

Módulo 6

6.1 EL GESTO DEL CANTE

Por **Olivia Pierrugues**

Fotógrafa e Investigadora

Con los ojos cerrados, no se puede escuchar nada:
Introducción a la experiencia visual del cante

Manuel Agujetas, en la entrevista de un documental dedicado a su figura, declara que “con los ojos abiertos, no se puede escuchar nada¹”. Aunque está hablando de la escucha de un disco, resume de alguna manera y en pocas palabras, una corriente teórica que denuncia la invasión del ojo en la percepción y la necesidad de regresar al oído para recibir mejor el cante. Sin embargo, ceñirse al oído en la recepción musical sería olvidar, por un lado, que la música no se limita a un mensaje sonoro cuyo sentido sería inmanente, y por otro lado, que la especificidad del cante es, precisamente, su dimensión socializante, su estatuto de *performance*, de “experiencia compartida [que] sacaría su significado de las relaciones sociales y humanas particularmente densas ligadas a su ejecución y de las prácticas que implementa²”. Esta oración de Bernard Lortat-Jacob, que remite a los cantos tradicionales sardos, no podría aplicarse mejor a la tradición cantaora, y con ella a los cantos de tradición oral: excluye el único estudio de las estructuras sonoras –teorías formalistas–, recuerda la importancia del estudio del contexto –antropología, etnomusicología– y abre la reflexión sobre la dialéctica entre presentación y representación. Que se presente como rito, reunión, *performance* o espectáculo, el cante es, antes que todo, un acto de comunicación oral y corporal que es el resultado de la estratificación, entrelazamiento y evolución de prácticas privadas y profesionales. Por lo tanto, sigue siendo, desde su nacimiento como género moderno en el siglo XIX, el lugar de una articulación entre vida y arte, entre ética y estética, y su aspecto espectacular, y por lo tanto visual, forma parte integrante de su identidad.

Basta con observar a los cantaores para darse cuenta de que el acto cantaor empieza mucho antes que el sonido: como lo recuerda también Lortat-Jacob, no hay que creer “que la música empieza

¹ ABEL, Dominique, *Agujetas, cantaor*, documental, 1998, 58 minutos. La cita se encuentra en el minuto 36.

² LORTAT-JACOB, Bernard, «Ce que chanter veut dire», *L'Homme*, n.º 171-172, 2004, en línea en <<http://journals.openedition.org/lhomme/24862>>. Las traducciones de los textos en español al francés son nuestras.

FLAMEN CO

con la música. La performance empieza antes de las primeras notas³, y más particularmente en el canto: empieza con la presencia física, la disposición espacial, la ropa y los accesorios que llevan, el vaso o la botella en la mesa, el aclararse la garganta, el movimiento y la dirección de los ojos, el acomodarse en su silla, los micro gestos compartidos con el guitarrista, tantos elementos visuales, entre lo estático y lo cinético, que permiten aprehender el mensaje mientras vamos completando el cuadro de nuestros imaginarios siempre en construcción. Por eso en su análisis de los “parpadeos sensoriales” en la escucha musical, Mathieu Guillot sitúa el canto flamenco entre “estos géneros particulares [que] no pueden alejarse del campo visual que abarcan, y en el cual, hay que reconocerlo, construyen su propia existencia⁴”.

DEFENDER UNA RECEPCIÓN MULTIMODAL

En vez de jerarquizar y compartimentar la aportación de cada sentido, las ciencias cognitivas nos enseñan que la utilización conjunta de los dos canales visual y auditivo favorecería el tratamiento de la información y la memorización, y por ende, una mejor aprehensión y comprensión de la realidad. Por eso, en el caso de un acto multimodal –que utiliza los modos verbal, paraverbal y no verbal– como el canto, es importante movilizarlos simultáneamente, con el fin de incrementar sus efectos cognitivos en el receptor. No es casual, cuando Pepe de la Matrona recuerda su aprendizaje del canto, que remita no sólo a lo que oye, sino también a lo que ve: “poco a poco va uno cogiendo, recuperando de lo que uno va viendo y de lo que uno va oyendo⁵”. Huelga decir que, en el caso de un arte de tradición oral como el canto, la transmisión no se hace sólo de forma oral –por el canal auditivo– sino también de forma gestual y comportamental –por el canal visual–, que se produzca en el contexto del marco doméstico por mimetismo y adquisición paulatina de un *sello personal*, o según otras formas de aprendizaje como la academia o los soportes de memoria que son las grabaciones sonoras y audiovisuales.

