

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 12 • 2025 • ISSN 2386-8449

PANORAMA: ESTÉTICA Y JUEGO

«Hace falta jugar» · Alejandro Lozano

ARTÍCULOS

El concepto de juego schilleriano como elemento diferenciador entre lo bello, lo puro y lo jondo · Alejandro Rosado Ríos

El juego musical como participación ontológica: de la pedagogía a la comprensión del ser · Mario Blanco-Tascón

Hacia una teoría estética del videojuego: interactividad, reglas y performance · Juan Luis Lorenzo-Otero

Del mirar al habitar: jugabilidad, agencia y estética en el videojuego · Ruth García Martín

Rejugando a la aventura: El postjuego ludonarrativo y las estructuras narrativas iterativas ·
Alejandro Lahiguera González y Alberto Porta-Pérez

Dinámicas ludonarrativas: el principio constructivo como herramienta metodológica para el análisis de la experiencia estética en el videojuego ·
Miguel Rodrigo de Haro

Scorn. Un videojuego por los derroteros de Lovecraft, el *dark ambient* y la proyección orgánica ·
Alicia Yelo López y Antoni Jordi Noguera Recasens

Voluntad de jugar: tirar los dados en *Disco Elysium* y Georges Bataille · Alejandro Mardones de la Fuente

Surfear y renderizar: el machinima como forma cultural post-internet · Francisco Villalobos Daza

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>



DIRECCIÓN

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)
Miguel Ángel Rivero Gómez (Universidad de Sevilla)
Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Irene León Tribaldos (Universidad de Salamanca)
Mikel Martínez Ciriero (Universidad de Navarra)
Marta Zamora Troncoso (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Raquel Cascales Tornel** (Universidad de Navarra), **Nélio Conceição** (Universidade Nova de Lisboa), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Magda Polo Pujadas** (Universidad de Barcelona), **Adrián Pradier Sebastián** (Universidad de Valladolid), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universidad Complutense de Madrid) y **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol Murgadas (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

Coral Bullón



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons Atribución 3.0 España, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



