



## El río de las horas

Contrapunto ensayístico entre las concepciones del tiempo desprendidas del análisis de una selección de canciones de música popular sudamericana

*El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre, es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.*

Jorge Luis Borges



Nicolás Appolloni

### Preludio

Desde hace tiempo rondaba en mi cabeza la idea de tener la osadía de escribir sobre el tiempo. Lejos de querer esbozar un juego de palabras poco pretensioso, considero al tiempo uno de los grandes temas y misterios que inexorablemente nos atraviesa. Nadie está exento de su trágico paso. Podrán decir que me estoy refiriendo a la concepción lineal del tiempo y que esta es una más entre otras, que los movimientos celestes vuelven a sucederse una y otra vez, que los árboles tendrán su primavera, verano, otoño e invierno y nuevamente primavera ad infinitum. Pero los seres humanos estamos franqueados por el tiempo de otra forma. Nacemos, crecemos, nos deterioramos y morimos de manera ineludible. Más allá de cómo lo podamos percibir e interpretar, encuadrándome ya en el ámbito que nos concierne, es el tiempo una de las grandes dimensiones del arte, como lo son el espacio o la forma. Y es en el arte, especialmente en la música, donde el tiempo deja de ser el cronológico para cobrar otra naturaleza, el arte es capaz de crear tiempos ficticiales. *Daniel Belínche* y *María Elena Larregle* en su trabajo “Apuntes sobre apreciación musical”



sostienen que:

*Aun en una extensa sinfonía los últimos tramos permanecen más ligados a lo acontecido durante su evolución que al instante posterior a su final. El ritmo musical instauro un tiempo propio. Suspende al tiempo cronológico y lo sustituye. Enmarcado en la situación de escucha (grabación o concierto) predispone a experimentar la interrupción de lo cotidiano para instalarse en la música (p.76)*

A través de este ensayo propongo contrastar, mediante el análisis, diferentes concepciones del tiempo que se desprenden de dos canciones de música popular sudamericana que tratan esta temática. La selección de las obras responde, por un lado, a que ambas desarrollan explícitamente definiciones, percepciones e interpretaciones del tiempo; pero a su vez, y aquí ingreso en el plano meramente subjetivo, considero que son piezas muy bien logradas de dos grandes compositores: *Luis Alberto Spinetta* y *Fernando Cabrera* -la canción de “Invisible” en rigor de verdad fue compuesta por el grupo en su conjunto-.

Si bien formularé un análisis minucioso de las obras, no realizaré un estudio excesivamente técnico excluyente a toda persona no formada en el conocimiento de los conceptos del lenguaje musical tradicional.

Con respecto a la realización del análisis semántico de la letra de las canciones, en ningún momento pretenderé ser sentencioso respecto sobre qué habla la obra en concreto, sino más bien, trataré de realizar una aproximación a la con-

cepción del tiempo que se plantea en cada pieza.

Considero, tanto como analista como compositor, que las canciones una vez creadas y divulgadas, dejan de “pertener” al autor. Este ya no es el exclusivo portador del saber del sentido de la obra, sino que pasa a compartir esta virtud con cada oyente; en otras palabras, las canciones no hablan ya estrictamente de lo que considere su compositor, sino de lo que interpreta quien la escuche. Me ha sucedido, tras consultarle a algún colega o amigo sobre qué creía que hablaba una canción de mi autoría, haber recibido como respuesta ideas completamente distintas a la originaria. Creo que gran parte de la magia de las canciones -y me atrevería a decir del arte en general- reside en estar abiertas a diversas interpretaciones. Uno mismo, en diferentes momentos de su vida, puede percibir significados disímiles en la misma obra, ya que a través del tiempo se puede cambiar la forma de concebir el mundo. Sin embargo, dentro de esta idea de apertura a diferentes lecturas debe existir un marco de coherencia. Dice *Edgar De Santo* en su ensayo “¿Cómo se expresa lo indecible?”:

*El sentido univoco de la obra sabemos que es imposible, por ser justamente poética. Pero convengamos que tampoco es posible leer cualquier cosa. Hay un límite en la interpretación o en las asociaciones posibles. (p.42)*

