HAL open science

El cante flamenco como acto (corp)oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del cante

Olivia Pierrugues

▶ **To cite this version:**

Olivia Pierrugues. El cante flamenco como acto (corp)oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del cante. ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie , 2019, Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XXe et XXIe siècles), 35. hal-03366302

HAL Id: hal-03366302

https://hal.science/hal-03366302v1

Submitted on 5 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ILCEA
Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

35 | 2019
Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XXe et XXIe siècles)

El cante flamenco como acto (corp)oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del cante

Le chant flamenco comme acte (corp)oral et expérience visuelle : préambule à une intersémiotique et iconologie du cante

Flamenco Singing as a (Corp)oral Act and Visual Experience: Preamble to an Intersemiotics and an Iconology of Cante

Olivia Pierrugues

Edición electrónica
URL: http://journals.openedition.org/ilcea/6253
ISSN: 2101-0609

Editor
UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edición impresa
ISBN: 978-2-37747-083-9
ISSN: 1639-6073

Referencia electrónica
Olivia Pierrugues, « El cante flamenco como acto (corp)oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del cante », *ILCEA* [En línea], 35 | 2019, Publicado el 27 marzo 2019, consultado el 27 marzo 2019. URL : http://journals.openedition.org/ilcea/6253

Este documento fue generado automáticamente el 27 marzo 2019.

© ILCEA

El cante flamenco como acto (corp) oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del cante

Le chant flamenco comme acte (corp)oral et expérience visuelle : préambule à une intersémiotique et iconologie du cante

Flamenco Singing as a (Corp)oral Act and Visual Experience: Preamble to an Intersemiotics and an Iconology of Cante

Olivia Pierrugues

1 Fue a raíz de un primer estudio sobre una de sus formas poético-musicales, la *siguiriya*[1], que empezamos a enfrentarnos a la poesía del flamenco como literatura escrita, cuando en realidad es, desde sus orígenes, una palabra nacida de, por y para la oralidad.

2 Esta noción fundamental y totalizadora es precisamente el punto de partida de un proyecto de investigación doctoral acerca de la relación entre lengua, voz y gesto en el *cantaor*, entre lenguajes verbal, paraverbal y no verbal, y entre los distintos sistemas de signos que se pueden activar con vistas a la producción y recepción de significados y afectos. En efecto, la oralidad, según Paul Zumthor «no se reduce a la acción de la voz. Expansión del cuerpo, ésta no lo agota. La oralidad implica todo lo que, en nosotros mismos, se dirige al otro: sea un gesto mudo, una mirada» (1983: 193).

3 Por lo tanto, lo que transmite el cante no se puede reducir al único mensaje vehiculado por sus versos, sino que participa de un proceso de comunicación mucho más amplio, poniendo en juego, en escena y en relación la materia poética con la memoria, la presencia escénica, la voz, la cara y el cuerpo del que los oraliza y materializa con el fin de facilitar la transmisión.

4 Aunque el aspecto literario sigue siendo el fundamento de un proyecto pensado a partir de la relación entre el inmenso patrimonio de poesía tradicional oral flamenca, la voz y el cuerpo de un artista que lo transmite, la interdisciplinariedad regirá el proceso de

investigación con el fin de desconstruir y analizar lo mejor posible este fenómeno sincrético y sinestésico en el cruce de las artes poética, musical y escénica, a la vez género artístico y expresión de sociabilidad, *performance* visual y auditiva declinándose en el seno de una larga gama de variables situacionales y representacionales.

5 El objetivo de este preámbulo no es sino comunicar unos primeros resultados y a la vez puntos de partida, cuestionando los distintos sistemas de signos (verbal, musical y gestual) puestos en movimiento por el cante en el contexto de su materialización como acto oral y corporal. ¿Por qué y cómo concebirlos ya no paralelamente sino necesariamente imbricados y sincronizados?, ¿en qué sentido el cuerpo es precisamente el eje vertebrador de esta sincronización y por ende invita a cuestionar la experiencia visual del *cante*?, ¿en qué medida esta experiencia, sea directa o mediatizada, nos permitirá empezar a echar las bases no sólo de una plástica sino de una verdadera iconología del *cante*, ámbito aún subvalorado en los estudios flamencológicos?