DEPARTAMENT DE
FILOSOFIA



Departamento de
Filosofía
Universidad Zaragoza



Departamento de
Filosofía



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES



AGENCIA
ESPAÑOLA DE
INVESTIGACIÓN



INSTITUT DE CREATIVITAT
i INNOVACIONS EDUCATIVES

LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

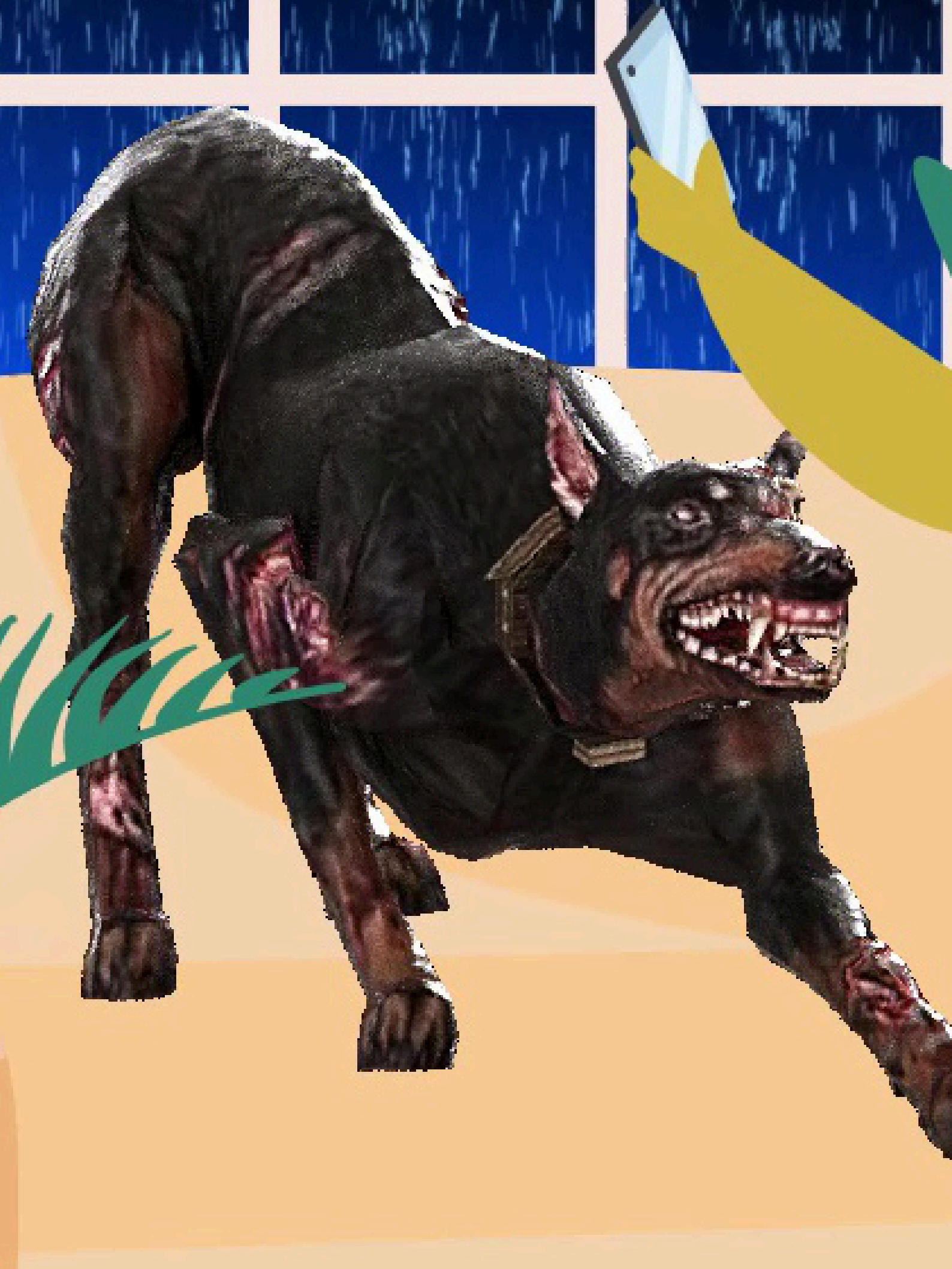
Nº 12 • 2025

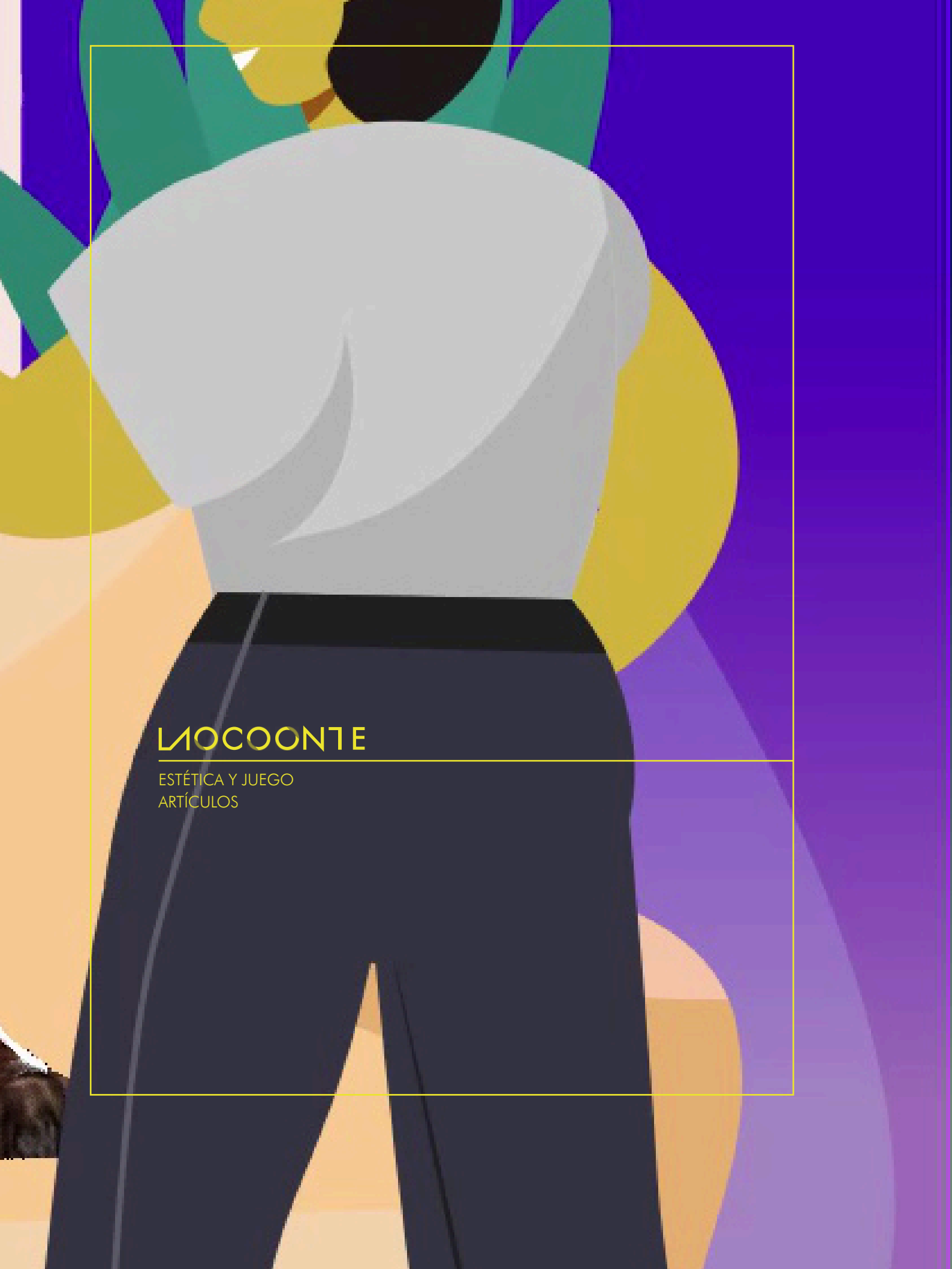
PANORAMA

ESTÉTICA Y JUEGO	7
«Hace falta jugar», Alejandro Lozano	9
ARTÍCULOS	15
El concepto de juego schilleriano como elemento diferenciador entre lo bello, lo puro y lo jondo, Alejandro Rosado Ríos	16
El juego musical como participación ontológica: de la pedagogía a la comprensión del ser, Mario Blanco-Tascón	33
Hacia una teoría estética del videojuego: interactividad, reglas y performance, Juan Luis Lorenzo-Otero	48
Del mirar al habitar: jugabilidad, agencia y estética en el videojuego, Ruth García Martín	66
Rejugando a la aventura: El postjuego ludonarrativo y las estructuras narrativas iterativas, Alejandro Lahiguera González y Alberto Porta-Pérez	88
Dinámicas ludonarrativas: el principio constructivo como herramienta metodológica para el análisis de la experiencia estética en el videojuego, Miguel Rodrigo de Haro	104
<i>Scorn</i> . Un videojuego por los derroteros de Lovecraft, el <i>dark ambient</i> y la proyección orgánica Alicia Yelo López y Antoni Jordi Noguera Recasens	121
Voluntad de jugar: tirar los dados en <i>Disco Elysium</i> y Georges Bataille, Alejandro Mardones de la Fuente	141
Surfear y renderizar: el machinima como forma cultural post-internet, Francisco Villalobos Daza	156
RESEÑAS	175
Sobre la estética de la improvisación, Natxo Navarro Renalias	177
<i>Estéticas perdidas. Un encuentro con las sensibilidades olvidadas</i> , Alejandro Jiménez Delgado	182
Max Raphael y la ciencia empírica del arte, Raquel Baixauli Romero	185
<i>Amor y arte. Protoestética</i> , Montserrat Sobral Dorado	188
La gramática oculta: descifrando la estética del montaje audiovisual, Amparo Alepuz Rostoll	192
Todo camino se convierte en escritura, Cristina González Fernández	194
Miguel de Unamuno. <i>Epistolario II (1900 – 1904)</i> , Oscar Manzano Piñero	197
Obra límite y vida limitada. Nicolás de Lekuona, Cristóbal Javier Rojas	200

Imágenes de Darío Alva







MOOCOONTE

ESTÉTICA Y JUEGO
ARTÍCULOS

El concepto de juego schilleriano como elemento diferenciador entre lo bello, lo puro y lo jondo

The Schillerian concept of play as a differentiating element between beauty and jondo

Alejandro Rosado Ríos*

Resumen

Este artículo analiza el concepto de pureza en el flamenco desde una perspectiva estética, estableciendo un diálogo entre las teorías de Friedrich Schiller sobre la belleza y el impulso de juego, y las nociones de lo puro y lo jondo en el arte flamenco. Frente a la rigidez de la concepción mairénista, se recupera la visión histórico-afectiva de Manuel de Falla, vinculando la pureza a la expresión genuina y emocional. Se propone una identificación entre lo puro y la belleza schilleriana, entendida como armonía entre vida y forma. En contraste, lo jondo se interpreta como ruptura de ese equilibrio, expresando una experiencia trágica de la existencia que da lugar a una ética patética, centrada en la pasión. Así, se dibuja la independencia conceptual de lo jondo respecto de lo bello.

Palabras clave: impulso de juego; impulso vital; belleza; puro; jondo.

Abstract

This article analyzes the concept of purity in flamenco from an aesthetic perspective, establishing a dialogue between Friedrich Schiller's theories on beauty and the play drive, and the notions of the pure and the jondo in flamenco art. In contrast to the rigidity of the mairénist conception, the historical-affective vision of Manuel de Falla is recovered, linking purity to genuine and emotional expression. An identification is proposed between purity and Schillerian beauty, understood as harmony between life and form. In contrast, the jondo is interpreted as a rupture of that balance, expressing a tragic experience of existence that gives rise to a pathetic ethic, centered on passion. Thus, the conceptual independence of the jondo with respect to the beautiful is drawn.

Keywords: play drive; sense drive; beauty; pure; jondo.

Introducción

El concepto de lo jondo, central en las teorías estéticas sobre el flamenco, ha sido tradicionalmente desconocido por las grandes corrientes del pensamiento occidental. Arrinconado en el sur de España, la bibliografía existente, aunque prolija, no alcanza a tratarlo desde una óptica filosófica lo suficientemente compleja y completa. La escasez de autores ha derivado en una concepción nebulosa de este y otros términos relacionados, alimentada por el carácter popular propio del flamenco y de los ambientes tradicionalmente atribuidos a él. Producto de esto, el lugar que deba ocupar en la historia de la estética ha conformado un debate enmarañado y aún en desarrollo. Aunque la mayoría de autores centren sus esfuerzos en establecer una diferenciación entre lo sublime y lo

* Universidad de Granada
alerrios@correo.ugr.es
ORCID: 0009-0002-6937-2091

jondo (derivado del carácter trágico usualmente atribuido a él), en este artículo nos planteamos su relación con lo bello, estableciendo lo puro como nexo entre ambos.

Así, partimos en este artículo de dos hipótesis: por un lado, defendemos que el concepto de pureza, tal y como fue retratado por Falla en el Concurso de Cante Jondo de 1922, puede ser reinterpretado filosóficamente a partir del *impulso de juego* schilleriano, generando un puente entre la estética flamenca y la teoría estética clásica; por otro, proponemos entender este mismo concepto como un concepto intermedio entre lo jondo y lo bello, por su cercanía con ambos.

Para desarrollar estas hipótesis, la primera de las tareas a realizar será llevar a cabo una desambiguación del concepto de pureza, rescatándolo de las lecturas mairénistas y volviendo a presentar una concepción más cercana a la defendida por autores contemporáneos como Ortiz Nuevo –heredera en cierto modo de la de Falla–, desde una óptica situada en la cultura gitana y en la relación que tiene esta con el flamenco. Creo importante recordar ahora que las mismas manos que escriben este texto pertenecen a tal etnia, por lo que este artículo supondrá uno de los casos en el ámbito académico en los que se habla de la comunidad gitana desde la comunidad gitana y no desde una óptica ajena y tradicionalmente crispada por un prisma externo y bastante condescendiente.

Posteriormente, se establecerá un paralelismo entre esta concepción histórico-afectiva de la pureza y el concepto schilleriano de belleza, concebida como equilibrio entre el impulso de vida (individual, sensible) y el impulso de forma (universal, normativo). Se argumentará que lo puro, tal como aquí se redefine, emerge precisamente de esa tensión entre expresión emocional –representada en el infantilismo y la espontaneidad del cante flamenco– y un soporte formal –transmitida a través del aprendizaje familiar, la escuela flamenca y los cánones heredados.

Por último, profundizaremos en la relación entre lo jondo, lo puro y lo bello. A diferencia de lo puro, lo jondo no conforma una armonía, sino que supone la ruptura del equilibrio schilleriano al colocar su carácter pasional por encima de su carácter formal. Este desequilibrio conlleva ciertas consecuencias en el terreno de la ética y la política, como la reformulación de los conceptos de libertad o felicidad, ya que mientras Schiller asocia el arte con la capacidad de medir nuestras pasiones, lo jondo se vincula a una patética, donde el *pathos* es fundamento de conocimiento y acción.

1. El concepto de pureza en el flamenco

Lo puro es un concepto manido en el argot flamenco. Su uso cotidiano entre los artistas y entendidos del género hace de este un concepto difícilmente abarcable en pocas palabras. Dentro de la bibliografía flamenca, la concepción mairénista ha alcanzado una mayor repercusión. En la obra *Mundo y formas del cante flamenco* ([1963] 2004), Ricardo Molina y Antonio Mairena presentan lo puro como aquello que se adscribe a los cánones previamente establecidos. El apego a la tradición de estos autores presenta una especie de *flamenco trascendental* u *originario*, el cual conforma el canon flamenco que ha de ser respetado, venerado y salvaguardado.

