una incursión o excursión intercultural al límite de estos medios, por lo tanto, es claro que si se busca descifrar o pretender que lo que comunica el flamenco es específico, dentro del mismo nivel que el conocimiento, es incurrir en un grave error. La transmisión de contenido no se puede conocer específicamente; sin embargo, como en el territorio de la percepción musical, es innegable la presencia de un afecto simpático o antipático de carácter universal.

Desde el planteamiento de Simondon es posible notar que en las afirmaciones de Ruiz se encuentran muchas inconsistencias, aunque este planteamiento no se puede reducir a sólo confrontar lo que se ha dicho sobre el proceso de individuación en el flamenco, sino que por medio de él se puede abrir la perspectiva como no había sido posible anteriormente, dando una gran claridad para responder consistentemente y

coherentemente al tema. En primera instancia hay que entender que un ser individuado, es sujeto potencial de diferentes individuaciones que, en sí, estas no reducen ni suplantán a la primera, ya que esa primera fungiría como pre-individuación de las siguientes. Aunque es posible que una de ellas se vea fuertemente alterada por elementos o condiciones específicas, como cuando se presenta la angustia.

El duende no es otra cosa que la parte mágica, es lo que da movimiento al flamenco, lo que se encuentra en lo místico, en la sustancia del arte; el duende precede a lo emotivo con gran potencial energético que se presenta invadiendo y saturando lo perceptivo. El duende es ajeno a lo moral, a lo técnico, a lo religioso. Duende no es forma, ni sujeto de las formas, sino que se presenta cuando se les destruye, la obra debe destruirse mientras que el intérprete queda indefenso; entonces, el duende avasalla intensamente.

En la individualidad se constituye la forma del flamenco como tal, ya adquirida, es dada por el momento en que la energía gobierna toda la unidad. Esto es resultado de cuando ha ocurrido una preparación de la materia existente, además de la materialización de la forma, así, la forma modulará lo energético a través de la materia.

El gitano flamenco, así como cualquier individuo, encuentra su realidad partiendo de su interior, en donde el medio la contendrá, pero una diferencia de estos individuos que pertenecen a dimensiones diferentes, tiene la particularidad habitual que cuando un flamenco muere, se le evoque mediante el cante (el rito), haciéndolo perpetuo y manteniéndolo recíproco con el individuo vivo, continuamente se va reactualizando su ausencia, incluso los individuos jóvenes están cargados con una correspondencia de ser símbolo recíproco que anhela mantener las cualidades del ausente en pro de una fidelidad de culto y de la unión colectiva; entretanto, su estado es transmitido y transformado por medio de la acción de lo afectivo-emotivo que habita en el subconsciente. Sin embargo, un elemento clave es la angustia, pero con ella también el sujeto se encamina a la pérdida de su interioridad, la angustia va llenando ese espacio bajo incongruencias que al individuo lo bifurcan en un aquí y en otra parte, en vez de un aquí y ahora.

El ser individual antes del grupo ya lleva consigo una carga de angustia y un potencial de adaptabilidad. El grupo nunca fuerza la individuación, ya que es un complemento de ella a nivel de la pluralidad. Ahora que, si la angustia lo hace alternar al individuo entre estados de tensión como si existieran dos de ellos que se observan, se contradicen, pero que encuentran relación de lo singular a lo plural, es posible que una determinada carga de angustia se disemine, como relación entre el individuo en dos fases. En el entendido de que se tendrían dos conjuntos diferentes dentro de esa dimensión: conjunto-individuo (el individuo es un elemento del grupo, pero a la vez es un conjunto-individuo de elementos contenidos) y conjunto-sociedad. De tal manera, es factible decir que desde el dominio del conjunto-individuo, es que la angustia, cuando menos como carga no manifestada, está contenida también dentro del co-dominio (conjunto-sociedad); entretanto, se hace posible que bajo las condiciones del flamenco, se presente la angustia ya como elemento contenido del grupo, y sea asignada mediante una función (relación) a cada elemento del individuo (dominio); entonces, la individuación colectiva será invadida por la reciprocidad en la que constantemente vuelven al dolor y van contra corriente, desarticulando el curso previo de la individuación grupal para remitirse, si no es a una individuación desconocida, cuando menos a lo pre-individual como grupo y al estado que les ata a los seres del pasado y al dolor, en una afasia temporal en la que el presente es extensión del pasado reactualizándose. Esto no impide que la individualidad colectiva siga operando elementos independientes (que son fundamentales y sin ellos dejaría de ser) entre el dominio y co-dominio, en los que incluso la angustia pueda asociarse parásitamente, efectuando una alteración, pero sin interrumpir el estado de estabilidad. De qué otra manera se podría dar respuesta a un fenómeno social en el que el grueso de los individuos experimenta una inmersión en la angustia y aun así siguen operando transindividualmente, manteniendo una individuación constante tanto en individuo, así como en grupo.