Por otro lado, esta multisensorialidad también es un trampolín hacia una experiencia sensorial y emocional aumentada. Su propia naturaleza intersemiótica⁶ nos incita a superar las divisiones realizadas por la historia de arte occidental, a partir de un acercamiento intermedial⁷ tal como el que propone Jürgen Müller, inspirado en el concepto de *obra de arte total* imaginado por Richard Wagner, recordando esta sinergia que puede provocar la fusión material y comunicacional de las artes, esta

³ LORTAT-JACOB, B., *ibid.*

⁴ GUILLOT, Mathieu, «Écoute musicale et “ingérence” oculaire», Conferencia organizada por la Academia de Mâcon (29/03/16), dedicada a la memoria de Jean-Luc Évard. Suplemento a los *Annales de l'Académie de Mâcon*, tomo 10, en línea en <<https://fr.calameo.com/read/004546735a2d0472e190c>>.

⁵ Palabras recogidas por José Luis ORTIZ NUEVO en *Pepe de la Matrona* [1975], Sevilla : Athenaica, 2016, p. 37.

⁶ Relativa a la circulación de sentidos entre los distintos sistemas de signos activados por el canto, es decir los sistemas verbal, musical y gestual. Véase PIERRUGUES, Olivia, «El canto flamenco como acto (corp)oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del canto», *Revue ILCEA*, n.º 35, 2019, en línea en <<http://journals.openedition.org/ilcea/6253>>.

⁷ La *intermedialidad* es un campo de investigación que surgió a finales de la década de 1980, que se interesa en las relaciones e interacciones entre distintos medios de comunicación dentro de una obra, desarrollándose en contextos específicos.

FLAMENCO

“maximalización del efecto estético en el receptor [...] a través de la transgresión de las fronteras mediáticas y la constitución de nuevas formas [...] en las que convergen drama, poesía, música, arte teatral⁸”. La *performance* del cante no es sólo un acto musical y lingüístico, es también un acto corporal leyéndose en el seno de contextos sociales particulares, y es precisamente esta corporalidad –e intercorporalidad, entre su cuerpo y los otros cuerpos músicos o bailaores, entre su cuerpo y los cuerpos espectadores– que hace de él un acto sumamente visual, abriendo nuevos caminos de recepción, capaces de ampliar nuestras capacidades sensoriales –ver a un cuerpo cantando estimula no sólo el oído sino también nuestras capacidades kinestésicas–, cognitivas y emocionales. Esta idea de “espectáculo total” recuerda de alguna manera la concepción lorquiana del teatro⁹ o el proyecto de Antonin Artaud de un “teatro de la crueldad” capaz de despertarnos “nervios y corazón¹⁰”, basado en el reaprendizaje del lenguaje físico y plástico des los cuerpos y del espacio, aspirando a una “intelectualidad nueva y más profunda, que se esconde detrás de los gestos¹¹”.

UNA “RETÓRICA” ESPECÍFICA

Justificar una recepción sinestésica del cante significa por lo tanto otorgarle al cuerpo –y por ende, a los gestos– un papel fundamental. Ya no se trata de considerarlo como sólo cuerpo biológico, ni como dualidad cartesiana cuerpo-alma, sino de hacer una síntesis entre sus dimensiones físicas, psicológicas y sociales. Este interés por la corporalidad flamenca no parece evidente, y menos aún en el *cante*, que sigue siendo, como lo recuerda William Washabaugh, la disciplina más “espiritualizada” en los imaginarios. Existe, según el antropólogo estadounidense, una tendencia discursiva a marginalizar los cuerpos de los cantaores, que viene a refutar cualquier *experiencia* del cante, sea directa o mediatizada:

Los flamencólogos siguen canales occidentales convencionales de interpretación musical que, si bien la mayoría de personas los da por sentados, tratan a los cuerpos como periféricos y ornamentales con respecto a la acción social significativa.

Sin embargo, la *experiencia* del cante, por ejemplo, en la serie *Rito*, no cumple con esta estética contemplativa. Basta con ver unos minutos de metraje para darse cuenta de que el cuerpo, lejos de ser marginal, es central, es necesario y es significativo¹².

⁸ MÜLLER, Jürgen E., «L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision », *Cinémas: revue d’études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, n.º 10, 2000, p. 105-134, en línea en <<https://id.erudit.org/iderudit/024818ar>>.

⁹ “En muchas de las obras del poeta andaluz, se aprecia este notable parecido con los espectáculos rusos, al conjugar movimiento, color y sonido en la acción dramática”, María del Carmen GIL FOMBELLODA, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 35.

¹⁰ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], París: Gallimard, 1964, p. 131.

¹¹ ARTAUD, A., *ibid.*, p. 140.

¹² WASHABAUGH, William, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* [1996, en inglés], trad. Verónica Canales y Enrich Folch, Barcelona: Paidós, 2005, p. 130.