Autores como Pedro Ordóñez Eslava o José Luis Ortiz Nuevo han cuestionado esta concepción del flamenco, defendiendo el carácter impuro del flamenco, basándose en la mezcla de culturas, influencias y técnicas que dio origen al flamenco como hoy lo entendemos. De tal manera, el flamenco, más allá de ser trascendental o milenario, supone un tipo de música y baile que se genera a partir de los bailes preexistentes en España y que extiende su evolución y desarrollo desde el siglo XIX hasta mediados del XX.

No obstante, Ortiz Nuevo reserva un lugar respetable para una concepción no-mairénista de la pureza, entendida en términos de autenticidad y afectividad, en con-

sonancia con la propuesta que presenta Falla en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. Por lo tanto, en esta sección llevaremos a cabo un recorrido por las distintas posturas nombradas, para poder desarrollar en la próxima sección una introducción del concepto schilleriano de juego y su relación con lo puro.

1.1. Concepción mairenista de la pureza

Ricardo Molina y Antonio Mairena presentan en su obra un estudio inmenso del flamenco y de sus cánones. La primera parte de la obra, «Mundos del cante flamenco», se aproxima al flamenco desde los ámbitos de la historia y la filosofía, llevando a cabo distintas descripciones del género, clasificaciones o aclaraciones. La segunda parte, «Formas del cante flamenco», se centra en el flamenco desde una óptica más musicológica, estudiando y clasificando los distintos palos y cantes del flamenco. Según estos autores, el cante gitano-andaluz es superior al flamenco, siendo el segundo un producto derivado del primero. El apego a las tradiciones y el respeto a los *gitanos mayores* derivan en la defensa de una especie de *flamenco trascendental* o *flamenco milenario*, es decir, un grupo de cantes y bailes originarios, gitano-andaluces, que formarían un canon flamenco que no ha sufrido cambios en el tiempo y que habría de ser respetado y venerado.

Estos autores localizaban lo puro en el cante gitano-andaluz, al que separaban del flamenco, otorgando al primero un carácter impoluto, tanto de estilo como de forma, mientras que encontraban en el segundo el resultado de comercializar y prostituir al primero. En sus propias palabras: «Los cafés y el teatro perjudicaron a la pureza y calidad a cambio de elevar el rango del cantaor profesional» ([1963] 2004: 61). La profesionalización del flamenco supuso así dotar de fama y salario a los artistas, que escalaron en el ámbito social y se alejaron de los supuestos espacios originales del flamenco, traicionando los orígenes del género, pues «la esfera real del cante no se circunscribe, ni mucho menos, al tablado del café y al escenario del teatro» (61).

El espacio propio de los círculos profesionales supuso, según estos autores, un ambiente nocivo para los artistas gitano-andaluces, puesto que «un cantaor de rango, y gitano, nunca da todo lo que tiene en una asamblea de ese tipo» (73), ya que estos ambientes obligaban al cante gitano-andaluz a acatar ciertas premisas ajenas a él. La influencia de estas tesis en el mundo del flamenco puede verse en distintas declaraciones de artistas recientes, como Juan Moneo «El Torta» quien creía que:

*El cante debería ser libre y sin dinero*¹. Yo tengo que cantar porque estoy a gusto, así sale todo muy bonito y muy bien, pero de cantar obligado, yo soy como un muñeco de atracción, y eso a mí me hiere la sensibilidad. (ForoNETEP, 2010: 0:50)

«Libre y sin dinero», sin obligaciones, esa es la concepción del cante flamenco de gran parte de los artistas del género. Sin embargo, las tesis mairenistas avanzan todavía más al respecto, puesto que ven en la profesionalización del flamenco el tambaleo de su supuesto canon inamovible, debido a la persecución de finalidades ajenas al género y a la mezcla o evolución provocada por fines comerciales. De tal manera, las tesis mairenistas acaban derivando en la defensa de un canon absoluto e inamovible. Alegando por la inmutabilidad de su propia clasificación musicológica del flamenco, acababan expulsando todo tipo de invención, mixtificación o *impurezas* del género.

¹ Cursiva del autor del artículo.

1.2. La mixtificación del flamenco. Crítica a la postura mairenista

En su obra *Apología de lo impuro* (2020), Pedro Ordóñez Eslava lleva a cabo una crítica de las tesis mairenistas. Para este autor, lo puro es: «la mayor de las ficciones flamencas» (53). Siguiendo las teorías de Ortiz Nuevo, Ordóñez Eslava hace hincapié en el origen multicultural del flamenco, negando las teorías gitanistas de Molina y Mairena, ya que en el flamenco destaca, según el autor, «su naturaleza experimental, su genética impura» (72), y es caracterizado por conformar desde sus orígenes un fenómeno de remezcla e intertextualidad.

En *Nueva historia del flamenco* (2021), Juan Vergillos lleva a cabo una ardua investigación sobre los orígenes del flamenco en la que confirma las teorías de Ordóñez. Reconoce en su obra la multiplicidad de tendencias y culturas presentes en la etapa de creación y desarrollo del flamenco, como el origen afrocubano del fandango, el origen mexicano de la petenera o la importancia de los propios bailes españoles, sobre todo, de los distintos bailes de palillos. Estos bailes se desarrollan desde «finales del siglo XVIII, hasta la definitiva implantación, para estos mismos bailes y cantos, de la nueva denominación de *flamencos*» (20), extendiendo su desarrollo hasta el siglo XX, previo paso por los llamados cantes gitanos propios del siglo XIX.

Teniendo en cuenta estos estudios podemos descartar una de las concepciones de la pureza atribuidas al mairenismo: la pureza de orígenes del flamenco, su supuesto carácter trascendental e inamovible. Sin embargo, todavía queda otro aspecto más a cuestionar de la posición mairenista: la pureza estilística contraria a la profesionalización del flamenco.

Aunque esta crítica se encuentre en los autores previamente nombrados, es en la obra de Ortiz Nuevo, *Alegato contra la pureza* ([1996] 2010), donde esta crítica se desarrolla de manera más clara. Según este autor, la supuesta distinción entre la fiesta íntima y el espectáculo profesional no es más que una quimera. Ambos se necesitan, ambos ambientes son propicios para la creación y es en el movimiento entre uno y otro espacio donde el creador puede verse más enriquecido. En sus propias palabras:

No hay contradicción, ni antagonismo, entre las dos maneras que tiene el arte para manifestarse vivo: la fiesta de los elegidos y la calor del numeroso público.

Ítem más: se necesitan. Precisas son las dos para que cunda la creación y no desaparezca. (39-40)

La creación y ampliación del terreno de lo flamenco eran mal vistas por Molina y Mairena por su veneración a la tradición y su rechazo al ambiente profesional, mientras que contemporáneos del mismo Mairena ya buscaban ampliar los límites impuestos por la tradición y el canon, alcanzando un conflicto entre «el obstinado culto a lo pretérito y la pretensión de ensanchar sus rígidas fronteras. De alguna forma lo apolíneo y lo dionisiaco» ([1996] 2010: 236)².

Las distintas características de la pureza en Mairena han sido rebatidas por distintos autores. El supuesto carácter milenario y puro del flamenco se ha visto desmentido por las pruebas de su origen multicultural, y el supuesto carácter nocivo del espectáculo parece haberse visto superado, pues ambos espacios ofrecen fenómenos distintos que pueden nutrirse unos de otros. Por lo tanto, parece que el concepto de lo puro ha sido relegado por los estudios recientes. Sin embargo, el mismo Ortiz Nuevo reconoce

² Téngase en cuenta que aquí lo apolíneo y lo dionisiaco son entendidos como dos métodos de aproximación al flamenco, siendo el primero más conforme a la reproducción de una serie de formas preestablecidas y el segundo un método de creación libre, en el que las formas suponen una plataforma de la que partir.

una faceta de la pureza, la cual merece ser defendida y custodiada, a saber, lo puro entendido como lo genuino, afectivo y auténtico. En sus propias palabras:

Reconozcamos esa saludable acepción de lo puro y la pureza: Cuando se persigue honestamente un fin por sí mismo sin que se estorben, ni influyan, ni intervengan otras ambiciones de poder de fama o de dineros. Donde puro viene a ser sinónimo de auténtico. (57)

Es en esta concepción de la pureza donde encontramos la mayor relación con el concepto de juego que presentaba Schiller. Para poder abordarla es preciso detenerse primero en las teorías de Manuel de Falla, pues su postura concuerda en gran parte con esta propuesta, tomando un rumbo orientado al aspecto afectivo del flamenco.