Uno de los grandes problemas para determinar qué es el flamenco o qué caracteriza a este tipo de individuos, es al captar o registrar la información, más aún, considerando que esta gobierna la acción del individuo dentro de su autonomía. Desde lo perceptivo, es encontrado lo comprendido por los detalles percibidos dentro de un espacio

y tiempo; en otra parte, se encuentra el grado de resolución de la percepción. El sentido dependerá, por un lado, de la intensidad con la que es captado cada elemento y de las asociaciones; de tal manera que, cuando se registra la información por fuera de los límites de una determinada capacidad de resolución, o en relación al tiempo se altera el flujo, dará lugar a un registro incoherente. Por otro lado, para que la percepción de elementos baste para ese sentido, debe haber una relación de esos elementos con el sujeto a manera de intermediación con el mundo. Si la percepción consigue estabilizar las diferentes intensidades en un estado de tensión y compatibilidad que propicie devenir con potencial de información cualitativa y cuantitativa, será cuando la información sobre lo que es el flamenco será posicionada en un nivel muy alto y su registro tendrá coherencia.

El flamenco no es sólo una expresión musical, es a la vez individuo, conjunto, información, percepción, es todo un sistema. Tiene desde luego, su centro afectivo-emotivo, el cual radica en la individualidad donde una parte del contenido y forma es igual en todo individuo, ahí se constituye también el mito y la forma, en el subconsciente que es capaz de establecer reorganizaciones a nivel cuántico y las relaciones entre consciente e inconsciente. Al encontrar un colectivo flamenco constituido, es por el resultado de la consonancia de reacciones y de todo ese entretejido afectivo-emotivo. El flamenco tiene un medio de propagación en cada elemento contenido en el grupo, desde los símbolos, sanciones y recompensas, hasta el arte. Su cultura se expresa a través de formas constituidas, a razón de su articulación y secuenciación en respuesta a una serie de acciones regidas por la información, en algún momento pueden no ser expresados o comunicados todos sus datos de manera específica, pero esa información ya pudo haber accionado un mecanismo perceptivo con una capacidad de definición lo agudamente necesaria para identificar detalles que coherentemente establecen relación con el individuo, el mundo y el sentido que tienen. Por lo tanto, no es necesario que un determinado mito como el de Orfeo, porte todos sus datos en la reactualización para que dentro de esta cultura se exprese coherentemente como símbolo de reciprocidad.

La sociedad como conjunto, al ser operada con una exterior, tiene la capacidad de generar elementos nuevos que dan lugar a otra realidad. En lo comprendido, bien sea, desde un elemento con carácter musical hasta el nacimiento de un nuevo individuo o incluso de una sociedad alterna dentro de un sistema completamente diferente y con otras condiciones. Esto da respuesta a las diferentes manifestaciones culturales que se les conoce como flamenco y que obedecen a realidades diferentes.

Considerando al flamenco auténtico como un sistema estable, mientras que se observa a lo comprendido como audiencia externa, se podrá captar una segregación que resulta en individuos con correspondencia simpática o antipática, pero dentro de los primeros es donde se da activamente un proceso hacia la generación de un fenómeno expresivo alterno al auténtico. Estos nuevos intérpretes actuarán acorde a su capacidad de percepción; sin embargo, si la capacidad, las condiciones, el medio de propagación u otros no son los adecuados, el sentido que adquiere relacionamente entre elementos, sujeto y mundo, serán diferentes, incluso todos los detalles que son fundamentales se los perderían. Así, es posible dilucidar que, con el paso del tiempo, al haberse constituido una serie de manifestaciones secundarias externas bajo el nombre de flamenco y desde dominios sociales tan diversos, es exhibida una serie de realidades que dan sitio a la transmisión y transformación donde no hay concordancia entre la información, lo percibido y la acción ejercida.