1. El cante flamenco como acto oral

6 En el proceso de comunicación del cante, el mensaje transmitido se distingue por su triple estado, desde la inmaterialidad de un patrimonio poético-músico-gestual latente caracterizado por su tradicionalidad y flexibilidad, pasando por su actualización material, presente y plástica durante la interpretación, hasta su grabación escritural, sonora y visual, relegándolo de nuevo a un estatuto atemporal e inmaterial otro. Sin embargo, dentro del marco de esta introducción, tomaremos como punto de partida este segundo estado de materialización en «acto oral» y la idea de «cuerpo vivo» como documento para destacar este sincretismo semiótico y sensorial.

El cante como acto de lenguaje

7 En efecto, esta actualización da acceso a la realidad empírica de una interacción oral, inscribiéndola en un proceso de comunicación en el que se convierte en mensaje, doble discurso formal y simbólico producido por un emisor (aquí el *cantaor*), para un receptor (individual o colectivo), por un canal particular (auditivo y/o visual), en el seno de contextos específicos tendidos entre lo social y lo artístico, que resultan determinantes a la hora de contemplar los significados y las implicaciones simbólicas del mensaje transmitido. Esta constitución en acto de lenguaje nos abre, por lo tanto, el terreno de los campos disciplinares de la lingüística y las teorías de la comunicación, un programa de trabajo que el análisis de Catherine Kerbrat-Orecchioni nos permitirá estructurar, aplicándolo al cante flamenco.

8 El discurso producido en el cante resulta ser una comunicación oral cuya principal característica es la «multimodalidad». La lingüista define este concepto de la manera siguiente:

> Es por un lado *multicanal* (explotando a la vez los canales auditivo, visual y eventualmente táctil) y por otra parte *plurisemiótica*, es decir que los enunciados intercambiados oralmente extraen sus unidades de dos sistemas de signos heterogéneos: el sistema de «la lengua», constituido de unidades *verbales* [...], a las cuales hay que añadir las unidades *paraverbales* (prosódicas y vocales [...]); y el sistema de signos *no verbales*, [que constituyen, según ella, las] unidades mimo-gestuales. (Kerbrat-Orecchioni, 2010: 17-18)

Multimodalidad

Modo verbal

9 En cuanto al modo verbal, sabemos que utiliza el canal auditivo y pone en marcha estímulos voco-acústicos atendidos por los distintos órganos de la fonación. Trabaja a partir del material semiótico que es la lengua, escrita u oral, en nuestro caso el de las *letras* flamencas. El análisis lingüístico a partir de unidades significativas (a niveles fonológico, morfo-sintáctico y léxico) proporciona las herramientas que permiten segmentar la materia poética con el fin de aprehender su sincronización con los otros modos.

Modo paraverbal

10 El modo paraverbal utiliza, como el modo verbal, el canal auditivo y por lo tanto pone en marcha los mismos estímulos voco-acústicos, aunque no deja de poseer sus propias particularidades. Corresponde, como lo recuerda Jean-Charles Chabanne, «al conjunto de estas señales [...] acompañando la articulación del material verbal» (1999: 37), y pueden ofrecer, en el marco de nuestro estudio, un primer acercamiento a la oralidad musical del *cante*, a través del análisis del paso de la voz hablada a la voz cantada. Según Kerbrat-Orecchioni (1990: 137), estas señales integran la prosodia, la velocidad de elocución, las pausas, las distintas características de la voz —con algunas específicas en el flamenco, fuertemente relacionadas con un conjunto de representaciones simbólicas en torno al timbre o *metal* de cada uno— y las particularidades individuales o colectivas de la pronunciación, sean de origen social y/o geográfico.