1.3. Manuel de Falla y la concepción histórico-afectiva de la pureza

Manuel de Falla, junto a Federico García Lorca y otros intelectuales organizaron en 1922 el Concurso de Cante Jondo de Granada. Mediante este evento se pretendía revalorizar el concepto de lo jondo y el cante flamenco, relegado en el momento al café cantante, ambiente de lascivia, lujuria y prostitución. Esta transición del ambiente íntimo al café y a la esfera pública era entendida como una pérdida de la integridad y del valor intrínseco del arte flamenco. Manuel de Falla presenta en su conferencia *El cante jondo. (Canto primitivo andaluz)* ([1922] 2022) al concepto de lo puro, con el que pretende rescatar al flamenco de ambientes ajenos a su habitual caldo de cultivo. En consonancia con K. Meira Goldberg, destacamos de esta conferencia la relevancia de distintos recursos propios del flamenco y de la riqueza ornamental que Falla les atribuía, destacando que «la importancia de la letra cantada es un elemento fundamental de la “otra” estética que encapsula para Falla la pureza del cante jondo» (2024: 49).

Creemos que existe una diferencia entre lo que Falla pretende describir y la interpretación que Goldberg lleva a cabo y defiende en su artículo, en el que hace distintas referencias a la importancia de las letras flamencas, de la lírica propia del cante. Lo relevante –y Falla lo remarca– es el cante en sí, es decir, la emoción que lleva consigo la voz del cantaor. Aunque Falla exprese –y Goldberg subraye– que la riqueza ornamental del flamenco, en contraste con la presente en el café cantante o similares, supone «expansiones o arrebatos *sugeridos* por la fuerza emotiva *del texto*» (Falla, [1922] 2022: 183); también explica que las modulaciones de la voz son «*originadas por la expresión de la palabra cantada*» (181)³.

El texto sugiere, pero es la expresión la que origina los arrebatos ornamentales. Mientras que el poema evoca al cantaor un recuerdo, una inspiración o un momento, es la emoción del artista la que provoca las depresiones y elevaciones de la voz o todas las riquezas ornamentales propias del flamenco o, mejor dicho, del *flamenco puro*. Por lo tanto, la pureza en Falla, aunque con ciertos tintes herméticos e historiográficos del cante flamenco –llevados al extremo por Mairena–, consiste en un concepto histórico-afectivo, pues señala el carácter auténtico, genuino y sincero de la expresión emocional propia del flamenco y de la música en general, la cual describe como:

Expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos. (179)

³ Cursivas de ambas citas del autor del artículo.

La historia personal de los artistas flamencos, encapsulada en sus memorias, es traída a colación mediante varios elementos (como por ejemplo las letras de los cantes), provocando en el artista una respuesta emocional que encuentra salida en su cante, toque o baile. Por ejemplo, cuando le preguntaban a Fernando de la Morena por la relación entre su vida y su cante, explicaba escuetamente: «Mi camino son mis vivencias» (Manuel Torre, 2011: 18:56), en referencia a su paso por el oficio agrícola, su trabajo como taxista o la educación flamenca recibida, y a la influencia que tienen en su forma de cantar. Su cante es testimonio de su vida, pues las lecciones recibidas sobre flamenco le han permitido acercarse al flamenco de manera genuina, además de que las distintas peripecias que ha vivido han dejado una marca en él, la cual está implícita en su cante, pues este supone la comunicación de una emoción provocada por la reminiscencia de sus vivencias.

Esta concepción de la pureza de Falla recuerda a la excepción respetada por Ortiz Nuevo, «donde puro viene a ser sinónimo de auténtico» ([1996] 2010: 57). La autenticidad que respetaba Ortiz Nuevo se corresponde con la expresión ingenua y libre que ya presentaba Falla setenta y cuatro años antes. En el presente artículo adoptamos esta concepción de lo puro para poder llevar a cabo una relación entre la estética flamenca, la teoría schilleriana y, por extensión, la tradición filosófica occidental.

2. Relación entre el juego y la pureza

En su obra *Cartas sobre la educación estética del hombre* ([1795] 1990), Friedrich Schiller presenta el *impulso de juego*. Este impulso está conformado por el equilibrio de dos impulsos supuestamente opuestos: el *impulso sensible* y el *impulso formal*. La fusión armónica de ambos hace posible la aparición de la belleza, la cual podemos llegar a relacionar con la pureza, entendiendo que la expresión emocional del flamenco conforma un movimiento armónico similar al propuesto por el pensador alemán.

En aras de explicar esta correspondencia, pretendo presentar los elementos propios del flamenco que se pueden corresponder, a su vez, con el impulso vital y el impulso formal schillerianos. El infantilismo propio del flamenco, considerado como una forma de aproximación genuina –y en cierto sentido ingenua– al arte, por un lado, y el canon flamenco y las claves de su transmisión audiovisual y familiar por otro. Por último, partiendo de la armonía de ambos elementos presente en lo puro –análoga a la que caracteriza al impulso de juego–, es posible establecer que lo puro se corresponde con lo bello.

2.1. Schiller y la pulsión de juego

Afirma Schiller: «Mientras que el impulso sensible sólo da lugar a *casos*, el formal dicta *leyes*» (207). Por un lado, el impulso sensible, también llamado impulso vital o pulsión de vida, es individual, nos proporciona casos porque depende de la sensibilidad particular de los individuos. Por otro lado, el impulso formal o de figura, es universal; cuando triunfa, nos proporciona leyes de carácter absoluto, aplicables a todos los individuos de una sociedad o, en el caso más ambicioso, a la humanidad.

Ambos impulsos son aparentemente contradictorios, el primero depende de la emocionalidad individual, responsable solo de sí misma. El segundo se deriva de la razón universal y acoge en las leyes que produce a todos los individuos. Sin embargo, ambos impulsos son nocivos según Schiller, ambos «agotan el concepto de humanidad» (231) de manera parcial, por lo que entregarse a uno de estos impulsos en aras del otro nos conllevaría a abandonar una parte de las capacidades humanas. Entregarnos

al impulso formal nos hace abandonar nuestra propia individualidad, mientras que entregarnos al sensible nos obliga a olvidar nuestro carácter social.

En la teoría schilleriana existe un tercer impulso que aúna estos dos contrarios: el *impulso de juego*. Mientras que «el objeto del impulso sensible [...] se denomina *vida* en su más amplio sentido» (231) y «el objeto del impulso formal [...] se denomina *Forma*, tanto en su acepción propia como impropia» (231), el impulso de juego refiere a la «*Forma viva*; un concepto que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, aquello que denominamos *belleza* en su más amplia acepción» (231). La armonía entre vida y figura, individualidad y colectividad, gracia y dignidad o entre pasión y razón, indica la belleza según Schiller. Es en el arte donde Schiller encuentra el espacio posible para que las dos polaridades del ser humano encuentren el equilibrio. Todavía cabe preguntarse, al igual que hizo él mismo:

¿Cómo considerarlo un simple juego, sabiendo como sabemos que, de todos los estados del hombre, es precisamente el juego y sólo el juego el que le hace perfecto, y el que despliega de una vez su doble naturaleza? (237)

En respuesta a esta pregunta podemos decir que es en el pleno desarrollo de las facultades humanas en las que el hombre está completo, al no verse reducido en sus capacidades y ser capaz de desarrollarse al máximo. El impulso de juego schilleriano supone un doble movimiento, dotar de vida a las normas inertes y reglar la vida desmedida, y conforma un juego porque ni vida ni forma dominan, sino que se equilibran, danzan entre ellas. De esto se deduce la relación entre juego y belleza en Schiller, ya que la belleza supone la armonía del ser humano y de «todas las cualidades estéticas de los fenómenos» (231), de la misma manera que el juego requiere de la armonía entre el impulso vital y el formal.

2.2. Impulso vital del flamenco: infantilismo del flamenco

Uno de los pilares propios del flamenco y de su desarrollo artístico es su carácter íntimo. El carácter familiar del flamenco y su transmisión oral y visual⁴ conforman gran parte de su identidad. Durante largo tiempo el flamenco ha sido sucedido por generaciones como una herencia cultural por medio de la imitación y la enseñanza. En este espacio educativo destacan dos etapas vitales por su relación con la pureza: la infancia y la vejez. Ya en 1922 los intelectuales del Concurso de Cante Jondo de Granada destacan ambas, como podemos ver en las dos figuras destacadas tras la realización del concurso: Manolo Caracol y Diego Bermúdez, apodado «El Tenazas». El primero, representante de la niñez, con tan solo trece años; el segundo, representante de la edad anciana, teniendo setenta y dos años cuando se celebró el concurso. La infancia y la vejez suponen para los ideadores del concurso dos etapas en que las pretensiones contrarias a lo puro no tienen importancia, en las que el carácter genuino y libre de las emociones expresadas en el arte alcanzan su cénit.