Al considerar como emblemáticos del flamenco signos como el toro y la luna, a través de G. Lorca se observa la relación que tienen estos con la muerte o con lo erótico; más no es sólo en un sentido que caracteriza lo universal donde se presenta una revelación dado el peligro de muerte al que se enfrenta un torero, sino que también es parte de una serie de signos interconectados dentro de un desarrollo cultural que tentativamente preserva su integridad al estar en resonancia como individuos y al ir reactivando su estado perceptivo y sus conceptos. Se mantiene una determinada asociación entre lo contemporáneo del grupo y el sustrato donde duerme el mito. Esto se puede presumir, ya que se efectúa una acción que es regida por esa información, pero no es expresada

explícitamente, más bien está resguardada a manera de función moduladora dentro de la percepción de este grupo de individuos. Ahora bien, para una persona fuera de esta cultura, la tauromaquia carece de una base significativa en ese dominio, entonces, el sentido cambia en todos los aspectos, más tratándose de un ritual. Asimismo, se presenta la reacción simpática o antipática ligada a la naturaleza del evento; más allá de no conocer específicamente lo que comunica, es una experiencia en donde el individuo (como elemento externo) intenta situarse en relación y darle un sentido, recurriendo ya sea al pensamiento, a la intuición, o por razonamientos como el deductivo. Repercutiendo en interpretaciones que pueden ir desde lo que se describe como un ritual que accede a la revelación del ser; como una fiesta demostrativa de cualidades de gallardía, con tintes identitarios nacionalistas; o en su defecto, de salvajismo promovido. Ahora que, al generarse este tipo de ritual por grupos culturales ajenos, es susceptible a una nueva significación y motivación, incluso artificial, dentro de ese grupo; a pesar de ello, existe el potencial de experimentación del elemento sagrado, de la revelación que irrumpe el estado del ser, del tipo que desencadena la sensación de abismo que conecta con la muerte. Un hecho similar al que ocurría dentro de algunas congregaciones órficas, en las que acudían individuos de diferentes grupos sociales en búsqueda de una experiencia por medio de cosas diferentes.

Cualquier realidad es sujeta de modificaciones impredecibles ante la simple observación. Un pueblo que preserva o intenta preservar sus cualidades como grupo mediante recursos como el hermetismo, es porque encuentra una presencia amenazante que tiene el potencial y la dinámica para efectuar una alteración. De la misma manera sería sujeto de sufrir la alteración estando sólo bajo la observación, aunque no se vea amenazado; en principio, cualquier sujeto bajo observación, tiene la peculiaridad de verse afectado en su proceso de individuación al percibir en el medio alteraciones por elementos externos; sin embargo, el colectivo pudiera preservar el pensamiento trágico, pero tendría que garantizarse que sea el resultado de la misma operación, que pasa del conjunto original a los subconjuntos, en el entendido de que los subconjuntos se describen como las sucesiones inmediatas continuas del colectivo. Si el medio de propagación se altera, ya no

sería la misma operación de la transformación lineal, sería más bien una transformación no lineal y en cualquier caso se descartaría la prevalencia de la tragedia. Si se mantiene el medio, es factible la transmisión por ser un elemento del conjunto, que es parte a su vez, de la individualidad colectiva.

Teniendo como antecedente que G. Lorca haya comprendido en el fondo de la tradición gitana la tragedia en concordancia con la visión de Nietzsche, es relevante considerar que el gitano flamenco ha estado en interacción constante con otros conjuntos (siendo operado activamente entre los diferentes dominios); por lo tanto, es necesaria la presencia de un vector que haya sido operado para conducir la información que caracterizaría a la tragedia a través de los subconjuntos, tal es la importancia de este vector que incluso tiene potencial para transformar esa información linealmente y propagarla. Siendo el vector un elemento que a su vez es comprendido por una serie de elementos en relación activa con él mismo, es factible indicar lo que caracteriza cada elemento: su punto de aplicación lo encuentra en el origen de la tragedia; la dirección le faculta para preservar el estado de lo trágico; el sentido delimita e impide la elusión de la sucesión del estado trágico; la magnitud, por último, advierte qué tan grande es lo que conduce o transmite. Aunado al vector, en este caso, el tiempo funge como un elemento del subconjunto que, al operar con cada elemento del vector, le da la posibilidad de la continuidad, como una cualidad, de tal manera que, le permite a la tragedia por medio del vector, su contemporaneidad.

