S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines

Faites de la musique !

Quels enseignements pour le cours d'espagnol ?

Claudine Marion-Andrès (coord.)

POUR CITER CE DOCUMENT :
Claudine Marion-Andrès (coord.), *Faites de la musique !*, Claudine Marion-Andrès (éd.), ISSN 0814-7570. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, publications numériques, mars 2021, https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/faitesdelamusiqueVol3.pdf

Illustration : Fresque d'Olivier Bonhomme et les muralistes de Citécréation (Brest)
Photographie : Claudine Marion-Andrès

Matinée d'études
Société des Langues Néo-Latines
13 mars 2021

Table des matières

Faites de la musique ! Quels enseignements pour le cours d'espagnol ? p. 5

MACARENA PEÑA GALLEGUILLOS, « Entre payadores y raperos » p. 8

SANDRA GONDOUIN, « 'Somos guerreras': Le corps des rappeuses hispano-américaines, un espace politique subversif » p. 30

CÉSAR RUIZ PISANO, « Rosalía en cuatro cuadros. Rosalía o la tradicional imagen de lo *millennial* » p. 46

GÉRARD MASSELIN, « Musique populaire latino-américaine et littérature dans l'enseignement de l'espagnol en classes d'hypokhâgne et de khâgne » p. 66

Las marabillas de aquel arte canto
Que con varia expresion, grata al oido,
Mide y combina el tiempo y el sonido.

Tomás de Iriarte, *La musica, poema*[1]

[1] Toutes les citations en exergue de Tomás de Iriarte sont extraites de *La musica, poema*, Burdeos, por Don Pedro Beaume, 1810.

Faites de la musique ! Quels enseignements pour le cours d'espagnol ? La musique de la langue – la langue en musique

La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.
Miguel de Cervantes

Gracias por la música, misteriosa forma del tiempo.
Jorge Luis Borges

Musique et langue sont des expressions fondamentales d'une appartenance à un groupe social, à un lieu, à une histoire, à une culture et peuvent définir une identité. Elles sont des forces de découverte, de compréhension, de tolérance face aux différences et d'émancipation. Le rythme, les sons, les structures poétiques s'inscrivent à la fois dans une mémoire collective et dans un processus créatif individuel.

Les vibrations de voix d'hommes et de femmes s'élèvent traditionnelles, originales, modernes, savantes ou instinctives, et unissent. En cours, elles peuvent engager le corps en l'invitant à insuffler l'air nécessaire à la diction et à l'audition de la langue, en impulsant une gestuelle (rythmique ou sémantique, stimulation de mouvements du corps et de l'esprit). Elles disent, déclarent et révèlent des situations et expériences humaines dans un *hic et nunc*. Qu'il s'agisse des durs labeurs du monde rural et les relations profondes et complexes avec la nature des *payadores* ; les réalités et injustices vécues et dénoncées par la jeunesse urbaine des rappeurs ou des rappeuses ; l'éclectisme et le syncrétisme des *Millenial*s.

Faire une place à la chanson, qu'elle soit divertissement ou non, c'est reconnaître qu'elle offre la capacité de saisir, de reproduire des mélodies et des rythmes, d'imiter des voix et des accents, de mémoriser, d'apprendre à donner ou recevoir, à crier ou chuchoter, à dominer ou accompagner, mais aussi d'être un « miroir culturel »[1].

La prise de conscience des bienfaits de la musique de façon plus générale prend du relief si l'on considère la démarche singulière, au Paraguay, de Favio Chávez qui a créé l'Orchestre des Instruments Recyclés de Cateura[2] auprès des jeunes de la *favela* éponyme. La musique nourrit alors clairement les capacités émotionnelles et intellectuelles en même temps qu'elle acquiert et acquiert même une dimension économique et politique.

Cette matinée ne saurait faire le tour de la question mais a permis de réunir une nouvelle fois des étudiants qui préparent les concours du Capes et de l'Agrégation, des étudiants de Classes préparatoires et des professeurs. Ce rendez-vous annuel du samedi souhaite toujours faire entendre des voix singulières aux parcours différents et complémentaires autour d'exposés, de propositions concrètes de travail, de comptes rendus d'expériences, d'interrogations étayées par

[1] Ludovic GOURVENEC, « Théoriser l'exploitation de la chanson en classe de langue », *Les langues modernes : dossier paroles et musique*, n° 4, 2008, p. 17.
[2] L'Orchestre des Instruments Recyclés de Cateura a donné une série de concerts en Europe à Vigo et Madrid en 2019, puis en Auvergne du 8 au 12 janvier 2020.

des analyses universitaires lors d'échanges amicaux dans un climat chaleureux, de confiance et de partage. L'étude de la mise en relation complexe de la musique et de l'image, de la musique et des textes (avec une attention particulière portée entre autres aux « *rimas matadoras* », à l'octosyllabe, à la correspondance entre une histoire et la musique qui l'accompagne, ou encore à des choix musicaux d'auteurs structurant toute une œuvre) ont ouvert des pistes de réflexion.

Lors de la première intervention, Macarena Peña Galleguillos établit un parallèle fécond entre des joutes verbales au cours desquelles s'affrontent des *payadores* et des rappeurs en Argentine et le fait découvrir aux élèves. L'affrontement entre la tradition et la modernité de ces deux esthétiques nées respectivement au sein de couches populaires rurales et citadines se dissout dans une oralité commune, poétique. L'élève est invité à dépasser les confrontations et interactions culturelles liées à la mondialisation économique au travers de l'étude des quatre documents variés, et grâce à la force créatrice et émancipatrice de ces musiques et de ces poésies.

Poésie politique, « artivisme » sont des termes qui traduisent la dimension militante dans laquelle les rappeuses hispano-américaines se reconnaissent et que Sandra Gondouin soumet à notre attention. Cette deuxième intervention permet de mesurer que ce genre musical ne pouvait être, par essence, exclusivement machiste. Le travail mené sur les paroles éclaire les enjeux relatifs au corps de ces femmes tout en les distinguant des Étatsuniennes. Le rap féminin porte un message libérateur auprès des jeunes femmes, lutte contre les violences sexistes, fait du corps féminin un espace politique subversif, autant de messages auxquels il est nécessaire de sensibiliser les élèves.

Du flamenco à la musique urbaine (trap, rap, reggaeton, électro), de la *Maja* habillée en Goya au sac Gucci et au survêtement, de l'amour courtois à WhatsApp, César Ruiz Pisano propose un voyage à travers la culture *millenial* de la chanteuse Rosalía à partir de ses clips vidéos. L'originalité et la modernité de ses créations, son univers où musique et image sont indissociables, s'inscrivent dans un perpétuel hommage au patrimoine espagnol ce qui peut à la fois susciter l'intérêt des étudiants non-spécialistes (niveau B2) auxquels est destinée cette séquence mais aussi enrichir leurs connaissances culturelles.

Gérard Masselin part du constat que « la musique et la chanson imprègnent la culture latino-américaine et ignorent globalement les barrières générationnelles, phénomène difficilement transposable à l'Europe actuelle, et singulièrement à la France ». Les quatre exemples retenus font entendre mambo, boléro, *corrido*, tango, milonga, *payada*, et démontrent la nécessité de telles connaissances pour des analyses littéraires d'auteurs fondamentaux comme Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Leonardo Padura, Manuel Mujica Laínez, en classes préparatoires aux Grandes écoles, là, où pourtant aucune place n'est faite à l'étude de ces genres musicaux.

Nous prenons date pour notre prochain matin pédagogique qui se tiendra au mois de mai 2021 : « Le portrait. Quels enseignements pour le cours d'espagnol ? »

Claudine Marion-Andrès

El tono de la voz alza y sostiene ;
Tan pronto le retarda, ó le acelera ;
Tan pronto le suaviza, ó le exáspera ;
Con enérgicas pausas le detiene ;
La da compas y afinacion sonora,
Y á su arbitrio le aumenta, ó le minora.

Tomás de Iriarte, *La musica, poema*

ENTRE PAYADORES Y RAPEROS

MACARENA PEÑA GALLEGUILLOS
Professeure certifiée d'espagnol
Lycée d'Alembert, Paris

Pobre de aquel que no sabe
del canto las hermosuras.
La vida, la más oscura,
la que tiene más quebrantos,
hallará siempre en el canto
consuelo pa su tristura.
Atahualpa Yupanqui

En Amérique du Sud, et principalement en Argentine, les festivals intègrent à leur programmation des *payadores*[1] et des rappeurs qui s'affrontent sur scène lors de joutes verbales. C'est une tendance récente, et en plein essor. Cette rencontre peut paraître incongrue. En effet, à l'origine tout sépare ces deux formes d'expression ; la symbolique de ce que chacune représente : la modernité pour le rap, la tradition pour la *payada*. Mais finalement, cette incongruité, n'est-elle pas une caractéristique de notre époque où espaces temporels et géographiques sans cesse se contractent ? Ne rend-elle pas possible ce brassage ?

Le rap est la branche musicale du hip-hop qui désigne souvent une culture urbaine dont l'origine se situe dans le Bronx. Il s'est adapté aujourd'hui aux cultures locales et est devenu un phénomène planétaire. Le monde entier rappe et l'hispanophone rappe en espagnol. Principalement porté par la jeunesse, le rap n'a de cesse de dénoncer les maux sociaux et de revendiquer une identité souvent en apparente rupture avec l'ordre établi. Et c'est dans des affrontements appelés *battles* semblables à des joutes poétiques, que ces rappeurs se retrouvent pour se surpasser, explorer, combattre et gagner. Mais il n'y a pas que le rap qui façonne le vers improvisé dans le Cône sud. Les *criollos*[2] ont fait émerger un son et une façon de produire de la poésie chantée et improvisée, locale, pratiquée par les *payadores*. À chaque région son chant,

[1] Définition de la Real Academia Española « *Cantor popular que, acompañándose con una guitarra y generalmente en contrapunto con otro, improvisa sobre temas variados.* », [https://dle.rae.es/payador?m=form].
[2] La Real Academia Española en propose sept définitions. Nous garderons la première « *Dicho de una persona : hija o descendiente de europeos, nacida en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente* » car c'est celle qui correspond le mieux à la représentation du *criollo* en Amérique du Sud, [https://dle.rae.es/criollo?m=form].

son instrument, mais à toutes, la même forme poétique, celle de la *décima espinela*[3]. Ces artistes issus de la campagne parlaient de leurs labeurs et de la nature qui les entourait. Aujourd'hui, ils se sont professionnalisés et arpentent l'Amérique latine en s'affrontant dans des joutes intenses et élaborées. Gardiens de la tradition, souvent proches de la trentaine, voire de la quarantaine, les *payadores* sont aujourd'hui sur le devant de la scène et les jeunes rappeurs profitent de l'expérience plus que centenaire de ceux-ci pour approfondir leurs vers. En effet, cet engouement pour le rap et la *payada* a permis la rencontre de ces deux esthétiques dans des joutes qui étonnent et enrichissent le monde poétique, musical et social. Ce sont deux esthétiques et deux identités nées des couches populaires qui s'opposent entre tradition et modernité et qui partagent une oralité commune, poétique. C'est donc au cœur d'un phénomène socio-culturel – qui ne fait que commencer et qui sera certainement le creuset de nouvelles expérimentations artistiques à venir – que la poésie et la musique se situent.

Nous étudierons cette rencontre entre deux cultures sous le prisme de « L'art de vivre ensemble », l'entrée culturelle du programme de seconde en lycée général et technologique niveau A2+/B1 du CECRL. Celle-ci a pour objectif de problématiser davantage les questions de cohésion sociale et culturelle qui sont au cœur de la formation en langues[4]. Ainsi rappeurs et *payadores* se retrouvent autour de ce questionnement contemporain sur les relations sociales (oppositions et tensions, ou au contraire rapprochements et rencontres) qui rejoignent l'axe du programme de seconde sur « La représentation de soi et du rapport à autrui » puisqu'il repose sur la réflexion suivante :

> Dans des sociétés où l'image s'impose de plus en plus, être accepté passe souvent par les codes vestimentaires, les goûts affichés, l'adoption d'un style. Autrui (le groupe social) joue

[3] « *La décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos creada por el músico y poeta murciano Vicente Espinel en el año 1591. Sus rimas son consonantes (todos los fonemas a partir de la vocal acentuada coinciden) y se organizan de la siguiente manera: abba accddc. Entre el cuarto y quinto verso hay una pausa obligatoria. Desde el punto de vista del sentido, el quinto verso se liga al sexto por encabalgamiento, es decir que la unidad de sentido empezada en el quinto se completa en el sexto. Por lo general en una décima se desarrolla un solo tema. La décima fue empleada por Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Quevedo y Góngora durante el siglo de Oro. Un ejemplo muy famoso de décima espinela es* La vida es sueño *de Calderón de la Barca*. », Edna CÓRDOBA, « El papel de la décima espinela en la cultura latinoamericana », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), avril 2014, [http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/poesie/el-papel-de-la-decima-espinela-en-la-cultura-latinoamericana].

[4] Arrêté du 17-1-2019 publié au BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019. Il est entré en vigueur en seconde et en première à la rentrée 2019 et en terminale à la rentrée 2020, [https://eduscol.education.fr/cid144064/langues-vivantes-bac2021.html#:~:text=Le%20programme%20des%20enseignements%20commun,1%20du%2022%20janvier%202019].

> un rôle parfois décisif dans la perception que l'adolescent peut avoir de lui-même. Certains usages des réseaux sociaux interrogent l'image de soi donnée aux autres. La mode souvent vécue comme un jeu sur l'esthétique peut être également porteuse de tensions dans la relation de soi aux autres. Dans ce contexte qui engendre l'envie de conformité, la différence peut stigmatiser et conduire à des phénomènes de rejet. Le rapport de soi à autrui est abordé abondamment au cinéma, au théâtre et dans la fiction d'une manière générale. Il ouvre sur un questionnement de ce qui est considéré comme naturel et authentique par opposition aux faux-semblants. Dans les différentes cultures étudiées, l'image de soi revêt-elle la même importance, répond-elle aux mêmes codes ? Influe-t-elle au même degré et de la même manière sur les relations sociales[5] ?

L'Éducation nationale problématise cette question du rapport à soi et à autrui, et la joute, mise en scène par rappeurs et *payadores*, tente justement de mettre en lumière cette représentation de soi et le rapport à autrui dans le cadre contemporain qui est celui de la mondialisation économique. C'est donc dans l'objectif de penser et aborder la poésie et la musique comme vecteurs d'émancipation que la séquence pédagogique s'articule. Cette séquence a pour ambition de donner des éclairages sur la question identitaire et culturelle dans le but de construire et d'ancrer la tolérance et la cohésion sociale chez les élèves. C'est pourquoi elle propose la problématique suivante : « *Tradición o innovación ¿Con qué nos identificamos?* ». L'identité est ici tiraillée entre ces deux notions représentées par les figures du *payador* et du rappeur. L'idée est de savoir si nous aussi sommes le fruit d'un tiraillement entre tradition et modernité. La réponse se fera par la création, celle de la poésie et de la musique. Noam Chomsky dans son livre *Pour une éducation humaniste,* cite Bertrand Russell qui a écrit à propos de l'impulsion créatrice :

> L'enfant est doué d'une nature propre, dont le noyau est l'impulsion créatrice. L'objectif de l'éducation consiste donc à apporter le terreau et la liberté nécessaires à l'éclosion de cette impulsion créatrice, à assurer un environnement complexe et stimulant que l'enfant pourra explorer à sa guise, de façon à éveiller son impulsion créatrice propre et à enrichir sa vie de façon diverse et originale[6].

[5] Arrêté du 17-1-2019 publié au BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019. Il entre en vigueur en seconde et en première à la rentrée 2019 et en terminale à la rentrée 2020, [https://eduscol.education.fr/cid144064/langues-vivantes-bac-2021.html#:~:text=Le%20programme%20des%20enseignements%20commun,1%20du%2022%20janvier%202019].

[6] Noam CHOMSKY, *Pour une éducation humaniste*, Paris, L'Herne, 2002.

La séquence montre en quoi rappeurs et *payadores* nous donnent l'exemple de cette impulsion créatrice, et a pour ambition de former des citoyens respectueux des valeurs universelles humanistes qui sont celles de la République.

La séquence s'articule sur quatre séances d'enseignement en rapport avec quatre documents variés et authentiques qui ont pour objet de travailler les activités langagières de production (expression écrite et orale), de réception (compréhension écrite et orale) et les objectifs d'ordre culturel, linguistique et pragmatique. L'objectif culturel est d'une part celui de découvrir la poésie improvisée et la musique qui l'accompagne à travers la figure du rappeur et celle du *payador* dans des duels en Argentine, et d'autre part de définir et comprendre les notions de culture, de tradition et de folklore. Les objectifs linguistiques incluent la forme pronominale, la forme progressive et le vocabulaire qui renvoie aux champs lexicaux de l'identité du *payador* et du rappeur, de la musique et de la poésie. La comparaison fait partie du principal objectif pragmatique – puisque nous sommes dans la joute –, tout comme la métaphore et les rimes nécessaires à la construction des vers que les élèves doivent créer dans la production finale.

1. Première séance : la partie audio du documentaire argentin *Los caminos de Atahualpa / el folclore*[7]

[on entend la guitare]

Yo nunca tuve tropilla,
siempre en montao en ajeno.
Tuve un zaino que, de bueno,
ni pisaba la gramilla.
Vivo una vida sencilla,
como es la del pobre pión:
madrugón tras madrugón,
con lluvia, escarcha o pampero,
a veces, me duelen fiero,
los hígados y el riñón.

Me parece además sumamente criolla, su discurso el octosílabo que se usa pa la milonga, no admite tal vez otra medida de verso como esa. Los payadores eran hombres fáciles para versificar en octosílabos. Tenían gran facilidad, hablaban en verso como muchos paisanos hablan, que no son ni poetas ni letristas ni nada. Yo he oído, yo he oído a un paisano que estaba por jugar al truco y en un paraíso un pajarito cantó [on entend le chant de l'oiseau] *y él miró para arriba así, una sola vez no más y dijo : « Vos te quejás teniendo alas, Qué seré yo aquí en la tierra ». Octosílabo perfecto « tú te quejas teniendo alas, que seré yo aquí en la tierra ». Además el pensamiento. « Tú tienes alas y te*

[7] *Canal Encuentro* séquence minute 5:47 à 7:39, [http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8029/364?temporada=1]

> *quejas, yo no tengo alas, que puedo… pobre de mí ». Ahí está, entonces ¿qué es eso? Ahí nace la poesía. Es el hacedero, el yacimiento de la poesía popular, plural y anónima. Después sale eso que le llama la gente, el folklore o la tradición.*

La séquence est un documentaire transformé en audio pour entraîner l'élève à la compréhension de l'oral et à mieux saisir la musique et les sons. L'audio s'ouvre sur une *milonga*[8] du nom de *Milonga Del Peón De Campo* chantée et écrite par Atahualpa Yupanqui dont la mise en musique est de José Razzano[9] pour, ensuite, laisser place à la voix du *payador* argentin Atahualpa. Il explique l'art de la *payada* à travers la *milonga,* raconte une anecdote et définit ce qu'est, selon lui, la poésie et son rapport au folklore et à la tradition.

Atahualpa est une grande figure de la musique argentine. Poète, chanteur, guitariste et folkloriste, il a cultivé essentiellement la *milonga*, un style de musique argentin et uruguayen qui se joue avec une guitare acoustique pour accompagner des vers, des dizains. Le dizain est une forme très ancienne, venue d'Europe, que l'on nomme *décima espinela* ; il se forme à partir de dix vers octosyllabiques consonants qui suivent le schéma suivant : a-b-b-a-a-c-c-d-d-c.

Les vers de l'enregistrement racontent, à la première personne, la vie d'un gaucho humble et infortuné. Le gaucho désigne un gardien de troupeaux des plaines de l'Amérique du sud appelées *la pampa* qui se situe principalement en Argentine. Ainsi, on retrouve le vocabulaire vernaculaire comme « *pampero, tropilla, gramilla* » qui permet d'identifier le narrateur, sa région géographique et son labeur de paysan. Le niveau de langue familier tel que « *siempre en montao en ajeno* » ou bien « *pobre pión* » souligne l'aspect populaire et humble de la voix poétique qui apparaît notamment dans le vers « *vivo una vida sencilla* ». Malheureux, il se qualifie lui-même de « *pobre pión* » ; il travaille sans répit, « *madrugón tras madrugón* », épanadiplose[10] qui souligne le dur labeur, malgré les intempéries « *con lluvia, escarcha o pampero* ». Le travail épuisant physiquement l'est aussi à cause de l'excès d'alcool : « *a veces me duelen fiero, los hígados y el riñón* ». Néanmoins ce vers est également teinté d'humour puisque nous n'avons qu'un foie et deux reins, et non l'inverse comme le laisserait entendre le

[8] Définition de la Real Academia Española « Composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra. », [https://dle.rae.es/milonga].
Pour en savoir plus sur la Milonga en Argentine, voir Matías, N. Isolabella, « Estructuras de improvisación en la payada rioplatense : definición y análisis », *Revista Argentina de Musicología* (12-13), p. 151-182, 2012, [http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/110/111].

[9] José Razzano (1887-1960), chanteur et compositeur uruguayen. Il a formé avec Carlos Gardel un duo de 1911 à 1925.

[10] L'épanadiplose est une figure de style consistant en la reprise, à la fin d'une proposition, du même mot que celui situé en début d'une proposition précédente, ici « *madrugón* ».

poème. On retrouve un trait d'humour dans « *tuve un zaino, que de bueno, ni pisaba la gramilla* » qui fait référence au cheval racé du narrateur, dont la bonté exagérée l'empêche de marcher sur l'herbe et de l'écraser. Ce vers permet de nouveau de souligner le caractère à la fois bon et humble de la voix poétique. Cette *milonga* est la voix du gaucho, la voix de l'Argentine, de ses bergers et de sa terre, *la pampa*. L'identité du gaucho est traversée par la musique et la poésie, le *payador* est son conteur. Atahualpa Yupanqui est un *payador* et il fait l'éloge de la *payada*. Il explique quelles sont ses caractéristiques : « *Me parece además sumamente criolla, su discurso el octosílabo que se usa pa la milonga, no admite tal vez otra medida de verso como esa* », revient sur l'origine du *payador* « *Los payadores eran hombres fáciles para versificar en octosílabos* » et sur celle de sa nature « *Tenían gran facilidad, hablaban en verso como muchos paisanos hablan, que no son ni poetas ni letristas ni nada* ».

