



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN FILOSOFÍA
CURSO ACADÉMICO 2022/2023
CONVOCATORIA DE JULIO

ONTO-ESTÉTICA DEL CANTE JONDO:
EL DUENDE FLAMENCO EN FEDERICO
GARCÍA LORCA

AUTOR(A): VALVERDE ALONSO, AZAHARA

DNI: 28979871D

TUTOR(A): ESCOBAR TORRES, MIGUEL

En Fuenlabrada, a 10 de julio de 2023

A todas las personas que han sembrado' mi duende:

A mi padre y a mi madre.

A mis amigas.

A Miguel, por confiar en mí.

Y a ti, Jesús, por alimentarlo siempre todo.

Por llenarlo de amor y cariño.

Ya sabes lo que dice Carlos Varela.

«Hay dos Federicos: el de la verdad y el de la leyenda. Y los dos son uno solo. Hay tres Federicos: el de la poesía, el de la vida y el de la muerte. Y los tres son un solo ser. Hay cien Federicos y cantan todos ellos. Hay Federicos para todo el mundo. La poesía, su vida y su muerte se han repartido por la tierra. Su canto y su sangre se multiplican en cada ser humano. Su breve vida crece y crece. Su corazón destrozado estaba repleto de semillas: no sabrán los que lo asesinaron que lo estaban sembrando, que echaría raíces, que seguiría cantando y floreciendo en todas partes y en todos los idiomas, cada vez más sonoro, cada vez más viviente.»

Olivares Briones, 2001, *Neruda: Los caminos del mundo*, p.44

ÍNDICE

Introducción	4
Metodología	5
I. La vida de Federico en la obra de Lorca: en torno a lo escrito y lo vivido	6
1. Las raíces de Federico: Graná y Cristo	6
1.1. Simbología y vida: el reflejo de la muerte	7
2. La obra de Lorca: retrato de la realidad social gitana	10
2.1. El pueblo gitano: persecución, tradición y flamenco	10
2.2. La persecución	14
2.3. Flamenco y cante jondo	15
II. Juego y teoría del duende: musa, ángel y duende	16
1. La musa como revelación y el ángel como inspiración: paralelismo nietzscheanos	17
2. El duende como voluntad	19
2.1. Los momentos del duende	21
2.2. Lo inefable y lo numinoso: el duende como milagro	23
III. Paralelismos ontológicos	25
1. La estructura triádica del talento	25
1.1. Personas y necesidad: bajo el sentido trinitario tomista	26
1.2. Dialécticas y conflictos: la lucha por el conocimiento de Mundo	27
2. Sophia mundi et Sophia ingenii	28
2.1. Sophia creada y Sophia divina	30
3. El Cante Jondo como rito	32
4. El artista gitano y su ser-ahí	34
IV. Legado, ideas finales y conclusiones	36
Bibliografía	38

Introducción

Federico se llama de muchas formas pero no es ninguno, y al mismo tiempo todos ellos. Federico es Federico, como le conocía su familia: su madre, su padre, y *La Fuente*¹. Pero también es Lorca, como en los libros, el de las obras de teatro y el recuerdo. Como dice Neruda, Federico García Lorca tenía tantos nombres como vidas sembró en el campo en el que lo mataron (Olivares Briones, 2001:41). Hoy le recordamos como un polifacético escritor, pero no como un filósofo. No obstante, la categorización de poeta ya le otorga el estatus de aquel capaz de volver la realidad en un tono intimista. Por lo que indudablemente lo que sí fue es un artista, y como tal, habló sobre el arte. Reflexionó sobre lo que aquí se denominará como la *Onto-estética del duende flamenco*, y aunque parezca que su obra no es otra cosa que una pieza meramente artística y divulgativa del arte gitano, esconde un sentido divino. En 1933, Federico dio una conferencia en la Universidad de Buenos Aires sobre el significado del duende flamenco. Con ello, probablemente buscaba verbalizar lo que durante años había dejado por escrito en sus obras: el arte no solo tiene una finalidad puramente mediática, sino que puede esconder un sentido sobrenatural.

Con onto-estética se sostiene la afirmación de que a través del estudio de ciertas manifestaciones artísticas, en este caso el flamenco, es posible estudiar el fundamento del ser. Esto, desde un enfoque fenomenológico que supone que el ser no es un mero *ser-ahí* sin escapatoria a la muerte. El sufrimiento existencial puede ser escuchado por el consuelo del mundo, que es Dios, a través de una *evocatio* flamenco que lucha por la trascendencia al reino de los cielos. El arte flamenco, protagonizado por el pueblo gitano andaluz en la obra lorquiana, canaliza el alma y el pesar de toda la humanidad en el rito jondo. El gitano, tal y como veremos en los escritos del poeta, teme a la oscuridad del duende pero al mismo tiempo le teme más a la muerte. Y para deshacerse de la pena negra que acompaña a los hombres por su destino como seres finitos, necesitan comunicarse con lo divino a través del *enduendamiento*. Este monográfico se centra en el estudio del arte flamenco y se hipotetiza sobre un sentido ontológico y teológico, afirmando que la encarnación del duende flamenco es Sophia divina, o sabiduría del mundo. Por otro lado, las figuras del ángel, la musa y el duende guardan un fuerte paralelismo con, en primer lugar, la estructura trinitaria cristiana ortodoxa y, en segundo lugar, el proceso dialéctico hegeliano: tesis, antítesis y síntesis. Y finalmente, se procede a estudiar el cante jondo como rito de la liturgia gitana, y se defiende una relación entre ser enduendado y el *ser-para-morir* heideggeriano.

Lorca desarrolló una teoría estética sobre el flamenco que gira en torno a lo creado, cante jondo, y lo increado pero bello, la naturaleza y el mundo. Para él, la motivación de los gitanos que cantan a pleno pulmón será el sentido de la vida. Es decir, los flamencos² tienen duende porque cantan sabiendo que van a morir y su propia existencia les parece, en sí misma, hermosa y dolorosa. No piden perdón, ni clemencia, sino trascendencia. Aunque Lorca no fue el mayor, ni el más extenso, teórico del flamenco, ni del cante jondo, sí sembró la semilla de la flamencología. El estudio de la historia del flamenco se encuentra íntimamente ligada a la figura epistemológica del duende. El buen artista es aquel que tiene talento, y el talento, como ya veremos, será para Lorca fruto del duende y un milagro. Ergo el talentoso se encuentra bendito. Este análisis se centrará en las obras de *Juego y teoría del duende*, *Cante Jondo*, *Arquitectura del Cante Jondo* y *el Romancero Gitano*. Estudiar a Lorca es estudiar al pueblo, a la manifestación de la vida y superación de la muerte.

¹ Fuente Vaqueros, su pueblo de origen natal, ubicado en Granada, Andalucía.

² Flamencos, entendidos como cantaores flamencos.

Metodología

Para llegar a comprender el sentido de la filosofía lorquiana, primero hay que establecer una metodología de estudio e interpretación de su obra. En estas líneas se analizará la teoría estética del duende, argumentando acerca de su posibilidad como ontología. Para ello, se llevará a cabo una síntesis de una parte de su obra, realizando una comparativa en diferentes puntos de encuentro con otros autores de la historia de la filosofía. De esa manera, se pretende demostrar que aunque Lorca no tenga una formación filosófica, su obra coincide en muchos aspectos con la de cualquiera de los más adelante citados filósofos de renombre³. Esto, en cierta medida, con el fin de desmitificar la filosofía hecha por filósofos y demostrar que el literato también puede reflexionar, crear y comprender la realidad, aunque se haga a través de una interpretación estética de la realidad. Sobre todo, a ojos de una filosofía que no siempre se ha mostrado amable hacia la labor de la poética, llegando a dudar de la veracidad y sentido de la realidad de la lírica⁴.

Este estudio llevará a cabo, por un lado, un análisis con perspectiva fenomenológica, ya que es de especial interés conocer cómo influye el fenómeno del duende en la relación intersubjetiva del baile, flamenco y cante jondo, vista por el ojo humano. Además, se prestará especial atención al conocimiento y transmisión del mundo desde la perspectiva enduendada. Para el análisis conceptual de la vida del poeta se llevará a cabo una revisión historiográfica de su vida y obra, siendo importante en este punto la labor del escritor Ian Gibson, al tratarse de uno de los mayores biógrafos de Federico García Lorca. Ayudándonos a conocer el trasfondo histórico, el contexto personal y el desarrollo vital del poeta, parte indispensable que siempre influye en la creación filosófica y artística.

Por otro lado, para el análisis interpretativo del contenido de la obra lírica lorquiana se hará uso de la hermenéutica. De esa forma, se pretende traducir o interpretar el contenido excesivamente poético e ininteligible, buscando puntos de conexión con la cuestión tratada, y dando una perspectiva más clara y comprensible. El fin de la hermenéutica es arrojar luz ante la oscuridad de la libre creación, y romper el velo del enigma presente en ciertos textos, tópicos o figuras literarias. Se pretende, por tanto, integrar la obra lorquiana en prosa con aquella que se encuentra en verso, ya que ambas encierran en su libre creación en estilo y forma apuntes importantes que construyen la figura del duende flamenco.

I. La vida de Federico en la obra de Lorca: en torno a lo escrito y lo vivido

³ Se realizaron comparativas en distintos puntos con autores como Heidegger, Mircea Eliade o Walter Benjamin.

⁴ Platón y Aristóteles, aunque no estaban del todo en contra de la poesía o los poetas, si los descalificaban como *imitadores*, y otros como Nietzsche acusaban a la lírica como un arte que evadía demasiado de la realidad al que lee, y no estaban para nada cerca de la verdad objetiva y crítica.

En ocasiones la vida de los autores se ve reflejada en su obra. No obstante, Federico García Lorca no pudo expresar todo lo que sentía en su poesía. Y si lo hizo fue a través de metáforas y símiles, ya que se conoce que Lorca podría haber sido, dada su condición sexual, objeto de marginación en su momento. Por eso es igual de importante conocer la biografía de Lorca y leer su obra, para entender la cosmovisión y construcción del mundo del autor. Al igual que las obras tienen momentos y evoluciones, la vida de Lorca también tuvo etapas que se vieron reflejadas en el estilo de sus obras. Lorca escribió de todo: prosa, verso y teatro. Incluso llegó a transcribir ensayos, en su caso, de carácter estético, como el *Juego y Teoría del Duende*, que fue fruto de una conferencia en la Universidad de Buenos Aires, en 1933. Conocer quién es Federico nos permitirá reconocer a Lorca: hay escritos que se esconden tras capas y capas de retórica y en el fondo son una metáfora de la vida del poeta. Con Lorca pasa eso: hay que traducir sus símbolos para ver cuáles son los pesares que atormentan a Federico.

1. Las raíces de Federico: *Graná* y Cristo

Federico nació en un pueblo *granaíno*⁵ llamado Fuente Vaqueros, en el año 1898. El mismo año en que España perdió sus últimas colonias: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Su nacimiento convivió con el fin del auge del Modernismo, tanto en literatura como en pintura: diez años antes se publicaba *Azul...* de Rubén Darío. La infancia de Lorca fue bonita y siempre estuvo marcada por el componente artístico, ya que la familia paterna del poeta rebosaba gracia por los cuatro costados: casi todos tocaban instrumentos o cantaban. Y a Federico, desde bien pequeño, se le antojaron las teclas del piano. Su infancia se resumió en tres elementos: Dios, naturaleza y amor. Fue un niño muy amoroso y familiar, y mantenía una estrechísima relación con su madre, de profesión maestra, que poco después se retiró para dedicarse al cuidado del hogar. Es posible que de su padre Lorca heredase su pasión por el arte, pero indudablemente de su madre aprendió sobre la sensibilidad de la poesía y la métrica⁶.

La vida de Federico se vió fuertemente influida por su condición de campesino. Pasó gran parte de su infancia en Sierra Morena, y en las fincas de Valderrubio, en Granada. A raíz de ello, gran parte de su antología tiene como marco espacial los campos de cultivo, el paisaje andaluz y, en general, lo rural. Además de ello, Lorca percibe el campo como un espacio de evasión ante un constante mundo en cambio. La imagen y el recuerdo de su infancia es la antítesis del movimiento vanguardista: ante la velocidad y la novedad, la tradición y la calma de la naturaleza. Además, como un *locus amoenus*⁷ Lorca presenta a modo de tierra idílica, bien llena de pasiones como de penas, Andalucía. Este refugio en la tradición y lo popular ayuda a entender la simbología que Lorca establece en su poesía, prosa y teatro, donde siempre está presente el elemento natural y la cotidianidad. La naturaleza en obras como, por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba* acompaña a las protagonistas a modo de metáfora: las mujeres reprimidas y solas, que llevan consigo el luto dentro del caserío, son representadas con un árbol marchito. Otra de las formas mediante las cuales se utiliza la naturaleza es como vehículo para reflexionar acerca de la condición humana. Lorca usará este elemento en obras

⁵ *Granaíno* de Granadino, al igual que *Graná* de Granada. La costumbre por acortar la longitud de las palabras del habla andaluza es una de las características del proceso evolutivo del hablar del sur de España. Esta condición, es decir, la teoría de la economía lingüística, será intencionalmente incluida a lo largo del escrito para favorecer la correcta inmersión en el espacio-tiempo escogido.

⁶ Cuando dejó de ejercer como profesora enseñó a leer a cientos de campesinos. La labor de su madre como pedagoga fue espléndida, relata Ian Gibson en sus obras sobre Lorca.

⁷ Tópico literario que idealiza a la naturaleza y se dibuja como un lugar ameno, es decir, sosegado. Garcilaso de La Vega o Góngora fueron autores que se evadían a través de este recurso.

como *Bodas de sangre* para representar la lucha del ser humano por la supervivencia y por encontrar el sentido de la vida.

Con 21 años Federico llegó a Madrid, a la famosa Residencia de Estudiantes, donde se codeó con algunos de los artistas que marcaron tendencia en el arte del Siglo XX. Los más destacados fueron, sin duda, dos de ellos: Luis Buñuel y Salvador Dalí. De estas relaciones de amistad no hay mucho que destacar más allá de lo que supuso para el joven poeta enamorarse⁸ del estridente Dalí que, a ratos, se sentía correspondido o avergonzado de su condición como amante de Lorca⁹. Federico vivió convencido de que ambos, Buñuel y Dalí arremetieron contra él en el famoso film *Un perro andaluz* que, aunque fue un hecho que Buñuel siempre negó, parece inspirado en el poeta¹⁰. Durante el resto de su vida, Lorca viajó, escribió teatro, poesía, prosa y dio charlas que se convirtieron en famosos ensayos. Fuera donde fuese, no obstante, Andalucía seguía en su pensamiento: marcó absolutamente toda su obra el carácter de sus fiestas, como de su gente.

El 16 de agosto de 1936 Federico García Lorca fue asesinado en un pueblo de Granada. Posteriormente, su familia se exilió en Nueva York. Después de ese suceso, Vicenta Lorca se negó a pisar su antiguo hogar nunca más. Jamás se encontró el cuerpo del poeta.