Existen elementos indeterminados e independientes provenientes desde origen, estos poseen la capacidad para desplazarse a través de transformaciones lineales, si este es el caso, habrá una transformación de la tragedia y estará presente. En caso de no mantenerse linealmente, incurriendo en una desviación o curvatura, aunque siga manteniendo la misma conexión con el origen, ya no se tratará de una transformación lineal y no podemos decir que exista una transformación, ni una prevalencia de ella en su estado previo, sino que habrá mutado en otra cosa, a pesar de que todo lo demás funcione dentro del sistema.

Si la tragedia está presente mediante lo ritual por medio de la acción del cante, el vector tiene la capacidad de transmitir el contenido, pero al momento de ser operado mediante una suma, por ejemplo, con el ritual cristiano, se habrá transformado de manera no lineal.

Considerando que la tragedia es, en este caso, un vector base, al presentarse un elemento como el cristiano, un nuevo vector se ha generado, siendo responsable de conducir y propagar el contenido desde el punto de aplicación...el cristianismo como contenido del nuevo vector se relaciona también dentro de una dirección que interrumpe el estado de lo trágico, por lo tanto, este se convierte en el nuevo vector base. En consecuencia, esta transformación que cambia su estado y en casos tan claros como una misa gitana, se transforma el estado. La transformación de la tragedia que seguía de manera continuada en un estado previo, ya no puede prevalecer en ese espacio, aunque elementos como los signos u otra información de lo trágico estén presentes, no puede ser operado el vector que los conducía, de tal manera que, el nuevo vector base los conducirá desde un nuevo punto de aplicación.

Si presuntamente no está presente dentro de una continuidad lineal el elemento trágico, a pesar de ello, el sistema sigue funcionando, este vector no le da una base o un sustento. Quedando abierto por definir cuáles son los elementos base (elementos vectoriales) con los cuales, si se retiran, se transforman o destruyen, se rompería el sistema completamente, perdiendo la individualidad de grupo y su estado de cohesión.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Escritos musicales I-III*, trads. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2006.

Bachmann, Kirsten. “El Nuevo Flamenco Entre Posfranquismo y Nacionalismo Andaluz”, *Iberoamericana*, vol. 4, núm. 13 (2001). <http://www.jstor.org/stable/41675400>.

Bas, Borja. “‘Niño de Elche’, el hombre que bombardeó el flamenco”, *El País*, 5 de marzo del 2018 (sec. El País semanal/ Personajes/ Audaces), video (min.1:15), https://elpais.com/elpais/2018/02/26/eps/1519661424_271008.html?autoplay=1, consultado el 18 de octubre de 2019.

Bataille, George. *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets editores, 1.ª edición en col. Ensayo, 1997.

_____. *El Azul del cielo*, Ediciones del Cargadero del diablo, <http://bibliocdd.6te.net/>.

Bernabé, Alberto. *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, Madrid, Adaba, 2011.

_____. “Orfeo, de personaje del mito a autor literario”, en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coord.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, tomo I, Madrid, Akal, 2008.

Cadalso, José. “Carta VII. Del mismo al mismo”, *Cartas Marruecas/del Coronel Joseph Cadahalso*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn642>, consultado el 20 de octubre del 2019.

Caprices, Sebastián. “Rosalia: su carrera, sus canciones que se han hecho himnos y sus premios”, *Vogue* [versión en línea], 15 de diciembre de 2020, <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/rosalia-cantante-biografia>, consultado el 17 de octubre del 2021.

Castro Buendía, Guillermo. “Formas musicales anteriores al género flamenco”, *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, Núm. 27 (julio 2014), http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas_genero_flamenco.pdf, consultado el 10 de septiembre del 2017.

Clébert, J. P. *Los Gitanos*, trads. Carmen Alcalde y Ma. Rosa Prats, Barcelona, Orbis, 1985.

Coluccio Leskow, Estefania. Concepto.de, Buenos Aires, Etecé, s.v. ENERGÍA CINÉTICA, <https://concepto.de/energia-cinetica/>, última edición: 15 de julio de 2021, consultado el 15 de enero del 2022.

De La Plata, Juan. “La cátedra de flamencología”, *El flamenco que he vivido: vivencias, escritos y recuerdos de un viejo aficionado*, en la página *Cátedra De Flamencología y Estudios Folklóricos y andaluces de Jerez*, https://ia600702.us.archive.org/35/items/CATEDRA_DE_FLAMENCOLOGIA_DE_JEREZ-HISTORIA/LA_CATEDRA_DE_FLAMENCOLOGIA-JUAN_DE_LA_PLATA.pdf, consultado el 18 de noviembre del 2019.

De Sales Mayo, Francisco. *El gitanismo. Historia costumbres y dialecto de los gitanos*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1870.