11 Aunque podemos hablar de unidades significativas prosódicas y vocales en el seno de la articulación realizada por el *cantaor*, la posible transposición de la metodología propia de la lingüística a un sistema de signos que ya no pertenecen a la lengua sigue siendo problemática, particularmente por su difícil segmentación y transcripción.

12 El propio funcionamiento de la voz, que pone en movimiento los distintos órganos de la fonación, implica un accionamiento del cuerpo y de la cara en su totalidad, lo que ya la acerca por lo tanto al modo no verbal del *cante*.

Modo no verbal

13 El modo no verbal utiliza el canal visual y eventualmente táctil, y pone en marcha estímulos corporo-visuales. Las unidades mimo-gestuales pueden depender o no de unidades verbales y paraverbales y constituyen un material semiótico complementario complejo que será la base de nuestro estudio, sabiendo que ha sido, o dejado de lado mucho tiempo por los investigadores, o tratado a partir de la transposición de la metodología propia de la lingüística. Es el caso por ejemplo de la tentativa del antropólogo Ray Birdwhistell, que propone la noción de *kinema* según el modelo de los fonemas (Birdwhistell & Lacoste, 1968: 101), en un sistema del cual él mismo reconocerá los límites, debidos principalmente a su difícil segmentación, clasificación e interpretación.

Intersemioticidad e intermedialidad

14 Esta interdependencia entre modos, canales y semióticas invita a considerar sus componentes ya no separadamente ni siquiera paralelamente, sino de manera *sincrética* en la línea de Kerbrat-Orecchioni, o *sincronizada* y *sintética* siguiendo a Jean-François Le Maréchal (2004), lo cual nos lleva a desplazar el concepto de plurisemioticidad hacia el de intersemioticidad.

15 Esta imbricación de signos que pertenecen a sistemas diferentes ya encuentra su origen en el *actio* de la retórica clásica y la consideración del poder del acto enunciativo y de la elocución vocal y corporal. En efecto, parece que el carácter intersemiótico de la oralización de la palabra poética permita una potencialización de su acción en el oyente, sin duda fortalecida en el *cante* por su triple estatuto poético-músico-gestual.

16 Se trata entonces de estudiar su recepción más allá de las divisiones operadas por la historia del arte occidental, a partir de un acercamiento intermedial tal como el que propone Jürgen Müller (2000), 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 «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 teatral» (Müller, 2000: 111-112). Nuevas formas que en cierto sentido podrían dar alternativas a la división tradicional descrita por Lessing entre «artes del tiempo» —poesía, música, teatro— y «artes del espacio» —artes plásticas— (Lessing, 1802: 149), colocando el cuerpo y su lenguaje gestual en el centro de esta reconciliación, y aún más en el cante flamenco, que sigue siendo constantemente, como lo recuerda también Corinne Frayssinet-Savy, «profundamente solidario del cuerpo que canta» (1995-96: 85).

2. El cante flamenco como acto corporal

Tratar con el material no verbal

17 Ya comentamos que la interacción de la palabra flamenca con un cuerpo flamenco en un contexto particular está en la base de toda manifestación del *cante*, en el cual el papel del cuerpo como sistema productor de significados queda todavía subestimado o tratado en el marco de estudios sobre el *bailaor*. Cristina Cruces, José Julián Carrión, Corinne Frayssinet-Savy o Georges Didi-Huberman tienden, sin embargo, a reafirmar y realzar el doble estatuto del cuerpo como realidad fisiológica y lugar de representaciones simbólicas, a partir de perspectivas tan variadas y complementarias como la antropología, la psicología, la etnomusicología o la filosofía. Nos reencontramos aquí con este deseo de acercarse a lo humano en su realidad concreta y total, ya presente en los trabajos de dos de los primeros antropólogos en haber estudiado el lenguaje gestual a principios del siglo XX, a saber Marcel Jousse (1925) y Marcel Mauss (1936), preocupados por su triple carácter fisiológico, psicológico y social.