Comme tout conteur, Atahualpa Yupanqui raconte la naissance du *payador* avec une anecdote qui débute par une répétition pour appuyer la véracité de ses propos :

> *Yo he oído, yo he oído a un paisano que estaba por jugar al truco y en un paraíso un pajarito cantó y él miró para arriba así, una sola vez no más y dijo: « Vos te quejás teniendo alas, Qué seré yo aquí en la tierra.*

Ainsi le *payador* donne-t-il naissance à la poésie car il est incapable d'être comme l'oiseau : le *payador* est un chanteur sans ailes, avec les pieds sur terre. Pour Atahualpa, le *payador* pense le monde qui l'entoure, il le décrit, le fait vivre à travers sa poésie et son chant : « *Ahí está, entonces ¿qué es eso ? Ahí nace la poesía. Es el hacedero, el yacimiento de la poesía popular, plural y anónima* ». La création du *payador* s'adresse à tous, elle est selon Atahualpa « populaire, plurielle et anonyme ». Elle s'inscrit dans un ensemble, une identité commune propre au *payador* et à son environnement, qui crée le folklore et la tradition.

L'objectif de cette première séance est de découvrir le *payador*, figure traditionnelle et folklorique en Argentine par le biais d'un travail sur le champ lexical de son environnement : *el campo*, *la naturaleza*, *el pájaro*, *las alas, el paraíso (el árbol)*, *el paisano*, *el payador*, *la tradición*, *el folclore*, *lo popular*, *el nacimiento*, *el criollo*, *lo plural*. Celui de la musique : *la guitarra*, *la milonga*, *oír, cantar*, *tocar un instrumento* et celui de la poésie : *la poesía, el*

octosílabo, *el verso*, *la rima*, *versificar*, *el pensamiento*. Présenter une figure du folklore[11] argentin et identifier des vers octosyllabes sont les objectifs pragmatiques qui permettent de terminer la séance sur les savoirs culturels que sont l'introduction à la figure du *payador* et à Atahualpa Yupanqui. Quant au déroulement, il est donné aux élèves des pistes pour la compréhension de l'audio : le pays, le nom du locuteur, son origine, sa profession et le mot *payador*. Une première écoute de l'enregistrement est réalisée avec la consigne « *Apuntad ideas. ¿Qué habéis oído?* » afin de récupérer le plus grand nombre d'idées ainsi que de pistes pour la compréhension. Le champ lexical de la musique, de la poésie, la voix d'Atahualpa, des mots transparents, l'oiseau qui chante, sont des éléments qui sont à la portée d'une première écoute. Les mots clés tels que *música, guitarra, cantar, poesía, verso, pájaro, tierra, tradición, folclore, popular, etc.* sont écrits au tableau par ordre d'apparition et en trois parties : le chant et la guitare pour la *milonga*, l'anecdote d'Atahualpa pour la poésie et la tradition, le folklore. Avec ces premiers éléments, l'élève se prépare à la deuxième écoute et apprend à mettre en place des stratégies et des méthodologies d'écoute notamment pour les épreuves à venir en cycle terminal. L'enseignant revient sur le chant et fait apparaître au tableau le mot *milonga* et demande ce que c'est aux élèves. L'idée est que l'élève puisse faire le lien entre la musique, le chant et la *milonga*. Les vers de la *milonga* sont ensuite distribués et projetés afin de faire apparaître la construction en octosyllabes du chant. Les élèves remarquent que c'est de la poésie. Ensemble, élèves et enseignant jouent à trouver les rimes, les syllabes et la structure de ce chant. Lors de la deuxième écoute, les mots suivants sont traduits et donnés aux élèves pour faciliter la compréhension « *paisano, truco*, *paraiso*, *quejarse* ». En effet, l'objectif est de saisir la communication entre le *payador* et l'oiseau puis la naissance de la poésie. « *¿Qué historia cuenta Atahualpa?* ». L'enseignant peut mimer, voire même traduire les vers sous la forme d'un dessin car ils sont très imagés. Ils évoquent un oiseau qui se trouve dans un arbre c'est-à-dire en hauteur, et un *payador* qui lui parle depuis le sol, la terre ferme. Le premier vol, un atout qui symbolise la liberté très enviée par le deuxième. Et c'est par le chant et la poésie que ces deux êtres que tout oppose communiquent. Les élèves peuvent répondre ainsi « *Atahualpa cuenta la historia de un hombre que habla con un pájaro* ». Puis le vers du *payador* en octosyllabe est écrit au tableau non seulement pour mieux le comprendre mais aussi pour établir un lien entre ces vers et la *milonga*. Les élèves comprennent alors que l'homme qui parle à l'oiseau est un

[11] Le folklore est l'ensemble des productions collectives émanant d'un peuple qui se sont transmises d'une génération à l'autre pour construire une tradition.

payador. Enfin la troisième écoute cible les notions de tradition et de folklore par ces deux questions « *¿Por qué Atahualpa habla de tradición?, ¿Cómo es la poesía?* ». En effet, l'objectif est de comprendre que le *payador* est une figure populaire qui fait partie de la tradition et du folklore argentin et que sa poésie est « *plural* » et « *anónima* », c'est-à-dire, pour tous, comme un bien commun. L'idée est d'arriver à ce que les élèves se saisissent de cette figure. Ils doivent s'approprier le nouveau vocabulaire introduit et apprendre les vers de l'oiseau et du *payador* par cœur.

2. Deuxième séance : un article de presse en ligne du quotidien argentin *La Nación*[12]

> ***LA NACIÓN | ESPECTÁCULOS | BATALLA DE LOS GALLOS***
> *Las competencias de rap « Batalla de Gallos », el nuevo clásico millennial*
>
> *El campeonato internacional se realizará mañana, en el Campo Hípico Argentino con los 16 mejores improvisadores hispanos.*
>
> *8 de diciembre de 2018*
> *Por Gabriel Plaza*
>
> *[…] Los 16 mejores improvisadores de América Latina y España disputarán el campeonato internacional. Entre ellos está Dozer. […] El rapero empezó a desarrollar el arte de la rima a partir de 2004, cuando descubrió a Eminem. Dozer es producto de la generación que vio la película 8 Mile, que mostraba desde adentro el mundo de las batallas de gallos en los Estados Unidos. « Me encantó la película porque yo soy introvertido y cuando vi las batallas sentí que tenía una oportunidad de poder expresarme y desahogarme. Ahí fue que dije: "Yo quiero eso" ». Wos es otro ejemplo del meteórico ascenso de las estrellas adolescentes del freestyle. Tiene 20 años y en 2017 su vida cambió por completo. De las batallas en las plazas saltó al campeonato nacional ganándole al experimentado Pappo en los cuartos con un punch line (una rima matadora, como le dicen en la escena) que se volvió viral en las redes sociales. […]*
> *Así como cambian los nombres, la escena evoluciona en nuevas direcciones. « El discurso de los raperos fue cambiando. Hay cosas que se dejaron de lado como los discursos racistas que son mal vistos », reconoce Wos. El Misionero*[13] *compara la evolución de los raperos con los payadores. « Hoy los pibes*[14] *hablan de cosas elevadas en las batallas pero también hay golpes bajos porque es un arte callejero. Los payadores hablan desde otro lugar porque tienen un siglo de cultura que les permitió definir una jerga poética. El freestyle va en ese camino ».*

L'article nous informe sur le concours international de joutes de rap qui a eu lieu en Argentine en 2018. Il donne la parole à de jeunes rappeurs qui expliquent leur passion pour l'improvisation en vers et se comparent aux *payadores*. Le journaliste Gabriel Plaza y mentionne une manifestation culturelle originaire des États-Unis et devenue mondiale : les

[12] Gabriel PLAZA, *La Nación* [https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/las-competencias-de-rap-batalla-de-gallos-el-nuevo-clasico-millennial-nid2200400].
[13] Surnom du rappeur Darío Sebastián Silva Araujo.
[14] Rae : m. y f. coloq. Arg., Bol. y Ur. Niño o joven.

Batallas de gallo[15] nommées *battles* en France. L'événement réunit les meilleurs rappeurs d'Amérique hispanophone et d'Espagne. Le concours offre ainsi au gagnant une reconnaissance internationale. À travers des témoignages de rappeurs argentins qui racontent leur itinéraire, Plaza offre un bref panorama de l'histoire du rap de son pays. Mais l'objectif du journaliste est de promouvoir cet événement auprès d'un large public, au-delà de la jeunesse. En effet, *La Nación* étant un journal dont la ligne éditoriale est conservatrice, l'objectif de l'article est d'atteindre les adultes et les plus conservateurs, gardiens de la tradition. L'ouverture sur les *payadores* s'adresse à l'Argentine profonde, celle plus rurale et plus attachée aux traditions que la jeunesse.

Dans le titre et le chapeau de l'article, on retrouve des mots clés tels que « *competencia* », « rap », « *nuevo clásico* » et le mot « *millennial* » qui fait référence à la génération Y des années 2000, ce qui permet de définir l'âge des participants. Le niveau de langue est simple, facile à comprendre. Puis Plaza enchaîne sur les témoignages, donnant rapidement vie à l'article. Il présente les rappeurs du plus âgé au plus jeune, en suivant un ordre chronologique, et montre que le rap existe déjà depuis quelques décennies en Argentine. Les métaphores utilisées pour décrire le jeune rappeur héroïsé font rêver le lecteur : « *meteórico ascenso de las estrellas adolescentes del freestyle* ». Bien qu'il espère toucher les adultes, le journaliste utilise le jargon du hip-hop, comme « *freestyle* » ou « *punch line* ». En effet, l'article essaie de donner le ton, celui du combat et d'un gagnant jeune qui se bat contre de plus expérimentés : « *De las batallas en las plazas saltó al campeonato nacional ganándole al experimentado Pappo en los cuartos con un punch line (una rima matadora, como le dicen en la escena)* ». Dans son choix des témoignages, Plaza nous enjoint implicitement de faire confiance à la jeunesse et de lui laisser la place : « *Así como cambian los nombres, la escena evoluciona en nuevas direcciones* ». Il actualise le rap et le rend plus noble « *Hoy los pibes hablan de cosas elevadas en las batallas pero también hay golpes bajos porque es un arte callejero* ». Le cinéma américain contribue à promouvoir le rap comme le chanteur Dozer en témoigne lorsqu'il raconte qu'il a eu envie de participer à des *batttles* après avoir vu le film *8 Mile* dont Eminem est le protagoniste : « *Me encantó la película porque yo soy introvertido y cuando vi las batallas sentí que tenía una oportunidad de poder expresarme y desahogarme. Ahí fue que dije: "Yo quiero eso"* ». Les rappeurs inspirés par le cinéma nord-américain deviennent les porte-paroles des inquiétudes de

[15] Les *Batallas de gallo* sont des joutes masculines qui font référence aux combats de coqs.

leurs concitoyens et font aussi écho aux improvisateurs poètes *payadores* issus, quant à eux, de la tradition créole (*criolla*). Cette comparaison est pertinente, selon le journaliste, qui ouvre le spectre culturel et générationnel. Comparer le rap et la *payada* permet au lecteur, dans la phrase « *Los payadores hablan desde otro lugar porque tienen un siglo de cultura que les permitió definir una jerga poética. El freestyle va en ese camino* », de percevoir le rap comme une forme artistique en voie d'être anoblie, et qui décrit une culture urbaine et non plus rurale, plus proche de celle des Argentins contemporains. En faisant l'éloge de la jeunesse, en associant l'urbanité à la ruralité, la tradition à l'époque contemporaine, le journaliste donne une vision harmonieuse et pleine d'espoir aux générations futures.

La deuxième séance d'enseignement porte sur un travail de comparaison car l'article permet de comparer rappeur et *payador.* Il est demandé tout d'abord aux élèves de reconnaître la nature du document grâce aux indices typographiques que sont le titre, le chapeau, la date et le nom du journal : « *¿Qué tipo de documento es, de cuándo, cómo se llama el periódico, el título, de qué país, qué nos informa y dónde lo ves?* ». Le mot *entradilla* (le chapeau) vient nourrir le champ lexical du journalisme. Informer les élèves sur l'orientation du journal *La Nación* est pertinent lors du travail d'élucidation à savoir que ce journal a une ligne éditoriale plutôt conservatrice. La question « *¿De qué trata el documento?* » donne une liberté de réponses qui permet de regrouper et de signaler les éléments les plus fréquemment formulés par les élèves. L'enseignant guide ceux-ci dans la compréhension du texte et surtout a pour objectif d'aider les élèves à relever les éléments caractéristiques du rappeur qui pourront être comparés à ceux du *payador* grâce à la séance précédente. Ainsi, la métaphore dans le titre sur les duels de coqs, « *batalla de gallo* », donne une représentation violente des joutes entre rappeurs à l'opposé de l'anecdote d'Atahualpa qui nous donne une sensation de sérénité dans le document précédent. Cette première comparaison donne le ton sur la manière de versifier des rappeurs et des *payadores*. L'élève doit être amené à utiliser ce type de comparaison en utilisant les expressions « *en cambio* » ou « *mientras que* ». Afin d'utiliser la forme pronominale qui sera utile aux élèves lors de leur production de fin de séquence, les verbes « *expresarse* » et « *desahogarse* » peuvent être travaillés. Puis l'enseignant s'interroge avec les élèves sur l'évolution éventuelle du rappeur « *¿Y estos raperos están cambiando?* ». L'objectif est de parler des nouvelles générations de rappeurs qui riment sur des sujets moins « vulgaires », moins racistes et plus élaborés que ceux traités par leurs aînés, tout en utilisant la forme progressive : « *el discurso <u>está cambiando</u> porque* … ». La comparaison devient une évidence puisque les rappeurs parlent

de faire usage des « *golpes bajos del arte callejero* » alors que les *payadores* parlent depuis « *otro lugar* », qui engloberait le monde. L'élève doit utiliser les connaissances de la première séance pour définir cet « autre lieu » : *la poesía, la tradición, la cultura centenaria, la elaboración de la jerga poética*. Les élèves pourraient conclure ainsi que « *el freestyle va en ese camino* ».

Ce travail mis en évidence au tableau par une trace écrite réalisée en commun au fur et à mesure permet de donner comme travail à la maison la question suivante : « *¿Piensas que el arte callejero puede ser elevado como el de los payadores?* » en trois lignes maximum et en utilisant la forme progressive ou un verbe pronominal.

3. Troisième séance : une photographie[16] de *payadores* et de rappeurs et deux improvisations, celle d'un *payador* et celle d'un rappeur

Me presentaré gentil
En la décima que acoto
Yo soy Emanuel Gabotto
Freestyler paydoril
Voy a encender el candíl
De la rima improvisada
Con esa luz inspirada
Los saludo a mi manera
Sí hay cultura sin frontera
Entre el rap y la payada

Dame ganancia dame ganancia oh oh brother, el yo, el yo, el yo, el yo
Yo quiero las manos al aire de toda la gente que está disfrutando
Este es el encuentro de payadores con raperos que acá nos estamos conectando

[16] *Argentina unida*, 28/03/2019, [https://www.argentina.gob.ar/noticias/de-la-payada-al-rap-en-el-museo-casa-rosada].

Vos te das cuenta que sigo clamando la rima con tanta velocidad
Represento para Chile y para Argentina la rima más fina que no puede frenar

La photographie a été prise lors du VIII Congrès International de Langue espagnole qui a eu lieu en 2019 dans la capitale argentine. Inauguré par l'ancien président Macri et le roi d'Espagne, l'événement a voulu rendre un hommage *criollo* et urbain à la langue espagnole vivante et populaire. C'est bien dans ce cadre *criollo* et urbain que se situent *payadores* et rappeurs. Ainsi, les rappeurs Bunny et Lujo et les *payadores* David Tokar et Emmanuel Gabotto ont présenté un spectacle de joute improvisée dans une bataille où les mots et la musique étaient les protagonistes.

Si cette image se propose d'illustrer la complicité partagée entre ces quatre artistes unis par l'improvisation, la rime et la musique, il apparaît clairement qu'ils ne partagent pas la même identité vestimentaire et instrumentale. Les codes diffèrent. Ainsi l'identité du *payador* est liée à la tradition argentine du *gaucho*. Les *payadores* de la photo sont d'ailleurs plus âgés que les rappeurs, qui pourraient même être adolescents. L'identité du rappeur passe par une tenue urbaine et contemporaine. Les *payadores* s'appuient sur une guitare, instrument acoustique qui les accompagne dans l'improvisation, alors que les rappeurs apparaissent sans instrument puisque c'est le DJ qui mixe les sons sur lesquels ils improvisent. Ce sentiment d'appartenance est lié au groupe, à l'histoire, à une époque ou à une tradition et se manifeste au travers de leurs codes vestimentaires et les mouvements de leurs mains.

Quant aux vers, ils sont issus d'une joute organisée par le label argentin *Sudamétrica* qui promeut la culture hip-hop en Argentine à travers des spectacles de *battles* et qui intègrent aujourd'hui des *payadores*. Les premiers dix vers sont ceux du *payador*. On remarque la construction en *décima espinela* et une présentation élégante et sobre dans laquelle le *payador* s'auto-définit comme un « *freestyler payadoríl* », c'est-à-dire un improvisateur contemporain mais aussi un homme enraciné dans la tradition qui sait s'ouvrir à l'autre. Ses deux derniers vers « *Sí hay cultura sin frontera* » « *Entre el rap y la payada* » viennent appuyer cette identité d'ouverture et d'échange qui surmonte ainsi les frontières entre les cultures. Les vers de présentation de Gabotto sont une invitation à une joute où le respect envers l'autre est primordial. Suivent les vers de présentation du rappeur Kódigo sans structure définie, contrairement à ceux du *payador*. Kódigo met l'accent sur l'importance de rimer en fin de phrase, de se presser de dire le maximum pour donner cette sensation de coup de poing qui marque un rythme fort. Des mots anglais renvoient au Bronx, berceau du hip-hop au XXe

siècle ; et l'on perçoit une rage de vaincre alimentée par un moi omniprésent « *dame ganancia* » dès la prise de parole et répété deux fois, tout comme la répétition du « *yo* » qui met en place les vers qui suivront. Le rappeur s'ouvre néanmoins aussi à l'autre en parlant de rencontre et de connexion. Le vocabulaire reste simple, bien moins sophistiqué que celui du *payador*, compréhensible par tous. Image et vers nous permettent d'approfondir notre connaissance de ces deux figures qui finalement se distinguent en bien des points.

La troisième séance s'articule donc autour de cette photographie et de ces vers, et du travail de la comparaison. La séance a pour objectif de présenter aux élèves le *payador* et le rappeur que rien n'unit a priori mais qui pourtant partagent la même passion. Le travail de comparaison se fait de manière naturelle grâce aux expressions « *mientras que* », « *en cambio* », « *más que, menos que* » ou « *verbe + más / menos + nom / adverbe / adjectif + que* » ou bien « *se parecen, no se parecen porque…* », « *el rapero es …. contrariamente al payador que es….* ».

La photographie permet de revenir sur le vocabulaire de l'habit : *la gorra, el sombrero, las botas, las zapatillas, la camisa, la camiseta*, et celui des gestes : *los raperos hacen gestos con las manos, los payadores posan con la guitarra*. Pour comparer les élèves utilisent « *en cambio, a diferencia de…* », par exemple « *el payador lleva un sombrero mientras que el rapero lleva una gorra* ». Ces éléments de comparaison permettent de rendre compte de l'identité de chacun des personnages figurant sur la photographie, et du sentiment d'appartenance à un groupe : pour les uns l'appartenance à la tradition, pour les autres à la modernité. « *¿Con qué los payadores se identifican? ¿y los raperos?* ».

En ce qui concerne l'étude des vers, l'objectif est de poursuivre le travail de comparaison tout en notant les caractéristiques de ces vers, de sorte que les élèves perçoivent d'emblée la différence de forme, entre la *décima* du *payador* et les vers plus libres du rappeur. Il faudra souligner l'usage de la langue anglaise dans les vers du rappeur contrastant avec la sophistication du *payador* (les mots non compris sont traduits si besoin). Les élèves s'entraînent à dire à voix haute les vers de chaque artiste, d'abord en binôme, puis devant toute la classe. Le devoir consiste à apprendre à décrire un *payador* et un rappeur à travers leur habillement et la forme que prennent leurs rimes.

4. Quatrième séance : un extrait d'une vidéo[17] de joute entre *payador* et rappeur

Emanuel Gabotto, Argentin :

Me presentaré gentil
En la décima que acoto
Yo soy Emanuel Gabotto
Freestyler paydoril
Voy a encender el candíl
De la rima improvisada
Los saludo a mi manera
Con esa luz inspirada
Sí hay cultura sin frontera
Entre el rap y la payada

Américo Huerta, Chilien :

Y me toca continuar
Y lleno de sentimiento
Mientras toco mi instrumento
También quiero yo freejear
Soy Américo al cantar
Si es que todos lo notaron
Y rompiendo esas redes
Pues algunos se marcharon
Muchas gracias para ustedes
Que hasta el final se quedaron

Kódigo, Argentin : *Dame ganancia dame ganancia oh oh my brother*
El yo, el yo, el yo, el yo
Yo quiero las manos al aire de toda la gente que está disfrutando
Este es el encuentro de payadores con raperos que acá nos estamos conectando
Vos te das cuenta que sigo clamando la rima con tanta velocidad
Represento para Chile y para Argentina la rima más fina no puede frenar

Kaiser, Chilien : *Ya, yo vine para acá y me crucé en tu camino que*
Luca, Lautaro y también el Alex Pino
Que representa el hip hop pa todos los latinos
Rapero mitad chileno mitad argentino

Kódigo, Argentin : *Hago freestyle y lo hago fino*
Tengo técnica es el rap, la poesía yo la defino
Lo hacemos de modo muy bueno, yo nunca jodo yo entreno
Quiero un aplauso pa mi hermano Argentino y el Chileno

Kaiser, Chilien : *Es bien chileno porque son dos buenos exponentes*
Y es por eso que para nosotros también eso es suficiente
Porque el poder no lo controla un presidente
Para eso están los raperos con micrófonos para cambiar las mentes

Kódigo, Argentin : *Hey, cambiamos siempre las mentes del público*
Lo hago con amor por eso suena súbito
No voy a decir qué es lo mejor para lo último
Todos somos los mejores y todos somos únicos

Ce dernier document est un enregistrement audiovisuel produit par *Sudamétrica* lors d'un de ces nombreux spectacles *Payadores versus Raperos*. On retrouve ici le même *payador* argentin, Emanuel Gabotto accompagné de son voisin *payador* chilien Américo Huerta. Contre eux, deux

[17] *Sudamétrica,* [https://www.youtube.com/watch?v=SUmmkD--arM]

rappeurs, l'un Chilien Kaiser, et l'autre Argentin Kódigo. Il s'agit d'une joute entre deux rappeurs et deux *payadores*. Le duel dure 17 minutes, mais seule la première partie d'environ 3 minutes, qui correspond aux présentations, sera étudiée en classe. Cette partie reprend les vers découverts lors de la précédente séance, afin d'aider et rassurer les élèves lors de la présentation de la vidéo.

