

En los trenes de piedra

por Guadalupe Campos

Lírica, temporalidad y representación

En mi artículo del número anterior ("Del otro lado del espejo"), señalé dos grandes dificultades que se presentan a la hora de trabajar con textos líricos. Una de ellas, apenas esbozada allí, es la insalvable miopía de la tradición crítica en lo que se refiere a los problemas específicos que surgen de la diferencia entre lírica cantada y escrita, basada en lo más arraigado del esnobismo inherente a la constitución del canon literario: todo lo que es bueno para la culta poesía escrita debe necesariamente serlo para su madre cuasi-analfabeta, cuando sea que valga la pena ocuparse de ella. Eso, que merece un estudio aparte, no será abordado aquí por el momento.

El otro problema allí señalado es la falta de diálogo real entre las teorías que se ocupan de la prosa narrativa, del verso y de la relación entre el texto y los factores contextuales con los que interactúa, lo que di en llamar teorías del Verbo, del Objeto y del Sujeto respectivamente. Todo esto observado desde el desconcierto de dedicarse al estudio de teorías de la narración y a la canción cortesana ibérica de burlas del siglo XIII, que de paso tiene una dependencia contextual importantísima.

Este artículo es, entonces, una continuación de las reflexiones nacidas de ese desconcierto, en particular de la observación de cómo las implicaciones semánticas de los patrones narrativos del texto lírico pueden llegar inclusive a explicar otros aspectos de la composición que de otro modo quedan sujetos a la intuición, al genio o a cualquier otra explicación pre-teórica.

Para comodidad del lector, dado que los ejemplos utilizados en este artículo pertenecen exclusivamente a la lírica cantada, enlace aquí a una lista de reproducción con las canciones utilizadas tal como pueden escucharse en la página Goear

De chicos y trenes

Una forma de acercarse a la cuestión es comparar dos aproximaciones líricas a un mismo tópico: infancias deshechas frente a los ojos de la multitud de paso que evita mirarlos.

La primera de ellas es "Los Mocosos", de Los Piojos (1993, *Chac tu chac*), presumiblemente sobre los niños de la estación Constitución:

En la tierra del ruido y la prostitución
Y las calles mugrientas
Con mercados hambrientos
Que perforan la estación
Como largas culebras.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
En los trenes de piedra.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
En los trenes de piedra.

En la tierra del vino y la drogadicción
Y los hijos negados
Policías mendigan al peor infractor
Y le besan la mano.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
En bolsitas de nylon.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
En bolsitas de llanto.

Nana no, no me dejes olvidar esta canción.
Nana no, no me dejes olvidarla.

El pequeño Big Ben cuenta piedras rojizas
Como gotas de sangre.
Me pregunto por qué esa gente no ve
Detrás de los ventanales.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
A buscar a sus madres.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
A buscar a sus mamás.

¿Creíste estar en su lugar?
¿Creíste estar en su lugar?
¿Creíste estar en su lugar?
Vas a estar en su lugar.

En la tierra del ruido y la prostitución
Y las calles mugrientas
los mercados hambrientos
Que perforan la estación
Como largas culebras.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
En los trenes de piedra.
Los mocosos se trepan y se van hacia el sol
En los trenes de piedra.

Nana no, no me dejes olvidar esta canción.
Nana no, no me dejes olvidarla.

La segunda es "Pequeño Pasajero", de Vivencia (1973, *Mi Cuarto*)

Un pequeño pasajero
se sube al tren
vendedor de caramelos
a dos por cien.
Va olvidando poco a poco
en el andén
su niñez
y su razón de ser.

Va dejando en cada asiento
su soledad
caramelos en paquetes
que piden pan.
Cada venta es un reproche
que viene y va
si cesar
hacia la humanidad.

Él se siente capaz
de fumar o robar
no le asombra el dolor
no conoce el amor.

Muchos niños tienen
un tren para jugar
pero hay otro niño
con un tren de verdad.
Él no juega, sufre
la indiferencia y el mal
esta solo
con un tren de verdad.