Otro punto importante a tener en cuenta, en el análisis de canciones dentro del ámbito de la música popular, es la imposibilidad de desvincular el texto de la música. Resulta un trabajo estéril analizar estos materiales compositivos como entidades escindidas, ambos son indisolubles y se resignifican dialécticamente en las obras. Entiendo a las canciones como a una forma compleja donde diferentes fenómenos convergen y entran en juego en la creación de sentido, y que a su vez, cada uno de estos representa un universo en sí mismo. La me-



lodia, su texto, cómo será acompañada tanto armónicamente como en su orquestación, la forma en que será cantada y demás variables -por sólo mencionar algunas- intervienen de manera conjunta en el proceso creativo. Nos dice *Santiago Romé* que la canción en la música popular:

*.. nos plantea un desafío irreductible a los parámetros de análisis y a los recursos pedagógicos tradicionales. Su forma breve dentro de la cual se condensan fenómenos muy complejos —rítmicos, texturales, funcionales, etcétera- sumada a la cuestión de la palabra cantada, históricamente subestimada, construyen un tipo de sentido muy singular (...) La canción es una expresión masiva y multidimensional que conjuga o relaciona en forma interdependiente categorías históricamente abordadas en forma escindida (p.2-p.11)*

Las piezas a desarrollar, a su vez, serán analizadas bajo las categorías que propone *Edgard De Santo*, en su trabajo previamente mencionado, referidas a los diferentes sustratos del arte. Aquí el artista propone una operatoria para el análisis basada en cuatro sustratos que deben existir en toda obra de arte: el referido a la materialidad; el canon o la tradición en la cual la pieza se halla anclada o a la cual se opone; el aspecto metafísico, esa reflexión que la obra instala más allá de lo evidente; y finalmente, el contrato social, el vínculo que tendrá con ese tercer sujeto que compone el hecho artístico que es el público, en un sentido primario, y la sociedad en un sentido amplio. Si bien en cada canción serán abordados cada uno de estos aspectos, no lo haré estrictamente en el mismo orden en ambas obras, sino a medida

que el propio desarrollo de cada análisis lo demande.

Las canciones seleccionadas para este estudio pueden escucharse en los links adjuntados en la bibliografía al final de este trabajo.

### Antes del tiempo

“Invisible” es la tercera banda que integra el compositor argentino *Luis Alberto Spinetta* en su carrera, luego de haber formado parte de *Almendra* y *Pescado Rabioso*. El grupo se conformó junto a *Carlos “Machi” Rufino* en bajo y *Héctor “Pomo” Lorenzo* en batería. Con su agrupación anterior *Spinetta* plasmó una propuesta de rock duro, si bien en sus discos conviven canciones de diversos estilos. Para el año 1973 el músico decide terminar con su segundo grupo, aunque graba bajo su nombre el álbum que quizá tuvo mayor reconocimiento en su carrera: “Aduard”. En esta placa, editada con el nombre de “Pescado Rabioso” pero que era un disco solista en realidad, se distanció de la veta rockera más cruda que presentaron sus predecesores. Es en este contexto donde *Spinetta* decide formar una nueva banda convocando a los músicos que integraron la base rítmica que venía de grabar un álbum épico con el guitarrista *Norberto “Pappo” Napolitano*. Siendo reduccionista, el nuevo grupo logra una perfecta síntesis entre el rock duro, que venía desarrollando previamente *Spinetta*, y los aires jazzísticos que aportan el bajo y la batería.

En la primera mitad del año 1974 “Invisible” edita su primer *Long Play* homónimo. Este álbum estaba compuesto por un disco de larga duración, que contenía tres canciones en cada uno de sus lados, más el agregado de un disco simple con dos piezas que conformaba una misma unidad con el LP.

La propuesta estética de “Invisible” se presenta compleja ya desde la portada del álbum. La obra “El charco” del artista





plástico *Escher*<sup>1</sup> genera extrañeza con sus dos perspectivas superpuestas. A simple vista un bosque invertido parece estar traspasando una primera trama que se nos impone, sin embargo, las huellas delatan que esa textura es un camino de barro, y que aquel espacio “más allá”, es un reflejo en el agua. La tipografía del nombre del grupo está en sintonía con el eje conceptual de *Escher*, la movilidad en la perspectiva de las letras acompaña la linealidad de las marcas en el barro. Todo en el disco de “Invisible” se presenta de manera velada, no lineal, evitando lo previsible o mostrando cosas que resultan ser otras.