C'est grâce aux spectacles de joutes organisés par *Sudamétrica* que la rencontre entre *payadores* et rappeurs a été possible. Le label a voulu mélanger les genres en créant ainsi une joute hybride, et porter un message d'empathie, de fraternité et de renouveau. Cette vidéo est une captation d'un de leurs spectacles où l'on voit s'affronter rappeurs et *payadores*.

Le logo du label représente le continent américain inversé, l'Amérique du sud en haut, clin d'œil au voisin nord-américain qui domine non seulement la scène hip-hop mais aussi la scène des enjeux de pouvoir mondiaux. Le nom de *Sudamétrica* a aussi tout son sens puisqu'il suscite l'idée selon laquelle pour s'exprimer *freestylers* et *payadores* doivent dominer : *la métrica* (la métrique), c'est-à-dire le vers, la rime et le rythme. Le générique du spectacle présente les silhouettes des protagonistes et les mots « *cultura sin fronteras* » défendent l'idée de cultures ouvertes à l'autre. Le présentateur, Mustafa Yoda, est un rappeur argentin fondateur de *Sudamétrica*. Commencent les *payadores* : la guitare fait sonner la *milonga* et Emmanuel Gabotto présente des vers déjà étudiés dans la séance précédente. Pour lui, tout est question d'inspiration « *con esa luz inspirada* », et la rime est lumière « *voy a encender el candíl de la rima improvisada* ». Il termine ses vers en rendant hommage à *Sudamétrica* : « *sí hay cultura sin frontera entre el rap y la payada* ». C'est au tour du *payador* chilien qui joue du *guitarrón* chilien, une guitare à 25 cordes utilisée principalement pour la *payada*. Pour se lier avec les rappeurs, Américo Huerta invente un verbe « *freejear* » pour exprimer son souhait d'improviser comme eux. Tout comme son homologue argentin, il s'ouvre à l'autre. Ses gestes et son habillement rendent compte de ses origines modestes humbles. La tenue des *payadores* reflète la tradition, elle est donc artisanale et folklorique. Puis entrent en scène les rappeurs, tatoués sur tout le corps, habillés de casquettes et de pull-overs larges. À tour de rôle, ils effectuent une improvisation de quatre vers, en tout huit chacun. Microphone en main, Kódigo l'Argentin se présente. Il rappe très vite, les mots se distinguent difficilement dans ses quatre vers en a-a-b-b. Il parle de ce qui lie *payadores* et rappeurs, son langage est plus direct et moins métaphorique, car il veut « être dans le *flow* » (le débit de mots chez les rappeurs) en marquant le rythme avec

ses mots. Il répète à plusieurs reprises le « *yo* » caractéristique des rappeurs pour saluer et attirer l'attention. Kaiser, le Chilien poursuit avec un *flow* plus lent et des phrases plus compréhensibles pour parler de l'identité du hip-hop sud-américain, selon lui, hybride. Kódigo reprend, fait référence au *freestyle*, à la poésie et à la fraternité. Kaiser poursuit en reprenant l'idée du dernier vers employé par Kódigo « *cambiar las mentes* ». Ici les vers sont plus revendicatifs. C'est donc un dialogue constant entre ces deux rappeurs qui jouent avec les rimes, le rythme et les mots pour faire passer un message. Leur improvisation n'a pas de soupirs ou de pauses, ils enchaînent les rimes à une vitesse prodigieuse. Si c'est poignant, cela l'est beaucoup plus dans la forme que dans le fond, qui lui, est affaire de *payador*.

Rappeurs et *payadores* apportent à l'art de l'improvisation leur monde, leurs revendications identitaires. Les uns sont dans le lyrisme, l'acoustique et le tissage d'un monde qui demande du temps. Les autres sont dans la technologie, la rapidité, le son de la machine et la vitesse du monde contemporain. Chacun à sa façon utilise ses règles et ses codes pour improviser. Ces rencontres nourrissent les échanges et apportent une ouverture à l'autre : les jeunes se réapproprient la tradition *gauchesca* tout en peaufinant leurs vers, et les folkloristes profitent de la popularité des rappeurs pour revenir sur le devant de la scène. Les générations s'unissent, les groupes se côtoient et se respectent, et la culture en sort grandie, car plus hybride.

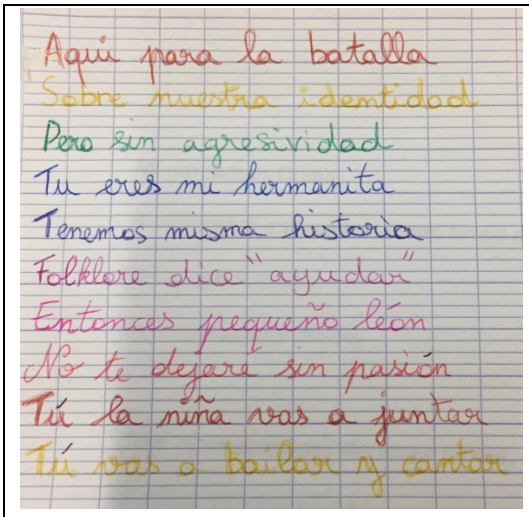
C'est donc lors de cette dernière séance qui clôture la séquence que s'effectue le travail de la vidéo. Les élèves voient enfin une joute entre rappeurs et *payadores* même si la séquence choisie est celle de la présentation des artistes et non pas un duel comme on l'entend. Ce choix est justifié par le fait qu'une joute en espagnol est bien trop difficile à comprendre pour des élèves de seconde. La présentation reste plus accessible et montre néanmoins les artistes en action.

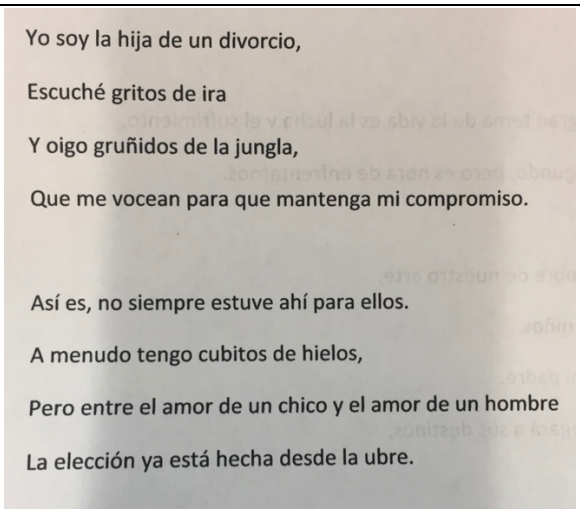
L'objectif est d'écouter et de comparer différentes formes musicales composées de rimes, de flux, de sons, de gestes et de prestations scéniques. Les élèves doivent employer les faits de langue étudiés lors des précédentes séquences afin d'expliquer ce qu'ils voient et entendent. On effectue un premier visionnage de la vidéo qui permet de mobiliser ce qui a été vu lors des séances précédentes en comparant par exemple le style de musique, la tenue vestimentaire, l'attitude sur scène. Un deuxième visionnage est nécessaire pour saisir ce que disent les artistes en posant des questions telles que : « *¿Cómo improvisan los payadores? ¿Qué dice el chileno?* », pour parler de *sentimiento* et revenir sur l'idée selon laquelle la poésie est sentiment

et aussi *« ¿Qué dicen los raperos ? ¿Cómo se definen ? »* pour parler du pouvoir de la parole avec ce vers « *porque el poder no lo controla un presidente para eso están los raperos con micrófono para cambiar las mentes* ». Enfin un troisième visionnage accompagné du script est distribué aux élèves pour confirmer ou infirmer certaines hypothèses de compréhension. L'objectif est de parvenir à cerner les différentes identités de ces improvisateurs à travers la langue et la musique et saisir leur nature et leur appartenance. L'enseignant guide « *¿Qué les evoca esta variedad? Recordad la imagen »* pour faire écho au slogan *Cultura sin fronteras* avec le vers « *el rapero mitad chileno mitad argentino* ». Ainsi, après avoir échangé avec les élèves, il est possible de répondre à la question posée en début de séquence « *Tradición o innovación ¿con qué nos identificamos?* » et réfléchir sur des identités qui parlent de notre monde, de nos échanges, de nos évolutions et de nos racines. Il reviendra aux élèves d'en faire autant dans le travail de fin de séquence et de parler de ce qui les identifie à un âge où on cherche et on scrute son identité. Ainsi, le travail de fin de séquence est un travail en groupes de deux personnes minimum, destiné à se présenter à la manière d'un *payador* et d'un rappeur.

Reste encore à signaler, si toutefois aucun élève ne le fait au préalable, l'absence de femmes dans ces documents très masculins, et nous nous interrogerons sur les raisons d'un tel manque. Cette question peut servir d'introduction à une nouvelle séquence qui s'interroge sur la question du machisme dans le monde du rap et des *payadores*.

Voici quelques travaux à « l'état brut » d'élèves de seconde générale.


Aquí para la batalla
Sobre nuestra identidad
Pero sin agresividad
Tu eres mi hermanita
Tenemos misma historia
Folklore dice "ayudar"
Entonces pequeño león
No te dejaré sin pasión
Tú la niña vas a juntar
Tú vas a bailar y cantar


Yo soy la hija de un divorcio,
Escuché gritos de ira
Y oigo gruñidos de la jungla,
Que me vocean para que mantenga mi compromiso.

Así es, no siempre estuve ahí para ellos.
A menudo tengo cubitos de hielos,
Pero entre el amor de un chico y el amor de un hombre
La elección ya está hecha desde la ubre.

Soy paisano con sombrero
Con Adam mi compañero
Un Futbolista rapero
Como Famoso Aguero
A la diferencia de yo
Canto con naturaleza
En mi mano mi guitarra
En el campo de mi pueblo
Mis amigos los pajaros
Cantan conmigos caballos.

- No quiero que se note mi presencia
pero se siente mi ausencia
La pluma es la lengua de Alma
Una es más autentica
mientras más se parece a lo que soñó - de Si NiSM
Quien el aceite mesura
las manos se unta

Naufir 2nd 06

A Me presento generoso
B Soy el payador sympatía
B Con mucha empatía
A Como un angel te ayudo
A No espero nada en cambio
C Es mi calidad
C ayudarse los otros en difficultad
D incasable comó un diamente duro
D Mi generosidad por el otro
C Es una poesia de solidaridad

Hago rap pero me abrogo dentro de mí
Soy MC Marwa, soy el man y el wah!
El mano nos lleva lejos, los viajes!
En Cambio no necesito viajar porque mi mente ya lo está haciendo.
No solo en la poesia podemos transmitir emociones, sino tambien en el rap.
En rap podemos decir todo lo que pensamos sin ser juzgado
Voy a parar porque pienso entiendes que el rap es mejor que la poesia.

Mi nombre viene de lejos
y sueña como una canción
Muy como la revolución
O bien como los pajaros
Si huberia una guerra
Yo seria la victoria
No solamente la mia
La de toda humanidad
Me siento como rodeado
De un otro mundo mucho
diferente de mío

No vivo en el campo soy un rapero
Yo canto para combata el racismo
Es la droga que destrui mi barrio
Se piensa la miseria es el problemo.
Mi rima matadora es poetica
Soy muy rapido no como la payada
Represento la gente sin riqueza
Me divierto con mis amigos sin plata.

Conclusion

Comme nous l'avons vu dans ces quatre séances, *payadores* et rappeurs ont pu être assimilés chacun à une forme de culture avec ses propres modalités, ses habits, sa musique et sa façon de rimer. Il s'agit d'identités singulières qui partagent pourtant une caractéristique fondamentale : celle du culte de la confrontation et des joutes verbales. Cette confrontation entre *payadores* et rappeurs, mise en scène aujourd'hui dans les spectacles, peut être plus largement assimilée à une confrontation des cultures qui s'intègre dans le phénomène de la mondialisation. Cette tendance semble être le facteur qui a permis la rencontre entre ces deux cultures. En effet, nous vivons actuellement une mondialisation de la culture qui génère des affrontements, mais crée aussi des ponts, des liens et des fusions. Jean-Pierre Warnier, dans son livre *La mondialisation de la culture* appelle cela des « sphères d'interaction »[18]. Selon lui, ces sphères d'interaction ne sont pas nouvelles car elles existent depuis plus de 5000 ans, et elles se caractérisent par des réseaux d'échanges et de flux en faveur d'une marchandisation capitaliste. Tzevan Todorov, historien et essayiste franco-hongrois, considère qu'il existe une interaction constante des cultures qui aboutirait à des formes hybrides, métissées, créolisées[19] de cultures. La « créolité » fait écho à notre *payador* issu des *criollos*, un métissage entre Espagnols et Amérindiens. Les Espagnols sont eux-mêmes issus d'un métissage entre Wisigoths et Arabes, et nous pourrions continuer ainsi : les rappeurs sont aussi une forme créolisée ou métissée de tradition afro-américaine. Le mot « Afro-Américain » exprime lui-même le métissage de cultures. L'interaction culturelle a donc permis la naissance de ces identités singulières que sont *payadores* et rappeurs, qui partagent la même scène aujourd'hui parce qu'ils participent d'une même sphère d'interaction créée par la mondialisation. Si l'on peut affirmer que les rappeurs sont aliénés par les valeurs marchandes comme le *bling-bling,* les marques et la commercialisation intensive du hip-hop, les *payadores*, issus des *criollos* et du commerce entre l'Europe et l'Amérique, semblent moins touchés par l'aspect commercial de la mondialisation. Pourtant ils en sont de plus en plus dépendants pour se faire connaître et pour parvenir à vivre de leur art. C'est justement par le biais des spectacles de joutes, qu'ils peuvent côtoyer des rappeurs très présents dans les réseaux sociaux, que les *payadores* profitent du public de la

[18] J.-P. WARNIER, *op. cit.*, p. 26.
[19] Tzvetan TODOROV, « Le croisement des cultures », *Communications* (43), 1986, [https://doi.org/10.3406/comm.1986.1637, p. 5-26].

sphère rap pour accroître leur notoriété et toucher un public plus jeune. À l'inverse, le public plus âgé qui se déplace pour voir des *payadores* découvre le rap. En définitive, la mondialisation crée des conflits de cultures, mais ceux-ci sont des leviers, fruits de fusions créatrices, car comme l'affirme Jean-Pierre Warnier, l'être humain « est une machine à créer de la différence et de la culture »[20].

La peur de l'homogénéisation culturelle que la mondialisation semble imposer est donc un leurre. *Payadores* et rappeurs en sont la preuve. La culture du conflit qu'ils partagent les a réunis sur scène, créant un conflit de cultures et permettant l'invention d'une nouvelle forme de joutes qui n'en est qu'à ses prémices et qui, à notre avis, doit intégrer bien plus la figure de la femme. Nous aurions d'ailleurs pu intégrer cette caractéristique commune que partagent *payadores* et rappeurs, celle de rester entre hommes et de refuser la parole aux femmes. Rompre avec ce machisme encore bien trop présent est un défi pour les acteurs de la joute verbale d'aujourd'hui. Les femmes, de plus en plus nombreuses[21], se font pourtant une place, et leurs voix, revendicatrices, dessinent un futur émancipateur. *Payadores* et rappeurs nous démontrent qu'à travers leurs joutes et leurs confrontations, ils expriment un respect qui les élève mutuellement. C'est peut-être en suivant cette voie que les peuples parviendront à s'émanciper eux aussi. La mondialisation serait alors une forme de progrès pour tous ; la fraternité serait au cœur du dialogue entre les différentes cultures où le nationalisme exacerbé n'aurait pas sa place.

Il est intéressant d'observer comment les élèves s'expriment en vers et comment ils s'approprient différentes formes poétiques, à partir de l'exemple du *payador* et du rappeur. Certains groupes ont bien joué le jeu de la joute et ont créé un dialogue entre le *payador* et le rappeur. D'autres n'ont pas pu répondre à cette exigence. En revanche, ils ont tous parlé d'eux, de leur identité avec beaucoup d'originalité et d'enthousiasme. Des élèves se sont présentés habillés à la manière d'un rappeur ou d'un *payador* et ils ont tous rimé sur une boucle rythmique enregistrée ou sur une *milonga*. Une élève s'est accompagnée à la guitare en imitant la *milonga* d'Atahualpa Yupanqui. C'est une séquence qui a plu aux élèves. Versifier comme le font rappeurs et *payadores*, trouver des sons ou une milonga pour s'accompagner, l'intégrer dans le cadre scolaire et dans celui de la poésie leur a permis de s'exprimer plus amplement et plus

[20] J.-P. WARNIER, *op. cit.*, p. 118.
[21] Nous pouvons citer parmi les rappeuses, la Chilienne Belona MC et la Bolivienne Diana Avella, puis parmi les *payadoras,* l'Argentine Susana Repetto et la Chilienne Cecilia Astorga.

facilement, car la musique motive, enthousiasme, et la poésie est un outil de langage qui inspire les élèves. Elle les ouvre à une langue et à une culture différente à partir de leur propre singularité et allie acquisition et créativité les rendant fiers de ce qu'ils produisent. Ils s'approprient ainsi cette humanité brassée, source de cultures, de différences et de ressemblances.

Macarena Peñas Galleguillos : Née sur la côte Pacifique en 1978 au Chili, elle arrive en France à l'âge de sept ans avec sa mère en tant que réfugiée politique. À 15 ans, elle retourne au Chili avec sa famille, termine le secondaire et poursuit ses études de musique à l'Université à Santiago. C'est après avoir obtenu la nationalité française qu'elle passe le concours du CAPES et valide le Master. Aujourd'hui elle enseigne l'espagnol au lycée et continue de pratiquer la musique entre autres au sein de plusieurs groupes macaetben, http://www.macaetben.com/, et Buena Onda, http://prodbuenaonda.weebly.com/.

Al natural acento,
Súbitas disonancias multiplica.
Voces lentas y obscuras,
O rápidas y claras,
Discordantes posturas,
Modulaciones contrapuestas, raras,
Suma desigualdad de movimiento,
Medios son con que el músico talento
Nos retrata la ira.....
No sólo la retrata : nos la inspira.

Tomás de Iriarte, *La musica, poema*

« SOMOS GUERRERAS » : LE CORPS DES RAPPEUSES HISPANO-AMÉRICAINES, UN ESPACE POLITIQUE SUBVERSIF

SANDRA GONDOUIN
Université de Rouen Normandie
ERIAC (EA 4705)

Dans un article intitulé « Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera »[1], Carmen Díez Salvatierra du collectif « Mujeres reseñando » entreprend une cartographie du rap féministe latino-américain, en soulignant le pouvoir d'interpellation du hip hop, sa capacité à produire et à diffuser des messages libérateurs pour les femmes auprès d'un large public, et notamment de la jeunesse. L'œuvre des rappeuses hispano-américaines me semble ainsi être un sujet intéressant à traiter en classe de langue, car il permet d'aborder, à travers un genre musical touchant les jeunes générations, la lutte contre les violences sexistes, la représentation du corps et les injonctions qui l'entourent et à dépasser certains clichés autour du genre et du rap. Carmen Díez s'intéresse en particulier à deux rappeuses hispano-américaines dont les compositions font écho à un féminisme autonome s'inscrivant dans la vie quotidienne, offrant ainsi « un complément nécessaire au féminisme académique et institutionnalisé »[2]. Or, dans ce contexte de vie quotidienne, l'expérience que les filles et les femmes de tout âge ont de leur corps me semble fondamentale, tant pour les rappeuses que pour leur public. En outre, la question de l'intégrité physique est particulièrement prégnante en Amérique latine, où tant de femmes se font assassiner pour le simple fait d'être nées dans un corps de sexe féminin, où les violences qui leurs sont faites atteignent un niveau inouï et le droit à l'avortement fait l'objet de luttes acharnées[3].

[1] Carmen DÍEZ SALVATIERRA, « Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera », *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n° 3, 2016, p. 39-57, [https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/3520/1680-7208-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y].
[2] *Ibid*, p. 43.
[3] Le thème des violences faites aux femmes et des féminicides est très présent chez les rappeuses hispano-américaines. On peut penser, par exemple, à « Ni una menos », « Ni encerradas ni con miedo » ou « Este cuerpo es mío », de Rebeca Lane, « Paren de matarnos » de Miss Bolivia, « Puro estereotipo » de Caye Cayejera, etc. Quant aux luttes pour le droit à l'avortement, elles ont abouti en Argentine où l'IVG a été légalisé le 30 décembre 2021 jusqu'à quatorze semaines de grossesse.

Je souhaiterais donc poursuivre le travail de cartographie entrepris par Carmen Díez Salvatierra et approfondir la réflexion menée sur la question du corps chez les rappeuses[4]. Il s'agit, il me semble, d'un point important, puisque des penseurs comme Michel Foucault ou Judith Butler ont montré que le corps se construit au-delà du biologique comme un espace politique, comme l'enjeu du pouvoir biopolitique. Or, la question du pouvoir est fondamentale dans le rap dès ses origines (dans les années 60-70), en tant qu'expression musicale revendicative des laissés-pour-compte, du Bronx à Brooklyn, mais aussi en tant que genre où l'égotrip[5] et la réussite s'affichent et se déclament avec ardeur. Si le rap s'est tout d'abord fait l'expression de luttes de pouvoirs dans lesquelles les femmes n'étaient pas représentées ou apparaissaient comme subalternes, les choses ont changé tant aux États-Unis qu'en Amérique latine. Au fil des décennies, la culture hip-hop a rencontré un succès international colossal, jusqu'à devenir aujourd'hui l'une des musiques les plus écoutées, en particulier par les jeunes générations. Fruits des tensions entre aspirations commerciales, recherche esthétique et engagement socio-politique, ont surgi les tendances très diverses que l'on observe sur la scène actuelle (*gangsta* rap, rap *hardcore,* jazz-rap, *trap*, pop rap, rap conscient, rap poétique, etc.). Dans ce paysage complexe, les femmes ont tracé leurs chemins, aux États-Unis tout d'abord, puis dans le sud du continent : elles ont transité de représentations « passives » de femmes-objets, groupies ou figurantes dans les clips au statut de créatrices, compositrices et interprètes de leurs propres textes. Elles se sont ainsi écartées des rôles que leur avaient assignés les hommes, et notamment des clichés du *gangsta rap* – des femmes répondant aux canons de beauté occidentaux dansant dénudées dans des grosses cylindrées, etc. Pour autant, les rappeuses ne rejettent pas toutes l'hypersexualisation des corps. Aux États-Unis en particulier, elles choisissent souvent de mettre en scène un érotisme exacerbé (Lil Kim, Nicky Minaj, Cardi

[4] Je me suis déjà intéressée à la façon dont Rebeca Lane met son corps en scène dans une perspective féministe d'*empowerment* et en tant que lieu d'inscription de la mémoire collective. Sandra GONDOUIN, « Rebeca Lane: "*Libre, atrevida y loca*", la liberación del cuerpo por una rapera feminista de Guatemala », *Amerika - Les féminismes en Amérique latine et dans les Caraïbes (XXe-XXIe) : identités et enjeux*, n° 16, 2017, [https://amerika.revues.org/8132].