1.1. Simbología y vida: el reflejo de la muerte

La simbología natural dentro de la lírica lorquiana construye todo un glosario de elementos de doble sentido. Por esto, los poemas de Lorca nunca son lo que parece, ya que esconden un significado intimista, arraigado, privado y prohibido. Algunos de estos elementos son: la luna, que representa la feminidad y belleza; el agua, como la energía transformadora del ciclo de la vida; y la tierra, que constituye la fuerza maternal que nutre y protege la vida. Sobre esta última, la tierra, hay que añadir que no siempre viene descrita de manera literal como «tierra», sino que en sí misma, como elemento poético y simbólico, está deconstruida y esparcida por el aura del poema: cuando Lorca narra una situación que ocurre en el campo como marco temporal, estamos presenciando el símbolo de la tierra. Los elementos mencionados, luna, agua y tierra, guardan relación en torno a otro significado siempre presente en la obra lorquiana: la angustia y sufrimiento por la muerte inminente. Se han escogido algunos fragmentos donde se puede apreciar dicho simbolismo poético:

⁸ Comenta Luis Cernuda sobre Federico García Lorca: «La sensualidad “latía poderosamente” en Lorca, y se sabe que Lorca tenía muchos ligues (coqueteaba, en 1930 cuando le escribió a un amigo: “hay un torerillo...”), amoríos (entre ellos la frustrada relación con Salvador Dalí), y varios novios, entre ellos el escultor Emilio Aladren y el madrileño Rafael Rodríguez Rapún, el joven que sería el gran amor de Lorca durante los últimos años de su vida.» Roger Tinnell (2012) *Correspondencia y documentos inéditos en la Fundación Federico García Lorca*, p.62

⁹ No hubo nunca una confesión concreta por parte de ambas figuras, ni después de la muerte de Lorca. Lo más parecido es lo que se encuentra en la literatura epistolar que compartían los dos artistas. Le escribe Dalí a Lorca lo siguiente: «Tú eres una borrasca cristiana y necesitas de mi paganismo. La última temporada en Madrid te entregaste a lo que no te debiste entregar nunca. Yo iré buscarte para hacerte una cura de mar. Será invierno y encenderemos lumbre. Las pobres bestias estarán ateridas. Tú te acordarás que eres inventor de cosas maravillosas y viviremos juntos con una máquina de retratar» (Recopilado por Carles Geli en el Periódico El País, 2013)

¹⁰ En la película aparecen matices como un hombre afemniado de dudosa preferencia sexual, la concesión de andaluz, los pianos (Lorca tocaba el piano) y lo más importante: el inicio del film era exactamente igual a una obra que Lorca dejó inacabada.

Canción del jinete: La tierra es un lugar frío, oscuro, dador de muerte y nicho final para el jinete. En los últimos versos se puede leer:

«*La tierra se abre y cierra / cada vez, cada vez más cerca / y el jinete se va, queda / la tierra dulce de Andalucía*». (Lorca, 2018:95)

La aurora: La tierra en este poema es tristeza y desesperación. Se lee:

«*En la tierra con sangre y en las noches sin luna, / el cuchillo de la aurora rasga las almas desnudas*». (Lorca, 2018:135)

Romance de la Guardia Civil española: Esta vez, la tierra se presenta como un lugar de muerte y violencia, donde los guardias civiles luchan contra los insurgentes. El campo, el terreno, el suelo arenoso es el escenario de la represión contra los marginados que construyen la identidad del personaje principal en la obra lorquiana: los gitanos. En los versos finales, se lee:

«*Por la luna va un poeta / y por el aire, un jazmín. / Aún resuena en la alameda / su copla de guitarra española: / Viva la Guardia Civil*». (Lorca, 2018:115-118)

1.2. La religión

La vida de Lorca está fuertemente marcada por la religión católica: no solo vive en un hogar muy creyente y practicante sino que su tierra entera, Andalucía, se siente representada por las tradiciones y fiestas de la Semana Santa. Lorca retrata algunos de los pasos de esta festividad en sus obras:

*En tu barco de luces
vas
por la alta marea
de la ciudad,
entre saetas turbias
y estrellas de cristal.
Virgen con miriñaque
tú vas
por el río de la calle,
¡hasta el mar!*

La relación que Lorca desarrolla a lo largo de su vida con la creencia católica contempla una dualidad: la maldad de Dios frente a la bondad de Cristo (Gibson, 2016:27), relación que le asusta y persigue durante toda su vida y obra. Lorca contempla cómo es Dios el que castiga los pecados que comete el hombre, aquel que no tiene piedad por hacer cumplir su palabra. Mientras que Cristo es un marginado, un revolucionario, el que no tiene nada y aún no teniendo se siente completo dando y queriendo. Aquel que solo demuestra amor por su pueblo, que va con los enfermos, que se dedica a la gente, que comunica la palabra de Dios y es fiel a sus principios a pesar de su destino. De Dios, Lorca tiene una imagen autoritaria y dictatorial. Pero la de Cristo es una hipóstasis por la que siente especial cariño y comprensión. En cierto modo, Lorca también se siente aislado, marginado, y por eso también siente especial cariño por el pueblo gitano: Cristo seguía la Ley de Dios y era perseguido por ello, y los gitanos siguen la Ley Natural y son censurados y apaleados por la Guardia Civil.

El poeta también reflexionó acerca del papel de la Iglesia como institución al mando del papado. Considera que la representación de Dios en la tierra le hace flaco favor a la vivencia de la fe. Además, la imagen que los sacerdotes dan de Cristo es, para Lorca, carente de significado y secularizada:

«Mirad qué dice San Mateo: que no os llaméis padres en la tierra porque el único Padre está en el cielo» (Gibson, 2016:31)

«Predicáis la guerra en nombre de Dios (...) Ya sé que el mundo que ha sido educado por vosotros es un mundo imbécil y con las alas cortadas (...) Es necesario, preciso, rescatar las ideas de Jesús de vuestros manejos ruines» (Gibson, 2016:32)

Lorca ha tenido varias etapas de reflexión sobre la religión. Cuando era niño, jugaba a imitar misas, pasos y procesiones de Semana Santa. De hecho, que Lorca escribiera una obra dedicada al Cante Jondo, puede que tenga que ver con su gusto por la liturgia. Comenta Ian Gibson que a Federico «le encantaba ir a misa con su madre en el pueblo y le emocionaba el olor a incienso y el berrido del órgano» (Gibson, 2016:36). Cuando era adolescente y llegó el momento de explorar su sexualidad, se sintió herido ante la idea de ser impuro o condenado al infierno. Lamentablemente, Lorca no sabía cómo amar ni cómo desear, ni mucho menos a quién en ese momento. De lo que sí estaba seguro era de que sentía una muy honda culpa por querer gozar de la vida a su manera. Explorar su sexualidad estaba cargada de prohibiciones (Gibson, 2016:34-35) y le reservaba un destino fatal. Le gustaba mucho rezar a la Virgen, porque en ella sentía un amor, cariño y aprecio que no encontraba en la figura de Dios. Lo que Lorca pensaba de la religión es que nunca sería capaz de sentirse en paz, sin cuestionar cada arista. Por más que buscaba la forma se iba alejando paulatinamente de ella. También fue una consecuencia directa de su viaje a Madrid, su estancia en la Residencia de Estudiantes y su amistad con Dalí. En el momento en el que Dalí decidió alejarse de él y le echó en cara al poeta un amor no correspondido, Lorca volvió a refugiarse en la fe practicante: pidió ser parte de los pasos de Semana Santa en Granada, y así fue. En ese momento, Lorca se encontraba totalmente desamparado y triste por la imposibilidad de permanecer junto a Dalí, que marchó a París con Luis Buñuel en 1929. Un año antes, Lorca publica «*Romancero Gitano*» (1928) obra en la que relataba la historia de amor de un gitano y la prohibición de la Guardia Civil. El amor, marginación, vida, fiesta, creencia y prohibición son los ejes temáticos que suelen esconder en la obra lorquiana profundas reflexiones de carácter religioso.

Aquello en lo que más fe tenía Federico eran los relatos religiosos que su ama le contaba (Gibson, 2016:28). No prestaba tanta atención a los sermones como a la vivencia gnóstica de su cuidadora, que le ofrecía un relato sesgado del significado de lo divino. Desde pequeño no vivió el catolicismo desde el cariño, sino desde el temor y un relato infantil. En cierto modo, la reacción de Lorca y el rechazo ante la figura de un Dios Padre estaba fundamentada en el misterio de un ser lejano y observador. Junto al misterio de la figura trinitaria, y el desconocimiento por aquello que no se puede ser, la experiencia católica del poeta era conflictiva y solo sustentaba su necesidad por saber de Dios su insaciable curiosidad. No obstante, la inocencia de un niño pequeño frente a lo absoluto y desconocido de mal carácter fue lo que condicionó una relación complicada con la fe: Lorca pasó toda su vida tratando de comunicarse con Dios, persiguiéndole en sus escritos y volviendo a él cuando se sentía derrotado.

2. La obra de Lorca: retrato de la realidad social gitana

2.1. El pueblo gitano: persecución, tradición y flamenco

La cultura gitana se comenzó a mezclar con la andaluza a finales del siglo XV (Arango, 1995:69). A partir de ese momento se conoció a este pueblo nómada por su peculiar forma de sentir la vida. El folclore gitano se caracterizaba por el uso del idioma calé¹¹, el catolicismo, las costumbres supersticiosas orientales¹² y el fuerte sentido de la jerarquía familiar. Lorca retrata a los gitanos en su obra a través de algunos elementos o imágenes: la huída de la sociedad moderna, el compromiso familiar, la tradición, la ley gitana, la magia, el rito y la represión social. La figura del gitano dentro del arte lorquiano es una pieza simbólica fundamental porque, además de ser marginados, idea por la que Lorca puede sentir una cierta empatía, son los protagonistas del arte flamenco. Este arte, según Blas Infante (Infante, 2010:41) es denominado como *flamenco*, sin censura, a partir del siglo XVIII. Propiamente, es un arte del pueblo andaluz gitano aunque tenga variaciones geográficas y un origen difuso. Hasta entonces, como comenta Infante, se trataba una práctica secreta aglutinada como un rito de cantares, bailes y señas reservados para los miembros de una comunidad. Antes del Siglo XVIII se seguía denominando flamenco, pero se evitaba pronunciar a la ligera esta palabra ya que era sinónimo de «*lo esotérico*» (Infante, 2010:41).

El flamenco original, el de las canciones en idioma caló, fue paulatinamente traducido al mezclarse los gitanos con otras etnias como los moriscos en Andalucía. Estas primeras canciones, que son las más fieles a sus orígenes, eran populares. Pero su significado popular no se da porque fueran abiertamente cantadas o interpretadas por cualquier pueblo, sino populares del sentir de una comunidad concreta. Eran algo exclusivo, por su complicada traducción al castellano, de los gitanos. El sentido del misterio que guardaba la incompreensión para todo aquel que no se encontraba dentro del pueblo gitano, guarda una similitud con los cantares en latín gregorianos: son un elemento místico y encriptado solo inteligible para unos pocos. Cuando este flamenco primitivo se traducía perdía el carácter de exclusividad y, por tanto, lo que hoy conocemos como canciones gitanas no son gitanas, sino ideas vagas de lo que fueron los cantares originales. No obstante, al traducir este arte al castellano, sí ganó otro tipo de popularidad: convirtiéndose en un elemento constitutivo de toda la sociedad andaluza rural que compartía un sentimiento de fatiga, pena y esperanza. La manera de canalizar el espíritu del pueblo fue la copla flamenca y la seguriya, y eso se lo debe toda Andalucía a la comunidad gitana: un pueblo que llora la pérdida, lo bueno, lo malo y lo que vendrá como si fuera un dolor del mundo entero.

Cuando Lorca hace de los gitanos un símbolo de su poética lo hace porque son, en primer lugar, todo aquello a lo que le podemos llamar *pueblo*: un estrato social que no ha sido corrompido por la vanguardia, estridencia, maldad, prisa y orden social. A esto algunos lo denominaron marginalidad, pero eso no correspondía con la experiencia de los gitanos, ni de Lorca sobre dicho pueblo. Para el poeta son la representación de una comunidad impoluta y fuerte, ocupada en la reflexión sobre el sentido del vivir, y a los quehaceres del ser: la muerte, unión, familia, fe y fiesta. Lo que Lorca admiraba del espíritu gitano es que no obedecían a leyes morales más allá de la de su propio pueblo y la de Dios. No se cuestionaban más allá de ciertos límites, y no tenían preguntas, ni dudas, porque en su filosofía ya estaba todo dicho:

¹¹ El calé es una variación del idioma caló, perteneciente a los pueblos gitanos romaníes. El calé mezcla el castellano con formas propias gitanas. Algunas palabras del calé son: cañí, sandunguera o camelar

¹² Los males de ojos y las maldiciones se suelen reproducir en calé

Dios, Padre, es la respuesta. El catolicismo de los gitanos difiere en algunos puntos con el de Lorca. Los gitanos no le temen a Dios, sino que lo toman como alguien misericordioso, en tanto que identifican a Dios como Cristo, y el acompañamiento de los enfermos y marginados de las parábolas se lo atribuyen a este. Esto sucede porque ellos no tratan la religión como algo inamovible, sino que lo adaptan a su forma de vida: los hijos de Dios son ellos, gitanos, y Dios solo hay uno, que es Padre, mientras que la Madre es la Virgen, pero sin hacer tanta alusión a Cristo como hijo (Jordán Pemán, 1991:189-202).

Los gitanos buscan ser dignos de la mirada de Dios, y Lorca, en cierto modo, también lo ansiaba. Envidiaba ese poder creer sin límite y sin cuestión alguna. La relación de Lorca con Dios es un «*temo no entender qué es malo o bueno a ojos del Señor*». Un terror provocado por la incompreensión total de los pecados, las pasiones y los desenfrenos. Pero también de una indistinción de lo que es vicio o vida: Lorca no sabía hasta qué punto se encontraba viviendo su vida porque le acechaba la idea de morir en pecado. No obstante, al observar al gitano y comprender que la ley divina confluye con la ley de su pueblo, Lorca recupera algo de la fe hacia la benevolencia de Dios. Aún así, el gitano vive y cree, respeta y festeja; Lorca solo posee temor y un misterio negro. La fe gitana es una fe del perdón (Jordán Pemán, 1991:189-202), y a diferencia del pensamiento lorquiano, ellos no creían en la posibilidad de arder en el fuego eterno dada la plena confianza en el perdón por la condición humana de ser errante.

Como Cristo, Lorca quiere ser adalid de los marginados porque él también forma parte de una comunidad de incomprendidos. Es por eso que, con su poesía, hace un tributo doble: por un lado, hace protagonista de su obra a un pueblo que no está acostumbrado a ello, y por otro lado Lorca, como hijo de Dios como Cristo, encarna la divinidad a través de la estética de su poesía. Lorca también predica, como Cristo, un mensaje de amor y de comprensión: desde su lírica muestra apoyo a los marginados, enfermos y *sin-lugar*. Además Lorca, junto a otros compañeros, fundó La Barraca. Esta fue una asociación estudiantil que deambulaba por los pueblos de España llevando la cultura a los núcleos sociales que menos podían acceder a la misma. Por tanto, sumado a las anteriores características, el poeta siempre trató de dar un mensaje y de crear en la sociedad española del momento una moraleja: el arte no tiene barreras sociales.