La canción “Suspensión” se ubica en el tercer lugar del lado A del álbum. Como gran parte de las obras del disco, esta pieza no se ordena bajo la estructura tradicional del formato canción, donde sus partes conformantes son la estrofa y el estribillo, con el agregado ocasional de una transición entre ambas secciones. Los temas del primer disco de “Invisible” -y especialmente algunos del segundo que se editaría al año siguiente-, en su mayoría, son una yuxtaposición de diferentes partes, como series de imágenes o paisajes que se van sucediendo y cobran sentido de unidad al integrar la misma obra.

El comienzo de la pieza es avasallador, un *riff*<sup>2</sup> a toda potencia con guitarra distorsionada se repite como un torbellino. Esta primera sección, funcionando en este caso como introducción, tras el corte del bajo y la batería, concluye con

<sup>1</sup> *Maurits Cornelis Escher* (1898-1972) artista plástico nacido en los Países Bajos

<sup>2</sup> Frase o motivo melódico repetitivo de duración relativamente corta

un crescendo de la guitarra acoplado que oficia de transición hacia una nueva parte.

Aquí empieza una suerte de estrofa donde la voz está acompañada por una base armónica, compuesta por una progresión cromática<sup>1</sup> de acordes, que va aumentando en tensión a medida que sube en su registro. Un hecho realmente interesante se produce en el vínculo existente entre los versos cantados y la sucesión de acordes, ya que frase de por medio, se produce una imbricación entre ambos. Cada frase melódica comienza en un centro tonal y culmina una vez que la armonía haya modulado.

Se retoma a modo de interludio el *riff* introductorio para dar comienzo a una nueva estrofa. Como material novedoso en esta sección, encontramos un coro que posee una relación de pregunta-respuesta con la melodía principal a modo de canon. Esta segunda voz, que comienza antes que termine la frase principal, toma los inicios de cada una de estas frases y le responde prolongando una de sus sílabas.

*Cuiden de la nube-viento (cuiden de la nu...)*  
*La querida-sol querida saldrá (la querida sol)*  
*Nunca me abandones nena (nunca me abando...)*  
*Sola sin el sol ceguera tendrás (sola sin el sol)*  
*Cuiden a su perro blanco (cuiden a su pe...)*  
*Trepe por su cama en la oscuridad*  
*Nunca estuve allí querida (nunca estuve allí)*  
*Trepe por los sueños que están de más,*  
*de más, de más.*

Reaparece el interludio que, como ya vamos percibiendo, funciona como separador entre secciones,

<sup>1</sup> Cromatismo: dicese en música a la relación de semitono entre las notas (unidad mínima en el sistema musical occidental).



pero a la vez como elemento amalgamador. Esta vez, sin embargo, no es sucedido por una estrofa, sino que nos traslada a otro sitio. Tras el corte, el bajo comienza una suerte de motivo hipnótico al que se le sumará la batería. *Spinetta* comienza a cantar duplicando la melodía de su voz en la guitarra.

*Antes del tiempo era todo azul  
Leve de suspensión  
Al no haber gente no había bien ni  
mal  
No existía esperar.  
Antes del fruto la noticia corrió  
Luego del día el dragón vomitó el fuego.*



Portada del álbum "Invisible" (1974)

Aquí encontramos la primera mención al tiempo dentro de la canción. Estos versos me remiten irremediabilmente a las imágenes del momento de la creación descritas en el Génesis bíblico.