[5] Un article de la radio musicale « Le Mouv » définit assez bien l'égotrip : « Dans le rap, la mise en avant de l'égo occupe d'ailleurs une place centrale (un rappeur se raconte avant toute chose) et constitue, par le biais de l'exercice de l'égotrip, l'une des bases fondamentales du genre. De la même manière qu'un boxeur entre sur le ring pour gagner, un rappeur prend le micro pour montrer qu'il est au-dessus, et pour ce faire, ne doit pas hésiter à s'autoproclamer meilleur que les autres. À partir de là, bien sûr, plusieurs écoles cohabitent : ceux qui voient l'aspect compétition comme un simple moyen de se dépasser et de performer du mieux possible ; ceux qui en jouent voire en surjouent, et font de l'égotrip l'ingrédient principal de leurs textes voire de leur personnalité artistique ; et enfin, ceux qui croient dur comme fer être au-dessus des autres. » Team Mouv, « Le culte de l'égo dans le rap français », 27. 08. 2018, [https://www.mouv.fr/rap-fr/le-culte-de-l-ego-dans-le-rap-francais-346340].

B.), comme symbole de leur *empowerment*, en se plaçant dans des rôles de « *bad girls* » dominatrices. Si l'on peut arguer que cette posture reproduit des rapports de domination et une esthétique machiste inspirés de l'industrie du porno, la prise de pouvoir de ces rappeuses sur leurs corps n'en modifie pas moins les coordonnées des rapports génériques, ne serait-ce qu'à travers une inversion des rôles.

Cela pose, il me semble, la question complexe du positionnement pour les rappeuses. En effet, leurs identités et leurs corps de femmes les placent d'emblée face à des jugements machistes et à des considérations extérieures à la création et à l'interprétation vocale – « trop sexy », « pas assez » – et sous le feu de critiques dont les hommes ne font pas ou bien moins les frais – en particulier le *body shaming*. De fait, l'hypersexualité ne semble pas être la stratégie retenue par la plupart des rappeuses hispano-américaines, qui préfèrent se présenter et se faire respecter en tant que « guerrières » plutôt que « sex-symboles ». Des rappeuses comme les Chiliennes Ana Tijoux et Belona MC, l'Équatorienne Caye Cayejera, les Mexicaines Mare Advertencia Lírika ou Mamba Negra, la Vénézuélienne Gabylonia, la Guatémaltèque Rebeca Lane, les Argentines Miss Bolivia, Nathy Peluso ou Sara Hebe, et bien d'autres, cherchent à faire porter leurs voix sur le terrain des idées en évitant un érotisme exacerbé qui pourrait affaiblir leur message et faire d'elles la cible de stéréotypes machistes. Leur rap est revendicatif, engagé, il s'inspire de leurs expériences de vie en tant que femmes et des luttes de leur temps, dans des sociétés profondément marquées par les violences machistes, raciales et socio-économiques. Ana Tijoux considère ainsi que « *[n]o podemos pensar un feminismo sin anticapitalismo, sin un antifascismo, sin un antiracismo y sin una lucha de clases* »[6]. Nous chercherons donc à voir comment se positionnent ces rappeuses hispano-américaines pour mener à bien ces luttes intersectionnelles ? Si le genre est une « performance de genre » (Butler)[7], comment performent-elles leur identité générique à travers leurs corps et pourquoi ? Quelle représentation donnent-elles des corps de femmes en général et comment en font-elles un espace politique subversif ?

[6] « Hip hop antipatriarcal: entrevista con Ana Tijoux », [https://kaosenlared.net/chile-hip-hop-antipatriarcal-entrevista-con-ana-tijoux/].
[7] Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

1. Les rappeuses hispano-américaines et les mouvements féministes : un apport réciproque

L'une des premières difficultés que rencontrent les rappeuses est le machisme d'un milieu où les femmes restent très minoritaires. Selon une perspective essentialiste, leurs corps de femmes sont perçus comme le socle d'une identité « féminine » incompatible avec la pratique du rap, à moins que leur « plastique » ne soit conforme aux critères de beauté standardisés des vidéoclips états-uniens. Ainsi, la rappeuse mexicaine Audry Funk témoigne des commentaires auxquels elle a dû faire face : « *Constantemente, Funk escucha frases como "tú eres morra*[8] *y no sabes rapear", "no estás buena, entonces no la vas a armar" o de plano, "no puedes subir a cantar, porque eres mujer*" »[9]. Si ce type d'attitudes machistes est particulièrement visible sur la scène hip hop, il est avant tout le corollaire de sociétés hétéro-patriarcales. La scène rap correspond à une culture urbaine et populaire des quartiers défavorisés et de la rue, espaces de domination masculine où les femmes sont marginalisées selon la dichotomie traditionnelle qui associe l'intérieur au féminin et l'extérieur au masculin. Pour autant, comme le souligne Eloïse Bouton auteure d'un site très complet qui se présente comme « Le premier média en France dédié aux femmes et aux LGBT + dans le hip hop »[10] :

> le rap n'est pas plus misogyne que d'autres musiques, il use juste de codes différents, sans détours et sans fioritures, ce qui rend le problème plus visible. Les autres styles musicaux produisent un sexisme plus *mainstream* et pernicieux, presque indécelable et surtout beaucoup mieux accepté[11].

Malgré les résistances, les rappeuses hispano-américaines ont fini par investir la scène rap à partir des années 2000[12] pour y exprimer leurs revendications et leur liberté créative. Depuis, elles sont de plus en plus nombreuses, et leurs voix commencent à porter sur la scène

[8] Au Mexique, « *morra* » signifie « femme » / « meuf » en argot.
[9] Xóchitl RANGEL, « Audry Funk, una muestra del Hip Hop a la poblana », 09.06.2013, [https://www.poblanerias.com/2013/06/audry-funk-una-muestra-del-hip-hop-a-la-poblana/].
[10] [https://madamerap.com/].
[11] Éloïse BOUTON, « Pourquoi je suis féministe et j'aime le rap », *Huffington Post*, 14.07.16, [https://www.huffingtonpost.fr/eloise-bouton/pourquoi-je-suis-feministe-et-jaime-le-rap_b_10925046.html].
[12] Ainsi, si Ana Tijoux se fait connaître dans les années 2000 avec le groupe Makiza, elle ne commence sa carrière en solo qu'en 2006 avec son premier single *Ya no fue*. Rebeca Lane a également commencé dans les années 2000 (après les Accords de paix de 1996 en Amérique centrale) au sein du groupe « Última dosis », mais n'a sorti son premier album en solo, *Canto*, qu'en 2014. Quant à Miss Bolivia, son premier album solo, *Alhaja*, est paru en 2011.

internationale. Or, loin de l'esprit des « *battles* » de la scène hip hop, les valeurs collectives semblent primordiales parmi ces artivistes[13], qui ont su, en particulier, trouver l'appui de collectifs féministes et placer des valeurs de sororité et de solidarité au centre de leurs pratiques[14]. Ainsi, de nombreux collectifs de rappeuses se sont créés à l'échelle nationale ou continentale – « Somos guerreras » (Guatemala, Costa Rica y México), « Batallones femeninos » (México), « Las musas desconectadas » (El Salvador), « Colectivo Distrital de Mujeres Hip Hoppers » (Bolivia), et tant d'autres. Lise Segas montre très justement comment le rap s'est fait le vecteur des combats féministes[15], notons que l'inverse est également vrai. Devant l'effervescence créative des mouvements féministes hispano-américains, en particulier dans le cône sud et au Mexique[16], il est intéressant d'observer comment les rappeuses ont su s'appuyer sur ces mouvements d'une grande diversité et inversement.

En effet, les collectifs féministes entretiennent avec les rappeuses des liens qui les enrichissent mutuellement : leur appui théorique et humain renforce les rappeuses et leur ouvre un champ d'action et d'expression, tandis que celles-ci font entendre les messages qu'elles partagent. Ainsi, nombre de compositions de rappeuses sont entonnées comme des hymnes féministes lors de manifestations[17], certains de leurs vers scandés comme slogans ou repris sur les pancartes des défilés, où l'on peut observer des phases[18] d'« Antipatriarca » d'Ana Tijoux,

[13] Ces rappeuses se définissent elles-mêmes souvent comme « *artivistas* », selon un mot valise réunissant les termes d'art et d'activisme pour désigner une pratique artistique militante, un art engagé visant à mobiliser également les auditeurs ou spectateurs.

[14] Rebeca Lane explique ainsi que c'est grâce aux milieux féministes qu'elle a pu se faire connaître : « *Lo que sucedió fue que mi música la empezaron a escuchar las feministas. Ya no fue la escena hip hop. Así empecé a viajar, a conocer otros lugares y me empecé a dar a conocer. Fue a través de las chavas feministas que escucharon la música y les gustó y la empezaron a compartir. En los viajes me he conectado con las escenas hip hop locales y todo. Y de alguna forma hay un poco más de credibilidad cuando hacés cosas fuera de tu país que cuando las hacés dentro de tu país* ». Gerson VICHEZ, « Rebeca Lane: políticamente no me voy a tragar las cosas para poder estar recibiendo un premio », *Revista Factum*, 21.11.16, [http://revistafactum.com/rebeca-lane/].

[15] Lise SEGAS, « Raptivisme : en Amérique latine, le rap vecteur des combats féministes », *The Conversation*, [https://theconversation.com/raptivisme-en-amerique-latine-le-rap-vecteur-des-combats-feministes-137668].

[16] Je pense, par exemple, à l'incroyable succès du collectif « Las tesis », qui est parvenu à mobiliser des milliers de femmes dans de nombreux pays pour réaliser des chorégraphies de foules en scandant sur un rythme de rap un texte contre les violences faites aux femmes (« Un violador en el camino ») inspirées de discours féministes. Ce faisant, elles occupent l'espace public et s'adressent à toutes et à tous à travers l'art. Ces artivistes font de la théorie une pratique artistique vivante, militante, solidaire, collective, créative et extrêmement impactante. En outre, au-delà de la performance *in situ*, les vidéos sont devenues virales sur les réseaux sociaux et participent ainsi à une conscientisation sociale de grande ampleur.

[17] Miriam SOTO, « Raperas contra el machismo », *El tiempo*, 13.07.2009, [https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/cantantes-que-protestan-contra-el-machismo-con-su-musica-388112].

[18] La « phase » désigne un vers dans une composition de rap.

ou de « Mujer lunar » de Rebeca Lane[19], par exemple. Rebeca Lane affirme ainsi : « *Las mujeres estamos ocupando el hip hop, el rap y la canción de autor porque nos dan libertad creativa […] El rap es una escena machista, pero es el único estilo musical que da espacio a las mujeres y al feminismo* »[20]. En réalité, d'autres styles musicaux s'ouvrent également à l'expression féministe : on peut penser à la cumbia[21], par exemple, avec des titres comme « Bien Warrior » de Miss Bolivia (Argentine) et son clip extrêmement travaillé ou l'ironique « Cumbia feminazi » de la chicana Renée Goust, pour ne citer que deux titres ayant rencontré un franc succès. De fait, Rebeca Lane reprend elle-même des rythmes de cumbia dans sa « Cumbia de la memoria » ou « Siempre viva », par exemple, mais il est vrai que le rap possède une force de frappe particulière, en tant que musique née de la rue, des quartiers défavorisés et de la colère. Les sonorités festives de la cumbia se marient néanmoins très bien avec le *flow* du rap, qui se décline aujourd'hui en une multitude de courants différents issus de divers métissages.

2. Le corps des femmes, espace de toutes les injonctions

Parmi les luttes féministes qui transparaissent chez les rappeuses hispano-américaines – à travers les paroles où les clips des hymnes féministes que nous venons de citer, par exemple – le corps est omniprésent et notamment en ce qu'il est soumis à une foule d'injonctions contradictoires, allant des plus moralisatrices à une apologie d'une sorte d'hypersexualité inspirée de la pornographie. Bref, ce que Sor Juana Inés de la Cruz dénonçait déjà au 17e siècle

[19] « 5 temas musicales de Rebeca Lane para empoderarte », *Periodismo y activismo*, 28.08.18, [https://periodismoyactivismo.wordpress.com/2018/08/28/5-temas-musicales-de-rebecalane-para-empoderarte/]. *« Rebeca Lane es guatemalteca, rapera y referente del Hip Hop en Latinoamérica y distintos países de Europa. Su música se convirtió en parte del movimiento de mujeres que lucha en las calles por más derechos, por eso, escucharla es sinónimo de empoderamiento* ». Les titres que retient l'article sont « Mujer lunar », « Ni una menos », « Este cuerpo es mío », « Ni encerradas ni con miedos » et « Siempre viva ».

[20] M. SOTO, *op. cit.*, [https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/cantantes-que-protestan-contra-el-machismo-con-su-musica-388112].

[21] Israel Márquez souligne ainsi dans un article consacré à la cumbia digitale l'aspect protéiforme de cette musique traditionnelle : « *Si existe en América Latina un género musical que ha demostrado su enorme facilidad para transformarse y adaptarse localmente a cada país -incluso a cada región dentro de un mismo país-, ese es el de la cumbia. Este ritmo y baile latino-caribeño, nacido de la confluencia histórica y el mestizaje entre negros, indios y españoles, ha viajado y mutado considerablemente a lo largo de todo el continente americano desde su génesis en el Caribe colombiano, lugar de nacimiento de otros géneros musicales populares como el bullerengue, el porro, el mapalé o la champeta* ». Israel MÁRQUEZ, « Cumbia digital: tradición y postmodernidad », *Revista musical chilena*, año 70, nº 226, 2016, [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-2790201600020000].

dans « Hombres necios » est toujours d'actualité… Ainsi, Rebeca Lane s'insurge dans « Siempre viva » contre la façon dont les stéréotypes sexistes prennent ancrage dans le corps des filles dès l'enfance :

> *¿Quién dijo que era fácil ser mujer?*
> *Desde pequeñita me hicieron creer*
> *que era monita, y si no lo era,*
> *entonces ya nadie me iba a querer.*
> *Si era redonda era por glotona,*
> *[…]*
> *Nada de tatuajes ni perforaciones,*
> *nada de bailar y enseñar los calzones,*
> *¿cómo ser feliz con tantas prohibiciones?*
> *¡Mando a la mierda todos sus sermones*[22]*!*

On reconnaît dans ces vers les injonctions culpabilisatrices et les menaces traditionnelles qui reproduisent un système de domination patriarcale. À travers l'anaphore de « *nada de* », la voix lyrique montre comment les interdictions s'additionnent, dépossédant les jeunes femmes de leur propre corps – « *nada de tatuajes ni perforaciones* » – et leur faisant ressentir leur sexualité comme coupable – « *nada de bailar y enseñar los calzones* ». C'est ainsi que le corps des femmes devient peu à peu un territoire colonisé[23]. Ce sont aussi les marques d'appartenance au milieu du hip hop qui sont refusées ici comme inconvenantes. Tatouages et piercings apparaissent comme les emblèmes d'une culture urbaine, celle de la rue, souvent associée à la délinquance dans un imaginaire collectif d'ailleurs bien souvent entretenu par les rappeurs eux-mêmes. En outre, en Amérique centrale, la pratique du tatouage évoque immédiatement l'ultra-violence de *la mara*. Et pourtant, pour beaucoup de jeunes centre-américains, le hip hop offre précisément une forme d'identification et de reconnaissance de groupe opposant une alternative à un embrigadement dans un gang de *mareros* ou, à l'extrême inverse, dans les Églises évangéliques qui foisonnent dans l'Isthme[24].

L'emploi de la troisième personne du pluriel – « *me hicieron creer* » – désigne une communauté anonyme qui englobe à la fois les parents, les enseignants, l'Église, les adultes en général, soit le discours dominant que la voix lyrique choisit « d'envoyer chier ». Si le registre

[22] R. LANE, « Siempre viva », [https://www.youtube.com/watch?v=eacS_lvCh7A].
[23] Lucía Guerra CUNNINGHAM, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Editorial Cuarto Propio, 1995.
[24] Monserrat SEPÚLVEDA, « La filosofía de la noviolencia en Guatemala: retirándose de la violencia a través del hip hop », *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, n° 40, 2014, p 263-288.

grossier fait partie des caractéristiques du rap, il contraste avec l'usage des diminutifs – « *pequeñita* », « *monita* » – et vient anéantir de façon ironique un discours patriarcal infantilisant et réducteur qui n'a manifestement pas porté ses fruits. On retrouve ici le souffle lyrique de Rebeca Lane, qui a commencé par écrire de la poésie sous le pseudonyme de « Miss Penny Lane », et notamment l'influence d'Ana María Rodas et de sa « Carta a los papis que se están muriendo »[25]. Lorsqu'Ana María Rodas publia ses différents recueils de poésie, elle dut essuyer les critiques acerbes des cercles littéraires guatémaltèques et de la « bonne » société qui l'accusèrent de faire de la pornographie. Cependant, cette poétesse iconoclaste a posé un jalon dans le développement de la poésie écrite par des femmes en Amérique latine, notamment par sa liberté de ton et la rupture des tabous autour de la sexualité et du désir féminin. Quelle plus belle revanche contre les critiques que le fait que nombre de poétesses contemporaines hispano-américaines se réclament ses héritières, comme c'est d'ailleurs le cas de Rebeca Lane ? Mais aujourd'hui, plus encore que la presse ou les media, ce sont les réseaux sociaux qui s'érigent en juges de tout ce qui y est publié ; des juges pouvant se permettre d'être d'autant plus sévères et malveillants qu'ils restent confortablement cachés derrière un pseudonyme et un écran. Ces réseaux sont ainsi parfois les tenants d'une sorte de double morale particulièrement réactionnaire que dénonce Rebeca Lane dans la suite de « Siempre viva » :

> *En redes sociales me dicen marrana,*
> *me dicen peluda, me dicen lesbiana,*
> *me dicen fea, me dicen atea,*
> *¡y yo siempre viva pues soy mala hierba!*
> *[…]*
> *Pero sus palabras no van a ofender*
> *¡pues soy un orgullo de mala mujer*[26]*!*

Ici encore, l'anaphore et le parallélisme de construction traduisent le matraquage dont les femmes sont victimes. L'emploi de la forme indéfinie « *me dicen* » souligne l'anonymat d'agresseurs qui s'en prennent à la fois au physique de la chanteuse, à sa sexualité, ses croyances, des domaines relevant de l'intime et sur lesquels l'intelligence et le respect invitent à suspendre tout jugement. La rappeuse oppose à cette violence morale et symbolique la force d'une *punchline* qui ferait un parfait slogan de manifestation, dont les femmes peuvent

[25] Ana María RODAS, « Carta a los papis que se están muriendo », *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, *in Poemas de la izquierda erótica, trilogía*, Ciudad de Guatemala, Editorial Piedra Santa, 2004.
[26] R. LANE, « Siempre viva », [https://www.youtube.com/watch?v=eacS_lvCh7A].

s'emparer pour valoriser une identité dissidente et se défaire des injonctions de tout ordre – « *¡pues soy un orgullo de mala mujer!* ». Ne pas se plier à ce que la société hétéro-patriarcale attend d'elles en tant que femmes et performer leur genre comme elles l'entendent, c'est bien là ce que semblent proposer les rappeuses hispano-américaines. Et il me semble que c'est dans cette optique libertaire qu'elles se positionnent en tant qu'artistes, à travers leurs textes et leurs vidéoclips en particulier. Il s'agit là d'un choix engagé et courageux : n'oublions pas que la musique est une industrie et que c'est également la façon dont ces artistes cherchent à gagner leur vie. La question de leur rapport au marché musical se pose donc nécessairement.

3. Filiation et distance avec les rappeuses états-uniennes

Étudier les canaux de diffusion que choisissent les rappeuses hispano-américaines en les corrélant au degré d'indépendance qu'ils leurs assurent serait intéressant, mais cela dépasse le cadre de cet article. Je souhaite simplement souligner l'originalité de leur positionnement par rapport à la scène internationale et en particulier au rap états-unien. Berceau du rap et référence musicale en raison du poids commercial qu'y représente l'industrie de la musique, les États-Unis exercent une influence culturelle indéniable à travers la domination des media, la télévision et ses chaînes musicales bien sûr, mais aussi de Google, Youtube, Facebook et autres plateformes internautiques qui abreuvent le monde de culture occidentale. Les musicien·ne·s se construisent donc avec et / ou contre ce modèle hégémonique, qu'il leur est impossible d'ignorer. En outre, l'arrivée des femmes sur la scène hip hop étant plus tardive en Amérique latine qu'aux États-Unis, les rappeuses hispano-américaines connaissent le chemin parcouru par les pionnières du rap et les stratégies qu'elles ont adoptées pour se faire entendre et reconnaître, et que Denis Constantin Martin résume en ces mots :

> Pour sortir des rôles dans lesquels elles étaient cantonnées, les femmes pouvaient soit se dresser contre les hommes, avec la violence que ceux-ci leur appliquaient, soit se faire aussi « mecs » que les mâles, soit retourner le corps-objet pour en faire une arme à laquelle les hommes ne pourraient résister. Ce sont, à peu près, les postures qu'ont adoptées, parfois en les mêlant, les rappeuses américaines[27].

[27] Denis Constant MARTIN, *Quand le rap sort de sa bulle*, Paris, Irma, 2010, p. 41.

Ce constat correspond assez bien à la catégorisation plus précise qu'établit Cheryl Lynette Keyes dans son ouvrage *Rap Music and Street Consciousness*[28]. La chercheuse considère les rappeuses états-uniennes, pour la plupart noires ou métisses et issues de milieux défavorisés, comme des « filles du Blues », en ce qu'elles s'éloignent de l'idéalisation de l'amour proposée par la musique *mainstream* pour des compositions protestataires[29]. Elle met en avant les différents positionnements qu'ont adoptés ces rappeuses, des années 80 aux années 2000, pour se faire une place sur le marché de la musique et faire entendre leurs revendications. Cheryl Lynette Keyes distingue ainsi les *Queen Mothers* (reines mères), les *Fly girls* (filles sexy), les *Lesbians* (lesbiennes) et les *Sista with attitude* (meufs qui en imposent)[30]. On remarquera que ces catégories sont en lien avec les différentes façons qu'ont les rappeuses de performer leur genre plutôt qu'avec leur pratique musicale en soi – dont il serait intéressant qu'elle fasse l'objet de plus d'études de la part, notamment, des musicologues. Cela dit, c'est bien qu'il y a là un enjeu fondamental chez les rappeuses, une façon de projeter leur rapport au corps et à la sexualité qui offre sans doute un reflet exacerbé des tensions socio-politiques de notre monde.