18 Aunque no se trata todavía de fijar un método aplicable al repertorio mimo-gestual del cante que planeamos constituir, podemos sin embargo afirmar con el profesor en psicología de la comunicación Jacques Cosnier que «no existe *un* lenguaje de gestos sino sistemas entre los cuales algunos están integrados al sistema lingüístico, otros al sistema

fisiocorporal, otros finalmente al sistema de proxémica microsocial. Algunos están al servicio de la significación, todos de la comunicación pero a partir de conceptos diferentes, además todos pueden ser plurifuncionales y eventualmente semiotizados» (1997: 18-19). Esta posible semiotización es precisamente lo que nos interesa: ¿en qué medida el material no verbal tiene significación y no necesariamente lingüísticamente y correlacionado con una palabra específica?, ¿cómo se relaciona el gesto con la teoría de los afectos, siendo quizás el más capacitado estructuralmente para expresarlos, frente a las insuficiencias del lenguaje verbal?, ¿qué analogías podemos encontrar entre las semióticas gestual, visual y musical, hasta el punto de hablar, como lo propone Charlotte Coulombeau de gesto como plástica y de gesto como música (2006: paragr. 78)? O si finalmente ya no se trata de producción de significado sino de detonante de una acción o movimiento, que ya no se sitúa al nivel de la significación sino del afecto, recordando quizás en ello el *gozo* de Roland Barthes (1982: 240) o la «retórica del afecto específico del cante» comentada por Corinne Frayssinet- Savy (2001: 128), que defiende la interdependencia de lo sonoro y lo visual en el cante, dando lugar a lo que ella califica de «vivencia sinestésica compleja» y verdadera «experiencia musical de la carne» (1995-96: 90).

19 Una primera clasificación de estos signos no verbales puede llevarse a cabo con la misma Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990: 137) que los reparte a partir de su velocidad de ejecución. Por una parte, los *signos estáticos* constituidos por la apariencia física, la indumentaria y los accesorios; por otra parte, los *signos cinéticos* relacionados con la kinésica, la ciencia de los gestos, divididos entre los *cinéticos lentos*, es decir las actitudes y posturas y los *cinéticos rápidos*, reuniendo miradas, mímicas y gestos.

20 Sin embargo, sigue siendo el criterio de la sincronización del gesto con la palabra el privilegiado en la edificación de tipologías funcionales en interacciones verbales. El estudio sintético de Jacques Cosnier y Jocelyne Vaysse (1997) nos permite dividirlos entre «gestos comunicativos» y «gestos extra-comunicativos». Entre los primeros se reagrupan:

- los *casi lingüísticos* o *emblemas*, «convencionales sustituibles a la palabra y propios de una cultura dada» (1997: 10), por ejemplo un gesto de saludo o de agradecimiento;
- los *co-verbales*, «siempre dependientes de una producción verbal simultánea» (1997: 11), que reúnen:
  > los *referenciales*, deícticos o ilustrativos;
  > los *expresivos* que expresan un estado emocional, en general las mímicas faciales, que el estudio de la *visageidad* de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980: 205-234) puede permitirnos considerar ya no sólo como manifestaciones fisiológicas sino como verdaderas construcciones semióticas;
  > los *paraverbales*, que ritman la palabra mediante gestos de escansión y/o de coordinación;
- los *sincronizadores* o *reguladores*, que «[garantizan] la coordinación de la interacción» (Cosnier & Vaysse, 1997: 14).

21 Por otro lado, encontramos en el conjunto de los gestos extra-comunicativos todos estos «gestos llamados de *confort* [...] que acompañan el discurso sin vehicular información oficial aunque encuentren su utilidad en otro registro» (Cosnier & Vaysse, 1997: 14), lo más a menudo inconscientes, autocentrados e independientes, como el hecho de aclararse la garganta, enderezar el busto o balancearse.

22 Se trata por lo tanto de analizar qué tipos de gestos privilegia el *cante*, en qué medida se pueden identificar constantes gestuales *cantaoras*, qué parte aleatoria o codificada, arbitraria o motivada, natural o intencional, entra en este proceso, qué analogías

podemos encontrar con otros tipos de gestualidad, 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 maneras de gestualizar el *cante*, si existe una gestualidad propia a cada uno de los *palos*, 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*.

De la gestualidad al gestuario: hacia una corporeidad de lo jondo

23 El sistema de reconocimiento, denominación, clasificación e interpretación de estas distintas puestas en movimiento tendría que permitirnos pasar de la noción de *gestualidad* a la de *gestuario*, a saber, un conjunto codificado de actitudes externas convertidas en los signos plásticos de lo que podríamos llamar una *corporeidad de lo jondo*, siendo conscientes de la tradición teórico-crítica de esta categoría estética que intentaremos investigar y definir más precisamente.

24 Estos distintos signos responderían a tendencias expresivas específicas estribando muchas veces en dicotomías como introversión/extraversión, dinamismo/estatismo, o conceptos como el verticalismo y el concentrismo. La doble imagen propuesta por Agustín Gómez (2001) ya separa dos figuras del cante en términos plásticos afines. Por un lado, un Antonio Mairena hierático y estático, bajo control, y por el otro, a un Manolo Caracol retorcido y dinámico, con más propensión al abandono: «Antonio Mairena tuvo voz, estilo y poses marmóreos de cantaor. En su mismo tiempo, Caracol pertenecía al dramático retorcimiento estético de un Laocoonte» (2001: 8). Por su lado, Cristina Cruces (2003) invita al estudio de lo que llama la *corporeidad flamenca*, enumerando algunas de sus «herramientas» tales como el fruncimiento gestual, el apoyar el empuje del cante en la silla, la tensión, concentración y desafío, solo para citar algunos, tantos «modos» que según ella son «prueba de la perfecta comunión entre ejecutante, texto y forma musical» (2003: 223). En cuanto a Corinne Frayssinet-Savy, destaca dos expresividades voco-gestuales que corresponden a una «doble experiencia fundamental consigo mismo y con el mundo» (1995-96: 86), a saber la dicotomía interioridad/exterioridad que se traduce en las figuras retóricas de la lítote y la hipérbole y en las figuras corporo-gestuales de la introversión/extraversión y que, según ella, pueden permitir diferenciar las distintas formas musicales.

25 Estas tendencias expresivas nos permiten empezar a dibujar los contornos de lo que podría ser esta *corporeidad de lo jondo*, la de un cuerpo intenso afectivo y afectado que se convierte en memoria visual y sonora, en el archivo vivo elocuente de sentimientos y formas patéticas que se tratará de sacar a la luz.

El cante flamenco como experiencia visual

26 Nuestro recorrido nos lleva a privilegiar por lo tanto la experiencia visual en el cante, estudio que puede parecer paradójico tratándose de un arte dedicado en principio al oído, pero que ya se inscribe en una tradición teórico-crítica. En efecto, el enfrentamiento sensorial ya llamó la atención de grandes músicos y musicólogos, como es el caso de Igor Stravinsky. Éste consideraba, como lo recuerda Mathieu Guillot que «la música tenía que

verse para entenderse mejor» hasta el punto de hablar de «traducción plástica de la música» (2016: 7).

27 Aunque sea el producto de la fusión de dos artes –la música y la poesía– considerados como los más efímeros y desmaterializados posibles, ya no se puede negar su potencial plástico en el seno de este cuerpo que los reúne, y que ciertos accesorios, luces, escenografías o también enfoques y maneras de filmar específicas en el caso de su representación, pueden llegar a magnificar. El ejemplo dado por la doctora en antropología psicoanalítica Claire Gillie-Guilbert de la experiencia visual del canto por Emmanuelle Laborit, sorda de nacimiento, lo demuestra de manera ejemplar cuando, al ver un vídeo de la Callas, cuenta lo siguiente: «De repente, hay una imagen en primer plano, y ahí siento verdaderamente su voz. Mirándola con intensidad, comprendo la voz que tiene que tener [...] veo que [...] viene del fondo, de lejos, que esa mujer canta con su vientre, sus tripas» (2001: 27).

28 Resulta interesante que este ejemplo venga precisamente de una imagen, de una experiencia visual ya no directa sino mediatizada, de otro nivel de representación de la *performance* ya mantenida a distancia, nivel en el que se desarrolla otro tipo de relación con la memoria, el tiempo y el saber y en el que quizás aparece de manera más tajante su potencial plástico y esta «intensidad» característica.

3. Perspectiva iconológica: la «supervivencia de los gestos»

29 Este interés acordado a lo visual nos permite por lo tanto empezar a echar las bases de lo que podríamos llamar una iconología del *cante*, que sigue siendo un ámbito todavía muy mal repertoriado cuando sabemos que las artes visuales participaron y siguen participando de la construcción identitaria y simbólica del flamenco. Javier Codesal afirma al respecto que la fotografía «contribuyó a formar literalmente el pasado del flamenco, o sea, su origen» (2012: 11).

30 Esta perspectiva iconológica no puede concebirse sin la creencia en cierta «supervivencia de los gestos», concepto desarrollado por el padre mismo de la iconología, el historiador del arte Aby Warburg, que según Giovanni Careri dedicó gran parte de su vida a estudiar «el territorio movedizo en el cual los afectos y las formas se encuentran y se constituyen en figuras» (2003: 45). Así es como los gestos se convierten en indicios de resistencia, supervivientes de una identidad, una cultura, una historia individual y colectiva, gracias al doble soporte del cuerpo presente que lo repite y la imagen de este cuerpo.

31 Es el caso por ejemplo de los gestos de las lamentaciones fúnebres tradicionales de Italia del Sur estudiadas por el etnólogo Ernesto De Martino (1958), cuyo origen podría ser las lamentaciones rituales antiguas reutilizadas a continuación por los artistas del Renacimiento y que parece casi natural relacionar con ciertos gestos observados no solo en algunas manifestaciones rituales del folklore español sino también en el propio cante flamenco. Un paralelo más significativo todavía si examinamos la propia definición que da De Martino de la lamentación ritual como «unidad dinámica de palabra, melodía y gesto» (1958: 76), o si consideramos el caso particular de la *siguiriya* tantas veces relacionada con la lamentación fúnebre.

32 Por eso, las investigaciones de De Martino nos interesan no sólo por su análisis del carácter tradicional de una gestualidad de las clases marginales, que se repite y en el que

sobrevive algo muy antiguo, sino también por la recopilación iconográfica pluridisciplinar que constituye en los años 1950 sobre este fenómeno etnológico. Una recopilación heredera de la obra de Andrea De Jorio (1832) sobre la gestualidad del lumpen napolitano en el siglo XIX y a su continuación del *Atlas* (2012) que había empezado a crear Warburg en los años 1920 en torno a las «fórmulas de pathos» o «superlativos del lenguaje gestual» (Warburg, 1990: 165, cité par Didi-Huberman, 2001: 145), atravesando los cuerpos de la historia de la cultura figurativa. Resulta que la iconografía flamenca está particularmente provista de estas fórmulas que describe Jasmine Pisapia como «las formas corporales del tiempo superviviente, [...] estos detalles gestuales potentes que persisten en querer penetrar las imágenes a lo largo del tiempo» (2013: 93) y que se tratará de analizar a partir de un corpus de imágenes del cual formarán parte no sólo los trabajos fotográficos de profesionales del arte jondo como Isabel Steva Colita, José Lamarca o René Robert, sino también el inconmensurable archivo de autores muchas veces desconocidos y amateurs de las peñas flamencas.

33 Finalmente, ampliaremos esta red de correspondencias no sólo a las representaciones pictóricas y escultóricas sino también a las figuras textuales también tomadas en cuenta por Warburg, de las cuales encontramos por ejemplo un testimonio significativo en una descripción de reunión flamenca llevada a cabo por Lorca en su *Juego y teoría del duende*: «Entonces la Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval» (2004: 26). Un ejemplo que demuestra otra vez esta correlación elocuente entre el cuerpo vivo, su descripción literaria y un referente de la historia de la cultura figurativa, en una circulación de supervivencias a las cuales el análisis de Georges Didi-Huberman nos permitirá acercarnos, reuniéndolas en la expresión de «archivos de intensidades» (2001: 144).

34 A modo de conclusión, cabe destacar que esta circulación entre actos, imágenes y textos recuerda el doble papel del «cuerpo vivo» y de los materiales visuales y textuales como documentos a partir de los cuales determinar métodos y tipologías, que se trata de aprehender en un movimiento de ida y vuelta entre varios niveles de presentación y representación de la realidad, entre gesto e imagen del gesto, lenguaje corporal y lenguaje iconográfico, a partir de cruces semióticos que invitan a reflexionar sobre lo que la imagen puede revelar del gesto, y a la inversa, lo que el gesto puede revelar del propio funcionamiento de la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES Roland (1982), «Le grain de la voix», *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil, 236-245.

BIRDWHISTELL Ray L. & LACOSTE Michèle (1968), «L'analyse kinésique», *Langages* (10), 101-106.

CARERI Giovanni (2003), «Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire», *L'Homme, Revue française d'anthropologie* (165), 41-76.

CODESAL Javier (2012), «Objeto en declive: fotografía y flamenco», *Jorge_Ribalta - In_ter_va_lo, Ciclo de Arte contemporáneo y flamenco*, Séville: Fundación Cajasol, 11-33.

COSNIER Jacques & VAYSSE Jocelyne (1997), «Sémiotique des gestes communicatifs», *Nouveaux Actes Sémiotiques* (52), 7-28.

COULOMBEAU Charlotte (2006), «Langue et langage du geste : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la *Mimik* de Johann Jakob Engel (1785)», *Methodos* (6), <http://10.4000/methodos.562>.

CRUCES Cristina (2003), *Antropología y Flamenco - Más allá de la Música (II), Identidad, Género y Trabajo*, Séville: Signatura Ediciones.

CHABANNE Jean-Charles (1999), «Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique», J.-M. Defay & L. Rosier (dir.), *Approches du discours comique*, Paris: Mardaga, 35-53.

DE JORIO Andrea (1832), *La Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano: del canonico Andrea de Jorio*, Naples: Dalla stamperia e cartiera del Fibreno.

DE MARTINO Ernesto (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Turin: Einaudi.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix (1980), «7. Année Zéro – Visagéité», *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 205-234.

DIDI-HUBERMAN Georges (2001), «Aby Warburg et l'archive des intensités», *Études photographiques* (10), 144-168.

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

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2001), «De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco», *Cahiers d'ethnomusicologie* (13), 119-137.

GARCÍA LORCA Federico (2017), *Juego y teoría del duende/Jeu et théorie du duende* (édition bilingue, L. Amselem, trad.), Paris: Allia. (Ouvrage original publié en 1942 sous le titre *Juego y teoría del duende*.)

GILLIE-GUILBERT Claire (2001), «Et la voix s'est faite chair... Naissance, essence, sens du geste vocal», *Cahiers d'ethnomusicologie* (14), 3-38.

GÓMEZ Agustín (2001), *De estética flamenca*, Barcelone: Ediciones Carena.

GUILLOT Matthieu (2016, mars), «Écoute musicale et "ingérence" oculaire», communication présentée lors de la conférence dédiée à la mémoire de Jean-Luc Évard, Académie de Mâcon, Mâcon.

JOUSSE Marcel (1925), *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Paris: Beauchesne.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (1990), *Les interactions verbales* (tome 1), Paris: Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (2010), «Pour une analyse multimodale des interactions orales : l'expression des émotions dans les débats politiques télévisuels», *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê : Letras, linguística e suas interfaces* (40), 17-45.

LE MARÉCHAL Jean-François (2004, janvier), «Utiliser les gestes dans l'analyse du discours: pourquoi, comment. Aspects théoriques et pratiques», communication présentée à l'École thématique IR-Vidéo3, Lyon.

LESSING Gotthold Ephraim (1802), *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* [1766] (C. Vanderbourg, trad.), Paris: Chez Antoine-Augustin Renouard.

MAUSS Marcel (1936), «Les techniques du corps», *Journal de Psychologie, XXXII*(3-4), Paris: PUF.

MÜLLER Jürgen Ernst (2000), «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, 10*(2-3),105-134.

PISAPIA Jasmine (2013), *Image et survivance en anthropologie visuelle - Ernesto De Martino et l'ethnographie interdisciplinaire* (mémoire de master), Université de Montréal, Montréal.

WARBURG Aby (1990), *Essais florentins* (S. Muller, trad.), Paris: Klincksieck.

WARBURG Aby (2012), *L'Atlas mnémosyne*, Paris: L'écarquillé-INHA.

ZUMTHOR Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil.

NOTAS

1. «Palo flamenco plañidero y sombrío, que se compone de cuatro versos por lo general hexasílabos, excepto el tercero, que es endecasílabo» (*RAE*).

RESÚMENES

Lo que transmite el cante flamenco participa de un proceso de comunicación complejo que pone en juego y en relación la materia poética, la voz, la cara y el cuerpo del que la oraliza y materializa. Su estudio no puede considerarse sino a partir de una metodología interdisciplinar capaz de dar cuenta de este fenómeno intersemiótico de transmisión oral en el que convergen lengua, voz y gesto, lenguajes verbal, paraverbal y no verbal. Este último es el que nos servirá de punto de partida para llevar a cabo un análisis renovado del cante, a partir de la perspectiva aún poco explorada de su experiencia visual.

Ce que transmet le chant flamenco (le *cante*) participe d'un processus de communication complexe mettant en jeu et en relation la matière poétique, la voix, le visage et le corps de celui qui l'oralise et matérialise. Son étude ne peut donc s'envisager qu'à partir d'une démarche interdisciplinaire qui rende compte au mieux de ce phénomène intersémiotique de transmission orale où convergent langue, voix et geste, langages verbal, paraverbal et non-verbal. C'est justement ce dernier qui nous servira de point de départ pour une analyse renouvelée du *cante* à partir de la perspective encore peu explorée de son expérience visuelle.

The transmission process at work in flamenco singing (*cante*) is a part of a complex communication process, involving poetic material, voice, face and body of the singer. Only an interdisciplinary methodology will be able to analyse this intersemiotic phenomenon of oral transmission in which converge language, voice and gesture, verbal, paraverbal and non-verbal languages. The latter will be the starting point for a renewed analysis of *cante* from the perspective still little explored of its visual experience.

ÍNDICE

Mots-clés: Flamenco, oralité, corporalité, sémiotique, anthropologie visuelle
Palabras claves: Flamenco, oralidad, corporalidad, semiótica, antropología visual
Keywords: Flamenco, orality, corporality, semiotics, visual anthropology

AUTOR

OLIVIA PIERRUGUES

ILCEA4, Université Grenoble Alpes