A primera vista (y a primera escucha), la primera es mucho más agresiva que la segunda: desde el ritmo y la melodía (con mucha distorsión, rápida y con cambios melódicos extravagantes la primera, armoniosa, triste y acústica la segunda) a la selección léxica ("la tierra del ruido y la prostitución" contra "un tren de verdad"), hay elementos formales que señalan muy rápidamente a aproximaciones bastante diferentes al mismo topos del niño en situación de calle. Ninguna de las dos versiones es especialmente consolatoria, pero de algún lado surge el efecto bastante más desolador de escucha atenta de la canción de Los Piojos, que no termina de explicarse con eso.

Si probamos movernos del *verbo* al *objeto*, y consideramos la lírica como otro posible texto-c, tomando prestado el concepto que Lubomir Doležel acuñó para referirse a la prosa narrativa ficcional que configura un referente imaginario, esa afirmación meramente impresionista encuentra algunos elementos extra que podrían explicarla. En primer lugar, por diferencias en la saturación: mientras el texto de Andrés Ciro Martínez presenta todo el espacio urbano que rodea a los niños y a los trenes sin escatimar detalles (y metáforas) escabrosos, el de Fazio y Ayala sólo presenta al niño, sus caramelos, y un “andén” abstracto. Sin ir más lejos, la canción de Los Piojos cubre en saturación, además de la mugre, el ruido y la prostitución antes citados, “mercados hambrientos”, “hijos negados”, intoxicación con pegamento “en bolsitas de nylon” y madres ausentes (“se van hacia el sol / a buscar a sus mamás”), contra el mucho más abstracto sufrimiento del niño en el andén que se enfrenta con “la indiferencia y el mal” con sus caramelos “que piden pan”.

Si hilamos un poco más fino, encontramos otro detalle más inquietante: mientras Vivencia nos recontaba un día tipo de trabajo de “un pequeño pasajero” y lo contraponía con la vida más reposada e inocente de los niños burgueses que “tienen un tren para jugar” como una sucesión de acciones correspondientes a un único personaje, la de Los Piojos presenta una imagen estática de un número indeterminado de personajes que crea una generalización iterativa: “los mocosos” son muchos y la situación es fija: no se arregla con darles un trencito de juguete y comida, sino que son un epifenómeno de un horror más generalizado poblado de seres desprovistos de los derechos más básicos y deshumanizados (la carga metafórica coadyuva a esto), el texto-c constituye toda una realidad compleja que se vuelve angustiante y paralizante.

De un intento de sistematización de este aspecto, es decir, del manejo de la temporalidad del texto lírico como texto-c, es que buscará encargarse el resto de esta primera aproximación a la lírica como construcción ficcional. Cabe aclarar que parto desde la suposición de que este es uno de los elementos compartidos en líneas generales por la poesía escrita y la lírica cantada, cosa que dista de ser el caso para muchos otros aspectos aquí no considerados [1]. La prosa poética difícilmente puede configurar una diacronía y seguir siendo considerada como tal, salvo en casos bastante marginales y discutibles [2]. Por cuestiones de economía textual preferí que los ejemplos pertenecieran enteramente a letras de canciones.

Diacronía

La más sencilla de las posibilidades del texto lírico como texto-c es la de construir una narración tradicional, diacrónica, con una serie de acciones relacionadas lógicamente que conforman una secuencia. En el más fácilmente abarcable de los casos, una mera transcripción en forma de prosa, con el eventual reordenamiento de algún hipérbaton, nos podría dar por resultado una narración corriente. Es el caso con el común de los textos del romancero tradicional español o, por dar un ejemplo más actual, con la archiconocida “Leyenda del hada y el mago” de Rata

Blanca (*Magos, espadas y rosas*, 1990). Para que sea observable el argumento, la transcribiré indicando las pausas de verso con una barra:

Cuenta la historia de un mago / que un día en su bosque encantado lloró / porque a pesar de su magia / no había podido encontrar el amor.

La luna, su única amiga, / le daba fuerzas para soportar / todo el dolor que sentía / por culpa de su tan larga soledad.

Es que él sabía muy bien / que en su existir / nunca debía salir de su destino. / Si alguien te tiene que amar, ya lo sabrás, / sólo tendrás que saber reconocerlo.