Selon Cheryl Lynette Keyes, les *Queen Mothers*, comme Queen Latifah, choisissent une allure digne, maternelle, et prônent le respect pour les femmes comme pour les hommes noir·e·s. Les *Fly Girls* – dont les *Salt'n Pepper* figurent parmi les premières représentantes – s'habillent de façon sexy et invitent les femmes à poser les règles du jeu de la séduction, dans leur célèbre « Let's talk about Sex », par exemple. Au-delà de la légèreté apparente, les *Fly Girls* portent un message politique : elles se montrent maîtresses de leur corps, de leur sexualité, et valorisent la beauté de corps noirs ou métisses « considérés comme non désirables selon les critères de beauté dominants aux États-Unis »[31]. Missy Elliott, en particulier, impose son style personnel et sa beauté non formatée avec classe et succès, des années 90 à aujourd'hui. De fait, Keyes précise bien que les catégories qu'elle propose se recoupent, Missy Elliott pouvant être considérée à la fois comme *Fly girl* et *Sista with Attitude*.

Si certaines rappeuses nord-américaines rejettent l'image de *Fly Girl* en adoptant des looks urbains de type « *bad boys* » (MC Lyte, par exemple), d'autres poussent aujourd'hui l'image de la *bitch / biatch* (argot pour « chienne », « pute », que les rappeuses retournent en un terme

[28] Cheryl Lynette KEYES, *Rap Music and Street Consciousness*, Chicago, University of Illinois Press, 2004.
[29] *Ibid.*, p. 186-187.
[30] C'est moi qui traduis.
[31] C. L. KEYES, *op. cit.*, p. 195 : « Rap's fly girl image is political because it calls attention to aspects of black women's bodies that are considered undesirable by mainstream American standards of beauty ».

valorisant, synonyme de force de caractère) à son paroxysme. On peut penser, par exemple, à l'immense succès d'« Anaconda » (940 309 488 vues sur Youtube le 05.07.20)[32], où Nicky Minaj glorifie ses fesses rebondies, revendiquant le désir sexuel qu'elles suscitent. Pour ces rappeuses, briser les tabous sexuels et apparaître dans une attitude dominatrice – comme le fait également Queen Pen, par exemple, première MC à se montrer ouvertement lesbienne – constitue une forme d'*empowerment*. Leur adhésion aux codes du « bling-bling » et à l'égotrip répond à une volonté de montrer qu'elles peuvent réussir aussi bien que les hommes, on peut y voir une façon de défier l'autorité masculine et de fissurer le socle de l'hétéro-patriarcat. C'est là un combat que ces rappeuses ont en commun avec leurs sœurs du sud du continent, même si elles semblent le mener différemment. En effet, si les catégories de Cheryl Lynette Keyes me semblent fournir une grille de lecture intéressante, nous allons voir que la plupart des rappeuses hispano-américaines adoptent un positionnement différent que celui des rappeuses superstars des États-Unis[33].

4. « Trop sexy », « pas assez » : et alors ? L'artivisme avant tout !

Si l'on observe les rappeuses les plus connues sur la scène nord-américaine, on constate donc des stratégies visant à imposer le respect en passant par diverses façons de performer leur genre. Cependant, ces positionnements reposent sur des clichés sexistes : la figure maternelle digne et respectable, la femme fatale hypersexualisée mais maîtresse de son désir et dominatrice, le « garçon manqué », la lesbienne… Or, il me semble précisément que c'est à ces stéréotypes essentialistes que les rappeuses hispano-américaines cherchent à échapper. Il est d'ailleurs significatif que l'on ne retrouve pas parmi elles de rappeuse célèbre reprenant les codes de la *Fly girl* hypersexualisée. En effet, lorsque des rappeuses comme Miss Bolivia, Sara Hebe ou Rebeca Lane choisissent des tenues sexy, ce n'est pas dans une optique de séduction : leurs corps deviennent au contraire des espaces de provocation politique, dans un esprit anarcho-

[32] [https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs].
[33] Nous retenons ici les superstars en tant que modèles potentiels en ce que leurs clips et chansons sont les plus diffusés dans l'Amérique hispanique, et donc les plus susceptibles d'être des sources d'influence. Il existe pour autant une infinité de courants et de pratiques artistiques autour du rap aux États-Unis. Certaines rappeuses états-uniennes rejoignent ainsi l'artivisme des rappeuses hispano-américaines : Tierra Whack, par exemple.

punk visant à anéantir les codes sociaux et les stéréotypes de genre[34]. C'est ce que l'on observe dans « Libre, atrevida y loca » (véritable hymne de libération LGBTQI+ réunissant Miss Bolivia, Ali Gua Gua et Rebeca Lane), dans « Siempre viva » (où Rebeca Lane parodie avec humour la représentation de fantasmes porno arborant une tenue de soubrette, tout en faisant un doigt d'honneur et proclamant « *mando a la mierda todos sus sermones* »), ou dans « Paren de matarnos » de Miss Bolivia, parmi bien d'autres titres. Il me semble ainsi que le rap composé par des femmes en Amérique hispanique se caractérise bien souvent par son engagement socio-politique et son caractère revendicatif, même s'il ne perd pas pour autant sa force créatrice et poétique, que la rappeuse argentine Sara Hebe revendique ici :

> Ses grands yeux verts s'illuminent, ses sourcils se froncent, à force de lui dire que son rap est « conscient », elle se fâche presque puis explique. « J'aime pas trop le terme rap conscient, j'essaie d'écrire de manière subtile, que le message se lise de manière inconsciente, je n'écris pas de pamphlets, mais une poésie qui peut être politique. » [Elle] souhaite continuer à mélanger les genres. « J'adore Kenny Arkana, mais je peux aussi écouter de la trap[35], il y aura plusieurs thèmes trap et reggaeton dans mon prochain album. Je ne suis ni mainstream ni underground », sourit-elle[36].

Le terme de « poésie politique » choisi par Sara Hebe fait écho à celui d'« artiviste », soit d'un art comportant une dimension militante, dans lequel les rappeuses hispano-américaines se reconnaissent souvent. Comme les *Fly Girls*, certaines dénudent parfois leurs corps dans une attitude de défi, démontrant ainsi qu'elles peuvent être sexy si elles le souhaitent, que leur corps leur appartient et qu'elles en font ce que bon leur semble. Néanmoins, elles ne cherchent pas en cela à séduire ou attirer les hommes mais plutôt à les mettre en garde et à montrer qu'elles sauront se défendre contre toute violence. Cela apparaît clairement dans « Bien warrior » de Miss Bolivia, dont la chanteuse indique que le titre « *rima con ovarios* »[37] et où elle revendique

[34] Liber AICARDI, « Miss Bolivia: La cumbia es punk », *Metrónomo*, [http://metronomo.uy/work/miss-bolivia-la-cumbia-es-punk/] : « *hoy salió una nota de la BBC, de una serie documental, donde a mí me entrevistan y, también a otros cantantes, y todos coincidimos en que la cumbia es Punk. Que tiene que ver con lo social, que es una narrativa de lo social sin filtro. Tanto el Hip-Hop como la cumbia son estilos privilegiados para dar cuenta de lo social en primera persona y sin el tratamiento que tienen los medios de comunicación generalmente* ».

[35] La trap est une nouvelle esthétique du rap qui se fait jour à partir des années 2010. Elle se base sur des rythmes plus lents que dans la tradition rap, inspirés du charleston notamment, et une instrumentale électronique dans laquelle on retrouve la traditionnelle boîte à rythme.

[36] Romuald GADEGBEKU, « La rappeuse Sara Hebe, ou le miroir de la jeunesse rebelle en Argentine », *Greenroom*, 07.11.18, [https://www.greenroom.fr/123780-123780sa/].

[37] Laura SCARINCI, « Bien warrior rima con ovarios », *Agencia de Noticias – Ciencias de la comunicación – Universidad de Buenos Aires*, 03/05/2016, [http://anccom.sociales.uba.ar/2016/05/03/bien-warrior-rima-con-ovarios/].

le pouvoir subversif de la *cumbia* en menant une révolte d'ouvrières contre un pouvoir patriarcal tyrannique. Cette différence avec la scène *mainstream* états-unienne tient sans doute à la force des mouvements sociaux contemporains en Amérique hispanique et en particulier des courants féministes – dont l'ampleur répond d'ailleurs à la magnitude particulière des violences faites aux femmes en Amérique latine –, mais pas seulement.

Une hypothèse possible serait que, dans l'industrie musicale hispano-américaine, l'hypersexualité et l'érotisme correspondent plutôt au genre du reggaeton, dont le caractère machiste est souvent critiqué pour réduire les femmes à l'état d'objets sexuels. Le hip hop, quant à lui, conserve chez les rappeuses hispano-américaines ses caractéristiques originelles de musique engagée, protestataire et ne semble pas ou peu céder au « bling-bling », ni à l'égotrip matérialiste. Notons, bien sûr, qu'il ne s'agit là que de tendances et que rien n'est figé. Ainsi, le reggaeton peut lui aussi être porteur de messages féministes ou LGBTQI+. C'est le cas, par exemple, du titre « Yo perreo sola », de Bad Bunny (299 339 067 vues sur Youtube le 07.07.20), dont le clip se referme sur ce message en lettres capitales rouges : « *SI NO QUIERE BAILAR CONTIGO, RESPETA, ELLA PERREA SOLA* ». De fait, la spécialiste des mouvements sociaux chiliens Anne-Claire Sanz m'a récemment indiqué avoir vu de nombreuses manifestantes brandissant ce message dans la manifestation du 8 mars 2020 à Santiago. Les revendications féministes mais aussi contre le racisme, le capitalisme, le colonialisme ou la destruction de l'environnement sont aujourd'hui très prégnantes en Amérique latine et une grande quantité d'artistes s'en emparent, comme l'explique Miss Bolivia :

> *En todos los palos de la música está [la reivindicación feminista] instalad[a], tengo colegas folcloristas, raperas, cumbieras, del pop, del rock y todas de algún modo hacen foco en esos contenidos y no estamos organizadas, es algo que cada una hace. Está lleno de organizaciones, con las cosas que están pasando hay como una furia y se organizan movidas de repudio o también de empoderamiento*[38].

Conclusion : *raperas guerreras*

Finalement, parmi les catégories de Cheryl Lynette Keyes, celle qui me semble correspondre le mieux à la plupart des rappeuses hispano-américaines serait celle de *Sista with attitude*, mais

[38] *Id.*

cette dénomination ne rend pas assez compte de leur combativité. Je proposerais plutôt le terme de « *guerreras* », que revendiquaient Rebeca Lane, Audry Funk et Nakury comme nom de leur collectif – « Somos guerreras » – et que l'on retrouve, par exemple, dans le titre « *Bien warrior* » de Miss Bolivia. En effet, l'idée de combat semble omniprésente chez ces rappeuses artivistes, en guerre contre toutes les formes d'injustice qui affectent leurs pays et notre monde. Ana Tijoux, par exemple, invite de façon très directe à la lutte politique : contre le patriarcat (« Antipatriarca »), pour une réforme de l'éducation au Chili (« Shock »), contre le pouvoir capitaliste et colonialiste (« Somos Sur », « Antifa Dance »), pour les droits des enfants (« Los peces gordos no saben volar »), contre le gouvernement de Mauricio Macri (« Cacerolazo »), contre tout type d'oppression et la liberté de parole (« Sacar la voz »), etc. Ses messages sont portés par un talent formidable, un *flow* très personnel dont la puissance s'impose sans haine, une solidarité avec les plus humbles qu'elle valorise dans ses clips, à travers l'intensité de leurs regards notamment. Ana Tijoux donne également à certains de ses vidéoclips une dimension documentaire. « Shock »[39] offre ainsi, dans des tons sépia – un écho aux « *discursos incoloros* » que dénonce la rappeuse – des images de diverses formes de revendication : manifestations, barricades, graffitis, lycéen-ne-s grévistes de la faim, etc. Une série de portraits montre des personnes impliquées dans la lutte, et la musique s'interrompt même pendant treize secondes pour laisser la parole à des manifestants (2 :02-2 :15). La rappeuse n'apparaît dans ce clip que pour une seconde (3 :03), présentant comme les autres une pancarte indiquant son nom et ce qui la relie à cette lutte – « *Ana Tijoux – apoyo a los estudiantes* ». Comme dans la plupart de ses clips, elle choisit de céder la parole à d'autres, qui partagent ses mots en les chantant comme en playback. Le corps de la rappeuse laisse ainsi la place au corps social dans toute sa diversité, mais surtout aux plus humbles. On retrouve cette dimension documentaire chez Rebeca Lane, par exemple – sa « Cumbia de la memoria »[40] dénonce le génocide du peuple Ixil par le dictateur Efraín Ríos Montt en utilisant notamment des images d'archive de son procès et « Siempre viva »[41] commence et se referme par 1 :37 de témoignages de femmes sur ce qui les passionne et les discriminations dont elles sont victimes (0 :00-1 :37 ; 4 :55-5 :13). Enfin, notons que ces guerrières ne sont pas isolées mais fortes d'un véritable esprit collectif, loin de l'individualisme de l'égotrip et des rivalités hyper médiatisées entre certaines stars du rap aux

[39] A. TIJOUX, « Shock », [https://www.youtube.com/watch?v=177-s44MSVQ].
[40] R. LANE, « Cumbia de la memoria », [https://www.youtube.com/watch?v=7bw_0e__U6k].
[41] R. LANE, « Siempre viva », [https://www.youtube.com/watch?v=eacS_lvCh7A].

États-Unis. Ce qu'elles demandent, c'est la justice sociale pour toutes et tous, et le respect de toutes les différences qui font la richesse du genre humain et dont leurs clips rendent bien souvent compte, en laissant leurs propres corps s'effacer en faveur de la représentation du corps social, ou en s'éloignant diamétralement des stéréotypes sexistes et dénigrants promus par l'industrie de la musique et la société de consommation. Les rappeuses hispano-américaines ne sont pas là pour séduire, leurs voix et leurs corps n'ont pas pour objectif de provoquer le désir, mais de créer et lutter, à travers leur pratique artistique, pour un monde plus juste.

Sandra Gondouin est agrégée d'espagnol et Maîtresse de Conférences à l'Université de Rouen Normandie (laboratoire de l'ERIAC). Elle est l'auteur d'une thèse sur la réinvention des mythes dans l'œuvre de six poétesses contemporaines d'Amérique centrale. Ses recherches portent sur la poésie centre-américaine, et plus généralement sur les littératures hispano-américaines. Elle a notamment publié divers articles sur le rap en tant que forme émergente d'expression poétique mais aussi sur des œuvres narratives de fiction. Elle a récemment co-édité deux numéros de la revue *Crisol* en collaboration avec Caroline Lepage pour le premier, *¿Encontraría a Cortázar ? 18 articles sur* Rayuela *et* Queremos tanto a Glenda, *Crisol*, n° 8, Université de Nanterre, 2019, http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/67), avec Caroline Lepage et Renée-Clémentine Lucien pour le second, La novela de mi vida *de Leonardo Padura : miscellanées*, *Crisol*, n°13, Université de Nanterre, 2020, http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/75.

A la Música da tanta energía,
La escuela de Pitagoras decía
Que era el compás varón, hembra el sonido.
Nace de este dichoso maridage
La harmónica y melódica belleza •
Y como el buen dibuxo al colorido,
O el buen metro al poético lenguage,
Así el compás espíritu y viveza
Infunde á todo músico pasage.

Tomás de Iriarte, *La musica, poema*

ROSALÍA EN CUATRO CUADROS
ROSALÍA O LA TRADICIONAL IMAGEN DE LO *MILLENNIAL*

CÉSAR RUIZ PISANO
Université Panthéon Sorbonne Paris 1
ERIAC (EA 4705) - Université de Rouen Normandie

Este título recoge, así lo pensamos, el arte de la cantante Rosalía (Rosalía Vila Tobella, 1993), artista que goza actualmente de una fama extraordinaria situándose en el estrellato musical y mediático. La artista contemporánea, que cuenta en su haber con dos discos, varios singles y algunas colaboraciones, así como múltiples espectáculos y performances, afirmó que para ella "todo está inventado"[1] lo que además de mostrar una falsa modestia respecto a la originalidad de su creación, refleja su constante mirada (y homenaje) hacia un bagaje artístico hispano común.

Su universo musical y visual (creaciones indisociables en su caso) nos hacen viajar del cante flamenco a la música urbana y de la imagen clásica a la estética más rompedora lo que parece quedar resumido en la letra de su canción *A Palé* (2019):

> Todo lo que me invento me lo trillan
> Chándal, oro, sello (sello, sello) y mantilla
> Restos de caviar en la vajilla
> Mi Kawasaki va por Seguiriya (Tiri-tiri)

Así pues, de lo flamenco a la música urbana (trap, rap, reggaetón, electro), de la *Maja vestida* de Goya al bolso de Gucci y al chándal, del amor cortés al *Whatsapp*, el viaje por su cultura *millennial* nos lleva a sumergirnos en "Un lugar en el que nadie antes había pensado y nos parece luego inconcebible que no existiera"[2]. Este recorrido por el universo musical y simbólico de Rosalía en 'cuatro cuadros', entre música e imagen, ayudará a comprender mejor la esencia de su arte.

[1] Entrevista para Andreu Buenafuente en *Late Motiv* de *Movistar+* (7 de noviembre de 2018), [https://www.youtube.com/watch?v=Nl9OYWSrAaI].
[2] En www.rosalia.com, consultado el 15 de enero de 2021.

El análisis de los videoclips de cuatro de sus temas (*Aunque es de noche*; *Di mi nombre - Cap. 8: Éxtasis*; *A Palé*; *Juro que*) nos abrirá la puerta a dos tipos de cuadros: el cuadro flamenco y la obra pictórica. El flamenco (y la copla) es para la artista una inspiración constante y, pasando por su filtro artístico, una (re)invención de este patrimonio cultural con el que se da a conocer para el gran público gracias al álbum *Los Ángeles* (Universal Music, 2017) donde los "los ángeles" son las grandes voces del flamenco quienes hacen que surja en ella el duende, aquello que no se puede explicar con palabras sino con el cante más jondo[3]. Rosalía despierta el duende "en las últimas habitaciones de la sangre", tal y como lo describía Federico García Lorca, convocando a sus ángeles y haciendo suyas letras y melodías[4]. Sin embargo, Rosalía no es una artista flamenca, o sí, pero es mucho más. Su música es pop, es rumba, es rap, es hip-hop, es reggaetón, es trap, es slam y será de muchos estilos más porque en sus temas no hay límites. Si el y lo flamenco/tradicional subyacen en cada tema, porque ahí se encuentra la expresión más cristalina de los sentimientos, lo *millennial* es su universo inmediato. Lo vamos a comprobar en estos "cuatro cuadros".

1. Cuadro 1: *Aunque es de noche*

En 2017, Rosalía publica su primer álbum titulado *Los Ángeles*[5]. Estos "ángeles" son los grandes nombres del flamenco, sus guías, sus referentes musicales. Sin embargo, Rosalía se presenta ante el público no como una flamenca al uso, aunque cualidades musicales no le falten, sino que entre los títulos del álbum se percibe ya la necesidad de contar otra cosa, la necesidad de innovar, lo que no es incompatible con el homenaje a los maestros.

Con el single publicado ese mismo año, *Aunque es de noche*, se observa claramente la fase musical en la que se encuentra. Este título pertenece al repertorio del maestro Enrique Morente (1942-2010), una de las mayores figuras del flamenco contemporáneo y, al mismo tiempo, de la renovación del flamenco. A los amantes de literatura clásica, su título les recordará el verso de San Juan de la Cruz (1542-1591) en "Que bien sé yo la fonte que mana y/corre,/aunque es

[3] César RUIZ PISANO, "El 'Romance Millennial' de *Los Ángeles* a *El Mal Querer* : (Re)invenciones icónicas de Rosalía", en *Le flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image*, Lise DEMEYER, Xavier ESCUDERO, Isabelle POUZET MICHEL (dir.), Düren, SHAKER VERLAG, 2021, 337-335.
[4] *Juego y teoría del duende* (1933). Disponible en la Biblioteca Virtual Universal (2013:3), [https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf].
[5] Producido por Raül Refree quien la acompañó a la guitarra en los conciertos (Universal Music, 2017).

de noche" o *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*. Como indica Salvador Ros García:

> [*Este poema*]constituye una de las expresiones más logradas y hermosas del deseo profundo del hombre, de lo que él [*San Juan de la Cruz*] llama el 'deseo abisal', la experiencia del Dios deseado y deseante (deseado por deseante) en el centro del alma […] fue compuesto en las amargas circunstancias del cautiverio toledano, donde el poeta místico permaneció secuestrado por espacio de nueve largos meses[6].

Si para San Juan de la Cruz el aislamiento carcelario supone el medio donde lograr el encuentro divino, para el cantaor, el *quejío* del cante jondo es el camino para alcanzar ese objetivo. Llamémosle misticismo o llamémosle duende, lo espiritual se encuentra en el arte.

Rosalía se propone hacernos partícipes de esta experiencia mística en pleno siglo XXI a través de su potente cante aflamencado en esta versión hipnotizante. Sobre las productoras Pink Salt, Collateral Films y Canadá recae la dificultad de hacer visible lo espiritual tal y como hicieron en su época pintores como Francisco de Zurbarán (1598-1664)[7] o El Greco (1541-1614)[8].

La propuesta visual da cuenta de un ejercicio espiritual, un ascetismo pues, puesto que el culmen del encuentro divino se produce al cabo de las tres vías (purgativa, iluminativa y unitiva) que son los tres actos del largo videoclip de la canción (5'16''). El camino, conforme a la imagen de modernidad de la artista (lo que anuncia la importancia de lo espiritual y religioso en su segundo álbum, *El Mal Querer*), se hace de noche, espacio propicio para el encuentro divino pues en la noche oscura del alma "ilumina la divina Sabiduría a los hombres" (San Juan de la Cruz, Cap. 12). Y se hace desde el asiento de atrás de un coche-santuario abarrotado de imaginería religiosa entre la que destaca una bola de discoteca y desde donde nosotros, pasajeros místicos, no podemos identificar al conductor encapuchado que nos lleva por la 'vía-carretera', vía secundaria, hacia el encuentro final. A la vía iluminativa accedemos con la entrada en un recinto que coincide con la sobreimpresión en la imagen de la palabra "REDENTOR" (¿será esa la identidad de nuestro conductor?) que, por fin, detiene el camino

[6] Salvador ROS GARCÍA, "La experiencia del *deseo abisal* en San Juan de la Cruz: *Qué bien sé yo la fonte que mana y corre*", Biblioteca Virtual Cervantes (2009), sin paginar, [http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-0/].
[7] Véase: Cees NOOTEBOOM, *Zurbarán, el pintor del misticismo*, Madrid, Siruela, 2011.
[8] Véase: Francisco Javier CABALLERO BERNABÉ, *La pintura de El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*, Toledo, Caja de Castilla-La-Mancha.

en un exterior oscuro en el que destaca, gracias a la luz de los faros del choche, la cantante sentada y dando palmas. Sin embargo, el camino se adivina todavía más largo pues al final de un paseo demarcado por velas encendidas se ilumina el interior de una capilla con luces fosforescentes como si de una discoteca se tratara y que recuerdan las luces del interior del coche.