*Al principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era confusión y caos, y tinieblas cubrían la faz del abismo, mas el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas.*

*Y dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Llamó*

*Dios a la luz día, y a las tinieblas las llamó noche. Y hubo tarde y hubo mañana: primer día.<sup>1</sup>*

Tanto la canción como la Biblia proponen una instancia de existencia previa al tiempo, el cual es “creado”. Antes del tiempo nos dice *Spinetta*, mientras que la escritura religiosa señala que recién hubo un primer día -medida cuantitativa del tiempo- al separarse la luz de las tinieblas. Encuentro un paralelismo también entre la imagen todo azul de “Suspensión” y la referencia bíblica a las aguas donde “se movía el espíritu”. En el segundo día Dios creará el firmamento separando las aguas de abajo de las de arriba. Luego dirá: Júntense en un lugar las aguas que quedan bajo el cielo y aparezca lo seco. Recién ahí, la tierra dejará de ser en su totalidad agua. *Belinche* y *Larregle* afirman que

*La Modernidad occidental, por herencia de la tradición judeo cristiana, concibió el devenir temporal linealmente: el transcurrir de un punto fijo a un final previsible. En otras culturas el devenir es eterno y el tiempo cíclico; la repetición no es progresión ni avance sino permanencia, actualización de lo mismo. (p.75)*

Esta sección de la obra también me resulta inevitable relacionarla con la canción “Génesis” del grupo *Vox Dei*, que trata la misma temática y asimismo hace mención al tiempo. En el año 1971, la banda argentina de rock había grabado su álbum conceptual titulado “La Biblia”, en cuyo comienzo escuchamos:

*Cuando todo era nada, era nada el principio  
Él era el Principio, y de la noche hizo luz  
Y fue el Cielo, y esto que está aquí.  
Hubo tierra, agua, sangre, flores, todo eso y también tiempo*

1 Génesis. Cap. I V. I-X



En la misma estrofa de “Suspensión” encontramos otro guiño referencial al texto bíblico en la mención del “fruto”, elemento simbólico fundamental del Génesis, el cual provoca la expulsión del ser humano de Edén. *Spinetta* cierra esta sección gritando y arremetiendo con un poderoso punteo con distorsión y *wab wab*.

La obra ingresa a una nueva parte en donde se hace referencia desde el texto a medidas cuantitativas del tiempo en orden decreciente. Día y mes aparecen invertidos, entiendo, para privilegiar la rítmica poética y la musicalidad de la frase.

*Era, año, día, mes, minuto*  
*Era, año, día, mes, minuto.*

A medida que se mencionan lapsos de tiempo cada vez más breves, la densidad cronométrica<sup>2</sup> de las frases aumenta, acortando así la “distancia” entre las sílabas y precipitándose hacia el final.

A continuación reaparecen referencias vinculadas a la Biblia:

*Y con los hombres el Demonio entró*  
*escapando de Dios*

También al tiempo:

*Presa del miedo el reloj se apuró*

---

1 Pedal de efecto para guitarra que modifica el tono de la señal

2 Cantidad de eventos sonoros por unidad de tiempo (valoración cuantitativa)

La pieza concluye con una nueva reexposición del riff inicial que, como habíamos mencionado anteriormente, funcionó como material aglutinante entre las diversas partes yuxtapuestas de una obra que se caracteriza por la heterogeneidad de los elementos constitutivos de su estructura.

## No hay tiempo

La obra que voy a desarrollar ahora es “La casa de al lado” del compositor uruguayo *Fernando Cabrera*. Esta pieza se encuentra en su quinto álbum solista titulado “Fines”, editado en el año 1993.

Si en “Suspensión”, como detallé, una de sus estrofas habla sobre el tiempo, en este caso, es justamente esta la temática que atraviesa la obra en su totalidad. El mismo autor dice en una entrevista:

*...todos sabemos que como tema el tiempo está presente en todo: en la filosofía, en el arte, en todo desde que el hombre es hombre (...) es una preocupación humana. No sé, es simplemente uno de los grandes misterios que tenemos y que nadie puede evadir. Es a pesar nuestro, creo que todos divagamos alrededor de ese tema, desde Borges, todos estamos como tocando de oído. Igual que con la muerte, con la vida.<sup>1</sup>*

En su mencionado ensayo *Edgard De Santo* hace hincapié en que en la investigación en arte, a diferencia de lo que sucede en el método científico, es el objeto de estudio el que determina la metodología. Si en la canción de “Invisible” la columna vertebral del análisis fueron las diversas secciones de su estructura formal, en “La casa de al lado”, debido a características particulares de la obra que desarrollaré, el texto será el material compositivo ordenador.

La nota sostenida de un oboe marca el comienzo de la

1 (2013) Revista uruguayana de Psicoanálisis (en línea) (117): 201-215



pieza. Se incorporan la guitarra junto con el violoncello y al unísono despliegan una melodía laberíntica, que avanza y que retrocede, generando una sensación de movimiento circular. Este tipo de diseño melódico, que después de la introducción quedará a cargo del registro grave de la guitarra eléctrica, permanecerá como una constante durante toda la obra.

Tras unos compases preambulares ingresa la voz. *Cabrera* es tajante:

*No hay tiempo, no hay hora, no hay reloj  
No hay antes, ni luego, ni tal vez  
No hay lejos, ni viejos, ni jamás  
En esta olvidada invalidez.*

Luego arremete no si un dejo de ironía:

*Si todos se ponen a pensar  
La vida es más larga cada vez  
Te apuesto mi vida, una vez más  
Aquí no hay durante ni después.*

Desde el inicio de la canción hasta su final, se sucederán numerosas estrofas donde el autor describe paradojas temporales en algunas, o niega el devenir lineal del tiempo en otras. En su “Nueva refutación del tiempo”, *Jorge Luis Borges* -a quien el mismo compositor menciona como fuente de inspiración como señalé- niega la existencia del tiempo a partir de los postulados de la teoría filosófica del idealismo. Esta doctrina rechaza la existencia absoluta de las cosas,

afirmando que estas existen en la medida que son percibidas por alguien. Nos dice *Borges*:

*Berkeley afirmó la existencia continua de los objetos, ya que cuando algún individuo no los percibe, Dios los percibe; Hume, con más lógica, la niega; Berkeley afirmó la identidad personal “pues yo no meramente soy mis ideas sino otra cosa: un principio activo y pensante”; Hume, el escéptico, la refuta y hace de cada hombre “una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con rapidez”. Ambos afirman el tiempo: para Berkeley, es “la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan”; para Hume, “una sucesión de momentos indivisibles”.*

Adhiriendo a estos postulados, *Borges* va más allá:

*Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo (...) niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión.*

Hice mención anteriormente a que el acompañamiento instrumental de la canción sugiere la idea de movimiento perpetuo. Esto se da paralelamente en dos niveles estructurales diferentes. Por un lado, a nivel macro, en el ámbito armónico donde todas las estrofas realizan el mismo ciclo de quintas<sup>1</sup>, y por otro, desde el punto de vista melódico, a través de los bajos, que realizan un movimiento en permanente avance y retroceso.

Como lo repetitivo genera la sensación de quietud, ante lo estático del acompañamiento -más allá de su movimiento interno que es justamente la causa de su naturaleza- es que

<sup>1</sup> Progresión de acordes donde estos se encadenan según la relación de tónica-dominante



cobra relevancia lo cambiante, lo novedoso, en este caso el texto. A medida que se suceden las estrofas comienzan tímidamente a incorporarse instrumentos al arpeggio de la guitarra. Primero son unas notas largas de fondo del oboe que reaparece, luego unas marcaciones en un platillo. Tras una serie de estrofas, se produce un cambio significativo en la instrumentación: la guitarra es reemplazada por un clave que realiza el acompañamiento armónico con pesadas marcaciones en tiempo de negras. *Cabrera* canta:

*Acá en esta cuadra viven mil  
Clavamos el tiempo en un cartel  
Somos como brujos del reloj  
Ninguno parece envejecer.  
Mi abuelo me dijo la otra vez  
Me dijo mi abuelo que tal vez  
Su abuelo le sepa responder  
Si el tiempo es más largo cada vez.*

La presencia de la percusión se incrementa ejecutando rítmicas de claros tintes rioplatenses, previamente sugeridas en los adornos onomatopéyicos del cantante (La, ra ra ra/ Na, na na na). El autor parece estar nuevamente en sintonía con el pensamiento borgeano al rechazar la existencia de una única eternidad:

*Discrepo con aquellos que creen  
Que hay una sola eternidad  
Descrean de toda soledad  
Se engaña quien crea la verdad.*