Definición.de, <https://definicion.de/>, consultado el 15 de enero del 2022.

Diferenciador, *Energía cinética y potencial*, <https://www.diferenciador.com/energia-cinetica-y-potencial/>, consultado el 15 de enero del 2022.

EFE, “La chispa, viuda de Camarón: «Gracias por tenerle vivo»”, *RTVE*, 2 de julio del 2012, (sec. Noticias/Cultura), <https://www.rtve.es/noticias/20120702/chispa-viuda-camaron-gracias-tenerle-vivo/541328.shtml>, consultado el 14 de noviembre del 2021.

Eliade, Mircea. “Lo que revelan los mitos”, en su libro *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 2ª ed., 1992.

- Flores, Tania. "Georges Bataille's Vertigo and the Flamenco of the Other", *Critical theory and social justice journal of undergraduate research occidental college*, 1 (2011), <https://scholar.oxy.edu/handle/20.500.12711/4244>, consultado el 20 de octubre del 2019.
- Gallero, Marisa. "Camarón no soportaba que le hubieran convertido en un dios", *ABC*, Sevilla, 27 de noviembre del 2016 (sec. Gente), https://www.abc.es/estilo/gente/abc-camaron-no-soportaba-hubieran-convertido-dios-201611270131_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Festilo%2Fgente%2Fabci-camaron-no-soportaba-hubieran-convertido-dios-201611270131_noticia.html, consultado el 14 de noviembre del 2021.
- García Lorca, Federico. en *Romancero gitano de Federico García Lorca y De la tradición a las vanguardias de Juan Vadillo Comensaña*, Ciudad de México, Bonilla, 2020.
- Gasch, Sebastià. "A l'Urgell són molt flamencs", *Mirador*, Barcelona, 16 de agosto de 1934, cit. por José Luis Ortiz, *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Malpaso Holdings, 2020, <https://www.scribd.com/read/509698520/Alegato-contra-la-pureza>.
- Gómez, Mario. *Rito y geografía del cante*, RTVE (1971-1973), video, <https://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/>, consultado el 25 de junio del 2020.
- González, José Antonio y Lorente Rivas, Manuel. "Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva", *TRANS-Revista transcultural de música*, núm. 8 (2004), pp. 1-6, <https://www.sibetrans.com/trans/>.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1ª ed. al castellano, 1981.
- Guthrie, W. K. C. *Ofeo y la religión griega. Estudio sobre el «movimiento órfico»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

Heng, Geraldine. *The Invention of Race in the European Middle Ages*, Cambridge University Press, 2018, <http://www.cambridge.org/9781108422789>, DOI: 10.1017/9781108381710.

Heródoto. *Historia. Libros III-IV*, trad. y notas Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1979.

_____. *Historia. Libros V-VI*, trad. y notas Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1981.

Isócrates, *Discursos*, trad. Juan Manuel Guzmán, Barcelona, RBA, 2007.

Jiménez San Cristobal, Ana Isabel. "Orfismo y dionisismo", en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coord.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, tomo I, Madrid, Akal, 2008.

_____. *Rituales Órficos*, tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Juan Lovera, Carmen. "Aportaciones documentales a la historia de los gitanos en Andalucía". *Boletín del instituto de estudios giennenses*. Núm. 112, Jaén, 1980, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2065077>.

Lagares, Amparo. "Verde que te quiero", <https://youtu.be/J2NJd2zbzm8>, consultado el 15 de octubre del 2019.

LATE MOTIV, El niño de Elche, "La caña por pasodoble de 'El Gallina'", <https://youtu.be/a8HltaTm7b0>, 28 de febrero del 2018, consultado el 18 de noviembre del 2019.

Manzanita y Ketama. "Manzanita & Ketama", <https://youtu.be/i9uvgqeUCH0>, consultado el 15 de octubre del 2019.

Martín Hernández, Raquel. "Rasgos Mágicos en el mito de Orfeo", en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coord.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, tomo I, Madrid, Akal, 2008.