El goce de la presencia de Dios comienza a hacerse realidad en un diálogo musical cara a cara con la artista quien se trasforma en *llama de amor viva* a través de sus manos, luego brazos y finalmente cuerpo como en la trasfiguración de Jesucristo:

> ¡Oh llama de amor viva
> que tiernamente hieres
> de mi alma en el más profundo centro!
> Pues ya no eres esquiva
> acaba ya si quieres,
> ¡rompe la tela de este dulce encuentro! [9]

El ritmo se acelera, la voz estalla y el grafismo se superpone a la imagen real hasta lograr la unión completa con Dios con la entrega del alma[10]. Esa mano que envuelve a la artista y el símbolo del ojo divino o de la Santísima Trinidad marcan el encuentro. Rosalía, mística, puede encaminarse ya hacia la capilla. La vía hacia Dios ha culminado.

Así, el deseo del Hombre-cantaora, el *desiderium naturale vivendi Deum*, se alcanza mediante el *quejío*, es decir, mediante el desgarro interior hecho voz (y que en el poeta es hecho verso) haciendo audible lo inaudible y, gracias a las imágenes, haciendo visible o invisible. O como en el cuadro siguiente, haciendo visible lo indecible.

2. Cuadro 2: *Di mi nombre*

[9] En *Noche oscura* (2, 12, 1) leemos: "Por lo dicho echaremos de ver cómo esta oscura noche de fuego amoroso, así como a oscuras va al alma inflamando. Echaremos de ver también cómo, así como se purgan los espíritus en la otra vida con fuego tenebroso material, en esta vida se purgan y limpian con fuego amoroso tenebroso espiritual; porque ésta es la diferencia: que allá se limpian con fuego, y acá se limpian e iluminan sólo con amor".

[10] Este recorrido visual coincide con las coplas del poeta: "en las cinco primeras canciones (coplas 1-5), el poeta expresa el conocimiento de una misteriosa mente, lejana e íntima a la vez, y de sus benéficas propiedades; en las tres siguientes (coplas 6-8), dice conocer también el dinamismo de esa fuente, que sale de sí, se desborda en unos "caudalosos corrientes" que llegan hasta los confines del orbe; y en las tres últimas (coplas 9-11), el poeta habla no ya de un conocimiento sino de un estado de íntima unión con la fuente, tan identificado con ella que son una misma cosa" (S. ROS GARCÍA, *op. cit.*, 2009).

Con *El Mal Querer* (2018)[11], álbum que encumbró a Rosalía al estrellato internacional, la cantante confirma que su arte nace de la tensión que se da entre lo tradicional flamenco y lo *millennial*. Así, la evolución musical de Rosalía pasa por la asimilación y homenaje a los ángeles del cante jondo para, con el álbum siguiente, confirmar su deseo de reinvención en el 'Romance millennial' que es *El Mal Querer* tal y como tuvimos la ocasión de explicar en otro momento:

> Con esta denominación nos referimos a la creación de una obra artística cuya temática sigue el topos del 'mal amor' medieval y cuya forma recuerda los diferentes palos del flamenco y la copla. Todo ello imbuido por la cultura *millennial*, la estética de la posmodernidad, que desborda en cada uno de los títulos del disco y en cada una de las propuestas visuales que lo acompañan[12].

En el caso de *Di mi nombre (Cap. 8: Éxtasis)*, octavo título de un total de los once que contiene el álbum, es un momento de alegría en la historia de amor tóxico contada en este álbum pues hasta este momento se nos ha mostrado cómo se desata el amor intenso entre los amantes (noviazgo y boda) y cómo los celos han llevado al hombre a encerrar a su mujer en una especie de cárcel de amor invadida por la toxicidad del amor/odio mostrado de forma clara en las canciones *Pienso en tu mirá (Cap. 3: Celos)*, *De aquí no sales (Cap. 4: Disputa)*, *Reniego (Cap. 5: Lamento)*, *Preso (Cap. 6: Clausura)* y *Bagdad (Cap. 7: Liturgia)*. *Di mi nombre (Cap. 8: Éxtasis)* es una representación musical del encuentro sexual que anuncia el título siguiente *Nana (Cap. 9: Concepción)*, el nacimiento de su hijo[13]:

> Pon tu cuerpo contra el mío
> y que lo malo sea bueno e impuro lo bendecío.
> Ya me abrazas sobre tu cuerpo
> en la esquina de tu cama

Este amor desbordado se expresa igualmente en:

---

[11] Producido por Rosalía y Pablo Díaz-Reixa Díaz *El Guincho* para Sony Music.

[12] C. RUIZ PISANO (*op. cit.*, 2021: 345-346). Eduardo Castro incluye este álbum dentro de la categoría musical del *flamencamp* (entre flamenco y música urbana). Sobre Rosalía habla de "desgitanización" e insiste en el aspecto comercial de su éxito (atracción de la morena "euroblanca", p. 268). Reaviva igualmente el debate sobre la apropiación cultural (*Di mi nombre* se inspira directamente del cuadro de la maja de Goya, "una de las ilustraciones más brutales y explícitas de la apropiación cultural que han realizado los payos sobre los gitanos en la historia de nuestro país", p. 271). E. CASTRO, *Filosofía millenial para la crisis en España*, Madrid, Errata Naturae Editores, 2019.

[13] Al mismo tiempo *Di mi nombre* es un acto de creación, de nacimiento por denominación. Retomando los versículos de Juan (1:1-11:21): "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios […] Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros (y vimos su gloria, gloria como del unigénito del Padre), lleno de gracia y de verdad".

Átame con tu cabello
a la esquina de tu cama
y aunque el cabello se rompa
haré ver que estoy atada[14]

El Éxtasis, carnal-espiritual, se alcanza musicalmente con el famoso *ay yali, yali, yali*[15] del tango de Enriqueta de la Santísima Trinidad de los Reyes Porras 'La Repompa de Málaga', 'jaleo orgásmico' que se multiplica y resuena como un eco gracias al *autotune* multiplicando las voces de este cuadro flamenco.

Dicho cuadro flamenco lo quiso reflejar el artista Filip Custic (@filipcustic1) en su obra como representación visual previa al videoclip[16]. El artista denomina su estilo como "objetismo", esto es, una abrumadora referencialidad visual donde cada elemento (objeto o parte corporal) simboliza algo (o podría despertar en el espectador asociaciones simbólicas) y que, en su colaboración con Rosalía, le lleva a crear una imaginería para cada una de sus canciones[17]. Las imágenes son, en suma, una síntesis simbolista de su universo musical.

En el caso de *Di mi nombre (Cap. 8: Éxtasis)*, el espectador observa un cuadro flamenco formado por siete pares de piernas (desnudas) y manos animando la juerga flamenca zapateando y dando palmas. Estos siete hombres representados metonímicamente por su parte corporal más bulliciosa rodean a la bailaora Rosalía quien, desnuda, marca el compás sobre una bola de luz, representación del sol (o de la luna llena). Cual *Venus* de Sandro Botticelli (1484-1485), Rosalía parece despertar de un sueño (en su caso, tóxico) animada por la pasión y el regocijo del encuentro amoroso. Por ello, sobre su cuerpo aparecen esos claveles blancos y rojos (pureza y pasión) y en especial ese clavel rojo cubriendo su sexo. Su despertar es el despertar de la creación (¿una Eva reencarnada?) sobre ese sol y rodeada de siete estrellas (como los siete días

[14] Estos versos se inspiran directamente del acervo tradicional como en *Amarraíta a tu pelo* de Remedios Amaya, la copla *Veneno en tu pelo* o, casi de manera literal, la ronda de Sábado de Resurrección: *Átame con tu cabello/ a la pata de tu cama/ que aunque el cabello se rompa/ no hay miedo de que me vaya*.
[15] La acompañan Las Negris y Los Mellis como referentes flamencos actuales.
[16] Disponible en: https://www.instagram.com/p/Bph6YTjnTgr/?hl=fr, consultado el 25 de febrero de 2021.
[17] La referencialidad es múltiple también en la forma. Las imágenes de Filip Custic se transforman en cartas del Tarot (obra de Manuel Mauretan para la web promocional del álbum), lo que invita a la interpretación del símbolo, al tiempo que el formato recuerda la pantalla del smartphone (tal y como fueron publicadas las imágenes por Instagram) de acuerdo con la multiplicidad de vías de comunicación utilizadas por la comunidad *millennial* como lo vemos, por ejemplo, en los títulos de crédito (con forma y sonido de *whatsapp*) diseñados por Judit Musachs para el tema *Pienso en tu mirá (Cap. 3: Celos)*.

de la creación, como los siete días de cada fase lunar, número sagrado, etc.[18]) va a concebir un hijo. Así pues, este es un momento de Transverberación, de Éxtasis teresiano, por el que el encuentro entre los dos amantes trasciende lo material para acercarse a lo divino. Si Santa Teresa se refería al éxtasis como un dolor–placer: "No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto" (*Libro de la vida*, cap. XXIX), Rosalía lo verbaliza con el *ay yali, yali, yali*[19].

El videoclip, producido por CAVIAR y dirigido por Henry Schofield, nos deja entrar en la sacralidad de esta intimidad puesto que el espacio donde transcurre el encuentro se circunscribe a la habitación y al tocador contiguo. La imagen refuerza de esta manera el texto de la canción:

> Di mi nombre
> Cuando no haya nadie cerca
> Que las cosas que me dices
> No salgan por esa puerta

En el centro de su habitación y bajo la mirada (¿reprobadora?) de Santo Domingo de Guzmán (1170-1221), abogado de la gracia de la castidad representada en el atributo de la azucena[20], aparece Rosalía recostada en una elegante cama anunciando así el contenido musical y visual de este videoclip.

Un cuadro nos lleva a otro por oposición puesto que la referencia aquí es la sensualidad apenas velada de *La maja vestida* (1800-1803) pintada por Francisco de Goya. "La maja Rosalía" nos hace entrar así en el espacio de la sensualidad / sexualidad, allí donde es posible alcanzar el Éxtasis, allí donde se prepara para concebir a su hijo.

---

[18] Véase: Eduardo TEJERO ROBLEDO, "El siete, número cósmico y sagrado. Su simbología en la cultura y rendimiento en el Romancero", *Didáctica. Lengua y Literatura*, 15, 2003, p. 221-253.

[19] Esto nutre la polémica que acompaña a la artista desde la publicación de *El Mal Querer* cuando una parte de la población gitana la acusó de apropiación cultural al no ser ella ni gitana, ni andaluza. Uno de los ejemplos más polémicos es este *ay yali, yali, yali* que sus críticos identifican con la adaptación que hizo La Repompa de Málaga del *y yeli, yeli, yeli, ya*, alboreá de las bodas gitanas, el "tango de la flor" que celebra la virginidad de la novia.

[20] En la página web de la Orden de los Dominicos (www.dominicos.org) nos recuerdan las palabras dichas por Santo Domingo en su lecho de muerte: "Gracias a Dios, cuya misericordia me ha conservado en perfecta virginidad hasta este día; si deseáis guardar la castidad, evitad todas las conversaciones peligrosas y vigilad vuestros corazones". En el minuto 2' del videoclip observamos cómo Rosalía se posiciona en un segundo plano detrás de la parte trasera de la cama donde cuelga un rosario rosa. Se trata de un nuevo guiño a Santo Domingo, otro atributo iconográfico del Santo junto a la azucena, al perro llevando una antorcha, al libro o al bastón y al cuchillo. La leyenda cristiana y la imaginería religiosa extendió la posible visión que tuviera el Santo de la Virgen María llevando un rosario en las manos animándole a la evangelización.

Esta sensualidad / sexualidad es el hilo conductor del vídeo para mostrar de forma ascendente la multiplicidad de sensaciones que llevan a alcanzar el Éxtasis. Su forma de expresión es la coreografía (de Charm La Donna) en el dormitorio, y especialmente sobre la cama, sobre la que Rosalía realiza una serie de movimientos que llaman poderosamente la atención: saltos, giros, espasmos, etc. Se trata de una representación animada de las fases del ataque histérico descritas por Jean-Martin Charcot a partir de 1872 y plasmadas visualmente con fotografías y dibujos en los tomos de *Iconographie photographique de la Salpêtrière* o en los dibujos de Paul Richer (con prefacio de J. M. Charcot, en 1881) *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*: la fase *épileptoïde* (con el cuerpo arqueado hacia arriba), la fase *clonique* (con movimientos muy violentos) y la fase *terminale* (marcada por el éxtasis y la melancolía)[21]. Así, el cuerpo femenino histérico (descrito a través de la mirada masculina) sería la manifestación física objetiva (científica) de los deseos prohibidos de la mujer. En el caso que nos ocupa, la esposa experimenta estas fases culminando en el éxtasis anunciado en el título de la canción. Claramente podemos observar los espasmos (como en la publicación de 1881) y la posición arqueada (*arc de cercle*) que cierra la coreografía del videoclip. Esta sensualidad desbordada se intensifica gracias a los movimientos propios del baile flamenco y más particularmente al baile femenino. Tal y como recuerda Eva Ordóñez Flores:

> La simbólica de las caderas de la mujer está ligada a la fecundidad y por consiguiente a la sexualidad. En el baile flamenco esta parte del cuerpo será ampliamente solicitada por la mujer contrariamente al hombre que mantendrá una postura fálica por oposición. El movimiento de las caderas acarrea kinesiológicamente por una acción en cadena, el movimiento de todos los miembros que se encuentran por encima suya. Son característicos de los bailes de mujer los movimientos de hombros, tórax y cintura, de pequeña o gran envergadura, secos o suaves[22].

De hecho, los movimientos secos, duros, espasmódicos de los brazos presentes en la coreografía se suavizan con el tradicional movimiento de hombros y caderas templados[23] (como lo podemos ver a partir de 1'20'').

---

[21] Para una explicación completa de la imagen de la histeria femenina, véase: Monique SICARD, "La femme hystérique: émergence d'une représentation", *Communication & Langages: Le corps saisi par l'image*, 127, 2001, p. 35-49. Véanse igualmente la explicación y las imágenes de: Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie* : *Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Coll. Scènes, París, Éd. Macula, 1982 (2014).

[22] Eva ORDÓÑEZ FLORES, "La perpetua reinvención de la identidad de los géneros en el baile flamenco", *Arte, Individuo y Sociedad*, 23, n°1, 2011, p. 24-25.

[23] Según E. ORDÓÑEZ FLORES (*ibid.*) estos movimientos están desapareciendo del baile flamenco contemporáneo, así como la típica vuelta flamenca.

Cabe añadir, para terminar con la presentación de este segundo cuadro, que visualmente se confirma el acceso al éxtasis gracias al recurso de la multiplicación visual del personaje. Se trata de la aparición de cuatro dobles femeninos anónimos (misma cabellera negra, mujeres vestidas de color claro que parecen ir desnudas) que surgen por primera vez en el espejo del tocador al tiempo que se oye el *ay yali, yali, yali* (1'15''). Podemos comprender entonces que estos dobles son la personificación de su sensualidad o, mejor dicho, de la explosión del deseo[24]. Pero, ¿qué ocurre cuando el encuentro amoroso se vuelve imposible?

3. Cuadro 3: *Juro que*

Este cuadro da visibilidad a un amor imposible, un amor carcelario, como continuidad del *topos* tradicional del mal (de) amor presente en *El Mal Querer* (2018). En esta cárcel de amor del siglo XXI, la protagonista y su amante se encuentran separados ya que él lleva preso más de cuatrocientos días[25]. Esto, en el videoclip, se da a ver con un espacio binario (casa / cárcel) conexo por el teléfono y por el cristal que los separa como si de un objeto mágico se tratara dentro de la narrativa de este cuento.

En *Juro que*, el par alegórico cárcel-amor encuentra su referente en la toná de carcelera flamenca que, como nos recuerda José Calvo González:

> […] son condensaciones narrativas, microhistorias donde en hondo (jondo) decir irrefrenable, roto y desgarrado (el quejío, el jipío) se canta [se cuenta] acerca de la justicia/[in]justicia desde abajo. Su clamor es la queja, el dolorido malestar de un mundo marginal por irredento, que reivindica dignidad y libertad a la vez que pide clemencia, pero no desde la sumisión sino en la gestualidad altiva, rebelde y casi revolucionaria, de la hierática compostura de sus intérpretes, y que a pesar de todo no logra ocultar una recóndita angustia calibrada de amargura, de pura amargura[26].

[24] Estos seres ya aparecieron, con otra función, en el videoclip de la canción *Pienso en tu mirá (Cap. 3: Celos)* en el que aparecen vestidos de negro, igualmente anónimos, y simbolizan el amor tóxico que cuida y al mismo tiempo encierra y sume en un 'mar de luto' a la mujer amada, citando aquí al Lorca *de La casa de Bernarda Alba*.
[25] Se puede considerar que este tema podría ser la continuación de la historia contada en *El Mal Querer* tanto por lo temático como por la vuelta a ritmos flamencos predominantes.
[26] José CALVO GONZÁLEZ, "Las carceleras y el krausofolclorismo andaluz (etnología jurídica y filosofía penal)", *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 34, 2000, p. 253.

La separación de los amantes a través de la reja, al igual que lo plasma el cuadro *Carcelera* (1918-1919) de Julio Romero de Torres (1874-1930)[27], es el punto de arranque del lamento carcelario cargado de rabia, de culpa y de desesperación. En el caso de *Juro que* tenemos que hablar, sin embargo, de una apropiación del tango, palo propio a la juerga flamenca, junto a la bulería, donde el cante se acompaña de la guitarra y de las palmas (y en el caso de este tema, de efectos del *autotune*).

Lo original aquí es la inversión de papeles pues en la carcelera o en el tango por carceleras el hombre cuenta en primera persona su trágica experiencia carcelaria (un dolor individual compartido por una comunidad). Aquí, la mujer (Rosalía) es quien pronuncia su lamento al otro lado de la reja, siendo presa en plena libertad actualizando el teresiano "Vivo sin vivir en mí". Así pues, es la mujer la que cuenta la experiencia carcelaria retomando algunas de las temáticas propias del cante tradicional tal y como las clasificó el ya citado José Calvo González (2000): la comunicación / incomunicación (*Y en una carta le digo*); la duración de las penas (*Que ya lleva mi niño preso más de cuatrocientos días*); las condiciones del arresto (*Le tenía abraza'o en la cama cuando llegó la policía/ Ni un beso pude darle de despedía/ Y eso me arde*); el cumplimiento de la pena (*El primer día de permiso lo va'a pasar conmigo*) y el anhelo de libertad (*Que si no sales tú, entro yo*).

Por ello, el tema *Juro que* se acerca a la copla (con protagonismo claramente femenino) que también nos ofrece ejemplos de historias de amor carcelario como en *Carceleras del puerto* de Imperio Argentina (en la película *Carmen la de Triana*, 1939), *Tu prisionera* interpretada por Juanita Reina en *La Lola se va a los puertos* (película de 1947, y, en 1952, el tema *Ay, carcelero* en la película *Gloria Mairena*) o *Cárcel de oro* de Concha Piquer (1956)[28].

La actualización de la carcelera pasa igualmente por un guiño hacia lo rumbero y lo quinqui como visualmente se puede observar en la decoración setentera y con el último cambio de

[27] Filip Custic se había inspirado de la obra *Naranjas y limones* (1927) de Julio Romero de Torres para la imagen que dedica a la canción *Preso (Cap. 6 : Clausura)*.

[28] El segundo vestido (un corpiño muy ceñido), el peinado (con multitud de horquillas) y los aretes que lleva Rosalía (1'17'') recuerdan la estética coplera más tradicional. Lo visual acompaña la letra: "Bolso Gucci, diamantes y marfil/ Que yo lo empeño todo, que todito lo empeño/ Pa' poderte sacar de ahí". Las referencias a los diamantes y al marfil son corrientes en la copla como en los títulos *Triniá* (Concha Piquer, "Y con el brillo de los diamantes/ la sevillana quedó cegá/ y entre los brazos de aquel amante/ huyó de España la Triniá"), *El emigrante* (Juanito Valderrama, "Tengo que hacer un rosario/ con tus dientes de marfil/ para que pueda besarlo/ cuando esté lejos de ti") o también en el pasodoble como en el popular *Plata y marfil* ("Eres por guapa la reina/ De las rositas de abril/ Y es tu corona, la peina/ Hecha de plata y marfil"). Ello nos recordará las letras de *A Palé* o *Aute Cuture* donde la estética icónica tradicional se fusiona con la contemporánea creando un estilo flamenco-urbano ya presente en *El Mal Querer*: "Chandal, oro, sello (sello, sello) y mantilla/ Restos de caviar en la vajilla o Tacones, lunares para matar/ Los flecos, las trenzas para matar/ Eyeliner, leopardo para matar".

vestuario de la artista (quien lleva una blusa roja con cuellos extragrandes, ceñida y abierta a la altura del ombligo, y pantalones acampanados). Se trata aquí de dar visibilidad a una parte de la letra de la canción que adquiere sentido al reconocer en ella la evolución de la temática carcelaria en el ritmo y la estética de lo quinqui propio de la música y del cine de la época de la Transición y de comienzos de los ochenta.

En las historias que nos cuentan las rumbas de Los Chichos, Bordón 4 o Los Chunguitos o en las películas de José Antonio de la Loma (1924-2004) o Eloy de la Iglesia (1944-2006), entre otros, el héroe quinqui cristaliza un contexto social marcado por la delincuencia cotidiana, las drogas, la miseria y para quien, como consecuencia de ello, la cárcel se convierte en un espacio vital más. Allí, al igual que ocurría en las historias cantadas en las tonás carceleras, las relaciones amorosas se viven entre el desgarro por la separación y la esperanza por el reencuentro. Como dice Ramón López Castellano estas canciones son:

> […] verdaderos romances populares que hablan de relaciones, de sexo, de billares y coches robados, de la complejidad del cambio en los roles de género, de la marginación y el orgullo, de la delincuencia, las drogas, la cárcel, del hedonismo de una juventud sin futuro, todo ello desde la autoridad que les otorga su autenticidad de clase y raza[29].