En este apartado nos centramos en la primera de estas dos etapas. La infancia supone la inocencia vital de los niños. El niño se relaciona con el mundo y con su entorno de manera simple y ligera, y aprende a desenvolverse en él por medio de la imitación. Tanto el habla, como los andares o las expresiones faciales de los niños se de-

⁴ Usualmente, se ha destacado la transmisión oral propia de la tradición flamenca. Hemos añadido visual para destacar el carácter imitativo de la transmisión familiar del flamenco y dar la misma importancia a cante, baile y toque, siendo estas dos últimas habitualmente relegadas a un segundo plano en la bibliografía existente.

sarrollan por medio de la emulación de las personas que conforman su entorno y que le sirven de ejemplo. En el caso del flamenco, los niños aprenden de manera similar, pues se adquieren un dominio de las distintas técnicas, reglas y formas del flamenco por medio de la aprehensión y reproducción de los bailes y cantes que presencian.

En la reproducción de su entorno encontramos la comunión entre infantilismo y pureza. En lo puro encontramos ingenuidad y autenticidad, entendida como ausencia de pretensiones o ambiciones de fama, poder o monetarias. El niño reproduce su alrededor de manera lúdica y no teleológica. En palabras de José María Moreno Galván, «el niño es el primitivo de la historia personal de un hombre» (1960: 45), es el individuo exento de todas las condiciones sociales e históricas que hacen de él un sujeto social. Aún inserto en una sociedad con distintas claves y marcos de intelección propios, el niño todavía no ha absorbido tales códigos, sino que los va incorporando conforme desarrolla su propia identidad hasta llegar a la edad adulta. En el vídeo conmemorativo del nombramiento del flamenco como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad (UNESCO, 2010), encontramos un ejemplo de esta relación entre los infantes y el flamenco. Al final de este vídeo, podemos observar una fiesta por bulerías protagonizada por niños (2010: 9:25). En ella, unos pocos niños se suceden en el baile mientras que otros los acompañan al toque y al cante. En cuanto enfocan las caras de los niños puede verse esa aproximación infantil al flamenco. Los niños allí presentes cantan, tocan y bailan por gusto propio, por el mero goce y disfrute mismo del flamenco. Jesule de la Tomasa lo explicaba así al recordar sus inicios en el mundo del flamenco:

Yo empecé desde chico [...] Yo jaleaba muy fuerte o, muy sexy, hacía unos jaleos ya que decía: «es que yo, tato, me aburro, yo quiero cantar». Aunque esté cantando Mairena, me estoy aburriendo, no es que Mairena no me guste, pero porque yo tengo ganas de cantar [...] Yo me aburro aunque esté cantando Mick Jagger, la verdad, porque yo quiero cantar. (ExpoFlamenco, 2024: 7:49)

Aun siendo un joven adulto en sus comienzos en el mundo profesional del flamenco, Jesule de la Tomasa se acerca al cante de la misma manera que los infantes, busca la consecución lúdica de un placer individual. No canta por alcanzar cierta reputación o por ganar más o menos dinero, sino que es guiado por un arrebató pasional. Observamos aquí una emoción que rige el arte del intérprete en todo momento, una motivación que guía la voluntad del artista de manera ingenua. Esta aproximación infantil puede entenderse como un caso de pulsión sensible schilleriano, pues nos proporciona un fenómeno particular, producto de la sensibilidad propia del artista. Las ganas propias de cantar, el impulso sentimental y lúdico a hacer algo, o la búsqueda genuina del disfrute personal son distintos impulsos de vida que se dan en el flamenco y que forman parte de esa aproximación infantil propia de las ramas más íntimas del flamenco.

2.3. Impulso formal del flamenco: la escuela flamenca

El niño se acerca al arte siguiendo impulsos individuales, no hay trazas en la aproximación infantil de elementos colectivos o sociales, más allá de querer compartir la diversión con el resto de presentes. El mero querer cantar, por lo tanto, no puede suponer belleza alguna, al conformar una parcialidad de las facultades del ser humano. Una vez explicado el papel que ocupa el impulso de vida en el flamenco, cabe ahora ocuparnos del impulso de forma y su relación con el flamenco.

Para Schiller el impulso formal nos da *leyes*, leyes universales y atemporales o eternas. Por medio del pensamiento obtenemos un «*esto es*» (Schiller, [1795] 1990: 207),

válido para la eternidad. En el caso del flamenco, podemos entender esto en un doble sentido: estético y ético. En el primero, podemos defender la existencia de formas en el sentido de valores, reglas, melodías, ritmos o letras flamencas, lo que podría resumirse en un canon flamenco. En el segundo, las formas deberían comprenderse como las inclinaciones morales propias de los artistas, previas a su arte, pero expresadas por medio de él (Ruiz, 2019).

En el sentido estético, el impulso de forma puede corresponderse con el respeto y veneración a un canon preestablecido. En este sentido, la concepción mairénista de pureza parece identificarse con esta interpretación del concepto de forma, pues supone una veneración de la tradición absoluta. No obstante, es posible defender un respeto a la tradición y a los cánones existentes que no derive en posturas tan extremas, reconociendo la necesidad de un sistema formal que sostenga la creación artística sin llegar a limitarla.

Sin un mínimo de formación técnica, el impulso de vida se pierde en una ejecución ridícula. Incluso los niños, por medio de la imitación, llevan a cabo un aprendizaje oral y visual para poder establecer un número mínimo de técnicas sobre el que desarrollar su impulso *naif*. El flamenco supone un movimiento cultural profundamente estudiado y desarrollado antes incluso de ser academizado. En el caso de ciertas familias, la tradición alcanza un punto en el que se puede incluso llegar a hablar de escuelas flamencas, como hacía Manuel Morao en el documental dedicado a su sobrino, Moraíto Chico. Explicaba ahí que la expresión emocional del flamenco necesita de un sistema técnico que le sirva de base, como vemos en el siguiente fragmento, en el que compara al flamenco con los vinos de Jerez:

Los vinos que se echan a perder se rebujan y se hace vinagre. Y eso les pasa también a los cantes. Los cantes, cuando no tienen consistencia, no tienen sustancia; entonces hacen las fusiones y eso [sic] es la salida que tienen los que no tienen una escuela y una calidad y unas raíces. (Manuel Torre, 2022: 9:23)

El cante, al igual que el toque y el baile, necesita apoyarse en unas bases técnicas mínimas para poder desarrollarse. La emoción genuina debe apoyarse e intrincarse en ciertas facultades técnicas para poder alcanzar la armonía propia del juego. Es decir, la emoción, el impulso vital, necesita de un soporte técnico, formal. De tal manera, el carácter expresivo de lo puro requiere ciertos recursos ornamentales, aunque hemos de recordar que los ricos giros ornamentales del flamenco no conforman la expresión, no constituyen lo pureza, sino que son vehículos de esta.

En el sentido ético, el impulso formal se encuentra en las brújulas y normas morales a las que se adscriben los propios artistas –en este sentido, el mismo concepto de pureza de Falla nos sirve como ejemplo–. En palabras de José Menese, en cuanto ser social, para el ser humano «política es todo [...] por eso el cante [...] tiene su tendencia política» (Ruiz, 2019: 96), pues sirve de espejo de las ideas propias de los artistas, de carácter tan variado como los mismos artistas flamencos, alcanzando un rango tan diverso que puede ir desde el nacionalflamenquismo franquista a los movimientos obreros (106). Los artistas puros reviven normas morales teóricamente universales en sus experiencias individuales y son capaces de expresarlos por medio de su arte.

2.4. La comunión entre juego y pureza

En el vídeo *Manuel Molina y Niño Jero, Jerez 2009* (Tao Ruspoli, 2022), podemos observar un ejemplo típico de una fiesta flamenca íntima. Este vídeo nos sirve de ejemplo por su carácter paradójico, puesto que el supuesto carácter íntimo de este tipo de reu-

niones se rompe por dos elementos centrales en el mismo vídeo, la cámara y los micrófonos, sobre todo el adherido a la solapa de la chaqueta de Manuel Molina. En este vídeo podemos ver cómo los dos protagonistas, cantaor y tocaor, se ven rodeados de un coro flamenco que los jalea. Manuel Molina, cerveza en mano, comienza a cantar acompañado del toque de Periquín Niño Jero y el jaleo del resto de participantes. Al igual que en la fiesta flamenca infantil, podemos ver que el cante y toque de ambos se acompaña de las risas de ellos y del resto de participantes, podemos ver vida rezumando en sus acciones, siempre enmarcada bajo los cánones del flamenco.

Lo más interesante sucede en varias ocasiones a lo largo del vídeo. Por ejemplo, en el minuto dos del vídeo podemos observar a Manuel Molina tomando un pellizco a su ropa y acercándola a la guitarra de su compañero, acción correspondida por el tocaor. Este gesto, que puede pasar desapercibido para el público inexperto como un simple toque humorístico, supone una cátedra en instrucciones de pureza. Molina acerca el micrófono que tiene en su ropa a la guitarra que le acompaña, burlándose de las condiciones que sufren los artistas en los estudios de grabación, donde su libertad, su necesidad de dar rienda suelta a su impulso vital, se ve frenado por las direcciones de productores o técnicos del estudio de grabación.