- Molina, Francisco. *Orfeo y la mitología de la música*, tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- Moneo, Luis. “Me meten en una sala”, video, https://youtu.be/KQO9OprP_ZE, consultado el 25 de junio del 2020.
- Moneo, Manuel. “Calle de la inquisición”, video, <https://youtu.be/QvV86FsgGZI>, consultado el 25 de junio del 2020.
- Otto, Walter. *Dioniso. Mito y culto*, trad. Cristina García, Barcelona, Siruela, 2ª ed., 1997.
- Padilla, Karen. *Ensayos sobre poesía y música: una lectura mítica*, tesis, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.
- Periáñez Bolaño, Iván. “FLAMENCO Y GHIWANE, EPISTEMOLOGÍAS MUSICALES A CONTRAPUNTO: silencios, emergencias y resistencias”, *Cuadernos de estudios culturais*, vol.8, núm 16 (2016), <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4236>.
- _____. “Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes”, *Revista andaluza de antropología*, núm. 10 (marzo 2016).
- Platón, *Banquete*, trad. C. García Gual, Madrid, Gredos, 1988.
- Quindalé, Francisco. *Diccionario Gitano. Caló-castellano*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1870.
- Ramírez Vidal, Gerardo. “El êthos y la formación humanística en Isócrates”, *Nova tellvs. Revista semestral del centro de estudios clásicos*, vol. 31, núm. 1 (2013).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es>, consultado el 15 noviembre del 2019.

- Repetto Betes, José Luis. *La Semana Santa en Jerez y sus Cofradías*, cit. por Manuel Lorente Rivas, "El camino de Jerez y la antropología del cante jondo", *Música oral del sur*, núm. 8 (2009).
- Rimbaud, Arthur. "La eternidad", en *Nuevos versos y canciones*, trad. Juan Arabia, Buenos Aires Poetry, 1ª ed., 2015.
- Rodríguez López, María Isabel. "La presencia de la música en los contextos funerarios griegos y etruscos", *Espacio, tiempo y forma, serie II, Historia antigua*, vol. 23 (2010), <https://doi.org/10.5944/etfii.23.2010.1764>.
- Rodríguez, Sergio. *Gitanidad. Otra manera de ver el mundo*, Kairós, 1.ª ed. digital, 2013, <https://es.scribd.com/read/369962393/Gitanidad-Otra-manera-de-ver-el-mundo#>.
- Rosalía, <https://www.rosalia.com/bio/>, consultado el 17 de octubre de 2021.
- Rosas, Oscar. "Transformaciones lineales", 2017, <https://compilandokonocimiento.com/2017/01/24/transformacioneslineales/>, consultado el 15 de enero del 2022.
- Ruiz Fernández, Manuel. *Filosofía del flamenco. El flamenco como objeto de la filosofía; La filosofía como objeto del flamenco*, tesis, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.
- S. Juhtti, Sandeep. "The Getes", *Sino-platonic papers*, 2003, núm. 127.
- Serrano, José Antonio. "Romance sonámbulo, de F. García Lorca (Análisis)", *Literaria*, <https://jaserrano.me/2020/05/30/romance-sonambulo-de-f-garcia-lorca-analisis/>, consultado el 4 de diciembre del 2021.
- Siang Shyn, Shashi. *The world of nomads*, Lotus Press, 1.ª ed., 2007.
- Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Buenos Aires, Cebra/Cactus, 2009.

Steingress, Gerhard. “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”, *TRANS-Revista transcultural de música*, núm. 8 (2004), <https://www.sibetrans.com/trans/>.

Tod, James. *Annals and Antiquities of Rajasthan or the Central and Western Rajpoot*, vol. 2 de 3, London, Forgotten books, 2013.

Vadillo, Juan. “De la tradición a las vanguardias”, *Romancero gitano de Federico García Lorca y De la tradición a las vanguardias de Juan Vadillo Comensaña*, Ciudad de México, Bonilla, 2020.

Vattimo, Gianni y Zabala, Santiago. “La interpretación como anarquía”, *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*, trad. Miguel Salazar, Barcelona, Herder, 2012.

Wikipedia. “Rosalía (cantante)”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Rosal%3%ADa_\(cantante\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Rosal%3%ADa_(cantante)), consultado el 18 de noviembre de 2019.

Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*, Barcelona, Labor, 6ª ed., 1985.

“Entrevista con Juan M. Moneo”, entrevista de Mauricio Córdova con Juan Manuel Moneo Carrasco, 22 de junio del 2020. (Inédita)

“Los gitanos flamencos de Pedro Peña”, entrevista de José María Velázquez Gaztelu con Pedro Peña, RTVE, 28 de febrero del 2013, audio, <http://www.rtve.es/alcarta/audio/s/nuestro-flamenco/nuestro-flamenco-gitanos-flamencos-pedro-pena-28-02-13/1701657/>, consultado el 23 de noviembre del 2019.