FLAMENCO

En efecto, existe una verdadera consustancialidad entre voz, cuerpo y cante, que necesita, a la hora de su recepción, una solidaridad entre los sentidos auditivo y visual que Corinne Savy fue una de las primeras investigadoras en haber demostrado, echando luz sobre una “retórica flamenca¹³” basada en la sinestesia y la posibilidad para el receptor de “ver el cante y escuchar el cuerpo¹⁴”. De esta manera, tendencias expresivas flamencas como la litote y la hipérbole, se pueden leer tanto a nivel poético-musical –grito de angustia o de júbilo– como corporal –repliegue y despliegue– y vivencial –introversión y extroversión como maneras de estar en el mundo.

Estas dos figuras representarían las dos vertientes de un comportamiento no verbal cantao cuyo registro, clasificación e interpretación no podría llevar sino a reducciones y fracasos. En efecto, no se puede fijar un método aplicable a lo que sería el repertorio mimo-gestual del cante, ya que como lo afirman el profesor en psicología de la comunicación Jacques Cosnier y la psiquiatra Jocelyne Vaysse, “no existe *un* lenguaje de gestos sino sistemas entre los cuales algunos están integrados al sistema lingüístico, otros al sistema fisio corporal, otros finalmente al sistema de proxémica micro social¹⁵”. En efecto, en el caso del *cante*, podemos encontrar, además de los movimientos necesarios a la emisión vocal, que cumplen una función práctica o técnica, cantidad de otros gestos descritos por Cosnier y Vaysse: gestos *casi lingüísticos*, “convencionales sustituibles a la palabra y propios de una cultura dada¹⁶”, por ejemplo un gesto de saludo o de agradecimiento; gestos *referenciales*, deícticos o ilustrativos; *expresivos*, que expresan un estado emocional, en general mímicas faciales; *paraverbales*, que ritman la palabra mediante gestos de escansión y/o de coordinación; sincronizadores, que “garantizan la coordinación de la interacción¹⁷”; o incluso gestos extra comunicativos, lo más a menudo inconscientes, autodirigidos e independientes, como el hecho de aclararse la garganta, enderezar el busto o balancearse. Y si, como lo precisa Dolores Pantoja en un estudio fundamental para la comprensión de la expresión corporal cantao, “no podemos llevar a cabo una relación sistemática y categórica que clasifique los gestos del artista mientras canta¹⁸”, sí podemos preguntarnos en qué medida es posible identificar constantes gestuales *cantaoras*, qué parte aleatoria o codificada, natural o intencional, entra en este proceso, qué analogías podemos encontrar con otros tipos de gestualidad, qué influencia pueden tener el género, la generación, el contexto, la pertenencia geográfica y socio-cultural, en el accionamiento del cuerpo del *cantaor* o la *cantaora*, cómo se efectúa su transmisión en un contexto contemporáneo en el que la “partitura visual” ofrecida por la grabación de vídeo queda muchas veces privilegiada al carácter efímero de la *performance* y del mimetismo directo tradicional, si es posible, como para las voces *flamencas*, sacar a la luz propiedades que permitan una clasificación estilística de las

¹³ FRAYSSINET SAVY, Corinne, «La rhétorique flamenca ou l'éloge du visuel», *Revue d'Esthétique*, n.º 28, 1995-96, p. 85-90.

¹⁴ FRAYSSINET SAVY, C. *ibid.*, p. 90.

¹⁵ COSNIER Jacques & VAYSSE Jocelyne, «Sémiotique des gestes communicatifs», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n.º 52, 1997, p. 18.

¹⁶ COSNIER, J. & VAYSSE, J., *ibid.*, p. 10.

¹⁷ COSNIER, J. & VAYSSE, J., *ibid.*, p. 8.

¹⁸ PANTOJA GUERRERO, Dolores, *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, colección Flamenco, 2019, p. 74.

FLAMENCO

maneras de gestualizar el *cante*, o incluso si existen gestualidades privilegiadas en cada uno de los *palos*¹⁹. Tantas preguntas a las cuales empezó a contestar en parte Dolores Pantoja, apoyándose en el testimonio de varios *cantaos*, con el fin de demostrar “la condición del gesto como un factor de aprehensión que se mueve dentro del campo de la comunicación no verbal, se vincula a ciertos valores convencionales que son transmitidos mediante un proceso ritual portador de una fuerte carga emocional²⁰”.

VER EL CANTE EN LA IMAGEN

Ya entendemos mejor la particularidad de este género musical respecto a otras músicas vocales, en el que la entrega corporal no tiene parangón, hasta confundirse con lo sonoro, e incluso sustituirse a ello cuando la voz viene a fallar –por defecto cualitativo o cuantitativo–, dejando al receptor luchar con sus sentidos frente al espectáculo ofrecido por la figura cantaora. Así el de Pepe de la Matrona en un recital de 1975, con sus ochenta y siete años y la garganta ya sufrida:

[...] incluso ya sin voz, incluso ya perdido el eco, pero presente en el gesto y en la voluntad de llegar al fondo, en la sobrecogedora expresión de una boca que deja rastros de pureza, y una cara y un rictus de profundidades insondables, y unas manos que señalan los compases y el camino.²¹

Esta descripción tan poética como plástica, llevada a cabo por José Luis Ortiz Nuevo, nos permite concluir abriendo caminos de reflexión. En primer lugar, resume e ilustra la aportación fundamental de la vista en la recepción del cante, hasta tal punto que podemos concebir una visión ensordecida en la que la vista tomaría el relevo del oído con el fin de adentrarnos un poquito más en los meandros de la vida perceptiva –para mejor (imaginarios) y para peor (estereotipos)–, entre cuerpos vivos, verbales e icónicos. Por otro lado, deja vislumbrar las luces de un imaginario flamenco inabarcable construido a lo largo de las décadas, que, a pesar de la heterogeneidad de los modos de representación a los que se somete, se relaciona desde sus albores con cierta estética intensa y expresionista, tanto en sus letras y música, como en sus cuerpos y en las narraciones que lo van construyendo. Finalmente, hace especial hincapié en dos de los principales elementos constituyentes del comportamiento no verbal cantaor: la boca y las manos, que resultan ser los dos órganos visibles destacados en la expresión cantaora, origen y apoyo de su palabra.

Visión ensordecida, intensidad expresiva y movimiento buco-manual son los tres aspectos que destacan en la mayoría de las fotografías que representan a cantaos, y que nos lleva a pensar que tal vez en la imagen fija, cuando el cuerpo se convierte en figura, podríamos encontrar otra manera de acercarnos al cante y a su estudio, destacando constantes y analogías capaces de sacar a la luz nuevos significados.

¹⁹ PIERRUGUES, O., *art. cit.*

²⁰ PANTOJA GUERRERO, D., *op. cit.*, p. 67.

²¹ Fragmento de una reseña escrita por J.L. ORTIZ NUEVO en *Informaciones de las Artes y las Letras*, 13/3/75, citada en *Pepe de la Matrona*, *op. cit.*, p. 239.

FLAMEN CO

Por eso les invitamos a abrir –o volver a abrir– el vídeo que completa este texto, considerándolo como un espacio de observación y de reflexión a través del recorrido por algunas imágenes de un trabajo fotográfico centrado en el *cuerpo cantaor*²².

²² Trabajo visible en línea: <http://www.olivia-pierrugues.com/index.php?/projects/survivances/>.

FLAMENCO

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, DOMINIQUE, *Agujetas, cantaor*, documental, 1998, 58 minutos.
- ARTAUD, ANTONIN, *Le théâtre et son double* [1938], París: Gallimard, 1964.
- COSNIER, JACQUES & VAYSSE, JOCELYNE, «Sémiotique des gestes communicatifs», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n.º 52, 1997.
- FRAYSSINET SAVY, CORINNE, «La rhétorique flamenca ou l'éloge du visuel», *Revue d'Esthétique*, n.º 28, 1995-96, p. 85-90.
- GIL FOMBELLODA, MARÍA DEL CARMEN, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- GUILLOT, MATHIEU, «Écoute musicale et "ingérence" oculaire», Conferencia organizada por la Academia de Mâcon (29/03/16), dedicada a la memoria de Jean-Luc Évard. Suplemento a los *Annales de l'Académie de Mâcon*, tomo 10, en línea en <<https://fr.calameo.com/read/004546735a2d0472e190c>>.
- LORTAT-JACOB, BERNARD, «Ce que chanter veut dire», *L'Homme*, n.º 171-172, 2004, en línea en <<http://journals.openedition.org/lhomme/24862>>.
- MÜLLER, JÜRGEN E., «L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision», *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, n.º 10, 2000, p. 105-134, en línea en <<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar/>>.
- ORTIZ NUEVO, JOSÉ LUIS, *Pepe de la Matrona* [1975], Sevilla: Athenaica, 2016.
- PANTOJA GUERRERO, DOLORES, *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, colección Flamenco, 2019.
- PIERRUGUES, OLIVIA, «El cante flamenco como acto (corp)oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del cante», *Revue ILCEA*, n.º 35, 2019, en línea en <<https://journals.openedition.org/ilcea/6253>>.
- WASHABAUGH, WILLIAM, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* [1996, en inglés], trad. Verónica Canales y Enrich Folch, Barcelona: Paidós, 2005.