Fue en una tarde que el mago / paseando en el bosque la vista cruzó / con la más dulce mirada / que en toda su vida jamás conoció. Desde ese mismo momento / el hada y el mago quisieron estar / solos los dos en el bosque / amándose siempre y en todo lugar.

Y el mal que siempre existió, no soportó / ver tanta felicidad entre dos seres. / Y con su odio atacó / hasta que el hada cayó / en ese sueño fatal de no sentir.

En su castillo pasaba / las noches el mago buscando el poder / que devolviera a su hada / su amor, su mirada tan dulce de ayer. / Y no paró desde entonces / buscando la forma de recuperar / a la mujer que aquel día, / en medio del bosque por fin pudo amar.

Y hoy sabe qué es el amor, / y que tendrá / fuerzas para soportar aquel conjuro. / Sabe que un día verá / su dulce hada llegar / y para siempre con él / se quedará.

Puede observarse que en este caso hay parataxis estructural al nivel de las cláusulas narrativas, es decir, todos los elementos narrativos pertenecientes a un mismo nivel (esta canción no presenta un relato enmarcado) tienen sus verbos en modo indicativo y permiten establecer un orden de sucesos directamente: los eventos de la primera estrofa (el mago que cuenta sus penas a la luna) son anteriores en tiempo narrado a los de la última (el mago que intenta curar al hada, que no termina de quedar del todo claro si está muerta o catatónica). Este tipo de lírica permite inclusive un análisis narratológico estructuralista sin ninguna clase de problemas: hay un narrador en tercera, focalizado en el personaje del mago, etc. [Consultar en el número 2 de esta revista el artículo de Ezequiel Vila, "Para algo usé la cuchara"].

Otra posibilidad, menos evidente, es que el texto-c lírico construya una diacronía a partir de la superposición de estrofas que presentan imágenes estáticas. Es decir, el texto se comporta en este caso como una sucesión de fotografías de diversos momentos en un proceso, como una yuxtaposición de escenas estáticas que utilizan tiempos verbales típicos de la descripción (una combinación de imperfectos o presentes del indicativo con gerundios, a diferencia de los perfectos claramente narrativos del ejemplo anterior), pero que por sucesión dejan ver una pequeña narración completa. Es el caso, por ejemplo, de la reconstrucción que

puede hacerse de un accidente en “Amanece en la ruta” de Suéter (*Lluvia de gallinas*, 1984), narrado desde imágenes detenidas de la percepción confusa de un narrador lírico:

Amanece en la ruta, no me importa dónde estoy
me he dormido viajando y he soñado tan intenso
y en ese sueño yo me veía en ese auto, pero no
no era el mismo porque estaba todo roto en su interior

Este paisaje es tan extraño, se parece al de un tren eléctrico
esos árboles tienen contornos, darme cuenta es tan hermoso.
Y en ese sueño yo me veía en ese auto, pero no
no era el mismo porque tenía fuego en su interior, en su interior

A medida que aceleramos mis recuerdos se estremecen
y en un soplo veo proyectado como un film toda mi vida
Ya no se si el cielo esta arriba, abajo o dentro de mi
y aunque el paisaje sea tan extraño creo haber estado aqui.

¿Dónde voy,
dónde estoy,
quién soy yo,
qué hora es,
dónde estaré?

Si afuera no es noche, tampoco es de día
no hay tristezas, tan solo alegrías en mi corazón
Y ahora todo es una luz tan clara que a mi lado ya no hay nada
solo alegría, paz y armonía y esa luz que es tan tibia
y te prometo eso no era un sueño en ese auto estaba yo
y ese auto estaba todo roto y con fuego en su interior.

Lo que no es sino una forma de generar diacronía por superposición de sincronías. Suelen colocarse en sucesión temporal, pero eso no es estrictamente necesario: las marcas diacrónicas en un corte sincrónico (ver próximo apartado) también pueden alcanzar para reordenar imágenes desordenadas como las de esta canción.

