

Por una socio-antropología de la canción

Catherine Dutheil-Pessin

(Traducción Marisol Facuse)

«Como mantos para una mortaja », como un tejido, la canción acompaña y escande las horas ordinarias y extraordinarias, los pasajes de la vida cotidiana y las convulsiones de la historia. Uno de los principales medios del pueblo, crónica y « comentario permanente de la existencia en todas sus formas» (Boris Vian), la canción siempre ha sido una expresión de las emociones más íntimas, y espejo de construcciones y reivindicaciones identitarias.

Pequeña forma, fugaz, evanescente, la canción nos pertenece a todos, reviste formas múltiples a través de una trama simple; es este polimorfismo, esta indeterminación lo que le confiere su fuerza y lo que hace que no pueda, por naturaleza, ser apropiada como emblema o signo de distinción por una clase. Forma popular, no consagrada, la canción en las artes musicales se ubica en el escalón más bajo. A menudo mirada con cierta condescendencia, asumida como un arte menor, ésta parece lejana de aquello que se califica habitualmente como una obra de arte o como una obra legítima en que el conocimiento y la frecuentación aparecen como deseables y valorizados. En el cielo de las Academias, la canción no está presente, considerada como demasiado turbulenta y demasiado fácil.

Los siglos XVII y XVIII en Francia determinan una edad de oro de la canción. Ésta « invade todos los dominios y las actividades de los medios sociales más diversos (...) presente a toda hora del día por todos los lugares en que viven los franceses »⁹⁴. C. Duneton ve aquí un modo de expresión omnipresente, un medio de comunicación primordial para el pueblo, favorecido por el desarrollo del urbanismo moderno y de

⁹⁴ Duneton C., *Histoire de la chanson française, de 1780 à 1860*, tome 2, Seuil, Paris, 1998.

los espacios públicos. En el siglo XIX, una ruptura se instala y aumenta, ligada al endurecimiento de las oposiciones de clase, a la extrema dureza de las relaciones sociales. La burguesía, en búsqueda de reconocimiento y de consagración cultural muestra un desprecio profundo por lo popular, por sus formas de expresión, su lengua, su canción. Este antagonismo de clase se aprecia directamente en las instituciones cancioneras de esta primera mitad del siglo : por un lado, los cabarets burgueses, establecimientos en donde se canta, donde se puede cenar entre amigos, o en familia en un espacio de arquitectura directamente salida del siglo XVIII, encerrado en « cabinas »; por otro lado, las « goguettes », esas reuniones cantadas compuestas de obreros, según el sentido que ellas toman en el momento de su apogeo bajo la Restauración, reúnen en una gran sala común a los amantes de la buena mesa y de la bebida, y del cancionero político, comprometido por sus canciones en un discurso de oposición. Unos y otros vienen a cantar los couplets escritos sobre melodías conocidas que pueden ser retomadas por todos.

Esta fractura social, esta clara separación entre dos mundos marca toda la canción del siglo XIX; sin embargo esta brecha se acorta gracias al interés y al gusto demostrado por algunos escritores, tales como George Sand o Gérard de Nerval. De la misma manera este acercamiento se ve favorecido el trabajo efectuado por los folcloristas que realizan la encuesta de 1852, consistente en una paciente recolección de « canciones de provincias ». No obstante, la canción revolucionaria, o social, proletaria permanece viva durante todo el siglo XIX. Los cancioneros populares, numerosos, conocen la fuerza de la canción como arma social y política en un país la mayor parte del tiempo acechado por la censura y la represión.

Hace mucho tiempo la censura

Atacó primero a los diarios

El trabajador no podía instruirse

Con sus lecciones cotidianas

Pero él cantaba sin saber leer

Monseñor, cuidado con las canciones.

Charles Gille⁹⁵

« Al prefecto de policía que ha mandado a cerrar nuestra goguette⁹⁶ »

La canción, rápida, contagiosa, subversiva, es así palabra pública que permite hacer circular las ideas, permite decir, dar a conocer las condiciones de vida miserables, reunir, movilizar, entrar en lucha y crear esperanza.

El XIX es también un siglo donde se producen cambios significativos para la canción. El proceso de profesionalización comienza con la creación de la SACEM⁹⁷ en 1852, que da lugar a la existencia legal de la propiedad artística. Esta conduce a la puesta en espectáculo de la canción, a su orientación como entretenimiento pagado, a la búsqueda de los artistas de un estilo propio y de un público que le conferiría un reconocimiento. La efervescencia de la canción en la escena tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX con el café-concert difundido de manera significativa en París y en todas las grandes ciudades de Francia. El café-concert ofrece a la canción su primera escena verdadera, dejando al descubierto todas sus virtudes y sus vicios, en una eclosión singular de tipos cancioneros que se encuentran y se contrastan en un mismo espectáculo. La época de los cafés-concerts corresponde a un momento de especialización de los artistas, lo que se hace posible gracias a la ley de 1867 que autoriza nuevamente el travestismo en la escena, hasta allí monopolio del teatro. Así surge una multitud de géneros cancioneros que evoca la imaginería del circo que logrará perpetuarse en el espacio onírico del music-hall a principios del siglo XX. La canción se lanza en el siglo XX, existiendo a la vez como objeto de mercado, imagen espectacular y, siempre, lugar de exploración estética y emocional.

El siglo XX ve desarrollarse un largo proceso de mutaciones técnicas y económicas

⁹⁵ Charles Gille (1820-1856) goguetero, poeta y cantor. Y a lo largo de todo el siglo XIX, Béranger, Emile Debraux, Pierre Dupont, Jean-Baptiste Clément, Eugène Pottier, que escribió *l'Internationale*, Jules Jouy, Gaston Couté...

⁹⁶ Texto original : *Depuis bien longtemps la censure/S'attache avant tout aux journaux/Le travailleur ne peut s'instruire/A leurs quotidiennes leçons/Mais il chante sans savoir lire/Monseigneur, prends garde aux chansons.* Charles Gille « Au préfet de police qui a fait fermer notre goguette ».

⁹⁷ SACEM, Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

que cambian radicalmente las condiciones de producción, de difusión y de escucha de la canción. Ésta ingresa, junto a otros objetos artísticos, a la era de la industria cultural de masas, relacionándose de manera estrecha con el ámbito del ocio y de la entretención, de la insignificancia y de la banalidad. Así el desprecio de clase del siglo XIX va a desplazarse en el siglo XX hacia la crítica de la canción como un simple producto de consumo⁹⁸: se le reprocha entonces ser demasiado calibrada, exenta de autenticidad y de originalidad. Este reproche no proviene solamente desde las clases superiores y de las élites: este emana de distintos lugares, particularmente se encuentra a partir de los años 60 entre los jóvenes en revuelta, que rechazan una sociedad que ahoga y normaliza hasta los gustos y la intimidad de los individuos. Las jerarquías de los géneros al interior de la canción es la expresión de estas tensiones y contradicciones: la búsqueda de autenticidad, la creación fuera del sistema son temáticas recurrentes en los movimientos musicales del siglo XX, al menos en el momento de su surgimiento.

Se trata de un verdadero momento que marca ese desplazamiento de la canción hacia lo fútil en el siglo XX, la canción no se encuentra en adelante inserta en la vida social, en la trama de los días y de las pequeñas actividades cotidianas. En contrapartida, si la canción es menos la expresión de un grupo social o de una comunidad, ésta deja cada vez más lugar a las expresiones individualizadas. La puesta en espectáculo y la startización van en ese sentido. El propósito y la vida de los cantantes, lo que ellos son, lo que sienten íntimamente, lo que viven, deviene el centro de la canción y su propósito estético⁹⁹. Ello significa que en un siglo y medio, la relación entre canción y sociedad se ha transformado. Evidentemente es la misma sociedad la que se ha transformado. Sin embargo más allá de las transformaciones y de las funciones sociales de la canción, se perfila la cuestión del referente de la canción, de su relación con el « mundo real », que se modifica profundamente.

Esta reorientación hacia el ocio, lo fútil, desarrollo de la canción como objeto commercial y como espectáculo, podría hacernos pensar que, en ese desplazamiento, la canción parece alejarse de su centro, perdiendo su alma, su vitalidad. Sin embargo

⁹⁸ La críticaa adorniana de la cultura de masas y de entretención destinada a adormecer las conciencias se sitúa en esta forma elitista de pensar la cultura del siglo XX.

⁹⁹ Garapon P., « Métamorphoses de la chanson française (1945-1999) », p. 89 a 118 de la revista *Esprit*, *La chanson version française*, julio 1999.

ello significaría perder de vista su potencia subterránea, sintética y dionisiaca¹⁰⁰, su fuerza generadora y regeneradora, su prodigiosa capacidad de alimentarse de todas las influencias y de todos los ambientes para renacer en permanencia.

¿Cómo la canción, a través de los diferentes momentos de la historia popular musical, hace obra ?

La « Obra » no es comprendida aquí en el sentido de un objeto consagrado, afianzado en determinadas formas cristalizadas o canónicas, sino en el sentido de una fuente que trabaja, que opera un movimiento en el ser, en el cuerpo y en el espíritu, en cuyo proceso lo transforma y lo transporta.

La canción, fundamento del antropos

La canción popular, más allá de su infinita diversidad de formas y de prácticas, se ofrece al entendimiento y a la observación como lugar y fuente de placeres universalmente compartidos. Placeres de boca y de oreja, de respiración y de ritmo, de emociones íntimas o colectivas. Más que de arte popular, podemos hablar a propósito de la canción de un fundamento del antropos. No existe cultura o humanidad sin canto o sin canción : ésta es matriz, expression de sensaciones, puesta en forma musical de afectos y de fuerzas psíquicas contradictorias, raíz universal de la cultura, de la existencia y del inconsciente estéticos¹⁰¹.

Porque la canción, nacida del matrimonio entre música y lenguaje, adviene en un gesto antropológico vital, circula en todo el espesor en la psyché, individual o colectiva. Objeto, pequeño, fugaz, la canción está anclada en las prácticas cotidianas, aquellas de trabajo o de la intimidad familiar, instaladas en la vida social ordinaria o extraordinaria y en un imaginario común. Ésta es pues un lugar privilegiado para leer en la profundidad de una cultura, de un momento histórico.

Trabajar sobre « el color musical de un pueblo »¹⁰², no es simplemente entrar en una historia de las mentalidades, o en una sociología de los gustos y de las prácticas, sino en un estudio de las sensibilidades estéticas y de las modalidades expresivas vinculadas

¹⁰⁰ Nietzsche F., *Naissance de la tragédie*, Gallimard, coll. Folio Essais, París, (1872) red. 1972.

¹⁰¹ Hugues, P., *Tissu et travail de civilisation*, ediciones Médiannes, Rouen, 1996. Destacan aquí los pasajes y analogías entre la voz, el canto, el tejido, la vestimenta...

¹⁰² Butor M., « La musique, art réaliste » in *Répertoires II*, Minuit, París, 1964.

con la historia popular, con sus ambientes, sus preocupaciones, sus fugas, sus sueños, sus utopías. Se podría leer en el vínculo entre la historia y las canciones una arqueología de las emociones colectivas ; la canción es precisamente una forma, un prólogo que la época elabora para decir aquello que tiene que decir con medios distintos a aquellos del lenguaje hablado convencional, para significar y hacer sentir lo que para ella es importante, que podríamos llamar su sensibilidad.

Algunas pistas de reflexión permiten, más allá de la afirmación acerca de su valor antropológico, « acercarse a su misterio », « darle una respuesta »¹⁰³.

El encanto de la canción opera por la gracia del canto de la voz; allí reside la fuente principal de su potencia. S. Freud, no a propósito del canto, sino de los fenómenos de multitud, evoca las cualidades sugestivas, alucinatorias de la voz. R. Barthes ha hecho de la voz una propiedad mayor : *¿Qué es lo que yo escucho de la voz en la voz ? ¿Pero no es la verdad de la voz la de alucinar ?*¹⁰⁴. Tanto el psicoanalista como el sémiólogo destacan el poder de seducción y la erótica de la voz. A fortiori la voz cantada es una mezcla de respiración, de vibraciones, de musicalidad : el canto es una práctica « extasiada » de la voz, en el sentido literal del término, es estar fuera de sí, y del tiempo ordinario, es exaltación y entusiasmo, particularmente cuando la canción es buena. Se ha hablado mucho a partir de W. Benjamin, del aura en la obra de arte ; diremos aquí que la voz es aurática por naturaleza. El origen de la palabra proviene del griego « aura » que quiere decir « soplo de aire », exalación ». La voz es aura, es aquello que trasciende el cuerpo, lo que émana de él y que va más allá de él. El final del siglo XIX y las primeras décadas del XX son el momento de la puesta en espectáculo de la canción, de su puesta en escena. Se puede contemplar, mirar una voz cantada. Existe aquí una fascinación particular, la sospecha de una emoción un poco inquietante, en la contemplación de ese doble invisible, de ese « metacuerpo ».

La canción es obra encarnada, por el proceso mismo de la voz cuya fuente son las energías pulsionales. La voz nace en las profundidades viscerales del cuerpo, se eleva gracias a la columna de aire, prosigue un movimiento ascendente y despliega un espacio musical, un cielo, una espiritualidad. Cuna de la voz, el cuerpo ocupa en la canción popular un lugar particular, mucho más presente que en el arte lírico : voz de

¹⁰³ Steiner G., *Réelles présences. Les arts du sens*. Gallimard, Paris, 1991.

¹⁰⁴ Barthes R., *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Points Essais, Seuil, Paris, 1981.

pecho más que voz de cabeza, acentos roncros, impurezas intencionales de la voz, maneras vocales más ásperas, menos refinadas. Esta presencia más indiscreta del cuerpo en la voz de la canción popular ha llevado en nuestra cultura a ubicar cómodamente la canción en el lugar del niño, de lado femenino, o más aún del lado del pueblo. Ésta es situada así en esa parte oscura de la cultura, no domesticada, aleatoria, salvaje. El niño, la mujer, el pueblo : tres figuras de lo inculto, y del cuerpo sin Razón, es decir sin palabra (es el sentido del *Infans*), son la Razón de las palabras que ordena el sentido, la « *Phonè* » de los griegos sin el « *Logos* ».

La canción es repetición. Por su estructura musical y melódica, está marcada a la vez por la alternancia y por la circularidad. El modelo original de la canción podría ser el *ritournelle*, anclado en la territorialidad del yo, y en el carácter consolador del hilo de la voz en espiral. Pero el concepto de repetición puede también ser entendido en el sentido psicoanalítico del término, como nueva versión de un tema, como modulación imaginativa. La repetición se sitúa al interior mismo de la canción ; se retoma la misma frase melódica, las mismas palabras haciendo avanzar el relato, o produciendo variaciones. O bien se utilizan otros juegos como el encaje a la manera de una muñeca rusa ; la repetición de hace también al infinito sobre el juego de las voces, repetición de una voz a otra, de una voz a dos, de una voz a un coro. Todas las figuras de la puesta en eco son presentes y posibles en la canción, en las heterofonías y las polifonías, éstas permiten todas las configuraciones metafóricas de lo único y de lo múltiple. Es en este nivel donde puede actuar como métrica de lo social. La canción se sitúa aquí entre dos polos : entre el puro placer regresivo de la repetición en eco, y el trabajo de elaboración musical progresiva.

La canción contiene una fuerza explosiva. Como todas las voces cantadas, pero con bastante libertad, opera por un « dinamitaje » del lenguaje. En primer lugar por la musicalidad; en la canción la historia, el propósito son tomados del lado de la música; el relato es trastocado, radicalmente metamorfoseado por la melodía y el ritmo; las cualidades prosódicas de las palabras son profundamente afectadas. El texto aislado de una canción es un esqueleto, un objeto sin vida. En seguida por la transgresión, aunque sin duda estamos hablando de lo mismo. La voz en canto efectúa un retorno a un más acá del lenguaje, a una vocalidad infra-lenguaje, que explora los registros de la voz animal : rugidos, gemidos... o aquellos del afecto emanados del cuerpo : los gritos, los

llantos, las risas. Transgresión igualmente pour una huída hacia un más allá del lenguaje, aquel de las palabras locas, de las palabras música, de las palabras sin sentido : puede reconocerse en la mecánica sonora de Bobby Lapointe, o en el « yogurt », suerte de imitación del inglés, corriente en el rock francés. La canción « festeja » al lenguaje, en los dos sentidos de la expresión : festeja, honora, rinde homenaje, y, conjuntamente lo confronta, lo violenta, lo ejecuta. Este imaginario de las voces populares que autoriza todas las transgresiones, se apoya en el naufragio del sentido bajo todas sus modalidades, sin embargo esta transgresion es ritualizada por el marco dado por la forma musical codificada.

La canción es una fábrica de emociones, es este espacio original de la alquimia de los afectos, y de su despliegue en el espacio íntimo o social. Alquimia que hace uso de toda la paleta de la sensibilidad, de la risa a las lágrimas, del amor al odio, de la nostalgia a la desesperanza, pero también de la pura alegría de vivir.

La canción es así un lugar en el que, desde siempre, se dicen y se modulan el « sufrir y el padecer »¹⁰⁵. Lo patético la atraviesa de un extremo al otro : testimonia de la larga tradición del lamento, de las canciones épico-narrativas presentes desde el siglo XVI en Francia, de la tradición de cantores y cantoras de la calle en el siglo XIX, portando igualmente la voz trágica de los arrabales que hablan de los naufragios de la miseria y de la prostitución. Las tradiciones retomadas en ecos más claramente artísticos por las cantantes realistas del período de entre-guerras, lamento magnificado por la presencia vocal de intérpretes que le dan una escena y una estética ascética, y un estilo, aquel de una pobreza ejemplar. Canto trágico que se prepetúa en ondas siempre renovadas, en tonalidades más intimistas después de la segunda guerra, mezcladas con otros estilos en los cantantes actuales.

El amor y el deseo no son solamente la temática principal, evocada frecuentemente en las canciones. Éstos constituyen « la esencia misma del acto de cantar¹⁰⁶ ». Por otra parte, debe considerarse la potencia seductora de la voz cantada, la canción es teatralización del Eros, ese eterno encantador. Sin embargo la celebración de los dulzores del amor sobre un modo feliz no es lo más frecuente. A menudo escuchamos las angustias y los sufrimientos del amor, sus tormentos, su violencia. Muy cerca de

¹⁰⁵ Ricoeur P., *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983.

¹⁰⁶ Duneton C., op. cit.

Eros se encuentra como su sombra, a él encadenado, Thanatos. Edith Piaf (1915-1963) es la figura más emblemática de esta ambivalencia fundamental del canto y del acto que este implica. Cantante crítica, ella parece morir al cantar, reiterando en cada concierto ese trenzado de amor y de muerte; el público no se equivoca, recibe, como en transe, ese don total, ese sacrificio de la voz cantada y del cuerpo consumido por el amor. En contra-don, él le ofrece igualmente su abandono, su fascinación, su amor. Lo sublime del canto de Piaf surge de esta verdad develada; aquello que se juega entre la cantante y su público es de la orden de la comunión, ella abre un espacio de sublimación en que se revela esa oscura fascinación.

Por último, una característica que no puede ser menos considerada es que la canción es un « receptáculo de mitos populares »¹⁰⁷. Probablemente es en el siglo XVIII, en medio de las convulsiones de la Revolución, donde la canción se constituye sobre un modo épico como metáfora del Pueblo, figurando a través de un territorio sonoro común una multitud, al unísono de la « bella totalidad »¹⁰⁸ de aquellos que se inventan un contra-destino.

En el siglo XX, luego de sus numerosas posibilidades de existencia a través de la canción social, contestataria, revolucionaria del siglo XIX, la canción realista recupera y vuelve a hacer flamear el imaginario de ese mito del pueblo. Sin embargo esta vez es algo muy diferente; se ha perdido toda tensión social o política, y se desarrolla por la voz de las « trágicas de la canción », Fréhel, Damia, Piaf, bajo el signo del pathos. Así, Piaf, sin duda el último avatar de ese mito del pueblo, ha conocido la miseria, antes que nada, la calle, la errancia con su padre; a los 15 años era cantante en la calle y en los cuarteles, a los 18 años, se subía por primera vez al escenario de un cabaret parisino. Su vida misma es una canción realista, y todas sus canciones son una evocación de su vida.

Proposiciones metodológicas

En las primeras civilizaciones y en las grandes civilizaciones agrícolas y pastorales de la

¹⁰⁷ Aux côtés de la littérature au XIXe siècle, elle participe à la création du mythe du peuple, et au fort mouvement populiste, fait collectif majeur de la vie politique et de l'histoire française du XIXe. Cf Pessin A., *Le mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, PUF, Paris, 1992.

¹⁰⁸ La canción es aquí « fuerza utópica que actúa », lo que E. Bloch dice para el arte en general. *Le principe espérance*, tome I, Gallimard, Paris, 1976.

antigüedad el músico es primero que nada un « artesano del gesto »¹⁰⁹. Música, ritmo, cantos, voces están en el corazón de los rituales magico-religiosos y de su eficacia simbólica. Originalmente, el canto, la danza, la poesía no eran actividades separadas, ellas fueron distinguiéndose de manera progresiva, bajo la presión de las fuerzas internas de cada civilización. La canción hoy día fuera de esos espacios y rituales religiosos, continúa siendo uno de esos mimodramas ; juego, historia recopilada, ritmada, balanceada, melodiada. La canción, fundamentalmente, es gesto, gesto vocal, y gesto que compromete todo el cuerpo y su puesta en representación en el curso de la interpretación.

Resulta pertinente pues tomar el gesto como unidad de observación y de análisis a propósito de la canción. Esta remarca no significa que no se pueda descender hacia niveles de análisis más finos, lo que parece efectivamente necesario en ciertos momentos del trabajo, sin embargo se trata de una proposición teórica y metodológica. Ésta consiste a siempre dar razón en la construcción de la canción como objeto de estudio sociológico, a su naturaleza fundamental, a su lógica constitutiva, que es la de ser un acto, un movimiento, un proceso energético. De aquí se desprenden a lo menos dos implicaciones. La primera es que no se debe o no se debería idealmente jamás separar la letra de la música ni éstos de la interpretación. Durante mucho tiempo este ha sido el caso, especialmente en los estudios de la canción que proponen solamente un análisis del texto. El texto escrito aislado es comparativamente al gesto-canción un objeto muerto, un esqueleto que no puede comenzar a vivir sino a través de la carne de la música que es la voz. Este procedimiento no deberá dejar de lado la dimensión performativa de la voz cantada; ello significa además no ignorar las dificultades que reviste tal empresa. Se trata de una regla de no separación que proponemos seguir. Una regla cuya aplicación puede parecer simple para aquellas las primeras etapas de la investigación, que hoy día puede apoyarse en documentos emanados del registro sonoro y visual. En contrapartida, las últimas etapas del trabajo, y sobre todo la restitución de resultados de la investigación, se hacen casi siempre en forma de un documento escrito en el cual nuevamente el espesor sensible de la canción, la voz, la música, quedan casi enteramente en la opacidad. Hoy día, las herramientas fotográficas y videográficas, muy poco utilizadas

¹⁰⁹ S.G. Paczynski, *Rythme et geste, les racines du geste musical*, éditions Zurfluh, 1988. S.G. Paczynski es antropólogo y baterista de jazz.

por los investigadores como herramientas propias de la encuesta, permiten restituir la vida y el aliento a estos propósitos analíticos.

La segunda implicación es la necesaria importancia que debe darse al lugar del cuerpo, a su expresividad particular, a sus significancias. Existe aquí una fuerte necesidad, si quiere comprenderse el alma de la canción y el placer sin el cual ésta no existe. Placer respiratorio y muscular¹¹⁰ en el acto de cantar, pero también placer de la escucha, entusiasmo, impulso, y estremecimiento, caricia, placer táctil. Y en el caso de la canción realista, placer de lágrimas y de lamento... El cuerpo del cantante o de la cantante, fuente vibrante y semántica, está al centro de este proceso. Y cuando la canción se sube al escenario de las salas de espectáculo, el cuerpo ostentatorio del intérprete se encuentra propulsado hacia el corazón de una liturgia de un género nuevo que es también un objeto sociológico. Nos corresponde describir y descripar esas « gesticulaciones », esos universos que son a la vez sonoros y visuales. Se trata precisamente de comprender la relación entre los dos, entre el aspecto visual y el aspecto propiamente musical, de hacer sensible la coherencia global del universo del artista, lo que permite aproximarnos al vínculo que se establece entre una obra y su público. Esta coherencia de un universo artístico particular, propio del artista, estructura la manera en que el público se ampara de la obra y la interpretación que él hace de ella. El concierto, momento eminentemente colectivo de puesta en presencia de un artista y de su público, pone en juego relaciones de identificación, de fusión, de fascinación.

Esta escucha abierta, este análisis que no separa la tradición y el cuerpo que se observa, nos lleva a situarnos muy claramente en la sociología de las obras. Esta proposición de observación se aplica a las formas y a los contenidos de la canción. Contenidos musicales, que son siempre al mismo tiempo emociones y significaciones compartidas, que reenvían a un imaginario común en que la apropiación puede ser individualizada, pero donde la elaboración y las repercusiones son en último término sociales. Comprender la historia de un género cancionero, es así encontrar y organizar un cierto número de hechos musicales, pero es también comprender la construcciones imaginarias, las emociones colectivas, y las relaciones cambiantes de

¹¹⁰ Es lo que dice A. Spire a propósito de la poesía, in *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Librería José Corti, París (texto 1957) 1986.

éstas con el medio.

La historia del género de la canción realista en Francia, desde los años 1880 a los años 1950-60, recubre transformaciones mayores en el mundo de la canción y del espectáculo que se encuentra entonces en la bisagra entre dos edades de la canción. La primera canción realista proviene de la canción de la calle, especialmente de la « *complainte* » que, existiendo desde el siglo XVI, se desarrolla sobre una historia larga, y de la « *goualante* », canción de los arrabales de París, sobrepoblados a fines del siglo XIX. Esta canción de arrabales pierde poco a poco su anclaje en la realidad popular, en un contexto preciso, subiendo a los escenarios de los *café-concerts*. Deviniendo objeto de espectáculo y más tarde objeto comercial y mediático, ésta es recreada por profesionales, autores, compositores, e intérpretes, que le dan un giro diferente. La historia del género retraza el abandono de los espacios que son los naturales de la canción en el siglo XIX, la calle, las *goguettes*, para dar paso a una canción « moderna » en el siglo XX, incluyendo los discos, la radio, las giras en Francia y en el extranjero, y el sistema de publicidad ; ese pasaje a un espacio público mediatizado y comercializado tiene sus consecuencias sobre las formas¹¹¹ y los contenidos de la canción, sobre su aura, sobre su percepción colectiva.

A diferencia de la obra en las artes cultas, la canción, hecha toda de fugacidad, no puede ser fijada, estatuificada, cerrada sobre sí misma. Ella no es durable, y a menudo es moldeada por las modas que la hacen y la deshacen, salvo grandes excepciones. Necesariamente desmultiplicada, antes de la era de la reproducción del sonido y de la imagen, no se da sino por el cuerpo y las voces que la actualizan y la presentifican ; no existe sino encarnada en sus diferentes interpretaciones. No hay una sola canción, hay versiones diferentes de una trama puesta al día por un autor y un compositor. Esto es particularmente cierto en el momento histórico de la canción realista, donde las canciones son sistemáticamente interpretadas por muchos cantantes. En este sentido, existe una indeterminación fundamental de la obra de arte, como lo sostiene H. S. Becker¹¹². El estudio de la canción exige entonces que nos intereseamos por el conjunto de las versiones a las cuales ésta ha dado lugar : puede tratarse una canción

¹¹¹ La uniformización del formato de la canción, especialmente la duración media de la canción al rededor de três minutos, está ligada a este nuevo espacio mediático, en particular a las rotaciones exigidas por la radio.

¹¹² H.S. Becker, « *L'œuvre elle-même* », in *Vers une sociologie des œuvres*, tomo 2, dirección J.O. Majastre, A. Pessin, L'Harmattan, col. *Logiques sociales*, París, 2001.

como una entidad, como un ser que nace, se desarrolla, se difunde, y se borra lentamente o bruscamente ; puede estudiarse la vida de una sola canción y tomarla como un objeto de estudio en sí misma.

Nuestra preocupación es la sociología del « mundo de la obra », el procedimiento consiste así en explorar todo lo posible en este universo ; la *appréhension* de la producción y la de la recepción no pueden hacerse sino en una estrecha asociación con la descripción de « la obra en sí misma »¹¹³, aquello que permite dar cuenta del movimiento *général* de la canción como un todo que posee su propia coherencia. El tipo de emoción que genera la canción de Edith Piaf es indissociable de su voz, de su estilo escénico, de su carisma vocal. Existe una unidad, una coherencia entre el artista y la obra, particularmente en el género realista con Fréhel y Piaf, un género que sitúa en primer plano la vida de la intérprete como objeto mismo de la canción, la vida y el destino de la cantante como obra en la canción.

Sin embargo existe un segundo nivel de coherencia o de sentido a extraer, que es el de la relación entre la obra, sus significaciones, y los procesos de evolución social. Podemos entonces « intentar aclarar simultáneamente el destino fluctuante de los seres que producen las obras, musicales u otras, en el marco de las transformaciones de su sociedad »¹¹⁴. N. Elias a propósito de Mozart muestra la dependencia simultánea del material y de la sociedad, cuya relación aunque pueda no aparecer de manera evidente en una primera mirada, es todo salvo fortuita. Esta relación de dependencia se lee particularmente bien en la forma de las exigencias sociales que pesan sobre la actividad creadora del artista¹¹⁵ o bien, como lo muestra H. S. Becker sobre las condiciones y las opciones que presiden la prestación musical¹¹⁶. Esta relación de dependencia afecta igualmente la elección de formas de creación artística, la que se hace ejerciendo una libertad. La obra de arte, nos dirá Elías, es un proceso abierto a lo largo del cual el individuo creador experimenta y puede en todo momento orientar su creación en un sentido o en otro. La conciencia artística del creador, esa voz que le dice « esto es lo que hay que hacer... » no es innata, es específica de una

¹¹³ J.P. Esquenazi, « Le monde des œuvres », in *Vers une sociologie des œuvres*, tome I, *op. cit.*

¹¹⁴ N. Elias : *Mozart, sociologie d'un génie*, *op. cit.*, p.42.

¹¹⁵ N. Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶ H.S. Becker, « Les lieux du jazz », in *Paroles et musiques*, livre-disque, L'Harmattan, collection Logiques sociales, 2003.

sociedad. El « genio » o más modestamente el talento artístico constituye así desde ese punto de vista un hecho social.

Es necesario intentar situarse entre dos polos para abordar el mundo de la obra de la canción, entre la singularidad de la voz y del trabajo escénico, y el entramado social de esos gestos interpretativos y narrativos. Un primer entramado que refiere al interés de la canción realista para el sociólogo, es precisamente ese anclaje original de una canción de los arrabales, a menudo trivial, argótica, que renvía directamente el contexto social brutal de fines del siglo XIX en París, y un destino que en seguida la lleva con sus grandes intérpretes hacia la identificación con la voz femenina y con la vida de esas intérpretes. Un segundo entramado se relaciona con la cristalización de esta mitología de los bajos fondos presente en la canción realista y en su deriva hacia los clichés y la parodia, y su permanente gusto colectivo por los dramas y el lamento trágico, que encuentra su apogeo en Francia en los años veinte y treinta. La evolución del género es la historia de la construcción de un realismo artístico, que se ampara en temas y formas populares para trabajarlos en el espacio teatralizado del escenario del espectáculo, y que alza su trono en la voz femenina. El destino natural del género, es primero, por esta puesta en escena, por esta ritualidad de la voz, el de la formación de una convención que podríamos llamar la « convención realista ». Los elementos considerados como los más típicos del género son puestos a la obra, figuras y temas, una manera vocal y melódica ; sin embargo por un efecto de repetición, de saturación y de exageración, esta convención termina por agotarse, evolucionando hacia el estereotipo, hacia el cliché de los contenidos y hacia el cliché musical. Este cliché no es un accidente en el camino, sino que es constitutivo de la vida de las canciones y de los géneros cancioneros ; no se trata sino que de la otra cara de la convención, de un proceso por el cual un acuerdo tácito se desprende de una cultura al rededor de un conjunto formado por todos esos elementos que entran en juego para desarrollar una forma expresiva.

Le 15 avril 2011