En palabras de Juan Moneo «El Torta», «el cante del cuarto es la esencia del cante, que es cuando nadie te obliga a cantar y sale de ti» (Pantoja Guerrero, 2019: 223). Es lo contrario al estudio de grabación, al espectáculo y a ambientes similares donde «lo que pasa es que ahora a lo que van es a vender un producto [...], tienes que hacer lo que ellos digan, y a veces tienes que desvirtuar el flamenco y desvirtuarlo todo» (155). ¡Otra defensa de la pureza en pleno siglo XXI! Otra defensa del ideal de Falla, que se ha visto obviado y denigrado continuamente, abandonado y maltratado por múltiples académicos y artistas recientes, en especial, por el llamado flamenco contemporáneo, el cual toma las facultades técnicas del flamenco para representar distintas ideas previas de manera sistemática y premeditada. Esta vertiente del flamenco, capitaneada por Pedro G. Romero, abandona la expresión emocional y con ella la pureza. Toma los dos sentidos del impulso formal que hemos recogido y crea una armonía entre ellos, expulsando de la fórmula schilleriana a la vida, al carácter individual y sensible del arte, usando los elementos propios del canon flamenco como medios o herramientas para representar una serie de ideales preestablecidos. De esta manera acaba vaciando de su contenido original al flamenco y desprestigiando la cultura propia del flamenco y del pueblo gitano en sí. Pretende ser un paso más en la evolución natural del flamenco, pero consiste en una transformación artificial del flamenco, abandonando el juego que caracteriza a lo puro para entrar en el academicismo y crear un producto que podemos categorizar de insípido, necroso o incluso muerto, vacío de vida.

Lo puro, por lo tanto, se corresponde con la forma viva. Supone un doble movimiento, pues dota de emoción al canon flamenco y a las propias ideas éticas y políticas de los artistas, a la vez que el canon y los elementos sociales en los que se enmarcan los creadores configuran sus respuestas sensibles. Expresa, como decía Schiller, la completitud del ser humano, su carácter pasional y racional en armonía. Al igual que, según Schiller, «la belleza *une* esos dos estados contrapuestos» ([1795] 1990: 261), podemos ver en lo puro una unión similar. Sucede cuando el artista flamenco se acerca a él de manera infantil, aunque paradójicamente, en palabras del propio Schiller, podemos decir que «el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega» (241). Podríamos añadir, apoderándonos de este fragmento que, *el artista puro solo juega cuando se aproxima al arte de manera infantil, y solo es enteramente hombre cuando juega*, entendiendo que la completitud de las capa-

ciudades humanas solo es alcanzable por medio de la aproximación genuina al arte, en la que individualidad y colectividad se complementan, otorgando a la humanidad su completitud en la vuelta a la infancia.

Queda ya demostrada la correspondencia entre lo bello y lo puro, pero aún queda pendiente introducir el concepto de lo jondo y su relación con ambos. Este ha sido por excelencia el concepto principal de las teorías flamencológicas, y evoca una emoción sin límite, el duende lorquiano y una experiencia trágica de la vida. Dada su íntima relación con lo puro, es posible creer que se encuentra estrechamente vinculado al de lo bello. En el próximo apartado profundizamos en esta cuestión para demostrar su independencia y autonomía.

3. Lo jondo frente a la belleza schilleriana

El concepto de lo jondo, protagonista del concurso de 1922, ha sido el elemento central de la mayoría de las obras flamencológicas. Su identidad se establece en contraste con la actuación adherida a la forma, al igual que lo puro. Sin embargo, estos dos conceptos refieren cosas distintas. Aunque ambos se basen en la expresión genuina de nuestras emociones, lo jondo se erige sobre una concepción trágica de la existencia, de la que deriva una pasionalidad de gran intensidad (usualmente reducida a emociones trágicas, solemnes o terribles), mientras que la pureza defendida por Falla contiene un rango mayor de expresiones emocionales, pudiendo ser estas de carácter liviano o cómico.

A su vez, profundizando más en la cuestión, podremos establecer una distinción con el concepto de belleza schilleriano. Lo jondo se erige sobre la ruptura del impulso de forma, la armonía se rompe decantándose por una expresión pasional sin límites. Por último, podemos establecer otro criterio diferenciador atendiendo a su relación con el conocimiento y la moral. Mientras que en la teoría de Schiller lo bello supone alcanzar la libertad –y por medio de ella, la felicidad, mediante la administración de nuestras pasiones–, lo jondo produce una patética (ética del *pathos*), que altera la relación entre pasionalidad y libertad presente en la teoría de Schiller. Por lo tanto, podemos entender que existen suficientes diferencias estructurales y significantes entre lo bello y lo jondo, aunque la similitud entre lo puro y ambos conceptos haga parecer que sean significativamente parecidos.

3.1. Lo jondo respecto a lo puro

Como nos explica Martínez Hernández, «flamenco es lo que se canta y jondo es cómo se canta» (2004: 55). Desde los textos pioneros de la flamencología, se han destacado varios elementos comunes al concepto de lo jondo, como su supuesto primitivismo, su carácter expresivo o su inadecuación con las formas preestablecidas. Lo puro supone la aproximación genuina entre las capacidades expresivas del autor y las formas propias del arte que se practique, y lo jondo, a su vez, «no es sólo cantar flamenco correctamente, sino mirarse dentro y desnudarse, pues en ello no mandan en el fondo las facultades técnicas, sino las anímicas» (64).

El carácter emotivo de lo jondo recae sobre lo que este autor denomina *experiencia trágica de la vida*, la cual reconoce el carácter fatal de la existencia humana, arrojada en un mundo que no le ofrece nada seguro, más allá de la muerte, la cual «en el cante jondo no es un fin, sino un principio, el comienzo de toda vida verdadera, que se sabe y reconoce mortal y se resiste a morir» (143). En palabras de García Lorca, el duende (figura alegórica de lo jondo) «no llega si no ve posibilidad de muerte» (García Lorca, [1933] 2018: 143). La incerteza vital propia de lo jondo hace que lo que González Climent llamaba *situaciones-límite*, como «la muerte, el sino, el acaso, la culpa» ([1955]

1989: 94) sean aprehendidas como obstáculos insalvables, provocando una expresión emocional desmedida, de manera que «lo que el cante jondo expresa es la condición aterradora de la existencia» (Martínez Hernández, 2004: 124), revivida por medio de la experiencia y la reminiscencia de las situaciones-límite.

En el cante y toque de Manuel Molina y Periquín Niño Jero encontramos un ejemplo de lo puro derivado en cómico, una creación llena de juego y vida, puesto que ambos crean de manera genuina, trasteando con los recursos propios del flamenco y generando las risas de los presentes. A su vez, podemos decir que esta actuación no es jonda, puesto que no existe en ella una expresión emocional trágica. Aquí radica la diferencia entre lo puro y lo jondo, entre el arte del niño y el del adulto. El niño que juega con el arte no posee una cosmovisión madura y no experimenta la vida de la misma manera que el adulto. La cosmovisión *naïf* del niño ha sido sustituida en el cante jondo por una experiencia trágica de la existencia, aunque conserva la aproximación genuina al arte. Mientras que en lo puro encontramos un juego inocente, en lo jondo observamos una expresión de la sensibilidad más íntima del artista, de «las últimas habitaciones de la sangre» (García Lorca, [1933] 2018: 137), hábitat del duende lorquiano.

3.2. Ruptura jonda de la armonía del juego schilleriano

El impulso de juego schilleriano descansa sobre la armonía entre los impulsos de vida y forma. Estos dos impulsos, a priori opuestos, se complementan en el impulso de juego. La forma se actualiza por medio de la vida y la vida encuentra un medio para expresarse en la forma. En contraste, en lo jondo el equilibrio se rompe. Ya en 1933, Lorca decía del duende que «quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo» (García Lorca, [1933] 2018: 138). Es decir, la balanza decae a favor del impulso vital. En lo jondo, la emoción es protagonista, mientras que razón y forma se ven relegadas a un segundo plano. El equilibrio propio del impulso de juego, el cual encontramos en nuestra concepción de lo puro, ha sido sustituido por una preeminencia del impulso vital sobre el formal en lo jondo. Como canta Jesús Méndez, «el cante no es lo que uno quiere, es lo que tiene que ser» (Salvi Zapata, 2014: 3:07). Cuando alcanza su máxima expresión, supone la comunicación de una interioridad explosiva; «el cantaor jondo es siempre un creador en acto, porque antes que intérprete de un estilo prefigurado es intérprete singular de sí mismo» (Martínez Hernández, 2004: 100).

El centro de gravedad de lo jondo deja de encontrarse en los medios técnicos o la obra artística en sí, pasando a ubicarse en el intérprete mismo. De tal manera, la parte formal o técnica del cante flamenco pasa a ser una base interpretativa diseñada para ser destruida, de manera que los elementos técnicos del flamenco pierden importancia, dando paso a la creación en acto. Así, las técnicas no enclaustran al impulso vital jondo, sino que les sirven como una base a rebasar. González Climent ya daba cuenta de esto en 1955 cuando llevaba a cabo su distinción entre cante grande (trágico y jondo) y cante chico (liviano y festero), reconociendo que el verdadero peso de la distinción recae en los creadores y en la manera de realizar sus artes, como podemos ver en el siguiente fragmento:

El cante jondo es el cante por la vida. El cante flamenco es el cante por el cante. Todo, pues, absolutamente todo, depende del intérprete-creador: el cantaor. Unas cañas en la voz de Juanito Valderrama o Manolo el Malagueño pueden ser flamencas. Unas bule-

rías en la voz de Manuel Torres o Manolo Caracol pueden ser jondas. (González Clement, [1955] 1989: 88)

El carácter jondo o festero de los cantes depende del intérprete, que aplica los medios técnicos acordes a su propio estilo, personalidad y estado anímico. El duende «no se repite como no se repiten las formas del mar en la borrasca» (García Lorca, [1933] 2018: 145). La emoción desmesurada, resultado de la lucha con el duende, atraviesa al artista, rompiendo con él y siendo expresado por medio de su arte, de tal manera que el duende no puede repetirse, pues rompe con el intérprete cada vez que surge. Los medios formales son negados en la expresión vital de lo jondo, creando nuevas formas de acuerdo a la expresión intuitiva fomentada por la sensibilidad de los artistas.

El carácter pasional jondo niega la capacidad de la forma para traducir su contenido, rechazando incluso al propio lenguaje como medio de representación. Sabiendo que el lenguaje significativo limita la interioridad humana, se sirve del lenguaje expresivo (Ruiz, 2021: 182-183), alcanzando la capacidad universal que Nietzsche –y en cierto sentido Falla– atribuía a la música:

El lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de los fenómenos, nunca ni en ningún lugar puede, girándola, dirigir hacia el exterior la interioridad más honda de la música, sino que tan pronto como se aventura hacia la imitación de la música, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo, el hondo sentido de la música, no es posible, aún con toda la elocuencia lírica, aproximarle a nosotros ni siquiera un paso⁵. (Nietzsche, [1872] 2016: 73-74)

De tal manera, en lo jondo encontramos una alteración de la relación entre vida y forma presente en el juego schilleriano. Mientras que en lo puro el artista adecua su interioridad a un número de técnicas y recursos formales, en lo jondo se expresa una interioridad incapaz de ser encapsulada en un número de medios formales, ni siquiera en el mismo lenguaje. Lo jondo es inferior y superior a la forma, abandona la forma y la destruye, creando nuevas formas en el proceso. Esta ruptura del equilibrio entre vida y forma hace que lo jondo sea distinto a lo puro y, por tanto, a lo bello.

La ruptura del equilibrio schilleriano se encuentra en dos conceptos estéticos paralelos: *lo patético* y *lo sublime*. A lo largo de la bibliografía flamenca, el concepto de lo jondo ha sido relacionado múltiples veces con el segundo. De las múltiples relaciones existentes podemos destacar dos: por un lado, Martínez Hernández defiende que lo sublime es la *exterioridad de lo jondo*, «lo jondo visto desde arriba» (2004: 122); por otro, Nolo Ruiz establece una distinción basada en la identificación entre sujeto y objeto estético, y en el papel que cumple la compasión en lo jondo (2021: 193). Lo jondo puede llegar a identificarse con lo patético, debido a su carácter pasional, y es en esta relación donde encontramos la base para profundizar en la distinción entre lo bello y lo jondo.

3.3. Ética schilleriana y patética jonda

El impulso de juego supone alcanzar la completitud de las capacidades humanas. Según Schiller, «la libertad nace cuando el hombre está *completamente formado*, cuando sus dos impulsos fundamentales se han desarrollado ya» ([1795] 1990: 281). De tal manera, podemos pensar que lo jondo, debido al abandono de la armonía propia del impulso de juego, niega la libertad. Hasta cierto punto es así, puesto que el cantaor obe-

⁵ Cursivas del autor del artículo. Cabe destacar que se hable en este fragmento de la interioridad más honda o el hondo sentido de la música, términos más que similares al de lo jondo, pues este surge de la pronunciación andaluza popular resultado de aspirar la 'h' de la palabra original.

dece a sus propias emociones, está *poseído por el duende*. Martínez Hernández nos explica, siguiendo las teorías lorquianas, que «el genio del cante no inspira o guía, sino que posee, se sirve de una posesión benéfica, hace del hombre un buen poseído» (2004: 64). Ante este supuesto beneficio, podríamos argüir que las artes dominadas por la pasión:

No son artes completamente libres; ya que están al servicio de una determinada finalidad (lo patético) y, además, ningún verdadero conocedor del arte podrá negar que, incluso obras de este género, cuanto más perfectas, tanto más preservan la libertad de ánimo en los momentos pasionales más tormentosos. Hay un arte patético; pero un arte apasionado es un contrasentido, puesto que el infalible efecto de lo bello consiste en liberarnos de las pasiones. (Schiller, [1795] 1990: 303)

El arte patético, como dice en este fragmento Schiller, es más perfecto cuanto más conserva el ánimo, es decir, cuanto menos efecto tienen las pasiones en el hombre. En otras palabras, «lo patético solo es estético en la medida en que es sublime» (Schiller, [1793] 1991: 70), en la medida en que el individuo es capaz de superponer las normas formales a los impulsos vitales. La pasión desmesurada desestabiliza la libertad schilleriana, que reside en ser capaz de medir nuestras pasiones en «una actividad de la persona, que mediante su intensidad moral modere la intensidad sensible» (Schiller, [1795] 1990: 221), pero no en ser libres para sentirlas y expresarlas. En lo jondo nuestras pasiones son verdaderamente libres y nosotros nos liberamos por medio de ellas, de forma que el cante deviene en llanto debido a la intensidad de las emociones del autor, comunicadas y compartidas por el resto de los presentes, puesto que el arte jondo es «ante todo una hermandad, una fraternidad de los corazones, que se reconocen iguales» (Martínez Hernández, 2004: 64).

Schiller niega la capacidad estética de fundar o tener alguna relevancia en la epistemología o la ética, aunque reconoce su relevancia a la hora de alcanzar la felicidad. En palabras del propio Schiller, «la sensibilidad nada puede determinar el ámbito de la verdad y de la moralidad, pero en el terreno de la felicidad puede haber forma e impedir el impulso de juego» ([1795] 1990: 313). Logra así justificar la importancia del juego y la belleza, pues Schiller comienza sus investigaciones cuestionando la relación entre la nobleza del carácter y un Estado injusto, buscando instrumentos dentro del Estado «a pesar de toda corrupción política» (171). Lo bello parece surgir como el único medio posible para encontrar la felicidad y mantener un carácter noble en situaciones de injusticia, siendo capaz de reglar nuestra vida por las formas y a su vez de mediar en ellas por medio de nuestra vida particular.

Podemos justificar que lo jondo también nos ayuda a alcanzar la felicidad, pero lo hace de una manera esencialmente distinta, por medio de la revalorización del papel catártico que Aristóteles atribuyó a la tragedia. Martínez Hernández destaca el ambiente originario del flamenco, la fiesta íntima, como lugar propio de la *catarsis* jonda (2004: 88-89). En ella encontramos la libertad, y por tanto la felicidad, por medio de tres suspensiones: la suspensión de lo cotidiano, liberando a los presentes de las cargas que les suponen sus vidas y trabajos a diario; la suspensión de lo social en cuanto convención, mentira y artificio, alcanzando un nivel más primitivo de identidad grupal; y la suspensión de la individualidad para constituirse en comunidad, por medio de la fraternidad de los corazones. Mientras que Schiller buscaba la liberación de un Estado asfixiante

por medio del juego y el trato con él, en lo jondo encontramos la libertad por medio de su suspensión y la creación de nuevos modelos sociales partiendo de la compasión⁶.

Es en este movimiento de suspensión y creación donde encontramos la mayor diferencia entre la teoría de Schiller y las teorías derivadas del concepto de lo jondo. Mientras que el impulso de juego schilleriano nos sirve para armonizar individualidad y sociedad, transformando a ambos en el proceso, en lo jondo encontramos un levantamiento individual contra los aspectos nocivos de la sociedad y la vida en sí, correspondido en comunidades que comparten la experiencia vital trágica de los creadores. A su vez, lo estético en Schiller es incapaz de ofrecer soluciones en los campos del conocimiento o la moral, mientras que en lo jondo reconocemos la posibilidad de crear conocimientos morales basados en la pasión, el *pathos*, y no en el carácter, el *ethos*.