Sincronía

Es frecuente que el texto-c lírico consituya la representación de una proto-narración a partir de la descripción estática o casi de una única escena puntual. Para poder verlo con más claridad conviene trabajar esto sobre un ejemplo. Puede servirnos este texto lírico de Celeste Carballo, “Chocolate inglés”, del álbum homónimo (1993):

Vine a visitarte
porque vos no lo hacés,
te traigo una caja
de chocolate inglés.
No sé si te gusta
verme por acá,
pero hay algo
que vamos a hablar.

Qué linda es tu casa,
así de blanco está muy bien.
La mía te espera,
desde acá la podés ver.
Hace como dos años
te quiero encontrar
porque hay algo
que vamos a hablar.

Estuve así pensando,
y sigo sin creer,
mi amor y la Luna
te llegaron a ofender.
Entonces no vale
la sinceridad
de abrirse y mostrar la verdad.

¿Puedo entrar un momento?
Tengo un poco de sed.
Mirame a los ojos,
y aclárame bien por qué
si siempre estuvimos
tan cerca y en paz
nunca más me fuiste a buscar.

Una herida sobre otra
siempre dolerá.
Un coche me trajo hasta acá.
Me corro un poquito
para no molestar.
Quizá encuentres la felicidad.

Si ya ha pasado el tiempo
podrías comprender,
cambiando ese gesto
me harías muy bien.
No es todo una risa

la verdad no sé bien qué hacer
con el chocolate inglés.

La escena es una sola, muy breve, prácticamente detenida: una persona en la puerta, de visita, con una cajita de chocolates, confrontando a alguien importante a nivel emocional que no quiere recibirla, que la mira con desagrado y ni siquiera para darle algo para calmar la sed. Aún obviando la aclaración explicativa que Celeste Carballo suele añadir a este tema [3], es bastante fácil leer entre líneas la historia detrás de la escena: alguien había sido echado de su casa luego de salir del closet (“mi amor y la Luna te llegaron a ofender”), y un par de años después (se aclara en la segunda estrofa) juntó coraje para intentar volver a la casa familiar. Compró chocolates para llevar como presente conciliatorio, tocó el timbre y fue recibido de una forma especialmente fría: en la puerta, sin invitación a entrar, con gesto de repugnancia.

Si podemos hacer esta reconstrucción, es porque el texto nos presenta señales, marcas del devenir temporal diacrónico en el corte sincrónico. Inicialmente estas marcas pueden dividirse en tres clases: la primera de ellas la conforman las marcas de estado dentro del proceso. En nuestro ejemplo, eso lo conforman frases con verbos en presente del indicativo en el discurso directo del yo-lírico en la puerta: “te traigo una caja de chocolate inglés”, “puedo entrar un momento, tengo un poco de sed”, “qué linda es tu casa (...), la mía te espera”: para traer chocolates, es necesaria una mínima planificación previa, un momento de elegirlos y comprarlos (o de decidir llevarlos de la alacena, como mínimo). Para pedir entrar luego de largo rato de habla, es necesario que el interlocutor cuya voz se escamotea haya negado el paso anteriormente, o por lo menos no haya tenido la delicadeza de invitar al yo-lírico a pasar. Para hacer un elogio de la casa es necesario que sea la primera vez que se la ve (ergo, el interlocutor silencioso no vivía ahí hace dos años), lo cual implica que la invitación que sigue es bastante fútil (nunca visitó, no le interesa hacerlo).

El segundo tipo lo conforman los pronósticos o anticipaciones respecto de estados inminentes o, por lo menos, futuros. En este caso, “hay algo que vamos a hablar”, en donde la firmeza de la intención de uno de los dos personajes involucrados preconfigura un estado posterior al desarrollo del texto: la exigencia de explicaciones y la determinación de no irse sin ellas.

El último tipo corresponde a lo estrictamente narrativo dentro del texto sincrónico. La diacronía pura dentro de una estructura general sincrónica necesita, si no se trata de un caso mixto, aparecer de forma estrictamente hipotáctica: “aclárame bien por qué / si siempre estuvimos tan cerca y en paz / nunca más me fuiste a buscar”, en donde lo narrativo-diacrónico (se llevaban bien, y de un día para el otro el interlocutor decidió cortar relaciones) aparece como proposición incluida dentro de un objeto directo del verbo “aclamar”.

El texto-c sincrónico, sin embargo, no siempre presenta semejante nivel de detalle respecto del relato inferido. A veces, en lugar de presentar tantos marcadores de

estado dentro de una diacronía, un texto lírico de esta índole puede desarrollar bastante más un mismo marcador, como ocurre con “Garúa” de Cadícamo, 1926 (aquí con las muy leves modificaciones de la versión de Goyeneche que puede escucharse en la lista de reproducción que acompaña a este artículo):

Qué noche llena de hastío y de frío.
El viento trae un extraño lamento.
Parece un pozo de sombras la noche,
y yo en las sombras camino muy lento.
Mientras tanto la garúa
se acentúa con sus púas
en mi corazón.

Y en esa noche tan fría y tan mía,
pensando siempre en lo mismo me abismo.
Y por más que quiera odiarla,
desecharla y olvidarla,
la recuerdo más.

Garúa,
Solo y triste por la acera
va este corazón transido
con tristezas de tapera.
Sintiendo tu hielo
porque aquella con su olvido
hoy le ha abierto una gotera.
Perdido
como un duende que en las sombras
mas la busca y mas la nombra
Garúa... Tristeza...
¡Hasta el cielo se ha puesto a llorar!

Qué noche llena de hastío y de frío.
Hasta el botón se piantó de la esquina.
Sobre la calle, la hilera de focos
lustra el asfalto con luz mortecina.
Y yo voy como un descarte,
siempre solo, siempre aparte,
esperándote.

Las gotas caen en el charco de mi alma;
hasta los huesos, calado y helado.
Y humillando este tormento
todavía pasa el viento
empujándome.

Garúa,
Solo y triste por la acera
va este corazón transido
con tristezas de tapera.
Sintiendo tu hielo
porque aquella con su olvido
hoy le ha abierto una gotera.
Perdido
como un duende que en las sombras
mas la busca y mas la nombra
Garúa... Tristeza...
¡Hasta el cielo se ha puesto a llorar!

En este caso, la historia inferida es simple: el yo-lírico-narrador sufrió un desengaño amoroso, y camina solo bajo el clima inclemente que refleja y empeora su tristeza. Eso es todo. El resto lo ocupan reelaboraciones casi obsesivas del paralelismo entre la pena y el mal tiempo: “Parece un pozo de sombras la noche”, “con su olvido hoy le ha abierto una gotera”, etc. Inclusive la forma fonética ayuda a acentuar esto: “La garúa se acentúa con sus púas en mi corazón”, en donde la aceleración de la rima consonante con ese hiato tan particular recuerda el sonido repetitivo de la lluvia bajo las ráfagas de viento.

Discronía

Quedan, por último, dos formas de representación líricas que no conforman, propiamente, un microrrelato, sino que conforman textos-c discrónicos, esencialmente no narrativos. Esto no quiere decir que no exista una temporalidad en el mundo configurado/representado por este tipo de textos, sino que el tiempo representado no es lineal. En lugar de presentar la sucesión como un conjunto de causas/situaciones iniciales individuales a las que se siguen uno o varios, eventos y uno o varios resultados puntuales, las discronías presentan mundos con temporalidades iterativas.

La primera discronía es la *discronía cíclica*, en donde la iteración es propia de un estado general del mundo representado. Un ejemplo claro de esto es “Estofado”, de Arbolito (*La arveja esperanza*, 2002):

Como un cuento de no acabar
siempre arriba esos hijos de puta
que te infectan el bocho
con mentiras para que no tengas salida.

Con el miedo bandera
la seguridad nuevo Dios de esta era
con el culo en las manos
van cayendo tus sueños en este estofado.

Si no hay botas hay votos
juntitos sabemos lo bien que se llevan
huele a shopping tu libertad
la televisión puede más que la escuela.

Con el miedo bandera
la seguridad nuevo Dios de esta era
con el culo en las manos
van cayendo tus sueños en este estofado.

Decí que a mí no me importa el poder
igual voy a tratar de joderte siempre, siempre....
decí que a mí no me importa el poder
igual voy a tratar de joderte siempre, siempre....

Si no hay botas hay votos
juntitos sabemos lo bien que se llevan
huele a shopping tu libertad
la televisión puede más que la escuela.

Con el miedo bandera
la seguridad y la santa bobera
con el culo en las manos
van cayendo tus sueños en este estofado.

Aquí, lo que la lírica configura es un mundo de premisas fijas (“te infectan el bocho con mentiras”, “Si no hay botas hay votos”, “la televisión puede más que la escuela”) en el que independientemente del intento individual los resultados serán siempre los mismos: “voy a tratar de joderte siempre”, “van cayendo tus sueños en este estofado”. Lo particular de la discronía cíclica es, entonces, la generalización. Sin por lo menos una catástrofe de por medio (por ejemplo, la Revolución), esto continuará ocurriendo indefinidamente. [4]

La segunda posibilidad es un texto lírico al que le preocupe más el carácter iterativo del significante, y que descuide (o directamente ignore [5]) el carácter representacional del lenguaje en favor de la pura función poética [6]. Como ejemplo casi puro de esta categoría, podemos considerar “Estopa”, de la banda homónima:

Y atrapado en mi mundo
mágico, trágico,
que siempre confundo
y que hay mucho tráfico.
Huele a cloroformo
Y a éter etílico
No me conformo con vivir.

Entonando cánticos
Sádicos, oníricos
Sin ser físico cuántico
Puedo describírtelos
Fingiéndolo ser un santo
Modélico, magnífico, angelical
Mucho más allá de lo normal
Por encima del bien y del mal
Virtual, real adimensional
Sexual, sexual
Sobre todo sexual
Sobre todo sexual
Sobre todo...

Si te abres bien los labios
Yo te los como todos
Que ya soy centenario
En comer comida caliente
Se oye desde el armario
Una musiquilla de fondo

Será la puta radio
Emitiendo una canción deprimente
Que me aburre profundamente

Sigo entonando cánticos
Sádicos, oníricos
Sin ser físico cuántico
Puedo describírtelos
Fingiéndolo ser un santo
Modélico, magnífico, angelical
Mucho más allá de lo normal
Por encima del bien y del mal
Virtual, real adimensional
Sexual, sexual,
Sobre todo sexual
Sobre todo sexual
Sobre todo...

El mundo sin políticos sería aburridísimo
El mundo sin fanáticos sería moderadísimo
El mundo sin críticos sería criticadísimo
Y el mundo sin mí
No escucharía

Mis cánticos sádicos, oníricos(...)

Atrapado en dos notas
Gotas que se agotan
Sonidos que explotan
Que potan que me rondan las malas cartas
¡Tanta sota!

Que si las rompo de escaqueo no se nota
No me conformo con vivir
No me conformo con vivir
Porque este ritmo me llama.

La canción entera está construida sobre el uso rítmico de palabras esdrújulas que juegan con el ritmo de la percusión. Los pocos momentos representacionales de la letra son, si utilizamos una vez más la terminología de Doležel, textos-*i*, que en lugar de conformar un mundo posible se limitan al mero comentario (“el mundo sin críticos sería criticadísimo”), y de todos modos lo que podría llegar a pensarse como mundo comentado queda bajo una capa rítmica demasiado pesada: lo más relevante ahí sigue siendo que “críticos”, “políticos” y “fanáticos” son palabras esdrújulas que terminan en -*ticos* (no exactamente rima consonante, por la diferencia de vocal tónica, pero casi).

De vuelta al tren: conclusiones

Si luego de esto volvemos a mirar las dos canciones que cité al principio del artículo, nos encontramos con que “Pequeño Pasajero” conforma una diacronía narrativa, que individualiza la denuncia en un caso puntual: existe una posibilidad de redención inherente a la narración, dado que la linealidad establece siempre alguna teleología. Aún el más terrible y desesperanzado de los relatos, por el mero hecho de ser relato plantea la posibilidad de una salida, independientemente de si se toma o no, o incluso de que esté abierta del todo o de que se presente narrativamente obturada de alguna manera (los *dostramps* que esperan a Godot pueden técnicamente irse, pero por algún motivo eso está fuera de cuestión; Raskolnikov podría haber sutilmente desaparecido de Petersburgo sin dejar rastros) [7]. El uso metonímico del relato, entonces, plantea la posibilidad de hacer algo en el conjunto a partir de remediar el caso puntual: una solución imaginaria-emotiva también metonímica, sobre los efectos puntuales del relato puntual, como el apretón de manos entre el capataz y el burgués al final de *Metrópolis* de Fritz Lang, podría alcanzar para salvar simbólicamente a los niños sin juguetes y sin amor.

Esta teleología, sin embargo, está ausente en “Los Mocosos”, que es un texto lírico distemporal cíclico: la mirada cíclica sobre un mundo distópico es apenas el estatismo del espanto. No existe salida posible para los chicos con sus bolsitas, ellos ya están perdidos, y la única solución posible es general, catastrófica, improbable. “No me dejes olvidar esta canción”, como “voy a tratar de joderte

siempre” en la canción de Arbolito, son rescates del gesto individual como puro gesto, la única reacción posible desde la impotencia de no ser parte de la Revolución que no llega.

Esto debería permitirnos ver de qué manera la configuración de la representación temporal constituye una parte muy relevante de la construcción de sentido dentro de un texto lírico. Por supuesto que no es la única, y que omití adrede involucrarme con la proliferación de sentidos que puede permitir la lírica con mucha más holgura que la prosa narrativa: pero es necesario notar que aún la polisemia construye distintos tipos de sentido, es decir, que existe sistema en la pluralidad y que cada línea semántica por el solo hecho de ser tal y de provenir del lenguaje implica un compromiso con la representación de la experiencia del tiempo, que si bien puede multiplicarse no puede disolverse en el magma de la pura indefinición psicótica, ni aunque intente remedarla. Podemos leer “Amanece en la ruta” en clave alegórica y encontrar allí metáforas del amor o de la dictadura (ha sido leída así), pero eso no invalida el hecho de que cada construcción de sentido posible en la polisemia de un texto constituye una representación imaginaria con un funcionamiento temporal propio, que participará de alguna (normalmente una, pueden ser varias) de las formas antes descritas. Ante todo, la palabra es representación abstracta de una percepción del mundo, y la lírica siempre elige una forma de lidiar con ella, aún cuando esa percepción sea el puro tiempo del ritmo.

Bibliografía

Doležel, Lubomir (1998). *Heterocosmica: Fiction and possible worlds*. Baltimore, John Hopkins University Press.

White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo.

Notas

[1] como la métrica y las asociaciones semánticas genéricas de elementos rítmicos

[2] *Nadia* de André Breton, por ejemplo

[3] aparentemente es una escena vivida por alguien de su círculo de amigos

[4] Si bien los usos habituales de esta configuración suelen ser políticos o por lo menos filosóficos en sentido amplio (el bastardeado), existen discronias cíclicas de alcance mayor y neutro, referidas a procesos iterativos de la naturaleza. Piénsese, por ejemplo, en “Agua”, de Los Piojos, o en la “Oda al mar”, de Neruda.

[5] Piénsese en la infinidad de estribillos y hasta canciones enteras hechas de puro signficante, como las que compila este pequeño *medley*:

http://www.youtube.com/watch?v=Y_Oz...

[6] toda la larga lista de cosas que Jakobson podría haber citado en lugar de "I like Ike"

[7] "Braudel se equivocaba al pensar que, por su forma misma, la narrativa siempre implícitamente apoya a la derecha y el conservadurismo. La narrativa, aun cuando sea escrita desde una perspectiva 'conservadora' o 'tradicionalista', como en Dante o Balzar, siempre pregunta: ¿cómo es posible la acción? Puede responder a este pregunta con un resultado negativo: desafortunadamente, la acción no es posible; o uno positivo; sí, es posible. Pero al formular la pregunta, la narrativa es en sí misma positiva; responde a la pregunta: ¿es posible preguntar si la acción es posible?" (White 2010: 212)