Una de las obras más representativas de Lorca es, al mismo tiempo, un reflejo de la cultura gitana. El *Romancero Gitano* fue publicado en 1928 y en él confluyen dos elementos que son constitutivos de esta comunidad: lo real y lo mítico¹³. El plano fantástico llega a mezclarse con lo humano hasta el punto en el que no se distingue qué aspecto brota de cuál. Uno de los poemas que mejor retrata este sentimiento confuso de no saber qué es cierto y qué no, es el romance de *la monja gitana*¹⁴.

*Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelés
sobre una tela pajiza.*

Tanto la cal como el mirto son de color blanco. La cal es un elemento que puede ser tóxico, y el mirto es una flor que nace en soledad, apartada del resto de plantas. El silencio es

¹³ Los gitanos tienen una cultura heredera de los mitos kurdos y los encantamientos de origen armenio

¹⁴ Ubicado en el tercer romance del *Romancero Gitano*.

algo apagado, oscuro y al mismo tiempo nocivo también: quema como la cal. La monja, de manera literal, se encuentra tejiendo alhelíes, flores blancas también, sobre una tela pajiza, que suelen ser las que se utilizan para hacer manteles. En Federico, el color blanco es el color del rito funerario. La monja está tejiendo un manto para conmemorar un muerto o velar un entierro. Y por si esto fuera todavía poco concluyente, las hierbas en la obra de Lorca simbolizan también la muerte.

*Vuelan en la araña gris,
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.*

Lorca es un poeta que también está influenciado por la vanguardia de su época. La araña gris de la que hablan estos versos, y el prisma y los siete pájaros, podrían ser una referencia vanguardista. No obstante, la araña también podría hacer referencia a los barrotes de una ventana a través de la que se puede ver a unos pajarillos volando por el cielo. Al mismo tiempo, los siete pájaros podrían hacer referencia al número siete como el número más perfecto, el séptimo día en que Dios descansó en la creación. Además, puede que la monja realmente no esté tejiendo nada, pero el ambiente en el que se desarrolla la escena está lleno de tensión: colores blancos que simbolizan la muerte, en lo que da la sensación de que es un cuarto por el que apenas se ve el exterior. Y las arañas y pájaros son dos elementos que realizan un contraste simbólico. Por un lado, un insecto que teje, como la monja, en una tela para protegerse. Y por otro lado el pájaro, que vive en libertad, como probablemente aquella que añora la monja.

*¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.*

*¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!*

Lo que teje la monja puede ser un mantón de misa, o puede que simplemente esté soñando con cosas más bonitas que un rito funerario. Ella tiene el deseo de ser libre para bordar fantasías, cosas más preciosas. Frente al color plano del blanco que simboliza la muerte, las flores de colores, totalmente fantásticas que pueden representar la evasión como un *locus amoenus*. Hemos de recordar que, además de la vanguardista, Lorca posee influencia de otro gran autor hispanoamericano: Rubén Darío, uno de los padres de la evasión¹⁵. Además, es curioso observar cómo, frente a un lugar lúgubre donde se mece la realidad de la monja, se ensarta una fantasía que parece brillar: girasoles, lentejuelas y lazos, son elementos festivos, alegres, y que transmiten luz. De nuevo se produce, como con la araña y los pájaros, una antítesis¹⁶: dos estrofas que difieren mucho entre sí y muestran realidades totalmente distintas, la luz y la oscuridad.

¹⁵ El libro más importante del modernismo es *Azul* de Ruben Darío (1888) y en él habla de princesas, de cisnes, de lugares preciosos y alejados. Es la antítesis al desastre del 98, y uno de los autores de los que beberán los poetas del 27 junto con las influencias parisinas vanguardistas.

¹⁶ Figura literaria que necesita la contraposición de dos elementos o contrarios, o complementarios.

*Cinco toronjas se endulzan
en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.*

Esta escena no es fruto de la casualidad. El número cinco nunca es casual en la obra lorquiana: cinco toronjas que se endulzan porque el sabor de esta fruta, el pomelo, es amargo, y el color, como el de las llagas, es rojizo. Por supuesto, hace referencia a las cinco llagas de Cristo y las sitúa en Almería. Como imaginando el cuerpo de Cristo en la cruz en un paraje de Almería, Lorca evoca su infancia como estudiante. Federico estudió en Almería y enfermó, por lo que siempre en su obra, y sobre todo en el Romancero Gitano, el escenario de Almería refleja la austeridad, el polvo, y la tragedia de sus escritos rurales. El escenario de la obra de Yerma, y el de Bodas de sangre, por ejemplo, también es su trágica Almería.

*Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.*

El caballo es para Lorca un elemento que simboliza dos cosas: el erotismo y la llegada de la muerte. ¿Es que acaso la monja echa en falta el calor de otro ser? ¿Será Lorca quien se siente como esa monja marginada en la oscuridad y que necesita vencer el deseo sexual? O puede que, simplemente, siguiendo con el relato de la monja, este sea un reflejo de que vienen los jinetes de la muerte a por ella. Puede que el manto que teje sea una mantilla para su propio funeral.

*Un rumor último y sordo
le despega la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.*

*¡Oh!, qué llanura empinada
con veinte soles arriba.*

*¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!*

*Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.*

Al final de esta estrofa, Lorca desvela que la monja, pase lo que pase ahí fuera, seguirá tejiendo, sola y oscura, imaginando y tejiendo de otros colores. Puede que esos montes y las nubes sean un reflejo de su ansia por salir en libertad. Puede que sea una monja que nunca ha visto la luz del sol, que se encuentra encerrada en sí misma, o puede que todo sea una metáfora del alma encerrada en el cuerpo esperando a morir porque no conoce la vida. Puede que la monja, o Lorca, se sientan presos de una realidad de la que no pueden escapar: la clausura. Al final, sea cual sea la fantasía a la que intenten evadirse, siempre se colará la luz por los barrotes de las ventanas, o de la celda, como *la luz que juega al ajedrez alto de la celosía*. Lo importante es que la monja, pase lo que pase, es gitana. Y los gitanos,

como bien sabe Lorca, son marginados como él. El símbolo del gitano católico podría ser la imagen de ese Federico que sueña despierto y que ve cómo se le acaba el tiempo en vida y pasa lo que le queda imaginando, creando y escribiendo para sentirse pájaro, girasol y lentejuela.

2.2. La persecución

En la obra de Lorca, la figura de la Guardia Civil representa la persecución y la opresión. El orden social va tras el pueblo gitano porque, en cierto modo, son la autoridad regida por las leyes formales de la sociedad. Y a la sociedad dinámica le molesta lo estático: arremeten contra los marginales que se niegan a seguirlos. La Ley Gitana¹⁷ es aquella que ha dictaminado históricamente qué era lo correcto para dicha comunidad. Por lo que se entiende que un *payo*¹⁸ no les pueda juzgar a su criterio, ni mucho menos controlar, ya que eso es tarea de sus órganos de poder gitanos. El trato del guardia civil hacia este pueblo es, por tanto, de opresión absoluta: es la alienación del hombre por el hombre. Históricamente, los gitanos y la Guardia Civil han sido enemigos declarados. Pudiera ocurrir esto porque la heterogeneidad que supone el desarrollo normal del pueblo gitano, en confluencia con el resto de la sociedad, normaliza el caos y el conflicto del no seguir las reglas. Pasar por alto los delitos de una comunidad que funciona, a ojos de la ley, a través del libre albedrío, es un componente peligroso para la sociedad española de ese momento. Dice el poeta en su *Romancero gitano* (Lorca, 2016:4):

*La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.*

La persecución de los grupos gitanos no son cosa del Siglo XX. Este pueblo, que viene de los romaníes y zíngaros, se asentó por Europa en torno al Siglo XI d.C. En España y en Europa han sido en alguna que otra ocasión, o bien condenados, castigados, o expulsados. De hecho, el territorio gitano es inexistente: son habitantes de todo el mundo. Esta marginación tiene su fundamento también en el miedo, no solo a la diferencia cultural o lingüística, sino a sus habituales prácticas ocultas y mágicas.

Para Lorca los gitanos viven de verdad: con fervor, ganas, entusiasmo y desarraigo. Sin seguir las normas más allá de lo natural. Y esto es un martirio para el avance de la sociedad moderna. Los gitanos son un lastre para el progreso y son la antítesis a la vanguardia. La persecución del gitano por el mero hecho de vivir en comunión con su tradición, y el arraigo a su historia, encuentra un punto de unión fuerte a la vida de Cristo, que, por el mero hecho de cumplir la palabra de Dios, fue condenado y perseguido hasta la crucifixión. De nuevo, el elemento que subyace a la obra lorquiana es lo divino.

¹⁷ Popularmente, la ley gitana hace referencia a las normas tradicionales que rigen la vida del pueblo gitano. Son fuertes costumbres que varían entre sí dependiendo de la procedencia del gitano y el país donde resida el mismo. A grosso modo, tienen que ver con la jerarquía familiar, los valores conservadores y la ley divina.

¹⁸ La RAE lo define como aquel que no es gitano. Proviene del calé.

2.3. Flamenco y cante jondo

Para el pueblo gitano, la cuna de la expresión artística y de los pueblos es el flamenco. Una forma de vida construída por los *palos*¹⁹, bailes y símbolos. Es un medio por el cual expresar el contenido de sus emociones. Esto se refiere, no solo a las buenas, sino también a las que atormentan el alma: rabia, tristeza, entusiasmo y miedo. Por supuesto, no se puede evitar mencionar el fuerte componente religioso que impregna las *saetas*²⁰, las celebraciones, misas, *seguiriyas*²¹ y el cante por *soleás*²². El flamenco es, pues, puramente gitano a pesar de que en el Siglo XXI sea una seña de identidad española.

El baile flamenco suele estar acompañado de música instrumental o vocal, donde destaca el *cante jondo* dado su complejidad y representación popular. El cante jondo es la forma musical más conocida vinculada al arte flamenco y, al mismo tiempo, la que mayor misterio esconde. La palabra *jondo* viene de fondo, haciendo referencia a una música que viene de lo más profundo y oscuro del alma: es decir, de las más secretas preocupaciones del ser. Algunos de los ejes temáticos de esta melodía son la muerte, la vida, el sufrimiento o la pasión, y no siempre es necesario que este tenga una letra potente ya que lo importante es el compás y el tono. De hecho, guarda relación con los cantos gregorianos que en ocasiones son más una melodía honda que una letra. Los elementos que hacen del cante jondo una manifestación artística esotérica son: la conexión profunda y expresión del alma, su origen ancestral, la dimensión trascendental y mística conectada con la figura de Dios y la vivencia del momento presente o el aquí y ahora. Más adelante, se explicará cómo el cante jondo puede ser considerado, a través de un paralelismo y tras leer la obra de Lorca, un rito o liturgia gitana²³ al servir como vehículo para adentrarse en lo divino.

«Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el cante jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito (...) viene del primer llanto y el primer beso» (Lorca, 1972:18)

¹⁹ Los palos flamencos son categorizaciones generales que separan a los diferentes estilos de cante o baile. Por ejemplo, un famoso palo flamenco es la bulería de Paco de Lucía con Camarón de la Isla, *Como el agua*.

²⁰ Las saetas son canciones de origen religioso, adaptadas por los diferentes palos flamencos y que tienden a utilizarse con fines de adoración o culto, como por ejemplo, la Semana Santa. Un famoso ejemplo es la saeta del Cristo de los gitanos, procesión famosa en la Semana Santa de Sevilla, Granada y Málaga. Se recomienda la reproducción de la cantautora Gracia Montes.

²¹ La seguiriya es uno de los palos flamencos más antiguos de los que se tiene noticia dentro de la tradición gitana. Es uno de los cantares ancestrales que más puro ha permanecido. Su característica principal son canciones muy melódicas pero con muy poca letra. Una famosa seguiriya es la de Enrique Morente, *Mírame a los ojos*. La canción repite la misma estrofa tres veces: *Mírame a los ojos, hazme ese favor. Con la mirá de mis ojos camelo decírtelo to*.

²² La soleá es una métrica popular de la tradición andaluza muy utilizada por Lorca (8a, 8-, 8a; es decir, rimas asonantes en los versos primeros y terceros, arte menor). En los palos flamencos, la soleá también es un tipo de cante y baile con un compás de pulsos: esto es, un tempo lento que comienza y termina con dos pulsos fuertes. Una famosa soleá es *La Noche*, de Estrella Morente.

²³ La liturgia es un conjunto de prácticas rituales y ceremoniales llevadas a cabo en el contexto, en este caso, de la religión católica. Dichas actuaciones recogen oraciones, cantares, lecturas o símbolos utilizados para adorar a Dios. A través de ella, los cristianos celebran la fe y conectan con lo divino.

II. Juego y teoría del duende: musa, ángel y duende

¿Cómo hablar sobre lo que no podemos ver? Generando un lenguaje de la ausencia, basado en la vivencia y en el sentimiento. El no poder observar lo invisible no quiere decir que esto no tenga existencia sino que, fenomenológicamente, hay que prestar mayor atención al sujeto que lo percibe, y al testimonio de su vivencia, así como a la imagen de la experiencia vista desde otro ángulo. Para conocer lo que físicamente no está, hay que aproximar la realidad incognoscible desde el plano de lo tangible. Formular un relato de aquello que solo podemos imaginar, desde un vocabulario de lo que sí podemos afirmar que existe: esto es, aproximar la realidad. Lo que podemos ver en la tradición popular gitana es la pieza que resulta del júbilo del flamenco: la fiesta, el taconeo y el llanto. Pero no podemos más que imaginar de dónde viene ese talento, ya que no existe a simple vista una fuente de la que emane. El arte flamenco de los gitanos tiene que ser un don, un regalo, o algo sobrenatural, puesto que no se parece a cualquier otra cosa a la que se le llame arte. No es lo convencional, pues está dotado de un brillo que ciega y no nos permite apreciarlo de cerca.

Lorca expresó desde su lírica, que aquello que se presentaba como el germen de lo más oscuro del ser, era un misterio capaz de ser revelado a través de la metáfora. Es decir: se puede hablar de lo que no se ve pero se siente en la carne, aunque sea, de manera alegórica. Mediante hipérbolos, el poema dibuja una realidad que nace del subconsciente del poeta, y que no puede explicarse de otra forma que no sea haciendo referencia a su propia intimidad de manera exagerada. El talento no tiene por qué estar presente en una obra de calidad. O dicho de otro modo: no todas las obras buenas tienen *duende gitano*.

El talento, don, o genio no se mide socialmente por su contenido sino por su aspecto físico: transmitir una pena honda no es liviano, pero escuchar el *gemío* que pronuncia el artista es estéticamente más bello y soportable. Ya que, si traducimos dicho *quejío*, el resultado es un desarraigo incognoscible del cantautor que vive sabiendo que va a morir, y eso no le resulta tan agradable al público. No obstante, ser capaz de expresar el contenido de la vida, inmerso en el mar de dudas por la incompreensión del *dónde iremos*, no tiene por qué ser fácil ni bello, tan solo es un don. Implica ser capaz de afrontar la imposibilidad de conocer el destino, cosa que *per se* es doloroso. El misterio no solo es inherente a la condición humana, sino que es necesario: un hombre sin miedo sería el mayor inconsciente de su paso por el mundo. Valorar la vida implica, en cierto modo, disfrutar de la finitud. El arte gitano, el flamenco y el cante jondo, reflejan a través de sus palos la vitalidad y el sentido de la existencia: el gran baile de la vida, el desarraigo por la muerte, el miedo, gloria, paz y encuentro con lo infinitamente desconocido. Esta concepción de la humanidad desde el más puro sentido visceral es la que cautiva a Lorca: ¿Cómo los más marginados son capaces de sentir tan cristalino?, ¿o de expresar el grito por vivir mediante el canto? Chillan a viva voz y a vida partida que *van a marcharse*, que ven a su pueblo roto por la muerte y herido por los prejuicios, y aún así tienen tiempo para disfrutarlo. Es el proceso lo que hace de la vida lo que es: una fiesta gitana en honor a lo que vendrá. Una especie de banquete dionisiaco con toques de tragedia griega.

En la estética de Lorca el arte es un elemento divino que tiene un íntimo vínculo con lo natural. Es la expresión del misterio, magia y una especie de *natura naturans-natura*

*naturata*²⁴. El duende que se mueve dentro del cantaor no es otra cosa que una fuerza que posee su cuerpo, una lucha de contrarios, de lo vivo y de lo muerto, de lo grande y lo pequeño, del caos y del orden. En su obra *Juego y teoría del duende* (1933) Federico describe los elementos que hacen de una creación artística una gran obra: la musa, el ángel y el duende. Estos tres no pueden darse de manera individual en la pieza artística, y si se dieran sin contar con las otras dos partes restantes, no resultaría fruto de ello algo talentoso y hondo, sino un escrito, danza u obra sin *su aquel*. Algo mediocre, o que no llega a corazón ajeno. La procedencia de estos elementos es, por otro lado, diferente entre sí. El ángel y la musa proceden del exterior. Estos se complementan, siendo el ángel la luz y la musa la forma. El duende es, no obstante, una figura totalmente diferente: es sangre que brota, un don que hay que despertar, una bestia dormida o los vestigios de un Dios en el hombre. Las figuras de lo externo, musa y ángel, se caracterizan por la invisibilidad al ojo ajeno. El duende no solo es invisible, sino que es el misterio y la pureza del ser. Poseer estos tres elementos es cultivar la máxima experiencia extática y la encarnación del milagro, y eso sí se puede apreciar nítidamente en el hombre.

1. La musa como revelación y el ángel como inspiración: paralelismo nietzscheanos

La palabra ángel viene del griego ἄγγελος /mensajero/ que pasó al latín como *angelus*. Esta figura es un ser espiritual y divino, entendido así por numerosas religiones, no solo la



católica. Sí es cierto que ²⁵pictóricamente ha sido representado mucho más en movimientos artísticos cristianos que judíos u orientales, pero ha estado presente en todas ellas siendo un ser de luz, o criatura creada por Dios y a su servicio. La *Madonna Sixtina*, obra de Rafael Sanzio, tiene pintados dos querubines al pie del marco, siendo una de las imágenes más famosas del Renacimiento. Lorca mencionó cómo el país *angelado* por excelencia era Italia. Esto lo hizo probablemente pensando en ese renacimiento italiano que tanto representaba a los ángeles de manera artística. En Andalucía, se conoce la expresión «tener ángel» como una equivalencia al tener dulzura. Algo así como la sensación de cubrir nuestro cuerpo con una capa aterciopelada blanca y suave, o un olor a talco en la piel. Una imagen que en nuestro imaginario colectivo nos resulta delicada y bonita, pero no perfecta.

El ángel es la inspiración. Las luces de las formas, el contenido, la gracia de la pieza. Es una bendición, un regalo caído del cielo, un soplo desde las alturas y una historia con la que alimentar el arte. Hace referencia a la iluminación divina, en tanto que llega de manera inesperada y se posa sobre el hombre, dándole una idea sublime que no puede formularse sin la ayuda de la musa. Cuando el ángel llega y no hay formas, no se comunica de la manera

²⁴ La natura naturans hace referencia, según términos spinozianos al Dios creador, y la natura naturata es la creación. Son dos aspectos, para el autor, que conforman una única sustancia. Estos dos elementos ayudan a conformar el panteísmo de Spinoza.

²⁵ Madonna Sixtina de Rafael.

adecuada. Es necesario que se materialice, y por eso el binomio ángel-musa es fundamental: de no estar, sería como si las palabras fueran sonidos sin formas. El ángel para Lorca es el contenido que guía. Ha llegado desde los cielos para traer el mensaje que las entrañas quieren gritar. Es como un pensamiento que no deja de revolotear sobre la cabeza del artista. La necesidad de comunicar de manera constante e incansable. No obstante, para el poeta el ángel no es el mejor estado del ser para escribir poesía o generar arte. Comenta Lorca:

«Dice el gran poeta francés Paul Valéry, que el estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir un poema. Como creo en la inspiración que Dios envía, creo que Valéry está bien encaminado. El estado de inspiración es un estado de recogimiento pero no un estado de creación. Hay que reposar la visión del concepto para que se esclarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre» (Lorca, 2010:9).

En la obra lorquiana, el ángel se identifica con figuras celestiales como San Rafael, San Miguel o San Gabriel, pero también con poetas como Góngora, Quevedo o el Arcipreste de Hita. El don del ángel trae consigo una iluminación agustiniana²⁶ tan cegadora que es prácticamente ininteligible para el resto del mundo, como una *lengua ignota* (Sánchez de Toca y Catalá, 2013:2). Entonces, el ángel es esa inspiración que pone al cuerpo a crear, sin límite, medida o forma. Esta aproximación guarda un fuerte paralelismo con la filosofía de Friedrich Nietzsche al escribir sobre lo dionisiaco y apolíneo en el *Nacimiento de la tragedia*. Ambos elementos representan la fuerza creadora y vital que trasciende el plano de lo racional y lo tangible, movida por pasiones que culminan con la liberación y éxtasis del creador. No obstante y, a partir de este contexto, es importante hablar sobre la otra figura que acompaña a lo dionisiaco y que guarda un fuerte vínculo con la musa lorquiana: lo apolíneo.

Lo apolíneo es la claridad, lo racional, la medida y forma. Al contrario que lo dionisiaco, está movido por la técnica y el equilibrio. Del mismo modo en que lo dionisiaco viene de Dioniso, Dios del vino, la danza y el teatro, lo apolíneo se llama así por Apolo, el Dios de la verdad, la música y poesía. Lo apolíneo es en la tragedia ática lo que la musa es al nacimiento del duende. La musa, dadora de formas y métrica restrictiva, se encuentra en constante proceso dialéctico con el ángel.

«La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un bono de agudas aristas...» (Lorca, 2010:32).

La relación entre ambas figuras, de cara al nacimiento del duende es tensional, de superación e incluso sexual²⁷. El arte, comenta Nietzsche:

«Está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los dos sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente» (Nietzsche, 2013:41).

El momento de la reconciliación no es precisamente la creación artística, sino un impasse. Solo de la lucha viene la sangre, y de la sangre nace el duende. Así como también la obra de arte ática es consecuencia de la tensión y lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo.

²⁶ La iluminación agustiniana es el don divino de comprender y conocer la verdad, no solo en el plano racional sino también emocional.

²⁷ Guarda otros paralelismos, como por ejemplo con las figuras de ánima y ánimus de Carl Jung, siendo dos tensiones femeninas y masculinas.

«Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel, y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la fragancia de violetas²⁸ que exhala la poesía del siglo XVIII, y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa enferma de límites.» (Lorca, 2010:32).

El ángel corre a sus anchas por el cuerpo del poeta, como en un bosque de laureles, mientras el duende se encuentra escondido en lo más oscuro de su ser, al acecho, esperando su llegada. La musa está enferma de los límites y los telescopios, guiño que se identifica como una crítica al método científico, y las corrientes vanguardistas²⁹ ligadas a los avances de la época. Se entiende que Lorca opina que la creación artística no tiene nada que ver con los avances científicos. Esto es, porque la ciencia no casa con la noción de arte, o creación artística que posee Lorca: tremendamente religiosa y humanista. Los nuevos paradigmas no contemplan la importancia del duende.

«Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa; y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada y como país de muerte. Como país abierto a la muerte.» (Lorca, 2010:37).

Si Italia es la representación del ángel por movimientos artísticos como el Renacimiento, Alemania podría ser la musa por su gusto por la técnica militar y su posicionamiento como potencia de avances tecnológicos. Catalogar a España, por otro lado, como un país abierto a la muerte se traduce por un territorio pasional de seguidillas, coplas y flamenco. En cualquier caso, queda claro que el ángel es inspiración pura, contenido frenético sin límites, y la musa es revelación de formas, de métricas, medidas y márgenes. Del mismo modo que en la filosofía nietzscheana la relación íntima entre lo dionisiaco y apolíneo genera la obra de arte más pura, musa y ángel luchan y en mitad de ese conflicto nace el duende. De las formas y las luces se engendra la voluntad de sangre negra.

2. El duende como voluntad

«Se saben los caminos para buscar a Dios, desde el modo bárbaro del eremita al modo sutil del místico. Con una torre como Santa Teresa, o con tres caminos como San Juan de la Cruz. Y aunque tengamos que clamar con voz de Isaías: “Verdaderamente tú eres Dios escondido”, al fin y al cabo Dios manda al que lo busca sus primeras espinas de fuego. Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio.» (Lorca, 2010:32)

El concepto *duende* utilizado por Federico García Lorca se define como un *estado creador*. Es como si de manera literal el cuerpo del artista fuera poseído por una criaturilla que viene de la tierra, escalando al hombre como una montaña. Puede ser entendido como una «naturaleza mágica» que conquista lo terrenal: el hombre. Desdoblando el duende del

²⁸ El «miedo a la fragancia de violetas que exhala la poesía del siglo XVIII» es un guiño a la composición literaria de José Cadalso y los *Eruditos de las violetas*.

²⁹ Tomas Khun hablaba del cambio de paradigma científico no como un proceso de poco a poco, sino como un boom dado por las revoluciones de la ciencia. La época vanguardista en Europa fue un boom en ese sentido, construyéndose como una total aliada del método científico y la filosofía analítica. Además, en las vanguardias estaba muy presente la idea de un futuro por descubrir, científico y experimental. Algunas corrientes destacadas son el dadaísmo y el futurismo, y algunos artistas reconocidos de este último movimiento son Boccioni y Marinetti.

propio artista, estar *enduendado*³⁰ es un estado de éxtasis absoluto. El hombre pierde toda potestad de acto cuando este le posee: altera su mente, alma, cuerpo, capacidad de decisión e incluso sueño y vigilia. El artista se deja de reconocer y por su boca salen palabras inconscientes que se esconden en el estómago, y de sus manos salen escritos y sus pies bailan, y juegan, y viven, como solo lo hacen los que están bajo encantamiento. El tiempo, cuando se tiene el duende, se deja de sentir de manera fulminante: ya no existe instrumento para medir, sino que solo hay un cuerpo que permanece en ese instante, viviendo, siendo y sintiendo radicalmente diferente a cualquier otro momento anterior. No obstante, el duende sí que mide los tiempos a través del compás, solo que, cuando consigue conquistar al ser queda aturdido y se olvida la noción espacio-temporal. El arte que se crea bajo este estado es obra pura de lo sensorial, y al mismo tiempo es conocimiento absoluto a través de la vivencia: no existe conciencia más allá que de la propia existencia, solo soy y este es mi arte. La naturaleza, magia, lo oscuro, incognoscible, el misterio y éxtasis no forman parte del hombre, sino que *son* el hombre. Como un momento religioso, el verbo se hizo carne, y el duende se hizo hombre. Y su arte no es otra cosa que el testimonio de la embriaguez humana, del sinsentido y de la infinita finitud. Es un vestigio de que la muerte nos acecha, una alucinación y un momento de pertenencia. Somos hombres vivos, grita el enduendado: ¡mirad cómo vivimos!

El duende es, en primer lugar, «*un poder misterioso que todos sienten pero ningún filósofo explica*» (Lorca, 2010:30), por lo que se entiende que es una fuerza ligada a la incertidumbre y al misterio. La palabra duende, utilizada por Lorca y por ende, el pueblo gitano, tiene su origen en el Idioma caló. La RAE define al duende como «*un encanto misterioso e inefable*» (RAE, 2023), y la palabra /*duende*/ deviene del latín /*dominum*/ que significa *dueño*. En castellano antiguo, pasó de ser *dominum* a /*duen*/ que no es otra cosa que *dueño de la casa*. Bebiendo de esta mitología popular celta, un duende es entendido como una *criatura de la naturaleza*, y si este es dueño de un hogar, ha de ser hogar por «comunidad», y «comunidad» por «hombre». Puede significar, por otro lado, que el hombre que posee el duende se encuentra transformado por un alma que habita su cuerpo y por tanto su cuerpo deja de ser suyo, mientras es «del duende». La casa, por otro lado, podría llegar a entenderse como el cuerpo, e incluso por el alma. Sintiéndose aquello de *tener duende* como un estado de elevada trascendencia, o al menos, de desconexión con la realidad. Si el duende entra en el hogar, el hogar deja de ser lo que era para pasar a ser suyo. No obstante, también se puede entender esa ocupación del hogar como un duende que se apodera del mundo con su sentido del vivir, o dicho de otro modo: un duende que se comunica con la Naturaleza e integra su pena negra en el mundo encarnado.

El concepto del duende, dentro de la cultura gitana andaluza, está vinculado con la experiencia estética del éxtasis. Más en concreto, el duende se entiende como un encanto inefable de orígenes oscuros: esta figura nace desde las entrañas del cantaor flamenco, del que tiene arte y sabe cómo, de una manera ligada a la espontaneidad, escupir casi como un llanto la tristeza y el gozo del que vive sabiendo que va a morir.

«*Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generafíle, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende." Y no hay verdad más grande.*» (Lorca, 2010:29).

³⁰Se utilizará la palabra enduendado para referirse a la personificación del duende, a la persona que se ha contagiado de ese ser.

Para que el duende gitano sea lo que es, necesita beber de lo celestial, que no es otra cosa que la musa y el ángel. No obstante, el duende no hace referencia a algo divino *per se*, sino que es *fruto de lo divino*: es la carne, la vida, el suelo que pisamos y el desarraigo por el destino fatal del mundo al que se nos arroja. El cante flamenco, a diferencia del gregoriano, no tiene un contenido religioso, sino que es más primitivo aunque su destino sea la divinidad: su condición de ser-para-la-vida, que se resume al mismo tiempo en ser-para-la-muerte es lo que le lleva al ser a querer comunicarse con Dios. El gitano que sabe que es gitano, y por tanto que es hombre vivo, no saca de sí el duende si no es gracias a las figuras divinas. Pero el duende es la llama encendida del hombre que sufre por ser finito. Aunque el duende chille de dolor por el pesar que arraiga en la carne del hombre, su alma libre entra en conexión con aquel que puede liberar del sentimiento de creatura: Dios.

«Las voces del canto gregoriano o el bel canto (...) nos elevan y nos transportan más allá de este mundo, evocando y despertando nuestra naturaleza celeste, pues son educadas para desarrollar una técnica sublimadora de las emociones; pero hay otras voces, como la del Flamenco, que, por ser de condición muy diferente, más espontánea, natural y primitiva, nos hacen sentir nuestra naturaleza terrestre, humana, y nos arraigan al suelo que pisamos (...). Las primeras serenar el alma; las segundas, en cambio, la hieren y la desgarran. Unas adormecen el cuerpo y nos hacen olvidar que somos carne; otras, sin embargo, lo hacen vibrar y lo tensan recordándonos nuestra condición corporal y carnal.» (Martínez Hernández, 2011:95)

Recogiendo de nuevo la afirmación de que, según la etimología latina el duende es el dueño de la casa, por tanto, «posee el cuerpo», y dada la relación con lo divino, podría decirse que dicha posesión es, de alguna forma, un milagro. Cuando el hombre pasa por la experiencia extática del milagro se deja de tener conciencia sobre lo que se es y se pasa a ser parte de un estado de *no-conciencia* sobre el ser. Esto quiere decir, que no se es uno mismo, sino aquello, lo divino, como una marioneta movida por el amor. El cuerpo no deja de ser el vehículo que queda enajenado por el milagro, y el milagro no deja de ser una afección de la carne que no solo es cuerpo sino que está bendito. Por eso el hombre que llora y se lamenta por su condición de hombre, y la sangre que brota de lo más hondo cuando vuelve el duende, no es otra cosa que fruto de la divinidad: nos encontramos ante una encarnación.

«Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies”. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.» (Lorca, 2010:30)

¿Y el hombre deja de ser hombre? No, pues se queja porque es hombre, y ser hombre implica ser mortal, y no saber dónde se va luego después de la muerte. Y este está, al final, atormentado por el misterio del vivir dada su condición pero con un pequeño resquicio de posibilidad divina. El hombre canaliza la penuria a través del estado extático del duende: la creación artística se ve como una forma de reivindicar la vida, la muerte y la existencia.

2.1. Los momentos del duende

No cualquier artista presencia al duende en su carne, pero sí todos los artes pueden tener del duende, según Lorca. Al final esta condición es un estado extático de creación artística, y la creación por sí misma, sea flamenco o no, es un arte susceptible al duende. No obstante, lo que sí comparten todos aquellos que son invadidos son las etapas del duende. Es decir, los estados de conciencia y expresión artística por los que pasa el que es invadido por la inspiración. Destacamos cuatro momentos del duende: miedo, agonía, ira y euforia. Lorca

nos decía cómo este *nos subía por los pies* destacando del mismo que nace de lo terrenal, que en comparación con lo divino se caracteriza no solo por ser su creación, sino por ser perenne. Teniendo en cuenta la propia condición de ser-para-morir, el duende invade al hombre. Esa conciencia de que somos finitos es condición necesaria para activar el desarraigo del duende.

«*El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies.*» (Lorca, 2010:30)

«*...El duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo.*» (Lorca, 2010:41)

Enfrentarse al duende es plantarle cara a lo desconocido. El misterio, la oscuridad del ser y aquello que no podemos controlar. Cuando se nos mete dentro, nos topamos con lo indescriptible, pero también con la lección más clara que un hombre puede recibir: que todos vamos a morir. La angustia sería, por otro lado, el sentimiento que precede en segundo lugar al miedo.

«*El duende se encarga de hacer sufrir por medio del drama, sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda.*» (Lorca, 2010:42)

El hombre, siendo artista, se enfrenta a la posibilidad de morir y a dejar de crear. También a que, si no ha sido suficiente su arte, caiga en el olvido. La muerte es la que condiciona todo su destino. Fatalmente, va a morir en algún momento, y esa situación incontrolable y a la que no se puede sobreponer, ni superar, le genera dolor. La angustia no es otra cosa que el sufrimiento, el drama y el pesar físico y mental que supone no poder escapar de ese final. El duende es un estado de conciencia creador que *hiere* (Lorca, 2010:32). No obstante, una vez pasamos por ese momento de desesperación, tomar conciencia y las riendas de la vida es una tarea complicada. En ese escenario, tras el sufrimiento del no poder ser otra cosa que ser-para-morir, renace lo racional desde la ira.

«*Solo se sabe que quema la sangre como un tóxico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos...*» (Lorca, 2010:32)

La ira es el momento en el que el duende nos quema a través de la sangre, que nos hiere y nos raja la piel como cristales. Luchar contra la posesión del duende, contra la invasión del propio cuerpo, es una batalla complicada. El hombre no quiere que el duende le posea, del mismo modo que no quiere aceptar que va a morir. No obstante, este sentimiento de oscuridad se vuelve claro cuando se acepta. El duende se siente de manera eufórica como el último momento de la conquista del cuerpo.

«*La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.*» (Lorca, 2010:35)

Una vez asimilado que el duende nos invade, el hombre se rinde hacia la muerte. Es entonces cuando no sentimos pena por irnos sino gloria por estar. Es satisfacción, éxtasis, fiesta pura, algo casi instantáneo, una experiencia extática y un milagro. Un entusiasmo, una posesión divina, un trance para el cuerpo y el alma, *ἐνθουσιασμός* o en-diosamiento. Este es un estado místico del ser que favorece la creación artística. Habría que analizar ese enfrentamiento del hombre con la muerte, ya que pudiera parecer que esa rendición hacia la misma es en tono pasivo. La realidad es que, el artista no se resigna, sino que trata de vivir en un instante efímero la eternidad de lo trascendental.

2.2. Lo inefable y lo numinoso: el duende como milagro

El duende tiene una inexplicable constitución mágica. Es, por un lado, misterioso y pasional, y por el otro, cercano y esperanzador, ya que nos permite acceder a la superación de la muerte a través de la vida: es decir, es una resignificación del valor vital. O en otras palabras, es la intersección entre Eros y Tanatos, movido con el mecanismo de un *yo-yo*. Además de eso, duende puede ser entendido de dos maneras según la posición intersubjetiva: encarnación y espectador. Conocerlo de lejos no es lo mismo, no obstante, que experimentarlo en carne. El fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty en su obra *El ojo y el espíritu* (1986) describió cómo el arte lleva al hombre más allá de los límites de lo conocido, de lo cotidiano y de lo transitado (Merleau-Ponty, 1986). En palabras de Ponty y la fenomenología de las percepciones (Merleau-Ponty, 1994), como sujetos vivimos el medio, pero como *sujetos-del-arte* somos el medio. Es una posición discursiva diferente la de hacedor del arte, o espectador del artista. En otras palabras, no es igual ser bendecido por el milagro que observador de la experiencia religiosa ajena: siempre entra en juego un componente de misterio que roza la incredibilidad. El ser enduendado es conocedor de un estado sobrenatural transitable. Pero aquel que solo observa al duende no es del todo consciente de la posibilidad de sobrevivir a dicha situación límite, ni mucho menos a lo que vitalmente supone lo sagrado. Poseer el duende es, de alguna manera, una concesión eterna: nunca vuelve a ser, dicho sujeto, lo que en su día fue.

La manifestación de un ser diferente en nuestro cuerpo constituye una transformación de la naturaleza humana hasta ahora conocida en rumbo hacia lo sagrado. Es decir, un nivel de conciencia manifestado a través de la hierofanía enduendada. No obstante, dicha encarnación no tiene por qué ser amable con el ser, sino que puede expresarse en términos violentos y oscuros: los caminos hacia el duende no tienen por qué ser dulces. Esta noción de duende amargo y adictivo es similar a la de lo numinoso de Rudolf Otto, que casualmente tiene dos formas de expresarse: la directa y la indirecta (Otto, 1996). La directa, conformada por plegarias, y la indirecta por el arte. Y aunque Otto destaca, sobre todo, la arquitectura, esta puede ser una arquitectura metafórica como la del Cante Jondo.

Lo numinoso es ese *mysterium tremendum* (Eliade, 2014:9), o el terror por lo desconocido: aquello totalmente diferente al hombre y sus manifestaciones profanas. No existe una cotidianidad donde quepa la noción de numinoso sin ser esto trascendental. Numinoso no es un término que solo evoque al miedo, sino que también atrae al hombre fascinado, desata pasiones y le hace salivar por necesidad. Y además es, a su vez, lo que constituye lo sagrado. Este concepto guarda una relación de similitud con el duende flamenco: ambos son estados alejados del ser cotidiano y anhelados por su plenitud. Son momentos del ser que asustan, y al mismo tiempo hacen al hombre ser consciente de la totalidad del Mundo. No obstante, es necesario entender que solo se puede anhelar el duende una vez se conoce de su existencia, por lo que una civilización sin arte o alejada de la expresión cultural no será consciente de dicho sentimiento.

Siguiendo los escritos de Otto, Mircea Eliade expresa que el objeto que se muestra sagrado no deja de ser objeto o pasa a pertenecer a un plano superior, sino que *participa de un medio circundante* (Eliade, 2014:10). Esto es, el hombre sigue siendo parte del mundo pero es consciente, tras experimentar lo sagrado, de su participación en la carne cósmica.

«En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía» (Eliade, 2014:11).

Dicho Cosmos, o Mundo, no solo se refiere a lo natural e increado: las montañas, los ríos o el cielo azul. El mundo tal y como lo conocemos también implica a los hombres y a las manifestaciones antropológicas de cada cultura. Es decir, el baile y el flamenco también pueden ocultar en sus ritos culturales hierofanías. El duende, fruto del talento del quejío y las coplas y participado de un hondo sentimiento religioso sería considerado también una manifestación divina o encarnación de lo sagrado: revelación del sentimiento de pertenencia y conocimiento de Mundo.

«Lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser.» (Eliade, 2014:11).

Esta participación cosmológica, o encarnación de Mundo, implica no solo un fuerte sentimiento de pertenencia, sino una conciencia sobrenatural del sentido de la existencia del ser: no tiene por qué ser uniforme e igual para toda la humanidad, pero viene dado de un mismo sentimiento, lo religioso. Lo numinoso no es fruto del sentimiento de abandono existencial ante una inminente muerte, sino que viene dado por una relación de coexistencia con lo divino: conocemos a Dios y sabemos de lo sagrado por oposición a lo otro y el encuentro con el Algo. Y la experimentación del duende como de lo sagrado en cualquiera de las formas cósmicas es la reafirmación del sentimiento de participación divino del hombre en relación al Todo: es decir, podemos llegar a sentirnos pertenecientes de un cosmos y fruto de la divinidad experimentando la hierofanía o creyendo en la posibilidad de encontrar dicho momento vital. En otras palabras: a través de la relación intersubjetiva, el sujeto se contagia de duende y comienza a ser de una forma más plena, pero el otro sujeto que observa la acción en potencia, es decir, el baile o cante flamenco, entiende que existe una forma de entrar en comunión con el Cosmos. Y esa acción de reconocimiento de lo divino, aún no siendo experimentada, sirve como aprendizaje. Es decir, el ser se encuentra ante la revelación de lo sagrado y el Mundo deja de ser sedimento y pasa a ser Mundo posible.

«La manifestación de lo sagrado en el espacio tiene, a consecuencia de ello, una valencia cosmológica: toda hierofanía espacial o toda consagración de un espacio equivale a una «cosmogonía». Una primera conclusión sería la siguiente: El Mundo se deja captar en tanto que mundo, en tanto que Cosmos, en la medida en que se revela como mundo sagrado.» (Eliade, 2014:48).

No obstante, las formas de manifestación de lo numinoso son muchas. El duende será pues, el nombre que se le da a la expresión divina a través del arte popular, es decir, de las civilizaciones y pueblos. Sea duende, inefable, sagrado o numinoso, la naturaleza viva está repleta de divinidad que se encarna según las circunstancias.

«Los dioses han ido más allá: han manifestado las diferentes modalidades de lo sagrado en la propia estructura del Mundo y de los fenómenos cósmicos.» (Eliade, 2014:71).

Por otro lado, el duende flamenco no tiene por qué ser escuchado por el hombre *a priori*. En ocasiones, el duende es un grito enjaulado ante el escepticismo que suscita la creencia en una posibilidad que no se materializa ante nuestra conciencia. De alguna manera, este también es el motivo de la encarnación o personificación de lo divino enduendado. No obstante, el proceso de conexión con la vibración del duende también tiene que ver con la voluntad y la fe: si se le cuestiona, el duende no nace, no crece, y no conquista. Es necesario que el hombre se muestre abierto y consciente hacia el milagro, porque así como el duende es

escuchado por aquel que espera, también es capaz de escuchar el grito de auxilio del hombre. El duende viene a rescatar, de alguna forma, al ser de un mundo cruel y alejado de la naturaleza. El cante jondo y el flamenco son para Lorca puro panteísmo: arte que consulta al mundo entero y que reside en cada rincón del universo esperando ser escuchado y calmar lamentos. Es el consuelo del mundo.

En su obra *Juego y Teoría del duende*, Lorca expresó su necesidad de encarnarlo: es posible que, al observar la manifestación vital flamenca, se sintiera por primera vez en comunión con una divinidad de la que se había sentido alejado y aterrorizado, pero al mismo tiempo irremediamente atraído, durante toda su vida. Lorca también se consideraba un poeta atacado por el duende, y lo anheló, ya que eso le podría dar la posibilidad de comunicar sus ganas de vivir eternamente amando por encima de la muerte. Como se comentaba en el inicio de este trabajo, desde su infancia Lorca se sintió abandonado por Dios. Y él también renegó de su figura por la imposibilidad de entender qué era un vicio, un pecado, o un amor plausible. De alguna forma, y de considerar al duende como lo divino en el arte, Lorca quería sentirse merecedor de él a pesar de sus posibles pecados. Toda la obra de Federico está repleta de alusiones a la muerte porque desde pequeño temía ser condenado al fuego eterno. Es decir, necesitaba ser escuchado por el duende y a gritos pedía sentir su comprensión... Porque el sentimiento de duende es como el enamoramiento que nos hace creer inmortales, el júbilo de la fiesta que quita penas y el sentimiento religioso que llena el alma. Puede que tuviera que ver con esa parte vital que siempre reluce en la obra de Lorca, y es que, jamás pudo sentirse amado al mismo nivel que él amó con sus sonetos negros, porque durante toda su vida se desangró de amor. Seguramente Federico estuvo *enduendado*, pero nunca se creyó merecedor de ello.

«La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con aguas oscuras a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales» (Lorca, 2010:41).

III. Paralelismos ontológicos

1. La estructura triádica del talento

Por el componente religioso, fantástico y mágico que trasciende a la relación lorquiana, pudiera parecer que estos tres elementos, musa, ángel y duende, conforman una estructura artística de carácter triádico³¹. Dichas figuras actúan entre sí como una misma sustancia dividida en tres personas, la ousia del talento, ya que pensar en cada una de ellas nos remite siempre a lo mismo: la creación artística. No obstante, esta relación ontológica no viene dada en la obra de Lorca de manera literal, sino que son pequeñas pinceladas sobre su obra las que nos hacen suponer que existe. Es, por tanto, accidental, pero al mismo tiempo

³¹ Una tríada es un conjunto de tres elementos que se encuentran relacionados entre sí de alguna forma. Dentro de la literatura lorquiana, la tríada también hace referencia a la creación de una distensión musical o dramática, utilizada en la composición de estrofas. Esta tríada está compuesta por un conjunto de tres elementos que se repiten de manera simbólica, bien a través de imágenes, o palabras. Lorca tendía a utilizar este recurso repetitivo para poder crear un ambiente musical que ayudase al espectador a evadirse a otras sensaciones.

perfectamente reconocible. No obstante, el componente de oposición entre las personas nos hace dudar entre dos posibilidades: trinidad y dialéctica.

1.1. Personas y necesidad: bajo el sentido trinitario católico

«Cuando decimos Trinidad decimos un solo Dios, pero al mismo tiempo que Dios es trino, con otras palabras: cuando decimos Trinidad decimos al mismo tiempo unidad de esencia y distinción real de personas.» (Sánchez García, 2020:69)

Tal y como se comenzó a afirmar a partir del Concilio de Nicea, existe una distinción real entre las tres personas de la Trinidad. Porque el Padre es una persona diferente al Hijo, y el Hijo a su vez del Espíritu Santo. Dichas relaciones se basan en el origen de las mismas, ya que el Padre es el origen no originado por nada, el Hijo procede de él y el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo. De relacionar al ángel con una figura, sería con el Espíritu Santo, al igual que la musa sería el Padre y el duende el Hijo. No obstante, no coinciden las relaciones descritas anteriormente, ya que el orden lógico del fenómeno del duende es: ángel, musa y duende. Por tanto, las figuras quedarían invertidas en su orden, no respetándose el Padre, Hijo y Espíritu Santo, sino que se modificaría a Espíritu Santo, Padre e Hijo, es decir, Ángel, Musa y Duende.

Además, es importante tener en cuenta que las relaciones trinitarias basadas en el amor puro y pleno no corresponden con el sentido del desarraigo del duende. El Padre conoce y ama al Hijo, el Hijo conoce y ama al Padre, y el Espíritu Santo es el amor mutuo del Padre y el Hijo. No obstante, las relaciones entre el Ángel, la Musa y el Duende son de conflicto, sangre, superposición y superación entre sí. Ciertamente, el Duende ama el mundo vivido y quiere amar en libertad y fluir. Pero la relación entre el Ángel y la Musa es venenosa, como una lucha entre opuestos de las cuales nace la pasión y fruto del talento: el Duende. Es cierto que todas proceden de una fuerza increadas, Dios, pero son egoístas y quieren persuadir al hombre como una moira. Son seductoras, embaucadoras, y no pretenden el nacimiento del Duende, sino que solo buscan la conquista del cuerpo. El Duende es, de alguna forma, un desliz provocado por la conexión, probablemente carnal, entre la musa y el ángel.

No obstante, tampoco se puede esperar obtener una relación de semejanza que trate de calcar la representación divina. El ángel, la musa y el duende como estructura del talento ya demuestra *per se* una gran similitud con la de las tres hipóstasis: una relación de necesidad y una distinción clara entre personas. Sin el ángel, que es diferente a la musa y al duende, no hay inspiración y por tanto, tampoco bendición. Sin la musa, que es diferente al ángel y al duende, no hay revelación del contenido, y por tanto, tampoco hay duende. El duende es encarnación divina y, por mucho que venga engendrado por estados de conflicto, se transforma en Amor del Mundo. Es una fuerza creadora que transforma toda la rabia de Mundo en Amor. Porque ese estar cara a cara con lo infinito es costoso, es una batalla interna del hombre frente al abismo. Las tres personas del talento son en realidad tres personas divinas cuyo fin último es reconocer a Dios. El conflicto ángel-musa viene más bien dado por el hecho de que encontrar la paz no es tarea fácil. Por tanto implica superación de personas, relaciones de necesidad y amor: no estamos ante una estructura trinitaria como tal, aunque sí tenga un sentido divino reconocido en este punto. Estamos ante una lucha más bien dialéctica de origen divina entre las pasiones que conquistan el ser, entre la medida y el vicio, y el

resultado de dicho proceso es la fe en el Mundo. Es una trinidad dialéctica, ángel, musa y duende, con la encarnación divina a través del arte, el Hijo o Duende.

1.2. Dialécticas y conflictos: la lucha por el conocimiento de Mundo

Es posible, de reconsiderar la autonomía de las tres personas del duende, establecer una relación con el sentido de la dialéctica de origen hegeliano. Partiendo, eso sí, de la idea de que solo exista una persona, he aquí lo cognoscible y estrato final, el duende. La tríada es la representación ontológica de la conversación o dialéctica. Por conversación no tenemos por qué entender un intercambio de palabras, sino un conflicto entre esencias, o en este caso, personas, que generan un resultado. De manera circular se interpretan tres momentos del discurso: tesis o ángel, antítesis o musa, y síntesis o Duende. O como posteriormente Fichte lo denominaría: Yo Absoluto, No-Yo, y la conjunción tercera (Gaudio, 2004:1). El sentido de la creación artística bajo el seno de la filosofía dialéctica se resume en la siguiente premisa: existe una tensión entre los modos de entender el arte, o la vida, cuyo fin último, de ser perfecto, necesariamente es duende. Comenta Hegel en un fenomenología del espíritu, y compara el proceso dialéctico con el florecer:

«El capullo desaparece al abrirse la flor, y podría decirse que aquél es refutado por ésta; del mismo modo que el fruto hace aparecer la flor como un falso ser allí de la planta, mostrándose como la verdad de ésta en vez de aquélla. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles. Pero, en este fluir, se constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es cabalmente la que construye la vida del todo» (Hegel, 1971:8)

Los primeros momentos dialécticos constituyen oposición entre conceptos, es decir, ángel y musa. El contraste entre dos ideas que son mutuamente excluyentes, objetos de un baile dinámico y provocador, de una lucha entre contrarios. Ángel y musa se disputan la razón absoluta del Mundo, o el sentido de cómo entender la creación artística y el talento. La última fase es la de la victoria, la que le pertenece al duende: la síntesis. Es posible también que el lector se pregunte qué ocurre si el duende no llega a buen puerto. Sencillamente no ocurre nada, no termina el conflicto, no hay un ganador. La vida del hombre es un constante estado de espera, si tiene fe, al duende. Pero cuando el duende sí consigue la victoria es producto de una anterior superación de conceptos. Es una lucha entre la inspiración sin límites y la medida clásica. Es la comunión entre dos estilos artísticos, como ya adelantaba Lorca. Como unir a la musa de Góngora y el ángel de Garcilaso para dar a luz al duende de San Juan de la Cruz (Lorca, 1972:187). Y el duende, a su vez, más que lucha es victoria: ni el ángel ni la musa quieren al duende, pero se cuele en nuestra realidad. Es él el que tiene que enfrentar la última pelea contra el hombre por sobrevivir y sobreponerse a las otras dos figuras. No es fácil llegar a la posición de *enduendado*: el éxtasis no es un estado del ser perfectamente reconocido. Da miedo, es incognoscible y nuestra propia voluntad colabora con la razón para que no se apodere del ser. Pero es el último halo de luz dentro del corazón del hombre lo que hace que pueda conquistarlo y apoderarse de su vida entera. Pudiera parecer una maldición, pero el duende te salva del abismo.

La dialéctica es un proceso de transformación total y constante. No todas las musas son Góngora, ni todos los ángeles Garcilaso de la Vega. El arte se manifiesta con inspiración o medida de innumerables formas. En el taconeo del flamenco, la inspiración pura puede ser ponerse a dar palmas sin un compás hasta que sangren las manos, y la musa es seguir concienzudamente los pasos de una seguriya sin sentirla. El momento en el que se conecta

con el ser más hondo, arden los ojos y viene el duende. El momento de éxtasis final, del que se puede aprender una y otra vez y volver a repetir. Es una tensión constante por el conocimiento pleno de Mundo que no se agota en una única instancia: el duende vive en una habitación de la carne, pero se esconde por toda la eternidad. Es como buscar la iluminación divina: solo hace falta saber escuchar y esperar el momento. La fe para que vuelva el duende también es irremediablemente necesaria.

Por tanto, es evidente que el duende tiene de divino lo mismo que de dialéctico: es un proceso de lucha y colonización interna por una de las partes de nuestro ser. Es una batalla entre nuestro querer llegar al infinito y mantener los pies en la tierra. Todo ello, sin olvidar que lo que se busca es trascender con el arte. Es decir, el fin último del duende flamenco lorquiano es indudablemente el conocimiento de lo divino. Negar que a pesar de tener un camino de conflicto el duende es puramente inefable y bendito, sería negar la obviedad de los escritos del poeta.

«La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso» (Lorca, 2010:35)

«Viva Dios, profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina, evasión real y poética de este mundo» (Lorca, 2010:35)

He aquí, pues, la afirmación: el Duende flamenco es personificación del milagro, encarnación de Dios, hijo de lo más puro. Es la representación en suelo profano de la sacralización del ser. Es decir, la hierofanía de todo un universo, de una carne de Mundo bendita. Duende flamenco es la afirmación de que el hombre tiene dentro de sí mismo un sentido divino. Somos la creación, formamos parte de una Naturaleza divina, de un Mundo del que no sabemos nada y queremos saberlo todo. Indudablemente el hombre pasa toda su vida queriendo comprender la inmensidad del ser. Y el duende flamenco es la conexión a través del arte con lo divino. Ergo, Duende flamenco es Sophia: sabiduría de Mundo y esencia divina. No obstante, dicha esencia no implica de manera directa que el Duende sea la viva imagen de Dios, sino que es revelación viva.

2. Sophia mundi et Sophia ingenii

Más allá de lo comentado, de la estructura del duende y del proceso del *enduendamiento*, podríamos entender el *mostrar-se* del duende como un acto sofíánico. Una completa autoafirmación de Dios, que no solo expresa la superación de la vida y la muerte como concepto o realidad, sino que es entendido como una forma de sentir el mundo del que se participa. Bulgakov habla sobre la Sophia divina no como una divinidad en sí misma, sino como la revelación viva de Dios. En otras palabras, y recapitulando junto a lo anterior: el duende, poseyendo la carne del hombre, diviniza lo terrenal. No obstante, no es tanto la personificación de Dios en la tierra, como la manifestación y participación de lo divino: no es Dios, sino fruto de Dios. Es revelación de la verdad y la sabiduría, es decir, Sophia mundi.

El término Sophia se ha entendido en la historia de la filosofía desde diferentes perspectivas. Etimológicamente, Sophia viene del griego *Σοφία*, y se traduce por sabiduría. En el poema de Parménides se menciona ya algo sobre ella. Sophia es representada como una

diosa que le ofrece al poeta la revelación del conocimiento. Todo lo que el hombre desea en la vida es conocer el límite de la sabiduría y para ello se debe mostrar abierto al conocer. Citando a Parménides:

«Las yeguas que me llevan me condujeron hasta la meta de mi corazón, pues en su carrera me transportaron hasta el famoso camino de la deidad que, solo, lleva a través de todo al hombre iniciado en el saber. Hasta allí fui llevado, pues hasta allí me llevaron las muy inteligentes yeguas que tiran de mi carro, mientras que unas doncellas me enseñaban el camino.» (Gómez Lobo, 2006:15)

Para Lorca, la Sophia o la encarnación del duende también se manifiesta a través de una imagen femenina:

«El las coplas, la Pena se hace carne, toma forma humana, y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con sus redes de viento» (Lorca, 1972:24)

El hombre que retrata Parménides, que bien puede ser un poeta como artista en general, llega al encuentro con la Diosa de la Verdad, aquella que le muestra las puertas de la noche y el día, y la que le presenta a la Sophia. En un mundo colapsado por la *doxa*, *atheleia* es el único camino hacia la paz del ser. Para Hildegarda Von Bingen la Sabiduría era la *Sapientia*, la inmanencia³² divina que ocupa el metaxu. Es decir, energía creadora y femenina presente en la creación, fruto de la permeabilidad divina de lo trascendental: la Sophia es la guardiana del mundo, la *ousía* divina que se funde con Dios en un solo ser. Es imagen divina en la tierra y revelación. Cuando el duende flamenco se manifiesta en el mundo lo hace a través de la posesión del cuerpo del hombre, pero también a través de la creación de un microcosmos único y esperanzador: la obra de arte no solo afecta al sujeto que la crea, sino que contagia al que lo observa, y al Mundo al que pertenece. Hace a toda la creación ser parte del gran baile de la vida. El hombre enduendado también es la manifestación carnal de la sabiduría o Sophia en tanto que es un estado sobrenatural de la gracia flamenca. En dicho microcosmos el enduendado pierde toda noción de espacio-tiempo, ya que solo pertenece al todo, y como parte del todo no existe tiempo: él es el tiempo y el espacio, el suelo que pisamos y el mundo que habitamos. Existe una identificación con la Naturaleza del ser y el universo. El duende es Sophia porque el hombre que conoce se vuelve parte de la inmanencia, alma de mundo y *natura naturans*.

«La relación de las ideas con las cosas, de la Sofía con el mundo, es la que existe entre lo supratemporal y lo temporal» (Eymar, 2014:227)

«En su aspecto cósmico, la Sofía es el alma del mundo, es decir, el principio que vincula y organiza su multiplicidad o, para emplear una expresión de cuño spinozista cara a Bulgákov, es la natura naturans con relación a la natura naturata. La Sofía transparece en la belleza de las creaturas, marcando su orden y finalidad, sus deseos y sus instintos.» (Eymar, 2014:227)

Esta revelación del duende se lleva a cabo a través del sentimiento pasional que desprende un arte puro como el flamenco, donde el hombre se nutre de la experiencia de cada ser, del llanto del mundo y del amor religioso. Vivir el flamenco es como experimentar el rito religioso. El hombre contagia su duende al mundo que vive, siendo pura imagen de la revelación: el espectador no puede soportar el asombro del abismo ante sus ojos, esto es, la sabiduría total del mundo. Es como ver a un Dios de cerca: una experiencia prácticamente

³² La inmanencia divina forma parte de la dualidad del cosmos: la figura trascendental es puramente masculina y la inmanente femenina. Hildegarda en Scivias representa un huevo cósmico que lo cubre todo. Pero dentro de ese todo se encuentra lo inmanente de la creación, la feminidad, la energía creativa que nutre, *alma nutrix*.

dudable. Al mismo tiempo, el ser que posee duende está aceptando su trágico destino final: siendo mundo conocemos y aceptamos su espacio y contingencia, la condición de vida y la seguridad de muerte. El hombre se rinde ante la inmensidad del Todo al formar parte de ello: ya nada le afecta a aquel que pertenece a cada cosa, a la naturaleza misma, al mundo entero, porque formar parte del mundo quiere decir que pesan las penas de todos los hombres pero también resiste el amor a la vida. Inmortalidad pura es el sentido de inmanencia: somos parte de un mundo creado por el infinito y como tal no existe nada más allá que la gratitud y la felicidad, la inmensidad y el júbilo. El hombre que tiene duende está borracho de amor y se siente en paz con todo ser. Ha llegado al espacio límite del mismísimo universo contenido en su propio cuerpo. Es decir, se ha fusionado con lo trascendental.

Para autores como Soloviov, la Sophia no forma parte de la divinidad como tal. Es un elemento fundamental de la misma, pero no porque participe de ella siendo la inmanencia del mundo. La Sofía es, sencillamente, conocimiento del Todo, eternidad y unidad. El papel de la Sophia de Soloviov es unificar las almas del mundo y contenerlas en una sola, la suya, manifestando la eternidad y la armonía del cosmos. Algo similar al sentido sofianico en Florenski, que prefiere denominarla como *vivi memoriam*³³, imagen de Dios que perdura en la eternidad contenida en el cosmos (Mosto y Jasminoy, 2016).

2.1. Sophia creada y Sophia divina

Sophia también se entiende como la presencia trinitaria de Dios en el mundo. Volviendo a Bulgakov, este objeta que la Sophia no deja de ser esa hierofanía de las tres hipóstasis, repleta de amor y belleza, que sustenta el mundo con su afecto y es querida al mismo tiempo por las personas trinitarias. De hecho, para Bulgakov Sophia es «*hipostasía*» (Eymar, 2014:232), es decir, fruto de las hipóstasis, e idea que brota de las mismas y que por tanto depende de ellas, por lo que no se entiende si se niegan las tres anteriores. Sophia como duende es, por tanto, participación de las hipóstasis. De alguna manera, el nacimiento del duende implica una sacralización de lo profano. No obstante, el duende no es Sophia, sino que la Sophia se manifiesta a través del mundo u hombre enduendado. Es una de las canalizaciones de la inmanencia: el arte de los pueblos, el sentimiento real de vitalidad y fe. Y no se encuentra en todos los pueblos ni en todas las artes porque es necesario afirmar la existencia de Dios y las hipóstasis para poder ser objeto de dicha encarnación. Llegados a este punto, podemos realizar una distinción entre ángel, musa, duende y mundo u hombre enduendado, ya que no es lo mismo el duende que la manifestación del duende en el mundo. Y eso vuelve a poner sobre el tablero la posibilidad de cuadrar una trinidad del talento, donde el ángel es Padre o inspiración que viene de los cielos, el Espíritu Santo o musa se revela como Verdad, y el Hijo o duende como Verbo.

«El carácter inconfuso de la Segunda y Tercera hipóstasis se fundamenta en su misma condición de personas originales e irrepetibles. Cada una revela al Padre según su propio modo. La Segunda lo hace en tanto que Verbo o Idea de las ideas, en tanto que Verdad. La Tercera lo hace en tanto que Verdad sentida o vivida, es decir, en tanto que Belleza» (Eymar, 2014:233)

Inseparables entre sí porque todas devienen de ese primer paso: la conexión con el ángel. Es decir, esa tesis dialéctica, puede ser considerada verdaderamente trinitaria en tanto que el mundo enduendado o Sophia es inseparable de la existencia del ángel, la musa y el duende.

³³ Memoria viva.

«Pero, a la vez que inconfusas, estas hipóstasis son inseparables, no solo porque tienen un único y mismo principio en el Padre, sino porque ambas lo revelan conjuntamente en la Sofía divina por un acto concreto y único» (Eymar, 2014:233)

«El carácter inseparable de las dos hipóstasis reveladoras del Padre en la Sofía divina, nos remite a otra idea fundamental de Bulgákov que es la de la kénosis intratrinitaria. (...) un acto de amor eterno» (Eymar, 2014:233)

Por dicho proceso kenótico, el duende brota de la sangre, del dolor del mundo, de la injusticia, y de la superación de todos los males, solo para comprender la realidad del hombre. Para expresar y rendirse ante el poder de lo divino desde un conocimiento de causa humana. El mundo enduendado acompaña al hombre como encarnación divina a través del arte pasional del flamenco. Ha de permanecer cerca de lo más humano, de lo más doloroso, para *de-mostrarse*³⁴ y revelarse como divino y comprensible. Al duende le tiene que doler el pesar del mundo entero y el hombre enduendado tiene que ser consciente de que a Dios le duele su destino como ser mortal. En la aceptación del mismo está la salvación y la calma. Ese dolor compartido nace de la afirmación y conciencia del hombre que danza con el duende y entiende que es Hijo de Dios y parte de la creación.

La Sophia hasta ahora expresada es la Sophia divina o *hipostasía*, pero Bulgakov también distingue una Sophia alma de mundo o *creada*. La Sophia creada es la creación endiosada. Es decir, siendo la Sophia divina sabiduría y amor, la Sophia creada es la representación de ese amor en el mundo, que no encarnación: la presencia de Dios en la creación. Corresponde con un atributo de Dios que está presente en el orden cosmológico, con la diferencia de que es una imagen hipostática y no el fruto de una hipóstasis. Es decir, bajo el seno del flamenco y el duende, el hombre enduendado es creación divinizada, esto es, Sophia creada. La Sophia divina sería esa chispa divina que lleva al hombre a ser enduendado. Sophia increada es la presencia de Dios en el mundo, Eucaristía o Cristo. Es decir: Dios en el mundo es Sophia divina, y el mundo hecho Dios es Sophia creada.

«Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica (...) el andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la Naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado» (Lorca, 1972:25)

El duende no tiene por qué querer salir. Al duende se le provoca, se le llama, se le canta para que se asome. Hay que invitarle a mirar por el ojo humano, a asomarse al alma del mundo. Esta evocación de lo sagrado no se hace necesariamente desde un suelo profano. La intención religiosa siempre se encuentra detrás de la llamada: siempre es Dios el sentido del quejío flamenco, porque lo divino está presente en el sentir gitano de la vida y la muerte. Sin embargo, hemos de admitir que no es un ortodoxo sentido de la hierofanía, ya que el gitano se sale de lo establecido³⁵, incluso, al invocar lo sagrado. Pero lo divino no es menos divino por ser más del pueblo: el rito sigue siendo rito porque el deseo de aparición subyace a cualquier forma o medio para que se de.

³⁴ Se muestra al mismo tiempo que se reafirma, esto es, se demuestra.

³⁵ Es decir, es una invocación divina a través de las formas gitanas que no convergen con las del cristianismo ortodoxo. Es, más bien, una forma gnóstica de reunirse con Dios.

3. El Cante Jondo como rito

El cante jondo es un sonido negro, oscuro, y de difícil interpretación. Es el resultado de la manifestación artística del misterio del duende, que aunque no siempre se consigue despertar, forma parte de los modos de encontrarle. No siendo solo eso, es una pata fundamental de la tradición del flamenco, y a su vez reposa sobre la historia del nómada gitano. Este arte tiene una profunda conexión e influencia religiosa, ya que el objeto de su uso y disfrute es una comunidad que tiene una vivencia de la fe particular. La religión que practican los gitanos es, como ya hemos podido comprobar, católica a su manera, sin catequistas, e incorporando en la misma supersticiones y creencias transmitidas de generación en generación. No obstante, hay que señalar que aunque no todos los gitanos son católicos, una gran mayoría sí se autodenomina así. El cristianismo de los gitanos no es homogéneo, ya que puede variar de una comunidad a otra, dependiendo de factores como la localización geográfica del pueblo. En el caso de los gitanos-andaluces de las obras lorquianas, es normal que se considerasen en su mayoría católicos, pues era esta la rama del cristianismo más habitual en tierras del sur de España.

La liturgia católica se ha transformado, desde la vivencia gitana, en el culto gitano. Entendido este desde una perspectiva religiosa, como el momento de conexión y alabanza hacia lo divino. En dicho culto gitano cuando el pueblo canta y festeja lo hace para adorar a Dios. Puestos a identificar lo *jondo* con el rito, habría que definir en primera instancia a qué nos referimos comúnmente con la denominación del rito. La Real Academia Española lo define como una costumbre, ceremonia, o conjunto de reglas establecidas para el culto religioso. En primer lugar, se identifica con la costumbre oral, dado que el flamenco es un arte del pueblo, y de boca a boca. Es un arte que varía según el quién lo cante, lo recite, o lo baile. Existe y persiste gracias a la variación constante de su forma pero no de su esencia. El propósito del flamenco es totalmente popular: tiene sentido si se desarrolla en el pueblo y dota, al mismo tiempo, de una identidad peculiar a su gente. El flamenco cuenta historias, es dador de la cultura popular y memoria de un inconsciente colectivo (Ruiz Fernández, 2019:78) que escucha, manifiesta y canta coplas. La costumbre flamenca es un hábito del pueblo. Y en segundo lugar, la acepción de ceremonia resalta el aspecto de comunidad que se une alrededor de lo sagrado, que en este caso es la manifestación de la Sophia divina a través de la Sophia creada. El cante jondo se puede entender como un rito, por esos dos motivos: su costumbre y comunidad, y su sentido ceremonial de *evocatio*.

Lorca se fijó en el pueblo gitano, sus ritos y costumbres, en contraposición a un fenómeno que comenzaba ya a germinar en la sociedad de vanguardia: el avance del consumo y la *técnica*³⁶. Los gitanos que se rigen por su propia ley moral están más cerca de la comunión con Cristo que aquellos absortos en las dinámicas de la globalización. El excesivo tecnicismo y la sociedad del consumo, en ese momento inserta en el auge de las vanguardias y la desvirtuación del arte, terminan por eliminar cualquier forma de ritual. Los ritos son, de alguna forma, opuestos a la técnica: esto ocurre porque el rito implica un tiempo y un espacio propio que no puede dominar la sociedad ajena al mismo. Es decir, que las personas que se encuentran realizando un ritual se hallan dentro de un tiempo sagrado³⁷. Se entiende por tanto que el culto gitano, donde reside el cante jondo y las manifestaciones flamencas, no difiere

³⁶ En términos de la filosofía de Martin Heidegger, entendemos la técnica o *technik* como una alienación del mundo y los hombres en un sentido utilitarista. Conlleva el olvido del ser y el abandono de la realidad.

³⁷ Concepto de Mircea Eliade que hace referencia a un tiempo cíclico que no tiene principio ni fin, no tiene duración determinada y siempre permanece a la espera del rito.

tanto de la liturgia. Sobre todo, si entendemos esta en el sentido amplio de alabanza. El culto gitano es una forma de mantener unido a un pueblo perseguido por una sociedad en constante cambio.

Mircea Eliade definió el rito como una acción que mantenía en contacto de manera simbólica a los pueblos con lo santo. Esto constituía una forma de comunicación total con un Dios que no siempre parece inmanente en la creación. La necesidad de invocar a través del rito es una manera de que los pueblos se sientan pertenecientes al mundo y no solo a la realidad cotidiana de las sociedades del espectáculo. El culto gitano expresa a través de sus formas clásicas, no solo la necesidad de conectar con lo divino, sino su diferenciación cultural. Es una forma de decir *yo no pertenezco a esta sociedad* y de mostrarse ante lo divino como merecedor del milagro. Dicha conexión se consigue no solo a través del flamenco, sino que también poseen grimorios, oraciones, símbolos, silencios y fiestas. Además, los ritos gitanos tienen temáticas similares a las católicas ortodoxas: los bautismos, casamientos y muertes. Walter Benjamin en su *Obra de los pasajes* habla sobre los ritos de paso. Elementos que en el folklore de los pueblos representan el paso de un estado de la vida a otro, como los anteriormente mencionados. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin añade:

«Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado» (Benjamin, 2003:25-26)

«Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación» (Lorca, 1972:23)

La no-modificación del rito gitano en función del avance de la técnica moderna constituye una forma de permanencia del *aura*. El aura se define como la pureza de la obra de arte incorruptible, aquella que no se imita y permanece auténtica. Esto no quiere decir que una manifestación popular no pueda resignificarse o agregar nuevos componentes, sobre todo en el plano del rito gitano, ya que depende mucho de la zona geográfica donde se realice. Se refiere más bien a la imitación por parte de aquellos que no sienten el rito como suyo propio o pertenecen al pueblo. Es decir, al lucro a través de un arte de fines espirituales.

«Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie. Están flotando en el viento como vilanos de oro, y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlo a las futuras.» (Lorca, 1972:24)

El rito flamenco pierde su aura cuando se aleja de su propósito espiritual. Es decir, cuando pasamos a entender el cante jondo y las manifestaciones del arte gitano como un elemento del entretenimiento colectivo y no de la conexión con lo divino. La pérdida del aura conlleva a la inexistencia del duende, y es por eso que el duende reside en el pueblo gitano: aquel que no ha separado el arte de lo divino. El cante jondo tiene unos orígenes pertenecientes a esos ritos de paso anteriormente comentados. Su propio nombre hace referencia a los orígenes del cantar, el fondo del alma. Son cantares que nacen de las emociones más viscerales del ser, y que son expresados ante el amor, la pena negra y el gozo.

«El cantaor, cuando canta, culebrea un solemne rito. Saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz... Tiene un profundo sentimiento religioso del canto» (Lorca, 1972:32)

Separar, entonces, el cante jondo de la obra lorquiana de un sentimiento religioso, no tendría sentido. De hecho, uno de los motivos por los que probablemente Lorca eligió al pueblo gitano es por la incorruptibilidad de su arte. El flamenco en el siglo XX ya era una seña cultural de la tradición española, y por tanto, comenzaba a perder su significado puramente religioso a ojos del mundo. De alguna forma, con este reconocimiento público, Lorca quiso expresar que no vale todo el arte, sino solo aquel que permanece puro ante los avances deshumanizantes.

4. El artista gitano y su ser-ahí

El duende solo se asoma si ve que se acerca la muerte (Lorca, 2010:41) . Esto no tiene porqué ser de manera literal, ya que solo expresa que el hombre ha de tener presente su condición de ser mortal. Aquel hombre que se siente separado de su ser, tiene de por medio el *abgrund* (Heidegger, 2014:12) o un abismo. Esta condición expresa la insatisfacción del hombre con una vida que no es realmente sincera. Relacionado con este concepto, se encuentra el de la caída o *verfall*, es decir, la existencia insulsa del hombre superficial. Este sentimiento de vivir una vida irreal está colonizado por la condición de hombre mortal. Es decir, la finitud del ser condiciona toda forma de vida humana. La pérdida de conciencia que supone estar permanentemente pensando en la muerte, implica una abstracción del tiempo-espacio que se traduce en una incapacidad de decidir nuestro destino. Hay dos sucesos en la vida del hombre donde el ser no puede incidir de manera directa: uno es el nacimiento, y el otro es la muerte. No aterra al hombre tanto la condición de seres arrojados al mundo, como la de mundo arrebatado por la muerte. No obstante, es la que condiciona la vivencia presente y futura: el hombre que no reconoce el abismo, no conoce el sentido de la vida. O en otras palabras: aquel que afirma su destino en la muerte, es capaz de autoconocerse de manera más sincera y pura. La trascendencia que persiguen los pueblos gitanos, y que se canaliza a través del flamenco, necesita previo reconocimiento del *Dasein* que, al mismo tiempo, implica asumirse en un tiempo y espacio de reacción.

«El sentido ontológico de la libertad en lo finito, el hacerse, el actuarse (*Geschehen*) del existir como libertad en lo finito, como, elección que es destino, como un abrirse ante nosotros de posibilidades que están ya en nosotros, el ser presente de esta elección en lo finito no es otra cosa que el tiempo. La temporalidad es el sentido ontológico de nuestra inquietud.» (Heidegger, 2014:15)

Para elevar su condición de finitud el *Dasein*, o ser-ahí, tiene que reconocerse frente al abismo o *abgrund*. No obstante, es normal que el hombre tarde en ser consciente de su posición en el mundo. La caída es un estado de evasión de la condición del ser complicado de abordar, más aún cuando el hombre se encuentra permanentemente distraído. Lo más común es que, ante la posibilidad de un destino fatal, el hombre encuentre más sencillo la angustia existencial y el miedo a la muerte que la esperanza.

La sociedad que rodea al pueblo gitano se encuentra absorta en pequeños problemas que desvirtúan el sentido último del ser: es decir, permanecen en caída libre. Ante un mundo alejado del sentido vital, el gitano responde con el desarraigo jondo. Es decir, el fuerte sentimiento de pérdida que sobrecoge al mundo entero. En el flamenco, tanto la muerte como el amor desbordan por la boca aquello que grita el fondo del alma. Esto es, un

sobrecogimiento ante las posibilidades que radican en la última posibilidad, aquella que da sentido al ser-ahí. Aceptar que nos vamos a morir, para un pueblo que ansía la trascendencia divina y que sufre, supone la liberación de su condición de finitud. Es un Dasein el hombre flamenco, primero, porque se reconoce como ser que acepta la posibilidad última de muerte, y segundo, por su reconocimiento en el mundo, ahí: el flamenco marca el compás de la vida con un ritmo que ansía la divinidad. Interpretar una seguiriya es cantar por el alma de mundo, que contiene el sentido de la muerte de todos los gitanos. El arte marca el compás de la vida cuando su último deseo es el encuentro con Dios. Se hallan en una danza infinita hasta la posibilidad más certera, con la fe de ser consolados en algún momento.

El desarraigo jondo es la semilla del flamenco. Es una actitud abierta hacia el grito metafísico, ante la necesidad de trascender, de ir más allá de la tierra y vida que les duele. Los gitanos son herederos de un sentimiento de su comunidad: han vivido eternamente marginados y solos, sin una tierra propia y soportando la secularización de toda tradición común a la suya. El gitano que canta seguiriya se sumerge en los sonidos negros por la voluntad de su pueblo con el objetivo fundamental de comunicarle a Dios su desesperación, angustia y pena. Pero por encima de la muerte y la angustia, el amor rompe las cadenas de la finitud del ser. El gitano ya no es tan Dasein si ve en la muerte un proceso de catarsis y de inmanencia con el mundo. Una inmanencia que deja huella y una trascendencia que se coloca en el más allá: el gitano quiere esparcir su desarraigo por el mundo y que no se desvirtúe su legado, mientras consigue fundirse en un preciosísimo abrazo con Dios. Y el gitano enduendado es la prueba de que el flamenco es vehículo para la fe: en el arte de los pueblos reside la posibilidad de trascender. En el pueblo gitano está el alma del mundo que ama por encima de sus posibilidades, es decir, de la muerte. La creación divina quiere volver a reunirse con el Padre, necesita el perdón de lo divino. Pide, el pueblo gitano, por el mundo entero: por las guerras, por las muertes y por los que secularizan su fe. Es importantísimo entender el sentimiento de colectividad que manifiesta la Sophia creada al llamar a las puertas del cielo. Además, las formas clásicas del canto gitano no solo expresan un deseo de encontrarse frente al infinito, sino de reunirse con sus seres queridos y proteger a los que se quedan sufriendo la pena del mundo. El flamenco contiene plegarias y rezos porque cantan para embaucar a lo divino, para darle a Dios algo a cambio de su perdón: su bendición más bonita, su talento. Camarón de la Isla cantaba en seguiriya las siguientes estrofas, pidiendo clemencia divina:

*A los santos del cielo
Yo les voy a pedir
A los santitos del cielo
Les voy a pedir
Pa que mi mare
Pa que mi mare
Me la pongan buena
que se me va a morir³⁸*

Se entiende el flamenco como una ofrenda a lo divino cuando nos damos cuenta de que escuchar una copla no evoca escenarios exóticos. Porque el cante jondo está vestido con túnicas negras, canta con los ojos cerrados, en noches oscuras y con sonido negros. Su finalidad no es deleitar a un público, ni apto para todos los públicos. El flamenco gitano es para su pueblo y su Dios. Y si el gitano no es capaz de comunicarse en vida con su Dios, aún sabiendo que se encuentra ante el abismo, abraza su condición de ser-para-morir. Y lo hace porque sabe que al igual que la posibilidad más segura es la muerte, también lo es la

³⁸ Camarón de la Isla (1970), *A los santos del cielo*

trascendencia al reino de los cielos. El abismo es muy grande, pero la fe es ese amor que lo llena todo en la tradición gitana. Es un amor tan grande que eclipsa el sentido del morir. El gitano, a diferencia del hombre de Heidegger, es capaz de sentir morir a su pueblo como lo hace Dios. Y canta flamenco como cosiendo un corazón muerto de pena, como remendando el alma de una humanidad que no se siente *estar-ahí*. El eterno espectador del sujeto flamenco es Dios: el único al que el cantautor quiere conmocionar tanto que le perdone todo los pecados del mundo.

IV. Legado, ideas finales y conclusiones

No hay artista flamenco que no haya incorporado a sus letras alguno de los poemas de Federico García Lorca. Los enduendados más famosos de la historia de la música han sabido ver en el poeta lo que ningún filósofo podía explicar: ese duende. El legado lorquiano ha traspasado fronteras y no solo han crecido flores en el suelo de la poesía, sino que la música después de su muerte le ha rendido constantemente homenaje a través de sus letras. Y ahora, Federico se llama de muchas maneras: Camarón de la Isla, Dellafuente, Paco de Lucía, Estrella Morente, Paco Ibañez, Marea y Extremoduro. Le rinden homenaje, quizás, por esta idea expresada en estos escritos: por el deber del cantaor de expresar la pena del universo, porque, ¿a quién no le duele Federico si no es al mundo entero?

El arte es la manifestación del ser más pura y sincera. Si viene de las entrañas, los sonidos negros no pueden ser otra cosa que divinos: porque tenemos un duende dentro que alimenta la Sophia divina. La que en este escrito se ha dado es una entre otras muchas posibilidades de interpretación del sentido de la obra de Lorca. Pero no es la única plausible aunque, desde un punto de vista puramente objetivo, la propuesta es la que más cuadra con la vivencia y obra del autor. Federico se pasó toda la vida buscando a Dios y sin darse cuenta manifestó con su obra intuiciones sofínicas. O quizás siendo plenamente consciente de ello y dejando por escrito en su obra el dolor del pueblo gitano como una plegaria divina por los más indefensos. Prueba de ello son innumerables obras: *Romancero gitano*, *Yerma*, *Bodas de sangre* y el propio *Juego y teoría del duende*.

En este monográfico se ha realizado un recorrido, primero, conociendo ampliamente el significado del ángel y la musa, y después, el del duende y sus momentos. Sosteniendo que es complicado aceptar que el duende posea al ser humano. Primero, por el miedo existencial, y segundo, por la abrumadora incertidumbre del proceso de enduendamiento. Seguido de esto, se argumentó cómo el duende es otra forma de llamar a lo inefable, lo sagrado o lo santo, solo que a través del arte de un pueblo concreto, en este caso el gitano. Es cierto que existen otros duendes, pero el duende flamenco solo pertenece a la comunidad gitana, y no deja de ser aquel por el que Lorca escribe. También se han realizado una serie de paralelismos ontológicos, de los que se han sacado algunas conclusiones: primero, que la estructura trinitaria comparte con la del talento las relaciones de necesidad y las tres personas. Segundo, el duende tiene de divino lo mismo que de dialéctico: es un proceso de lucha y colonización interna. La encarnación del duende no se culmina de manera amable, sino que es costosa porque implica una apertura total del ser hacia el misterio. Por otro lado, el duende se ha relacionado con la encarnación de la Sophia divina a través de la concepción trinitaria de la sociología rusa, y se ha localizado una Sophia creada en torno a la posibilidad del duende a través del flamenco. La Sophia divina es la presencia de Dios en el mundo que posibilita el endeudamiento del ser. Es decir, gracias a esta conexión con la Sophia divina se

sofianiza el ser creado, lo que constituye la Sophia creada. También se ha afirmado que el rito del cante jondo forma parte de una liturgia gitana que necesariamente se guía por la presencia del duende divino. Separar del flamenco su componente de *evocatio* divino sería una imprudencia tras leer la obra lorquiana. El pueblo gitano es, según lo estudiado, objeto de la filosofía lorquiana quizás también porque su rito, a pesar de parecer pagano y del apropiamiento cultural, no se ha secularizado. Finalmente, se ha planteado el desarraigo jondo como un estado del ser flamenco de total conciencia del estar-ahí, inmerso en la temporalidad del arte a través del compás, y que mira de frente al abismo y pelea por trascender su alma ante el fin de su cuerpo.

Estas reflexiones, en parte debidas a un estudio hermenéutico y fenomenológico, y por tanto, pura interpretación de los escritos, demuestran el amplio sentido filosófico y antropológico de su obra. Y al mismo tiempo demuestran que la filosofía del pueblo es digna de estudio y apreciación. La filosofía no tiene porqué ocupar constantemente temáticas alejadas de la vida cotidiana de las comunidades. En ocasiones se tiende a formular un pensamiento homogéneo ante problemas que los diferentes pueblos no viven del mismo modo. La significación de los gitanos a través del flamenco es la viva imagen de cómo la fe mantiene unidos entre sí a los diferentes hombres a pesar de no ser parte de una misma clase, ni una misma cultura. Porque gitanos o no, todos le temen a la misma reina posibilidad: la muerte. El flamenco se ha constituido a través de la filosofía lorquiana como un vehículo de transmisión de una vivencia aparentemente no académica. Me gustaría invitar al lector a despojarse de todo prejuicio y a que se adentre en la riqueza del conocimiento popular. A que disfrute de una copla, a que cante por soleá, taconee y se reconozca a sí mismo frente al abismo mientras le posee el duende.

No sé cuál es el sentido de la filosofía si no radica en sanar el alma del mundo. Y Federico tampoco. No sé cómo expresar la pena que me aqueja si no es a través de un chillío de las entrañas. Y mi queridísimo Federico tampoco.

Bibliografía

1. Arango, Manuel Antonio, (1995) *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Editorial Fundamentos, Madrid.
2. Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México.
3. Eliade, Mircea (2014) *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona.
4. Eymar, Carlos. (2014). *La espiritualidad sofíánica de Serguei Bulgákov*. Revista de espiritualidad, nº 73.
5. García Montero, Luis (2018). *Selección de algunos poemas. Antología de Federico García Lorca*. Editado por la Junta de Andalucía.
6. García Lorca, Federico (2010) *Juego y teoría del duende*. Editorial Nortedur, Barcelona.
7. García Lorca, Federico (2016) *Romancero gitano*. Editorial Espasa. Colección Austral, Barcelona.
8. García Lorca, Federico (1972) *Prosa: Arquitectura del cante jondo*. Editorial Alianza, Madrid.
9. García Lorca, Federico (2010) *La imagen poética de don Luis de Góngora*. Editorial del Cardo. Recuperado de: <https://biblioteca.org.ar/libros/155302.pdf>
10. Gaudio, M. (2004). *La dialéctica en el cuerpo propio de Fichte*. In V Jornadas de Investigación en Filosofía (La Plata, 2004).
11. Gibson, Ian (2016) *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*. Editorial Debolsillo, Madrid.
12. Gómez Lobo, Alfonso (2006) *El poema de Parménides*. Editorial Universitaria de Chile, editado en Chile.
13. Hegel (1971) *Fenomenología del Espíritu*. Colección de obras de Filosofía. Selección del Fondo de cultura económico, México.
14. Heidegger, Martin (2003) *¿Qué es Metafísica?* Editorial Alianza, España.
15. Hernández, J. M. (2011). *La teoría estética de Federico García Lorca*. Cartagena: Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics.
16. Infante, Blas (2010) *Orígenes de lo flamenco y misterio del cante jondo*. Editado por la Junta de Andalucía.

17. Jordán Pemán, Fernando (1991) *Religiosidad y moral de los gitanos en España*. Asociación Secretariado General Gitano. Madrid.
18. José María Sánchez de Toca y Catalá (2013) *El alfabeto y el idioma desconocido de Santa Hildegarda. Ignota lingue e ignota litterae*. Hildergardiana. Recuperado de: http://hildergardiana.es/5pdf/idioma_desconocido.pdf
19. Merleau-Ponty, Maurice, (1986). *El ojo y el espíritu*. Editorial Paidós, Barcelona.
20. Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta Agostini, Barcelona.
21. Mosto, M., Jasminoy, M (2016) *Pavel Florenskij: ciencia, creación y amor trinitario : vida e ideas de un científico, filósofo, teólogo y sacerdote ortodoxo*. Revista de teología y ciencia. Quaerentibus.
22. Nietzsche, Friedrich (2004) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Editorial Debolsillo.
23. Olivares Briones, Edmundo (2001) *Pablo Neruda, los caminos del mundo*. LOM Editoriales, Santiago de Chile.
24. Otto, Rudolf (1996) *Lo santo, lo irracional y lo racional en la idea de Dios*. Editorial Alianza, Madrid.
25. Ruiz Fernández, Manuel. (2019). *Filosofía del flamenco: el flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del flamenco* (Doctoral dissertation, Universidad de Sevilla).
26. Sánchez, G. (2020). *La relación trinitaria en santo Tomás de Aquino según los escritos Scriptum super libros Sententiarum, Summa contra gentiles, Compendium Theologiae y De potentia Dei*. *Isidorianum*, nº 29.
27. Tinnell, R. (2012). Correspondencia y documentos inéditos en la Fundación Federico García Lorca. Cuadernos hispanoamericanos, (Vol. 793).