De esta diferencia deriva la *patética jonda*. Este es el nombre que le da Martínez Hernández al sistema ético derivado de la comunicación expresiva propia del arte jondo. En sus propias palabras, «la sabiduría del cante jondo nos enseña que, de la pasión, del sentir, surgen también el conocimiento y la acción, nos muestra que pensamos y obramos como sentimos» (Martínez Hernández, 2004: 152), ya que «antes que ético, el hombre es patético, pues el sustrato de su ser racional es su vivir pasional, afectivo y sentimental» (153). Gracias al carácter comunicativo del arte podemos alcanzar ciertos conocimientos y valores patéticos, como la igualdad o humildad, que pueden servir de base y guía en el establecimiento de un sistema ético completo, remarcando la raíz pasional de nuestro comportamiento. De tal manera, no cabría hablar aquí de equilibrio o armonía entre vida y forma, sino de preeminencia de la vida sobre la forma, quedando la segunda reducida, en el caso del arte, a soporte diseñado para ser destruido y, en el caso de la ética, a producto de la primera. De tal manera, belleza y jondura han de ser entendidas como completamente distintas, aunque ambas estén estrechamente relacionadas con la pureza.

Conclusión

Una vez reivindicada la concepción de Falla de la pureza, repetida y revivida en el uso cotidiano del término (en ciertos ámbitos del mundo flamenco actual, sobre todo en grupos de etnia gitana), hemos podido establecer su relación con lo bello y lo jondo. Por un lado, la expresión emocional genuina de lo puro establece el nexo entre lo puro y lo bello, ya que insufla las distintas ornamentaciones del flamenco con el estado anímico de los intérpretes, mientras que estas por su cuenta no conforman más que una repetición inerte. Por otro lado, lo jondo supone también una expresión emocional genuina, de manera que pueden parecer sinónimos.

Profundizando en la naturaleza de estos conceptos y en las relaciones existentes entre ellos, podemos establecer ya diferenciaciones profundas y relevantes. Partiendo del impulso de juego schilleriano, podemos comprender la similitud entre lo bello y lo puro, debido a la capacidad de ambos de retratar fenómenos estéticos en los que los impulsos de vida y forma se retroalimentan.

La experiencia trágica de la vida, cosmovisión que posibilita la aprehensión vital propia de lo jondo, nos sirve para diferenciar belleza y jondura. De esta se deriva una emoción desmedida, la cual no encuentra en las formas presentes en el arte moldes adecuados para sí misma, rompiendo con el equilibrio bello entre vida y forma. De este desequilibrio se derivan, a su vez, más distinciones. La libertad derivada de la ade-

⁶ Compasión ha de ser entendida aquí como com-pasión o pasión compartida, que nos sirve para establecer lazos afectivos mediante la identificación de nuestras emociones en las ajenas, rompiendo con su carácter individual y solipsista.

cuación de vida y forma es sustituida por la benévola posesión del duende, por la libre expresión de nuestras pasiones, es decir, de la preeminencia de la vida sobre la forma. La felicidad, derivada de la libertad en ambos, se da en el primero por la ejecución de la totalidad de las capacidades del humano, en el segundo, por la *catarsis* de nuestras propias pasiones.

Por último, de la ruptura de la armonía schilleriana, en lo jondo se deriva un sistema moral completamente distinto. La pasión y la estética, tan nocivas como inútiles para Schiller, son reconocidas en la patética jonda como el sustrato de nuestro conocimiento y sistemas morales, por lo que la valoración de las pasiones en ambos conceptos es diametralmente opuesta.

Por lo tanto, viendo las distintas diferencias derivadas de una consideración de lo puro como el producto del impulso del juego schilleriano y la relación entre este concepto con lo bello y lo jondo, podemos deducir que el último es un concepto independiente del primero, aunque compartan similitudes que los hagan ser conceptos íntimamente relacionados.

Bibliografía citada

- Acosta, M. D. R. (Ed.) (2008). *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Editorial Universidad Nacional de Colombia.
<https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/189630>
- Barnouw, J. (1980). The Morality of the Sublime: Kant and Schiller. *Studies in Romanticism*, 19(4), 497. <https://doi.org/10.2307/25600265>
- Diego Bermúdez Cala 'El Tenazas' (s.f.). Instituto Andaluz del Flamenco.
<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/diego-bermudez-cala-el-tenazas>
- Falla, M. (2022 [1922]). El Cante jondo (Canto primitivo andaluz). Sus orígenes.-Sus valores musicales.-Su influencia en el arte musical europeo. En García Simón, C. y Llano, S. (Eds.), *Contra el flamenco* (pp. 178-188). Libros corrientes.
- ExpoFlamenco | Tienda y Espacio Cultural (2024, 20 de febrero). *Jesule de la Tomasa, el compás según San Juan de Dios* [Vídeo].
 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GqtKZZtMJ4E>
- ForoNETEP. (2010, 28 de diciembre). *Jesus Quintero entrevista a Juan Moneo "El Torta"* [Vídeo].
 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Rg7YLYhYE2o>
- García Lorca, F. (2018 [1933]). *Juego y teoría del duende*. Athenaica.
- García Lorca, F. (2022 [1922]). *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llama,do «Cante Jondo»*. Feria del libro de Granada.
- González Climent, A. (1989 [1955]). *Flamencología*. La Posada.
- Instituto Internacional Flamenco –IFI–. (2015, 1 de enero). *Entrevista Juan Moneo "El Torta" Sep de 2013*. www.ifijerez.com [Vídeo].
 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PGz5bbQE2Vg>
- Mairena, A. y Molina, R. (2004 [1963]). *Mundo y formas del cante flamenco*. Giralda.
- Manuel Torre (2011, 4 de febrero). *FERNANDO DE LA MORENA–FERNANDO MORENO-PURO Y JONDO* [Vídeo].
 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xVb31fnoj0A>
- Manuel Torre (2022, 24 de marzo). *MORAITO - EL CANTE BUENO DUELE - DOCUMENTAL* [Vídeo].
 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GkqxSIy6wgk>
- Martínez Hernández, J. (2004). *Poética del cante jondo*. Nausicaä.

- Martínez Hernández, J. (2005). *El cante flamenco: la voz honda y libre*. Almuzara.
- Martínez Hernández, J. (2010). *La experiencia trágica de la muerte*. Éditum.
- Meira Goldberg, K. (2024). El cuerpo de la memoria: Hacia una lectura anacrónica de Manuel de Falla sobre la pureza (1922). En M.A. Berlanga (Ed.), *Y el duende se posó en Granada. Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo (1922). Influencias y remembranzas*, (pp. 41-66), Universidad de Granada.
- Moreno Galván, J. M. (1960). *Introducción a la pintura española actual*. Publicaciones españolas.
- Moreno Galván, J. M. (2010 [1965]). *Autocrítica del arte*. Barataria.
- Nietzsche, F. (2016 [1872]). *El nacimiento de la tragedia*. Tecnos.
- Ordóñez Eslava, P. (2020). *Apología de lo impuro. Contramemoria y [r]icción en el Flamenco Contemporáneo*. CIOFF España.
- Ortiz Nuevo, J. L. (2010 [1996]). *Alegato contra la pureza*. Barataria.
- Pantoja Guerrero, D. (2019). *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*. Universidad de Sevilla.
- Plato, L. (2021). Schiller on the Aesthetic Constitution of Moral Virtue and the Justification of Aesthetic Obligations. *Disputatio*, 13(62), 205-243.
<https://doi.org/10.2478/disp-2021-0012>
- Ruiz, N. (2019). La mirada política del flamenco: rebeldía y voluntad transformadora. *Música oral del Sur*, 16, 93-109.
- Ruiz, N. (2020). *Filosofía del flamenco*. Samarcanda.
- Ruiz, N. (2021). Lo bello, lo sublime y lo profundo. *Estudios Nietzsche*, 20, 175-196.
<https://doi.org/10.24310/estudiosnieten.vi20.10915>
- Salvi Zapata. (2014, 6 de febrero). *El Torta y Jesús Méndez (sobrino de la paquera de jerez)* [Vídeo].
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wOf0TZIQ2b0>
- Schiller, F. (1990 [1795]). *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos.
- Schiller, F. (1991 [1793]). Sobre lo patético. En J. M. Navarro Cordón (Ed.), *Escritos sobre estética* (M. García Morente, M. J. Callejo Hernanz & J. González Fisac, Trads.), (pp. 65-96). Tecnos.
- Tao Ruspoli (2022, 4 de enero). *Manuel Molina y Niño Jero, Jerez 2009* [Vídeo].
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cLz7hfosGuE>
- UNESCO en español. (2010, 8 de noviembre). *El flamenco* [Vídeo].
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Bnq4wSOgLTk>
- Vergillos, J. (2021). *Nueva historia del flamenco*. Almuzara.



Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 11 de diciembre de 2025.

En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

DEPARTAMENT DE
FILOSOFIA



Departamento de
Filosofía
Universidad Zaragoza

UAM

Departamento de
Filosofía



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA,
LÓGICA Y ESTÉTICA



PID 2022-140220NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives