

Claude François o la retórica del espectáculo

Elizabeth Delgado Nazario

A LO LARGO DE LA HISTORIA DE LA CRÍTICA (o la crítica de la historia) se ha demostrado que no importa demasiado de quién se hable sino de cómo se hable. Así a un artista como Pollock se le pudo construir una teoría para apuntalar su obra, como lo hizo Greenberg, o bien se puede aplastar a una persona con una crítica feroz. Esto lo conocen muy bien los políticos y empresarios.

Dejando a un lado los acusativos a la obra del cantante francés Claude François (Cloclo) y a sus bailarinas (las clodettes), como que era un pésimo cantante que produjo miles de canciones pero ninguna con importancia, *mirémoslo* un poco más de cerca.

Por un lado es cierto que acercándose a lo *pop*, o la cultura popular, Claude François no tiene mucho de rescatable para los intelectuales, es decir no podemos comparar sus canciones con las de Brel, Moustaki o menos Brassens. La frase de Lichtenstein tiene sentido ahora: “Lo que caracteriza al *pop* es, ante todo, el uso que hace de lo despreciado”. Con esto no quiero reforzar la idea de que Cloclo es simplemente restos de canciones. Pues a veces el *pop* puede ser rescatable, como lo dice Roland Barthes: “El *pop* es un arte porque, justamente en el momento en que parece renunciar a todo sentido, no aceptando sino la representación de las cosas en toda su trivialidad, hace salir a escena, por medio de procedimientos que le son propios y que constituyen un estilo, a un objeto que no es ni la cosas ni su sentido, sino su significante”.

El primer elemento para acercarnos a la música de Claude François es el cuerpo, el cual finalmente es el objeto de donde parten varias expresiones artísticas, ya sea la pintura, la danza, la música. Las posiciones del cuerpo dan lugar a múltiples interpretaciones, recordemos las letras de Erté,

donde las poses de las mujeres establecen un alfabeto, una letra es un lenguaje por sí mismo. También lo aborda por otro lado Hans Bellmer, para quien cada parte del cuerpo podría ser desarticulada como una palabra y después volver a unirse en una postura diferente y así formar una palabra nueva. Entonces, cada miembro del cuerpo puede significar una letra y sus varias combinaciones pueden “hablar” o “escribir” lo que se necesite para comunicarse. En su caso, a Claude François no podríamos pensarlo en términos tan elaborados, claro está, pero sí se puede decir que sus movimientos establecen un lenguaje corporal, no podemos disociar -así como la relación significante-significado- el estribillo *Ça s'en va et ça revient / C'est fait de tout petits riens / Ça se chante et ça se danse / Et ça revient, ça se retient / Comme une chanson populaire* del movimiento de manos que necesariamente acompaña a la música. Esta frase va ligada a la imagen de Claude François y las clodettes girando las manos y arrastrando ligeramente los pies. Entonces para *oír* la música de Cloclo recurrimos a la memoria visual, la canción y la coreografía *están* dentro de una misma tecla del piano. Si las dos partes se distanciaran, la música y la coreografía, el mensaje no llegaría completo al espectador.

En los espectáculos de Cloclo tenemos tres elementos, que se reparten en dos partes de igual importancia. Por un lado está la voz y la música y por el otro está la coreografía. La voz del cantante es sólo una cuerda más en toda esta orquestación. Por ello no se le exige que cante verdaderamente, sino sólo que interprete su canción, Claude François está al mismo nivel de exigencia que los concursantes de la película *Podium* que pretenden imitarlo, a Cloclo también se le pide que se imite a sí mismo, que se actúe, que sea el mismo Claude François que ya se conoce.

A Cloclo lo podemos escuchar sin sonido, parece un oxímoron, pero es posible. Si lo imaginamos en *mutis* interpretando sus canciones nos daremos cuenta que se ha creado un lenguaje parecido al sistema de comunicación de los sordomudos, a cada ritmo de música se asocia una expresión corporal, tal vez para explicar la melodía o para agregar “contenido” a todo el espectáculo que supone. Desde este punto de vista, es más actor que cantante.

La misma definición de la palabra espectáculo aclara el misterio. Primera definición: “Lo que se presenta a la mirada, a la atención, y que es capaz de despertar un sentimiento”. Segunda definición: “Conjunto de actividades de teatro, cine, de *music-hall*, etc. *La industria del espectáculo. Las artes del espectáculo*”. Tercera definición: “Darse,



Sigilo, lápiz s/papel, 19 x 26 cm

ofrecerse en espectáculo, mostrarse en público, atraer la atención sobre sí”. Con estas tres aclaraciones comenzamos a entendernos mejor. El espectáculo implica la mirada, en el cine vemos a través de los ojos del actor espectador, pero él mismo también es mirado, (¿acaso nosotros no somos también mirados a la vez cuando vamos al cine?). En cuanto a la música de Claude necesita ser mirada, por ello es que no podemos separarla de los movimientos de caderas y brazos de las clodettes. Así esta música, al igual que el cine o teatro implica más una actuación corporal que

un canto o entonación necesarios. Y por el lado de artes o de industria, sin duda la intención de estas coreografías era más la industria del espectáculo. En cuanto a la tercera definición vemos la *necesidad* de mostrarse al público, se ofrece el baile al espectador y se exige necesariamente que éste continúe mirando. Llega incluso a constituirse un tipo de *performance* al tomar los espacios públicos, llenándolos de movimientos y bailarinas que rebosan de salud.

Esto también implica la participación del público, y entonces ya no existe el espectador, todos son observados a su vez. La música de Cloclo más que escucharse tiene que interpretarse, y por ello mismo encontramos más importancia en el cuerpo de las clodettes que en la misma melodía. Tal vez tengamos que recurrir a Roland Barthes para argumentar esta situación, él habla con respecto a la música romántica: “Toda la música romántica, ya sea vocal o instrumental, entona este canto del cuerpo natural: es una música que no tiene sentido si yo no puedo cantarla siempre en mí mismo, con mi propio cuerpo (...) Pues *cantar*, en su sentido romántico, es eso: gozar fantásticamente de mi cuerpo unificado”.

Entonces ahora la pretensión no es hacer de la vida poesía, sino hacer del cuerpo poesía, ritmo. Sin embargo, a veces hay unos textos rescatables en las canciones de Claude, como: *Des arbres géants/Couverts de fleurs de sang/Rampent vers moi/Je voudrais fuir mais je ne peux pas* (Árboles gigantes cubiertos de flores de sangre se arrastran hacia mí, quisiera huir pero no puedo). Bueno es un romanticismo elemental, tampoco le podemos exigir un soneto de Novalis.

Escuchar a Claude François implica necesariamente unirse al espectáculo, bailar con él, quien no interpreta sus movimientos no puede ser su “escucha”. Esto queda claro con la película *Podium*, quien no está dispuesto a jugar el papel de intérprete de Cloclo no puede llegar a apreciar su música.

No pretendo seguir argumentando de manera académica su música, poca convicción tendría mi trabajo, además no es mi intención, ni creo que haya sido la de Cloclo. Pues si hay una última mirada, no espero sea la de un buen poema o una pintura clásica, sino tan sólo esa parte del cuerpo que se asoma de la *petite tanga* de una clodette. •

ELIZABETH DELGADO NAZARIO, Cuernavaca, Morelos, México, 1981. Es maestra en Historia del Arte por la UAEM, Morelos. Poeta y ensayista, incluida en varias antologías, colaboradora de *La Jornada México* y diversas revistas literarias. Ha obtenido el Premio Nacional de Literatura *Luis Cardoza y Aragón para Crítica de Artes Plásticas 2005* (Monterrey, Nuevo León, México). Es autora del poemario: *Los nombres que caen*, Unicedes, Morelos, 2003. Correo electrónico: letra21@hotmail.com