El pensador argentino en su ensayo “Historia de la eternidad,” recopila y contrasta las diferentes concepciones de lo eterno a lo largo del tiempo, como la de los griegos de la antigüedad o la de la iglesia católica. Afirma *Borges* que:

*Ninguna de las varias eternidades que plantearon los hombres (...) es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos.*

Es recién en este tramo de la canción donde encontramos un elemento disruptivo significativo respecto a la sucesión de estrofas “similares” que hasta aquí marcaron el *status quo* de la obra. Si bien señalé aspectos de la pieza que fueron modificándose, como el caso de la instrumentación, el texto representaba el único elemento en permanente cambio ante la invariabilidad armónica y melódica. Con el ingreso de la voz femenina y el cambio melódico acontecido, a pesar de la cíclica base armónica que persiste prácticamente inmutable, la obra se traslada claramente a una nueva sección produciéndose un punto de inflexión en su estructura formal.

*Acá no hay tango, no hay tongo ni engaño  
Aquí no hay daño que dure cien años.  
Por fin buen tiempo, aunque no hay un mango  
Estoy llorando, 'toy me acostumbrando.  
Se pasa el año, se pasa volando  
Ya no hay más nadie que pueda alcanzarlo  
Y yo mirando sentado en el campo  
Como se pasa el año volando.*

La canción llega así a su clímax. La voz incorporada enriquece tímbricamente la pieza. En un principio las voces cantan en bloque, pero de a poco comienzan a despegarse y a tomar vuelo propio en cuanto a las articulaciones. Luego de algunas estrofas cantando paralelamente, se separan. *Cabrera* retoma la melodía del principio mientras que la voz femenina



continúa simultáneamente con la que venía ejecutando. Las melodías se superponen sin sufrir modificaciones rítmicas ni en sus notas debido a que, como vengo insistiendo, la base armónica siempre fue la misma.

*Por eso te pido una vez más/ Acá no hay tango, no hay  
tango ni engaño  
Tomátelo con tranquilidad/ Aquí no hay daño que dure  
cien años  
Puede ser ayer, nunca o después/ Por fin buen tiempo, aun-  
que no hay un mango  
Pero tu amor, dame alguna vez/ Estoy llorando, 'toy me  
acostumbrando*

La banda se detiene y el compositor repite esa última estrofa acompañado únicamente por una guitarra española. Luego la obra ingresa a una especie de coda donde por primera vez se modifica la progresión armónica. El compositor, como trasladando al canto la ciclicidad, repite los últimos versos

*Pero tu amor dame alguna vez  
Pero tu amor dame alguna vez*

El tiempo se ralentiza, la canción se desvanece y muere en un despliegue de acordes.

## **Temporales conclusiones**

A lo largo de este ensayo he analizado los materiales compositivos más significativos de las obras seleccionadas

de manera interrelacionada. El tema disparador y eje ordenador de este trabajo ha sido el tiempo. Si bien las dos canciones abordan la temática desde sus líricas, también sustentan y enfatizan lo propuesto en el texto desde diversos aspectos estrictamente musicales. Podría señalar, como ejemplo de esto, el incremento de la densidad cronométrica en la frase de “Suspensión” que enumera medidas cuantitativas del tiempo; el diseño melódico de la línea de bajos en permanente avance y retroceso de “La casa de al Iado”, así como también, la ciclicidad de su secuencia armónica.

En la pieza del compositor uruguayo el tiempo es sin lugar a dudas la temática principal de la obra, mientras que en la de “Invisible”, es abordada de soslayo o de manera trascendente en la segunda mitad de la canción.

Ese viaje hacia la creación, hacia los orígenes del mundo que nos invita a realizar *Suspensión*, nos acerca hacia la concepción lineal de un tiempo con un comienzo concreto y que desde entonces discurre. *Borges* (1936) no se resignó a aceptarlo:

*Una de esas oscuridades [inherentes al tiempo], no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en el verso español por Miguel de Unamuno:*

*Nocturno el río de las horas fluye  
desde su manantial que es el mañana eterno...*

Y es esa, quizás, la idea que quiso plasmar *Cabrera* junto con sus brujos del reloj de “La casa de al Iado”, esos seres que evaden el paso del tiempo, que parecen no envejecer. Si buscamos detenidamente en la vorágine del mundo ultra globalizado que habitamos, que embiste contra el pasado arrasando con dioses y mitos, también encontramos cosas inmutables al



paso del tiempo, por ejemplo, ideas y valores.

El mundo posmoderno y la era digital nos proponen una nueva temporalidad en la cual todo es efímero. Lo tangible cada día se torna más evanescente. En un acto de total cotidianeidad, hoy puedo tomar una fotografía en cualquier sitio del mundo, e instantáneamente, enviarla al otro lado del orbe; evento que hace no muchos años hubiera llevado, quizás, meses concretarlo.

Ya a mediados del siglo pasado, en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, *Juan Domingo Perón* advertía:

*Voces de alerta señalan con frecuencia el peligro de que el progreso técnico no vaya seguido por un proporcional adelanto en la educación de los pueblos. La complejidad del avance técnico requiere pupilas sensibles y recio temperamento [...] Ante esta cuestión no caben retóricas de fuga, porque lo que en ella se ventila es, ni más ni menos, la escala de magnitudes con arreglo a la cual puede el hombre rectificar adecuadamente su propia proporción ante el bullicio creciente de lo circundante.*

El desarrollo desenfrenado de la técnica es exponencial, ha “evolucionado” más en los últimos cincuenta años que en los cinco siglos precedentes. El caballo desbocado del progreso nos impone el avance lineal como única verdad y la sociedad posmoderna cabalga esa recta con los ojos vendados, endiosando lo nuevo simplemente por el hecho de ser nuevo y rechazando lo pretérito por viejo.

Encontramos, sin embargo, en esa carrera, oasis que

permiten evadirnos del vértigo diario. El arte nos instala más allá de lo cotidiano, trasciende la literalidad. La música nos propone un permanente ejercicio temporal. *Daniel Belinche* y *Mariel Ciafardo* afirman que «en un sentido estricto, sólo es perceptible en la dialéctica entre memoria, sensación y anticipación». Pasado, presente y futuro intervienen conjuntamente en el acto perceptual, como en la simultaneidad de tiempos de la eternidad borgeana.

El tiempo que es un vidrio de *Charly García*<sup>1</sup>, el tiempo que viene envuelto en plástico fino de *Andrés Calamaro*<sup>2</sup> o ese tiempo que parece retroceder de *Fernando Cabrera*, cual paradoja de *Escher*, son metáforas sobre la experiencia que representa vivenciar y estar atravesados por ese misterio incognoscible que es el tiempo.

### Recursos bibliográficos

- BELINCHE Daniel. & LARREGLE María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina, 2006.
- BORGES Jorge Luis: *Historia de la eternidad*. En *Obras completas*. María Kodama y Emecé Editores S. A. Buenos Aires, 1936.
- BORGES Jorge Luis (1952). *Nueva refutación del tiempo*. *Nuevas inquisiciones*. En *Obras completas*. María Kodama y Emecé Editores S. A. Buenos Aires, 1952.

1 «Tu tiempo es un vidrio  
Tu amor un faquir Mi cuerpo una aguja Tu mente un tapiz.»  
“Desarma y Sangra”. *Serú Giran* (1980)

2 «Buen día primeras luces del día  
Buen día a primeros silencios de la mañana Buen día a futuro lleno de conflictos  
El tiempo viene envuelto en plástico fino.»  
“Plástico fino”. *Andrés Calamaro* (2013)



- CIAFARDO Mariel. & BELINCHE Daniel: *El espacio y el arte*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2015.
- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata. La Plata, 2014.
- PERÓN Juan Domingo: *La comunidad organizada*. Biblioteca del Congreso de la Nación. Buenos Aires, 1949.
- ROMÉ Santiago: *La canción y la academia. Desencuentros, debates y perspectivas*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2018.

## **Canciones**

- Suspensión (Spinetta, Lorenzo, Rufino): <https://youtu.be/fONk0v6yaOM>
- La casa de al lado (Cabrera): <https://youtu.be/eiquN-5Ly3N8>