El héroe quinqui, el delincuente protagonista de canciones y de películas, llámese el Vaquilla, el Rata, el Torete, el Jaro, el Pirri y tantos otros, algunos de ellos filmando el papel de su propia vida, constituyen, según Steven L. Torres, una "codificación étnico-racial de la delincuencia a través de la música"[30], tal y como el cante por carceleras había codificado a sus

[29] Ramón LÓPEZ CASTELLANO, "El flamenco pop como tecnología del cambio social en España: del desarrollismo nacionalflamenquista al cuerpo biorrumbero de la Transición", *Trans: Revista Transcultural de Música*, 21-22, 2018, p. 12-13, [https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/24/trans-21-22-2018]. Una de las mejores ilustraciones es la canción *La historia de Juan Castillo* de Los Chichos (*Ni más ni menos*, 1974). De este título y de otras referencias a la realidad y al cine quinqui se compone el tema *Quinqui stars* (2018) de Ramsés Gallego El Coleta, (re)invención y homenaje del rapero quinqui madrileño en la banda sonora de la película documental y de ficción homónima de Juan Vicente Córdoba quien, como otros artistas contemporáneos, da una visibilidad a esta época quinqui. La música urbana (electro, rap, reggaetón, hard-rock, punk, trap) también ha dado voz a la vida carcelaria como los grupos: La Polla Récords (*No más presos*), Asfixia (*Celda-patio-celda*) o Puagh (*Presos*). Véase: Juan José PASTOR COMÍN, "La canción de la prisión: ideología de la reclusión en la música popular", en *Visiones multidisciplinares sobre la cultura popular: Actas del 5º Congreso Internacional de SELICUP*, Eduardo DE GREGORIO GODEO, María del Mar RAMÓN TORRIJOS (coord.), 2014, p. 200-206.

[30] Steven L. TORRES, "Las contradicciones del cine quinqui en el seno de la reconfiguración del estado liberal", en *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*, Joaquín FLORIDO BERROCAL, Luis MARTÍN-CABRERA, Eduardo MATOS y Roberto ROBLES-VALENCIA (eds.), Granada, Editorial Comares, 2015, p. 82.

protagonistas y sus acciones. Lo podemos ver en este tema titulado *Cartas del arrepentimiento*[31]:

> Me ayudó no volverá
> ella logró mi libertad
> con malos hechos la pagué
> que gran locura cometí
> me porté mal ya lo sé
> pero todo ahora todo cambiará
> seré otro hombre lucharé
> te pagaré con lealtad
>
> cartas de arrepentimiento
> te escribía sin parar
> cartas de arrepentimiento
> te escribía sin parar

La versión 'neoquinqui'[32], visualmente hablando, de Rosalía recupera este tema del amor desgraciado y pasional que lleva a la artista a erigirse como 'retroheroína' quinqui al afirmar sin reparos que está dispuesta a delinquir para poder reunirse con su amante: *Que si no sales tú, entro yo/ Atraco un banco esta noche y que me lleven pa' prisión*. Se transforma de esta forma en la versión femenina del Vaquilla o el Torete[33], por ejemplo, al situarse del lado de la marginalidad, ahí donde el vis-à-vis[34] carcelario encuentra una vía de expresión artística[35].

[31] Del álbum *El Vaquilla* (1985) de Los Chichos, banda sonora de la película *Yo, el Vaquilla* (1985) de José Antonio de la Loma.
[32] E. Castro (*op. cit.*, p. 219-220) habla de la música neoquinqui dentro del retrofolk trapero donde incluye el rap de Ramsés Gallego El Coleta, el tema *Lil Romeo* de Yung Beef que sirve de banda sonora para el corto *Criando ratas* (*Un viaje al universo neoquinqui*, Carlos Saldo, 2016), algunos temas de C. Tangana como *Un veneno* con Francisco Contreras Molina "Niño de Elche", una de las figuras más heterodoxas del neo-flamenco. C. Tangana nos traslada al barrio de La Mina, barriada marginal de la Barcelona de los años 70 y 80 donde se sitúan las historias de *Perros callejeros*, películas de José Antonio de la Loma (1977, 1979 y 1980). Podemos citar el reciente tema *Ingobernable* (2021) de C. Tangana (junto a Gipsy Kings, Nicolás Reyes, Tonino Baliardo) perfecto ejemplo del neoquinqui.
[33] Los referentes femeninos y ficcionales fueron las protagonistas de *Perras Callejeras* (José Antonio de la Loma, 1985) donde Crista, Berta y Sole delinquen como revancha sobre sus propias vidas. También, como referentes de la rumba de la época fueron el dúo femenino Las Grecas, quienes venían del mundo del tablao flamenco y evolucionaron al flamenco-rock alcanzando un gran éxito en la segunda mitad de los años 70 con temas como *Te estoy amando locamente* (*Gipsy Rock*, 1974), tema que Rosalía versiona en su gira de 2019.
[34] A Luis Barrull Salazar 'El Luis', quien se había dado a conocer en 1976 con una música que denominó 'gitano soul', su experiencia carcelaria le inspiró el tema *Vis a vis*: "Amor por dos horas feliz/ sus ojos, su calor/ sus manos extendidas/ las fotos de mis hijos/ cómo han *crecío* mujer".
[35] No es la primera vez que reinventa la rumba gitana que tuvo tanto éxito en el pasado. A capela y en directo en la gala de los Premios Goya 2019 acompañada por el Cor Jove de l'Orfeó Català, interpretó el tema *Me quedo contigo* (o *Si me das a elegir*) de los Chunguitos, canción del álbum *Pa ti, pa tu primo* (1980) y perteneciente a la banda sonora de la película quinqui *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981).

Sin embargo, lo que motiva el acceso de violencia en *Juro que* y lo que en buena medida aleja de lo quinqui a Rosalía y la acerca a lo cortés es el amor apasionado (y tóxico), *millennial*, que siente por su amante preso como si en 2020 estuviera reactualizando *Cárcel de amor* al situar el amor en el centro del /de su universo[36].

4. Cuadro 4: *A Palé*

A Palé es uno de los singles que publica la artista fuera del álbum *El Mal Querer* tras títulos (y videoclips) como *Con altura*, *Aute Cuture*, *Milionària / Dios Nos Libre Del Dinero* o *Yo x Ti, Tú x Mí*. Si en cada una de estas canciones existen constantes rítmicas y de mensaje, *A Palé* nos traslada al universo más oscuro, más duro, más hip-hopero del tema *De aquí no sales (Cap. 4: Disputa)* de *El Mal Querer* y, en cuanto a su ambientación, la periferia, al espacio de *Malamente (Cap. 1: Augurio)* aunque también con grandes diferencias.

Entrar en *A Palé* significa entrar en un espacio nocturno, frío y uniformizado creado por la acumulación de contenedores metálicos y por la presencia de un cuerpo de baile igual de uniformizado (por los propios uniformes o ropas de trabajo y por la coreografía). En este universo nocturno y material destaca la protagonista quien parece luchar, coreográficamente hablando, en un ring al tiempo que se transforma en mercancía dispuesta a ser colocada en esos contenedores.

Lo visual responde así al mensaje musical de la canción que se puede interpretar como el autorreconocimiento de un estilo y de un éxito personal más allá de cualquier crítica que se le pueda hacer a la artista. Así el comienzo de la canción justifica el don que tiene para la música:

> Desde el día en el que nací
> Traigo la estrella que llevo
> Sé que a nadie se la debo
> Y solo me protege a mí
> Solo me protege a mí

[36] En la introducción de *Cárcel de amor* (Diego de San Pedro, 1492) de Francisco Ruiz Casanova, leemos (Madrid, Cátedra, 2018: 28): “El tema del amor es el centro de una constelación de asuntos, acciones y contenidos que construyen la novela”.

Estos versos, confirmando de esta manera su homenaje a las grandes cantantes del flamenco y de la copla tal y como ha hecho en numerosas ocasiones[37], nos recuerdan el comienzo de la canción de Imperio Argentina *El día que nací yo*, pero como contrapunto:

> El día que nací yo
> Qué planeta reinaría...
> Por donde quiera que voy
> ¿Qué mala estrella me guía?

Así, Rosalía no se posiciona en el papel tradicional otorgado a la cantante-mujer-personaje de la copla tradicional casi siempre abocada a la tragedia por amores no correspondidos. Al contrario, esta canción es un enfrentamiento abierto contra un Tú anónimo al que interpela repetidamente y al que quiere hacer comprender que ella es la que manda: *Si quieres hablarme, siéntate en la silla*.

Más allá de la crítica que le puedan hacer sus detractores ("Muerde si tienes que morder y Todo lo que invento me lo trillan") saca a la luz su éxito materializado en la apariencia del lujo lo que es, al mismo tiempo, un guiño irónico sobre la superficialidad de la sociedad de la imagen en la que priman las apariencias, algo asumido por su lado más poligonero:

> Chandal, oro, sello (sello, sello) y mantilla
> Restos de caviar en la vajilla
> Mi Kawasaki va por Seguiriya (Tiri-tiri)

Aquí se resumen en tres versos la esencia de su estilo y de su arte: la imbricación constante de lo popular de la periferia (cultura de extrarradio, música urbana y tribus urbanas) y lo tradicional (flamenco, copla y símbolos varios de 'lo español).

En la puesta en imágenes encontramos todos estos elementos. Si tomamos el ejemplo de los contenedores blancos que ocupan casi todo el espacio de este videoclip nos damos cuenta de que tienen una doble función. Así, representan lo que en inglés diríamos *merchandising* y que

[37] En la entrevista para "La Ventana" (Cadena Ser, 06/11/18) el periodista musical ofrece una interpretación que gustó mucho a la artista: "Para mí que estás más cerca de la copla que del flamenco, resulta que en eso eres mucho más clásica que ninguno de los que han aparecido en los últimos veinte o treinta años porque digamos que hay un poco de demasiada felicidad en mucha de la copla que se canta últimamente y del flamenco, y tú has vuelto a lo que era el dramón auténtico del cante jondo entonces no sé si tú haces una combinación consciente del drama con la innovación o es una cosa que te sale natural", [https://www.youtube.com/watch?v=cCeIa7p9h8E].

se refiere a la mercancía. Esto es lo que asume / denuncia el mensaje de la artista quien, por momentos, se transforma ella misma en objeto (0'43''). Y, al mismo tiempo, el contenedor, elemento del paisaje urbano periférico que inspira claramente a la artista, se transforma en futurista tablao flamenco en el que la artista ocupa el puesto central. La coreografía contemporánea marcada por oscilaciones del cuerpo de cintura para arriba propias al hip-hop alternan con el movimiento tradicional de brazos en el baile flamenco junto al giro de melena de la artista, símbolo de arrebato y de empoderamiento femenino[38].

Al telespectador le llamarán la atención igualmente dos referencias visuales que abundan en lo acabamos de enunciar. Por un lado, la artista adopta el entrecejo poblado que se ha convertido en señal identificatoria de la artista Frida Kahlo, y, por otro lado, el vestido que luce la Duquesa de Alba en su retrato pintado por Francisco de Goya en 1795 y que versiona aquí el diseñador Palomo Spain. La elección de estos dos referentes femeninos tiene mucho que ver con la esencia misma de lo que representa la artista para el público: una artista quien, pese a la cosificación de su obra como le ha pasado a la artista mexicana, es una mujer libre, rompedora y moderna respecto a su propia época como fue el caso de esas dos mujeres del pasado.

Su empoderamiento pasa de esta manera por una transformación estética que le permite apropiarse de rasgos identificatorios que, a través del tiempo, han sido y son la demostración visual del mensaje que quiere transmitir con este tema. El vestido de la Duquesa de Alba, el entrecejo a lo Frida Kahlo, los grills o grillz (los dientes de oro removibles) que se pusieron de moda entre los hip-hoperos en los 80 o las uñas extremadamente largas contribuyen a la concretización visual de un deseo: ser dueña de su propio destino[39].

5. Una aplicación didáctica: el universo de Rosalía en clase de español

[38] La coreografía en este videoclip (de Charm La Donna, al igual que para *Di mi nombre (Cap. 8: Éxtasis)*) muestra la lucha de la artista contra un enemigo invisible como lo vemos en el círculo de luz y ring de boxeo donde comienza la historia. Sigue una huida hacia adelante saltando de contenedor en contenedor como si estuviera practicando *parkour*. Y termina con lo que hemos comparado con el tablao flamenco en un juego de interior / exterior que, por la nocturnidad, la posición de los bailarines y ciertos movimientos nos parece un guiño al videoclip *Thriller* de Michael Jackson (1983), otra figura rompedora y, al mismo tiempo, mercantilizada.

[39] Las uñas largas y extremadamente recargadas (creaciones en gran parte de Maritza Paz, Verónica Marcalla o Juan Alvea) representan, para la cantante, la feminidad y un arma con la que defenderse simbólicamente de los ataques. Esas uñas postizas alcanzan el protagonismo del videoclip de *Aute Cuture* (2019), escritura fonética de *Haute Couture*, donde una parte de la acción transcurre en un salón de manicura desde donde Rosalía y sus secuaces organizan negocios turbios. Lo que inspiró la letra: "Aute cuture, todo regalado/ Uñas de Dvine ya me las han copiado/ Que te las clavo, niño, ten cuidado/ Otros como tú ya lo he dominado/ vas cargado de oro, espérame sentado/ Que el de arriba nos ha señalado".

El universo musical y visual de Rosalía tiene cabida en nuestras clases de español para estudiantes no especialistas inscritos en la materia Cultura audiovisual del mundo hispánico que impartimos en el Departamento de Idiomas de la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Aunque el ejemplo de unidad didáctica que proponemos esté dirigido a un público universitario, tras el análisis de los temas elegidos, se comprenderá que se puede considerar su utilización a diversos niveles de aprendizaje según las temáticas o ejes propios a cada clase o ciclo de estudio para la enseñanza del español en secundaria. Vamos a presentar de manera sintética un ejemplo de unidad titulada "Amor *millennial*" que se inscribe dentro de una reflexión más general a propósito del individuo y su identidad, entre modernidad y tradición, a partir del álbum *El Mal Querer*.

Amor millennial B2, usuario independiente 4 clases de 1h30. Ejes temáticos: reinvención de la tradición, juventud e identidad(es), arte visual contemporáneo. Problemática: "¿Cómo contar el 'mal amor' en el siglo XXI?"	1: Imágenes sacadas del tema *Malamente (Cap. 1: Augurio)* y la portada del disco *El Mal Querer*
	2: Fragmento del artículo C. Ruiz Pisano (*op. cit.*) sobre el mal (de) amor. Videoclip de *Pienso en tu mirá (Cap. 3: Celos)*
	3: Imágenes de Filip Custic y entrevista para RTVE. Videoclip: De aquí no sales (Cap. 4: Disputa)
	4: Videoclip: Di mi nombre (Cap. 8: Éxtasis)

"Amor *millennial*" es una secuencia que sigue a otra dedicada al estudio del amor trágico partiendo de la obra *Bodas de sangre* (Federico García Lorca, 1931) y de diferentes adaptaciones teatrales y cinematográficas. Por lo tanto, esta secuencia nos permite volver sobre la representación de lo sentimental a través del arte.

La secuencia se abre con tres imágenes sacadas del videoclip de *Malamente (Cap. 1: Augurio)* que muestran, por este orden, a un joven torero, a Rosalía en un ambiente nocturno y a un nazareno practicando patinete. Debajo, la portada del álbum, diseñada por Filip Custic, permite asociar las imágenes con la obra musical. El objetivo es que los estudiantes reflexionen sobre lo simbólico como forma de identificación cultural (el toreo, la religión) al tiempo que lo

contemporáneo aporta nuevos aspectos a dicha identificación (lo urbano, el sincretismo). A ello, los estudiantes añaden otros símbolos que se identifiquen con 'lo español' (el flamenco, el reggaetón, lo festivo, etc.). De esta forma, se tratará de explicar cuál es la esencia de Rosalía, su estilo y su inspiración para que sirva como base en la labor de descubrimiento de su universo musical y visual.

Sigue a esta introducción la lectura de un fragmento de artículo donde el autor pone de relieve la relación que existe entre el tema del buen/mal amor en la literatura. Esta explicación se acompaña del visionado del videoclip de *Pienso en tu mirá (Cap. 3: Celos)* que pone en escena una relación amorosa tóxica en la que los celos lo destruyen todo. En este videoclip se acumulan los símbolos visuales del buen y del mal amor, de la feminidad y de la masculinidad, de lo castizo y de lo periférico, de lo flamenco y de lo urbano. De ahí que la reflexión se dirija hacia la representación del doble (lo que también se refleja en la letra y en la música: "Me da miedo cuando sales/ Sonriendo pa' la calle/ Porque todos pueden ver/ Los hoyuelitos que te salen/ Tan bonita que amenaza").

El análisis del simbolismo y de la duplicidad se prolonga con la presentación del arte del "objetismo" de Filip Custic a través de una entrevista al artista y de dos de sus obras, las que corresponden a los temas *Reniego (Cap. 5: Reniego)* y *Que no salga la luna (Cap 2: Boda)*. De esta forma, se comprende la importancia de los símbolos y el poder de la referencialidad en el arte. Si en las dos imágenes, lo simbólico (el rosario, la rosa, el espejo roto, el sol, la luna, el reloj, etc.) moviliza una serie de referencias más o menos conocidas, la segunda imagen en particular es una reinvención del cuadro *Las dos Fridas* (1939) de la pintora mexicana Frida Kahlo y que aquí son dos "Rosalías" contrayendo matrimonio en un espacio donde los símbolos aparecen duplicados y opuestos: dos personajes (hombre/mujer, blanco/negro, ojos abiertos/ojos cerrados), dos llaves, dos elementos astrales y dos relojes. De esta abundancia surgen pues las múltiples vías interpretativas exploradas por los estudiantes.

Para comprenderlo mejor (y para avanzar en esta historia de amor tóxico), se propone el visionado de *De aquí no sales (Cap. 4: Disputa)* donde lo visual (la rabia incontenible de la mujer en la lucha por su libertad a través de representaciones tales como los molinos de viento, el guiño a la tragedia de Ofelia en *Hamlet* de William Shakespeare y a sus representaciones pictóricas como la Ofelia de John E. Millais de 1852, los cuentos tradicionales, etc.) y lo musical (con una gran cantidad de efectos sonoros agresivos como las sirenas de policía o los arranques de una moto, y con una letra extremadamente condensada con una referencia especial al

Amargas penas te vendo / Caramelos también tengo de Gabriel Macandé) permiten comprender la ambivalencia de este amor/dolor.

La historia de amor contada en *El Mal Querer* es un viaje entre el placer y el dolor lo que se confirma con el tema *Di mi nombre (Cap. 8: Éxtasis)*. Tras haber comprendido en qué consiste esta relación tóxica, se abre, con el videoclip de la canción, la vía hacia el amor pasional (¿e irracional?) tal y como se muestra en el ritmo, en la letra y en las referencias artísticas y sociales que evocamos anteriormente y que quedan resumidas en el estribillo con sabor popular: *Y átame con tu cabello/ A la esquina de tu cama*.

Tras este recorrido por algunos temas de *El Mal Querer* que ha permitido reflexionar sobre la relación entre diferentes formas de arte (como aplicación y como inspiración) y el tema tradicional del buen/mal amor, los estudiantes pueden realizar un comentario personal sobre el arte de Rosalía, sus reminiscencias tradicionales y su innovación respondiendo a la siguiente pregunta: "¿Cómo contar el 'mal amor' en el siglo XXI?".

Conclusión

Llegamos aquí al final de esta visita de la galería artística de Rosalía a través de cuatro cuadros. Del flamenco al trap, de Goya a Palomo Spain, de Frida Kahlo a los grills o de Romero de Torres a Charcot, el universo musical y visual de Rosalía es de una asombrosa y admirable complejidad. Desde la reivindicación de las grandes voces de lo jondo y la reafirmación de una rabiosa contemporaneidad, hemos podido descubrir cómo se construye su imaginería y su musicalidad *millennial*. En ellas se reconoce la esencialidad del amor y del dolor como fuentes inagotables de la creación porque la modernidad reside en los sentimientos más cristalinos, aquellos que surgen de lo más profundo de nuestro ser y que se vocalizan en un *Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya*.

César Ruiz Pisano, agrégé d'espagnol qualifié à la fonction de maître de conférences, docteur en langues et littératures étrangères avec une thèse en didactique de langues intitulée *Théorie et pratiques de la compréhension audiovisuelle dans l'enseignement de l'espagnol langue étrangère* (sous la direction de J. Vicente Lozano, 2016), enseigne en tant que Pr.Ag à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Il est membre associé du Laboratoire de recherche ERIAC (EA 4705). Ses articles et

communications portent sur le document audiovisuel en tant que source de savoirs socioculturels et d'analyse linguistique.
http://www.pantheonsorbonne.fr/recherche/page-perso/page/?tx_oxcspagepersonnel_pi1%5Buid%5D=cruizpisan

[…] La Música los nombres
De deleitable y útil se merece;

Tomás de Iriarte, *La musica, poema*

Société des Langues Néo-Latines
Les Matins du Samedi – Publication annuelle
Volume 3

MUSIQUE POPULAIRE LATINO-AMÉRICAINE ET LITTÉRATURE DANS L'ENSEIGNEMENT DE L'ESPAGNOL EN CLASSES D'HYPOKHÂGNE ET DE KHÂGNE

GÉRARD MASSELIN
Classes Préparatoires Lettres
Lycée Blaise Pascal
Clermont-Ferrand

Une remarque préalable s'impose, afin de poser clairement les limites d'une telle approche dans le cadre des Classes Préparatoires Littéraires : la découverte de la musique dans l'univers linguistique hispanique n'est nullement une priorité dans ce type de classes, où l'essentiel du travail consiste à préparer les élèves à des épreuves de concours dont les formats sont définis et connus. Globalement et sans entrer dans les détails ou les cas d'exception, il s'agit de rendre les élèves capables, en deux petites années, de faire un commentaire de texte en espagnol et une version au cours d'une épreuve écrite de six heures.

Étant donné le niveau initial de la plupart des élèves et le temps d'enseignement imparti – 4 heures hebdomadaires, dans le meilleur des cas, en première année, puis 5 heures en classe de khâgne pour les élèves qui conservent l'espagnol en Langue Vivante A –, il est évident que l'enseignant ne peut consacrer trop de temps à l'exploration musicale. Néanmoins, quelle place peut-on ou doit-on accorder à cette exploration ? Plusieurs observations s'imposent : la musique et la chanson populaires imprègnent très largement la culture latino-américaine et surtout ignorent globalement les barrières générationnelles, phénomène difficilement transposable à l'Europe actuelle, singulièrement à la France. Il découle de ce qui précède qu'il s'agit d'un phénomène culturel particulier, qui en tant que tel mérite d'être abordé au titre de ce que l'on nomme communément la culture générale. Or, les élèves dans leur grande majorité ignorent à peu près totalement cet aspect de la réalité culturelle hispanique, exception faite de quelques phénomènes de mode ponctuels. Les références à la musique et à la chanson populaires sont suffisamment nombreuses dans la littérature latino-américaine, à laquelle nos élèves de classes préparatoires littéraires sont susceptibles d'être confrontés, pour ne pas faire l'impasse sur cette question.

Nous limiterons ici nos observations à quatre exemples, tirés de l'expérience de ces toutes dernières années. Dans ces quatre exemples, le fragment littéraire choisi implique presque nécessairement, pour l'étudiant qui est confronté à l'explication, quelques connaissances fondamentales, sous peine de laisser de côté une partie du sens : genres musicaux, noms d'interprètes plus ou moins célèbres en leur temps, aires culturelles, époques et modes du moment.

1. Premier exemple : l'*incipit* du roman *Travesuras de la niña mala,* de Mario Vargas Llosa[1]

Le motif essentiel de cette page est le *mambo*[2] et de manière générale la mode musicale des années 1950 en Amérique latine. Le roman s'ouvre ainsi sur les deux phrases suivantes :

> *Aquel verano extraordinario, en las fiestas de Miraflores todo el mundo dejó de bailar valses, corridos, blues, boleros y huarachas, porque el mambo arrasó. El mambo, un terremoto que tuvo moviéndose, saltando, brincando, haciendo figuras, a todas las parejas infantiles, adolescentes y maduras en las fiestas del barrio*[3].

Le mot *mambo* figure quatre fois dans ce texte, plus une fois sous la forme adjectivale « *mambera* ». On note en outre deux occurrences du mot « *huaracha* », et l'expression suivante, sur le mode du discours direct rapporté par le narrateur : « *[Esa niña] baila como una tongolele, como una rumbera de película mexicana* »[4].

L'élève de khâgne moyen, sauf exception, se trouve donc dès cet *incipit* confronté à une énumération qui renvoie à un univers musical dont il ignore à peu près tout, ne serait-ce qu'en raison d'un éloignement temporel qui fait que, si les rythmes mentionnés ici ont pu pour certains d'entre eux, et notamment le *mambo*, parvenir en Europe, ils ne l'ont fait que l'espace d'une mode momentanée limitée dans le temps.

---

[1] Mario VARGAS LLOSA, *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara, 2006.
[2] Genre musical et danse d'origine cubaine, sur un rythme de 4/4, nettement syncopé, avec une forte présence des percussions. Se danse en couple, danseurs positionnés face à face et en miroir. Le mot *mambo* lui-même est d'origine africaine, comme un certain nombre d'autres termes musicaux en usage d'abord à Cuba, puis dans le reste du monde.
[3] *Travesuras …*, *op. cit.*, p. 10-12.
[4] *Ibid.*, p. 12.

Si le nom de scène de la célèbre danseuse Tongolele, associée au *mambo*, évoque encore quelque chose pour les jeunes Latino-Américains, comme cela peut être le cas, par exemple, d'Édith Piaf pour de jeunes Français, ces derniers n'ont en principe jamais entendu parler de la première. Il est donc nécessaire de donner aux élèves des exemples précis des genres musicaux nommés dans cette page, afin qu'ils aient une idée claire de l'atmosphère évoquée ici par l'auteur. Pour ce faire, l'accès à Internet est évidemment d'un grand secours, qui permet en quelque « clics », notamment via le site *Youtube*, de montrer en cours et de faire entendre rapidement quelques interprétations de tous ces genres musicaux, particulièrement le *mambo*[5].

Pour en revenir à l'*incipit*, celui-ci est très intéressant dans la mesure où il permet de proposer une rapide introduction – pas plus d'une demi-heure – à différents genres musicaux, introduction qui servira de point de départ pour revenir à un autre moment sur tel ou tel genre musical.

À ce titre, il est intéressant d'analyser ce texte dès l'année d'hypokhâgne, afin que les notions musicales auxquelles il fait référence ne soient plus inconnues des élèves de seconde année. Ce rapide balayage ne fournit pas vraiment l'occasion de s'arrêter sur les textes des chansons ; il y faudrait consacrer trop de temps. On pourra revenir sur cet aspect en ciblant ultérieurement un genre plus précis à l'occasion d'un autre texte, notamment le boléro[6] ou le *corrido*[7], l'un et l'autre mentionnés dans ce texte.

Pour le *corrido*, on peut par exemple proposer à l'étude le bref récit de Juan José Arreola, tiré de *Confabulario* (1952)[8], et intitulé précisément *Corrido.* Ce récit relate un duel à mort entre deux personnages masculins qui convoitent la même femme et, comme le titre l'indique, peut être considéré comme une illustration du contenu du *corrido* en général.

---

[5] Parmi les principaux interprètes de ce genre, on peut citer : Cachao (1918-2008) / https://www.youtube.com/watch?v=UVfyMVITNuE ; Pérez Prado (19161989) / https://www.youtube.com/watch?v=nRl2l-Hfo68 ; Beny MORÉ (1919-1963) / https://www.youtube.com/watch?v=il9QDei_TzQ ; Tito Puente, (1923-2000) / https://www.youtube.com/watch?v=_rVhsBaK78Q ; plus proche de nous, Lou Bega, né en 1975 / https://www.youtube.com/watch?v=EK_LN3XEcnw. On peut mentionner aussi une célèbre scène de mambo instrumental dans le film *Et Dieu… créa la femme*, de Roger Vadim, sorti en 1956 / https://www.youtube.com/watch?v=Q1e5dVd5Tvw.

[6] À l'origine, le boléro est une danse espagnole, mais il s'agit ici de la version latino-américaine du genre, apparue à Cuba à la toute fin du XIXe siècle qui se répand ensuite dans toute l'Amérique latine. Il s'agit là aussi d'une version beaucoup plus syncopée et binaire, même si le genre reste caractérisé par un tempo plutôt lent et des accents parfois langoureux, qui l'associent à la chanson romantique.

[7] Le *corrido* est ici un genre musical populaire mexicain. Il s'agit d'abord d'une chanson, généralement en octosyllabes, composée pour rapporter des faits notables ou des actions héroïques, sur le modèle du *romance* espagnol donc, particulièrement dans la période de la Révolution mexicaine (1909-1919). Mais le genre a prospéré bien au-delà de cette période, et constitue l'une des facettes de la musique populaire contemporaine.

[8] Juan José ARREOLA, *Confabulario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

2. Deuxième exemple : *Boquitas pintadas*, de l'Argentin Manuel Puig[9]

Dans ce roman, tous les chapitres sont précédés d'une épigraphe qui se compose de quelques vers de chansons – en principe des tangos – signés soit Alfredo Le Pera[10], soit Homero Manzi[11]. C'est donc bien sûr l'occasion d'évoquer le tango, et à la différence de l'exemple précédent, il convient ici de présenter d'une manière un peu plus précise la genèse du genre, le contexte géographique, historique et sociologique, ainsi que les interprètes et les paroles de certaines chansons.

On peut parfaitement à titre d'illustration choisir *Volver*[12] dont les paroles ont été composées précisément par A. Le Pera. Là encore, il ne s'agit pas vraiment de s'adonner à une explication de texte en bonne et due forme, mais de prendre le temps de lire et comprendre ces paroles, en expliquant qu'elles concentrent les principaux motifs que l'on retrouve d'un tango à l'autre. C'est aussi l'occasion de découvrir Carlos Gardel, un parfait inconnu pour l'immense majorité des étudiants de ce niveau.

Mais il convient également de profiter de l'occasion pour proposer plusieurs interprétations plus récentes de cette chanson – par exemple, celle du Cubain Elíades Ochoa[13], qui intègre des sonorités propres au *son* cubain – pour illustrer le fait que beaucoup de ces chansons sont passées dans la tradition culturelle collective, ce qui implique d'une part qu'elles peuvent concerner l'aire culturelle latino-américaine dans son ensemble indépendamment du pays d'origine, et d'autre part que chaque génération se les approprie.

---

[9] Manuel PUIG, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

[10] Alfredo LE PERA (1900- 935) est un écrivain, journaliste, compositeur ; il a composé les paroles d'un certain nombre de chansons et de tangos parmi les plus célèbres de Carlos Gardel. Il est mort dans le même accident d'avion qui a coûté la vie à celui-ci à Medellín, en Colombie, en 1935.

[11] Homero MANZI (1907-1951) est un poète, scénariste, réalisateur, compositeur et homme politique argentin, proche du péronisme. Il est l'auteur d'un certain nombre de tangos célèbres dont certains ont dû affronter la censure pointilleuse des années 1940 en raison du langage cru qui y était employé.

[12] Pour l'interprétation cinématographique de cette chanson, voir par son créateur Carlos Gardel : https://www.youtube.com/watch?v=d9r6AAyEsis.

[13] Elíades Ochoa est un chanteur et guitariste cubain, né en 1946 à Santiago de Cuba. Il a notamment fait brièvement partie de la formation Buena Vista Social Club, dont Compay Segundo fut la figure emblématique (années 1990).

D'un point de vue purement textuel, on peut proposer à l'étude un court récit en prose de Pedro Orgambide, tiré de *Cuentos con tango* (1998)[14], intitulé *Aquella victrolera*[15]. Ce texte, écrit comme un tango qui évoque la définition que donnait de celui-ci Enrique Discépolo[16], « *un pensamiento triste que se baila* », est un bref monologue adressé par le narrateur à une femme qui dans sa jeunesse était chargée de faire marcher la *victrola*, le phonographe d'un cabaret.

Ce texte, au plan de la composition et des choix lexicaux, peut tout à fait être comparé, par exemple, aux paroles du tango *Mi noche triste* que l'auteur des paroles, Pascual Contursi, avait initialement intitulé *Percanta que me amuraste*[17]. On se rend compte que ce tango a pu inspirer plus ou moins directement Orgambide pour son récit.

3. Troisième exemple : *La neblina de ayer*, du romancier cubain Leonardo Padura[18]

Le titre est tiré du boléro *Vete de mí*[19], ce que rappelle une épigraphe qui précède le premier chapitre. Le roman tout entier est placé sous le signe du boléro, par de fréquentes citations ponctuelles qui expriment des réminiscences musicales exprimées par le protagoniste. On notera que ce boléro a été composé en 1946 par les Argentins Homero et Virgilio Expósito[20], surtout connus comme compositeurs de tangos, et que l'une de ses interprétations les plus connues est celle de la chanteuse cubaine Olga Guillot[21].

Le cas de cette chanson qui sert en quelque sorte de fil rouge dans le roman, constitue une autre illustration d'une certaine osmose, ou en tout cas d'une certaine porosité transnationale dans l'univers musical latino-américain.

Vete de mí fait toujours l'objet de reprises et d'adaptations actuelles, comme pratiquement tous les boléros célèbres. À ce titre, il convient de profiter de l'occasion pour faire entendre et lire les paroles d'autres boléros, comme *Quizás, quizás, quizás* ou *Bésame mucho* qui, comme

---

[14] Pedro ORGAMBIDE, *Cuentos con tangos*, Rosario, Ameghino Editora, 1998.
[15] Dérivé de *Victrola*, à l'origine un nom propre de marque, qui signifie dans le Río de la Plata soit gramophone, soit tourne-disque. Par conséquent, la *victrolera* est la personne chargée, dans un café, de changer les disques sur l'appareil en question. *Cf.* le texte de ce récit en annexe 2.
[16] Enrique Santos Discépolo (1901-1951) est un auteur-compositeur, musicien et dramaturge argentin. Célèbre pour le contenu pessimiste et désabusé de la plupart des tangos qu'il a composés.
[17] Voir pour le texte de cette chanson, annexe 1.
[18] Leonardo PADURA, *La neblina de ayer*, La Habana, Ediciones Unión, 2005.
[19] Voir pour une interprétation par Olga Guillot : https://www.youtube.com/watch?v=3Vne7dNUszw.
[20] Homero Expósito (1918-1987) et son frère Virgilio Expósito (1924 - 1997) sont deux célèbres auteurs-compositeurs argentins de tangos.
[21] Voir par exemple, https://www.youtube.com/watch?v=3Vne7dNUszw.

Vete de mí, sont repris et adaptés sans cesse par toutes les nouvelles générations de chanteurs et de musiciens[22].

Pour le boléro, on fera remarquer aux étudiants que les paroles, comme dans le tango, évoquent très souvent des amours malheureuses, mais avec cette différence que les rythmes tropicaux dédramatisent assez facilement la situation, alors que le tango a tendance, au contraire, à rendre les choses désespérées.

4. Quatrième exemple : le récit *El ángel y el payador*, de Manuel Mujica Laínez[23]

Dès l'énoncé du titre, le récit invite bien sûr à expliciter ce qu'est un *payador*, ainsi que la tradition de la *payada* qui consiste en une improvisation en octosyllabes relativement codifiée sur un accompagnement de guitare assez simple proche de la *milonga.* On notera que la *paya* chilienne et la *topada* mexicaine sont des variantes de la *payada* du Río de la Plata. Dans la *topada*, le *huapango*, genre musical propre à la côte est du Mexique, remplace la *milonga*, exclusive du Río de la Plata.

Le duel d'improvisation à la guitare, que l'on retrouve donc dans plusieurs parties de l'Amérique latine, obéit aussi à des règles poétiques. L'illustration la plus simple consiste à faire un détour par la *milonga* en l'associant, par exemple, aux poèmes de Borges réunis dans le recueil *Para las seis cuerdas* (1965)[24]. L'octosyllabe est en effet le mètre privilégié et de la *milonga* et de la *payada* et la *décima* la strophe dominante.

Une autre illustration en est fournie dans le *Martín Fierro* de José Hernández[25], par le passage dans lequel le héros éponyme se confronte à El Moreno. Il existe des adaptations cinématographiques de cette séquence[26] qui permettent de donner brièvement aux étudiants une idée relativement claire de ce qu'est la *payada*. On observera par la même occasion que le texte du *Martín Fierro* se prête en général assez bien à une adaptation chantée sur un rythme de *milonga*.

---

[22] Pour une interprétation « classique », voir par exemple, celle du trio Los Panchos (https://www.youtube.com/watch?v=zdJ0KLJ3PmQ) ou pour une interprétation plus récente, Gaby Moreno (https://www.youtube.com/watch?v=RaBPXIw0rqs).
[23] Manuel MUJICA LÁINEZ, *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.
[24] Jorge Luis BORGES, *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1965. Voir un exemple en annexe 3.
[25] José HERNÁNDEZ, *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de la Pampa, 1872.
[26] Voir par exemple, « Contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno », extrait du film *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson (1968) : https://www.youtube.com/watch?v=WnDyA1toSaA.

Pour revenir à Borges, on notera que celui-ci associe directement dans *El Sur*, un de ses récits les plus connus, la musique au célèbre poème à la gloire du gaucho à la faveur de l'énumération suivante : « *Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro* »[27].

Donc, à partir du concept de *payada*, c'est en réalité tout l'univers de la *literatura gauchesca* que les étudiants peuvent découvrir en associant celui-ci à son aspect musical[28]. Le fait que cet univers culturel souffre peut-être de certains excès folklorisants ne saurait annuler l'intérêt qu'il présente en termes de culture générale pour des étudiants de classes préparatoires.

Pour conclure, dans les quatre exemples cités, on part indéniablement de textes dans lesquels les différents éléments musicaux sont liés au passé des personnages ou du narrateur. Ils sont, à ce titre, fortement associés à un sentiment de nostalgie. Mais à partir de là, il importe de montrer qu'au-delà de l'utilisation littéraire qui en est faite, ces références musicales conservent en réalité toute leur actualité, génération après génération.

Anticipons une objection qui pourrait être opposée aux précédentes suggestions : – il est peu probable que le choix du jury se porte sur un texte qui ferait appel à des connaissances aussi précises. Sans doute. Il est néanmoins régulièrement fait reproche à telle copie de concours de ne pas avoir mieux « vu » le contexte historique ou sociologique du texte à commenter.

Question de priorités : en classes préparatoires, les rappels grammaticaux permanents, l'apprentissage des méthodes de commentaire, ne laissent en théorie pas davantage de temps pour l'histoire, la sociologie ou l'économie que pour l'exploration musicale. Et encore n'avons-nous pas abordé ici les genres musicaux plus actuels, comme le reggaeton, le rap, la bachata, etc…, qui non seulement coexistent avec les genres évoqués dans ces lignes, mais encore les prolongent en reprenant parfois les thèmes les plus connus. Il n'empêche que si l'on ne fait jamais aucune incursion dans aucun de ces domaines, on prend le risque de laisser le futur candidat bien démuni face à certains textes.

[27] Jorge Luis BORGES, *El Sur*, in *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.
[28] Par exemple : Bartolomé HIDALGO (1788-1822), *Diálogos* ; différents textes de Hilario ASCASUBI (1807-1875) ; Estanislao del CAMPO (1834-1880), *Fausto* (1866) et peut-être surtout Ricardo GÜIRALDES (1886-1927), *Don Segundo Sombra* (1926).

Il convient peut-être surtout de ne pas perdre de vue que c'est là probablement la seule occasion qu'auront la plupart de ces étudiants de se trouver, fût-ce très ponctuellement, en contact avec cet univers musical d'une actualité permanente dans le monde hispanique, à l'exception peut-être de celles ou ceux qui poursuivront des études d'espagnol et qui sont loin d'être les plus nombreux.

Gérard Masselin : Agrégé d'espagnol, enseignant en CPGE littéraire, Khâgne et Hypokhâgne, collaborateur à la revue *Espaces Latinos* entre 1993 et 1995, intervenant dans le cadre du festival *Reflets du cinéma ibérique et latino-américain* de Villeurbanne de 1994 à 2000. Il a résidé en Amérique latine à plusieurs reprises (Argentine, Mexique). Il a suivi des études de musique traditionnelle au conservatoire de Clermont-Ferrand.

ANNEXE 1

Mi Noche Triste (Carlos Gardel)

Mujer que me abandonaste en lo mejor de mi vida[29]
Dejándome el alma herida y espina en el corazón
Sabiendo que te quería, que vos eras mi alegría
Y mi suelo abrasador
Para mi ya no hay consuelo y por eso me embriago
Pa olvidarme de tu amor

Cuando voy a mi cotorro y lo veo desarreglado
Todo triste, abandonado, me dan ganas de llorar
Y me paso largo rato campaneando tu retrato
Pa poderme consolar

De noche cuando me acuesto, no puedo cerrar la puerta
Porque dejándola abierta me hago ilusión que volvés
Siempre traigo bizcochitos pa tomar con matecitos
Como cuando estabas vos

Y si vieras la cama como se pone cabrera
Cuando no nos ve a los dos
Ya no hay en el bulín aquellos lindos frasquitos
Adornados con moñitos todos de un mismo color
Y el espejo esta empapado si parece que ha llorado
Por la ausencia de tu amor

La guitarra en el ropero todavía esta colgada
Nadie en ella canta nada ni hace sus cuerdas vibrar
Y la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido
Por que su luz no ha querido Mi noche triste alumbrar

[29] Le premier vers de la chanson originale (1916) était légèrement différent, il énonçait comme suit : « *Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida* » avec deux mots de *lunfardo*, l'argot de Buenos Aires dont le tango est un véhicule privilégié. Dans les années 1940, la censure a fréquemment obligé les interprètes à supprimer les expressions argotiques et à les remplacer par des mots en espagnol courant.

ANNEXE 2

Siempre me gustaste, Rosa, siempre. Y ahora que somos viejos te lo puedo decir. Antes no: eras la mujer de Ignacio Braceras. ¡Mirá qué casualidad, venir a encontrarnos aquí, en el café donde vos trabajabas! ¡Cómo pasa el tiempo, che! Parece mentira, Rosa, que estés charlando conmigo. Yo era muy pibe cuando venía al café para verte. Eras la diosa del barrio, Rosa, la diosa del café. Allá en lo alto, en el palco de la victrolera, campaneabas a los giles. No, el palco ya no está. Y ya nadie escucha tangos, Rosa. ¿Te acordás? Vos ponías los discos en la victrola y nosotros te mirábamos las piernas. Indiferente, mirabas la pared. Me acuerdo, Rosa: me acuerdo de tus medias corridas y me dan ganas de llorar. Yo cerraba los ojos y me hacía la ilusión de que eras vos la que cantaba y no Libertad Lamarque, Azucena Maizani o la Merello. Eras vos, la más linda de todas. Nunca te lo pude decir porque yo era un pibe y a vos te vigilaba tu hombre, ese cafiolo de barrio que te llevó al trocen. Tomaban el tranvía y se iban juntos a la pieza. Después pasó lo que pasó, Rosa, esa desgracia que salió en los diarios. Supe que Ignacio Braceras te faltó, que te dio la biaba y que vos lo tiraste bajo un tren. No llorés, Rosa, ya pasó, ya pasó. Estuviste mucho tiempo en la gayola, es cierto, y eso jode a cualquiera. Pero aquí estás, otra vez. Giraron muchos discos, muchas noches y yo siempre me acordé de vos. Si te parece, si no lo tomás a mal, si no tenés otro compromiso, me gustaría que vinieras a mi bulín para tomar unos mates y escuchar unos tangos. No, no es tarde. Nunca es tarde cuando la dicha es buena, dicen. Y ¿sabés una cosa, che? Me compré una victrola, como la de antes. La lustro todos los días. Está linda. Sólo faltás vos.

Pedro Orgambide (Argentino, 1929-2003), *Aquella victrolera*, in *Cuentos con tangos*, Rosario, Ameghino Editora, 1998.

ANNEXE 3

Milonga de Jacinto Chiclana[30]

Me acuerdo. Fue en Balvanera,
En una noche lejana
que alguien dejó caer el nombre
De un tal Jacinto Chiclana.

Algo se dijo también
De una esquina y de un cuchillo;
Los años no dejan ver
El entrevero y el brillo.

Quién sabe por qué razón
Me anda buscando ese nombre;
Me gustaría saber
Cómo habrá sido aquel hombre.

Alto lo veo y cabal,
Con el alma comedida,
Capaz de no alzar la voz
Y de jugarse le visa.

Nadie con paso más firme
Habrá pisado la tierra;
Nadie habrá habido como él
En el amor y en la guerra.

Sobre la huerta y el patio
Las torres de Balvanera
Y aquella muerte casual
En una esquina cualquiera.

No veo los rasgos. Veo,
Bajo el farol amarillo,
El choque de hombres o sombras
Y esa víbora, el cuchillo.

Acaso en el momento
En que le entraba la herida,
Pensó que a un varón le cuadra
No demorar la partida.

Sólo Dios puede saber
La laya fiel de aquel hombre;
Señores, yo estoy cantando
Lo que se cifra en el nombre.

Entre las cosas hay una
De la que no se arrepiente
Nadie en la tierra. Esa cosa
Es haber sido valiente.

Siempre el coraje es mejor,
La esperanza nunca es vana;
Vaya pues esta milonga
Para Jacinto Chiclana

[30] Voir pour une interprétation par le chanteur argentin Jairo : https://www.youtube.com/watch?v=Aquud92tgKY.

Société des Langues Néo-Latines
Les Matins du Samedi – Publication annuelle
Volume 3

En el hombre reside el don nativo
De expresar con el canto lo que siente,

Tomás de Iriarte, *La musica, poema*

Société des Langues Néo-Latines
Les Matins du Samedi – Publication annuelle
Volume 3

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines