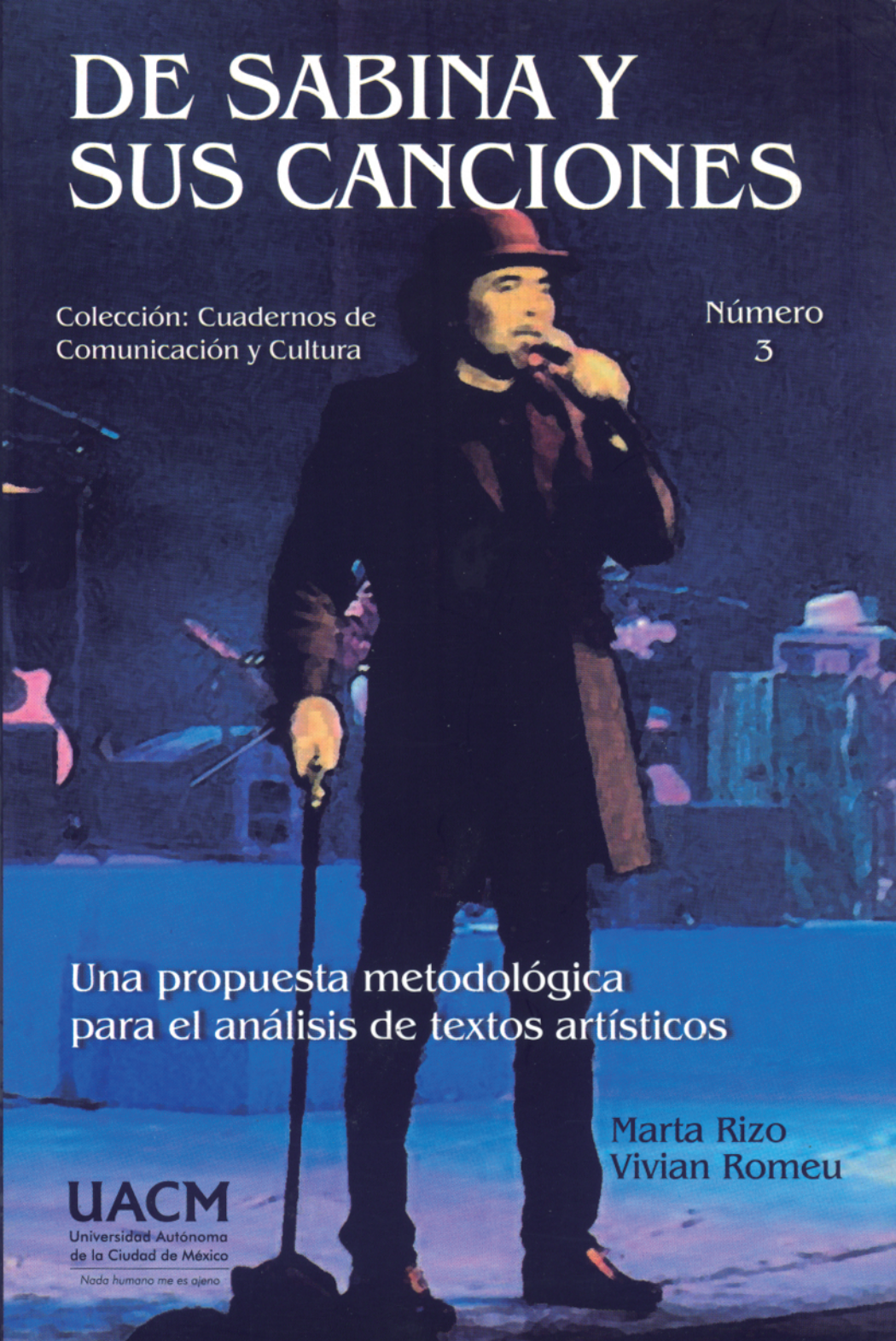


DE SABINA Y SUS CANCIONES



Colección: Cuadernos de
Comunicación y Cultura

Número
3

Una propuesta metodológica
para el análisis de textos artísticos

Marta Rizo
Vivian Romeu

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno.

DE SABINA Y SUS CANCIONES

Una propuesta metodológica para el
análisis de textos artísticos

Colección: “Cuadernos de Comunicación y Cultura”

Número 3

Marta Rizo
Vivian Romeu

Academia de Comunicación y Cultura

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Abril, 2008

Título: ***De Sabina y Sus Canciones.***

Una propuesta metodológica para el análisis
de textos artísticos

Autor: Marta Rizo y Vivian Romeu

Diseño de Portada: Aarón Aguilar

Primera edición, 2008

D.R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Av. División del Norte 906, Col. Narvarte Poniente,
Delegación Benito Juárez, C.P. 03020, México, D.F.

ISBN: 978-968-9259-38-1

Material de distribución gratuita para los estudiantes de la **UACM**.
Prohibida su venta.

Hecho e impreso en México

Correo electrónico:
bibliotecadelestudiante@hotmail.com

ÍNDICE

Presentación.	7
1. Introducción.	11
1.1. De las letras de canciones como productoras de sentido.	11
2. Análisis del discurso y argumentación en los textos artísticos.	14
3. La retórica integrada de Ducrot.	18
4. Metodología y corpus de análisis.	22
5. Un paseo analítico por el mundo argumentativo de Joaquín Sabina.	26
6. A modo de conclusiones.	70
Bibliografía.	71
Anexos.	
Tratado de impaciencia.	75
Qué demasiao.	75
Juana la Loca.	77
Pacto entre caballeros.	78
Pobre Cristina.	79
Por el boulevard de los sueños rotos.	81
Contigo.	82
19 días y 500 noches.	83
A vuelta de correo.	85
Pie de guerra.	87

PRESENTACIÓN

De pie, desafiando, la directriz del poeta y la metáfora se yerguen, abandonando la función que la postra a develarse en sí misma. Es necesario una lluvia de anteojos -sin ellos uno no puede ver lo pedestremente poético de la obra de Joaquín Sabina- cuando los oídos se disponen a coquetear con una de las más periféricas letras de la canción hispana contemporánea; así, el público tiene la impresión de atragantarse la mirada y resumirse en la palabra, poética sin más y, al fin y al cabo, ilusoria y alusiva... de la vida.

No es que la *Verdad* haya de revelarse mediante el sacrificio-palabra de este cantautor español que parece no sentir respeto por nada ni por nadie, sino que el tino de convertirse en el narrador y protagonista de la mayoría de sus historias invitan a pensar más allá de la ficción, y sus relatos adquieren el *phatos* cotidiano que muy por convicción, con penas y con glorias, transfiere desde su yo a lo múltiple del ser humano.

A Sabina le interesa el hombre, el hombre común y su mortal y efímera existencia, un hombre que no procura grandilocuencias, sino que se sintetiza en la humanidad, en su humanidad de aderezos y destrozos que es la que traduce, al final, su episteme, su razón (o sinrazón) de SER, sus soledades, sus bajezas, sus arrepentimientos. ¿No es acaso eso mismo lo que nos traduce en él? La identificación que padecemos, no obstante, puede conducir a algunos al rechazo o al menos, a un contacto que desagrade. Pero saber que se vive no necesariamente genera autoconocimiento, y por ello el trabajo de Sabina tiene un sentido fundamental: enfrentarnos a la realidad, la que nos es dada y la que nos creamos; huir de la ignorancia de nosotros mismos. Como él mismo dice en uno de sus textos, *más vale no tener que elegir entre el olvido y la memoria...* pero siempre hay quienes lo prefieren.

Por ello, los tropos de Sabina se ubican en el presente; tanto la historia como el tiempo narrativo de las mismas, así como el vínculo con personajes reales o ficticios de la

cultura y el mundillo intelectual son elementos formales tendientes a un solo fin: el acontecimiento. Sin embargo, quizá no podamos hablar de un acontecimiento sin más; se trata pues del hecho mismo del presente que es la vida, el evento vivencial, la experiencia que se construye mientras uno articula los engranajes de la existencia.

Lo que muestra el autor en parihuela demudada y cínica lo lanza en medio –o por medio- de una a veces incluso soez oferta lingüística, con prosapia vulgar (de vulgo y de lépera), aunque acertada y particularmente intrincada cuando salta a modo de elipsis cinematográfica de un relato a otro. Así, de forma coloquial, la metáfora viene a seducirnos en muchos de los casos a través de esa narración elíptica que, aunque no siempre utiliza, nos endilga a cambio lo conversacional. Tanto forma como contenido cobran sabor en esta rutina narrativa que se ríe de sí misma... por rutinaria, por antiestética y por esencial.

Por ello, la intención descriptiva se concreta en el casi todo que es la letra, la palabra zigzagueante que atribuye y desnuda. Los temas, más allá de lo cotidiano, se desatan descarnados, sarcásticos, burlones e irreverentes, a veces con una crueldad visionaria, parsimoniosa casi, que espanta y enmudece. Por ello sus canciones no pueden soslayar el hecho mismo del hombre, que es el sentido último que aprende a obtener éste por la simple razón de ser humano, y es eso precisamente lo que conforma el arsenal estético de Joaquín Sabina: lo cotidiano y lo periférico de la condición humana, ambas instancias esenciales, immanentes a nosotros mismos. En esa cuerda, su estética se antoja clasificarla como *camp*, muy de moda por cierto desde que la llamada Postmodernidad planteó una mirada incisiva sobre aquellas posturas, minorías, cosmovisiones y diferenciaciones que apenas hace poco más de medio siglo eran -aunque aún lo son hoy- interpretadas a partir del rechazo, la alienación y el sojuzgamiento.

Resulta obvio que las pautas interpretativas sobre propuestas ideoestéticas como la de Sabina no encuentran pareja aceptación aún, ni es el entendido de que así sea; pero parece interesante el hecho de que esto nos haga revisar con cierta premura en los anales de la historiografía y del quehacer del arte y la cultura, la urgencia de salvaguardarnos del *kitch* que es la fórmula que en el fondo nos lleva al cliché y a los lugares comunes, y de ahí a la expectativa, a la emoción asegurada, a la interpretación que no ponga en crisis lo que somos o aquello de lo que nos hemos convencido que somos.

No es difícil notar que en el otro extremo por supuesto, se encuentra –fumando Sabina, aunque su irreverencia apenas logre solventar los cambios en el gusto de un público que cada vez más aclama la invasión de lo ajeno, y cuyos umbrales de asombro alcanzan alturas insospechables, pero que, en cambio –y para sorpresa de unos cuantos- tiembla ante la desnudez de los límites, lo etéreo de la materialidad y la abierta y atrevida fascinación por lo prohibido.

Los discursos que subyacen en las letras de Sabina parecen traspasar la línea de lo social y lo moralmente aprobado; son de hecho -en su afán por reivindicar al vacío con la vida, lo humano con el sueño, la fantasía con el poder- un golpe directo y desprevenido al diletante estómago. En este libro, gestado al calor de uno de esos estacazos mortales, pretendemos develar la fuerza que cargan los textos de este cantautor; es decir, la manera en que abofetean la delicadeza, el buen sentido y la tolerancia. Por ello, pretendemos realizar un análisis discursivo-argumentativo de 10 de sus canciones, a la manera de un paseo analítico, objetivo y fundado que pueda arrojar luz sobre dicho efecto.

No se trata en ningún caso de un libro de divulgación, sino de un texto que pueda servir de guía a futuras reflexiones al interior del ámbito del análisis del discurso argumentativo en los textos artísticos, en los que los de Sabina, son sólo un buen pretexto.

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta tiene por objetivo desarrollar el análisis del discurso de algunas canciones del cantautor español Joaquín Sabina. Para ello partimos de la retórica integrada de Ducrot, que propone una distinción entre argumentación y acto argumentativo. La finalidad que se persigue es demostrar empíricamente cómo el sentido obtenido de un enunciado depende de la configuración argumentativa del mismo, y no solamente de su valor informativo.

Nos interesa por ello analizar las estructuras narrativas presentes en algunas canciones de Joaquín Sabina, localizarlas y explicar cómo generan su sentido retórico, para así explicitar la manera en la que el cantautor construye el discurso sobre un tópico determinado y determinar si las estructuras tópicas analizadas contienen patrones argumentativos que pudieran considerarse parte del “estilo” discursivo de este artista. La selección de la muestra estará circunscrita a los siguientes parámetros: la estructuración bajo dos tópicos generales, su inserción en discos distintos, lo que a su vez permitirá hacer un paneo analítico de dichos tópicos, argumentos y estrategias argumentativas a lo largo de la trayectoria discográfica de este cantautor, que abarca casi tres décadas.

1.1. De las letras de canciones como productoras de sentido

Joaquín Sabina. Poeta, músico, compositor, intérprete, cantautor. Ante todo, poeta. ¿Poesía musicalizada o música poética? La música puede entenderse de forma independiente, la letra también. La música comunica por sí misma, pero más lo hace la letra. De ahí que nos interese por las letras de Sabina, y no por la composición musical de sus canciones. Las letras de canciones constituyen un discurso por sí mismas. La noche, el amor, el desamor, la bohemia, la delincuencia, entre otros, son algunos de los núcleos temáticos en torno a los

cuales se constituye la poética de Joaquín Sabina. Como discurso, las letras se construyen con base a una estrategia argumentativa, ya sea de forma más o menos explícita. Es en este sentido que consideramos a las letras de las canciones de Sabina como productoras de significaciones y sentidos.

La problematización de la música como proceso comunicativo da lugar a muchas interrogantes. Siguiendo a Donington (1982), podemos considerar que la música sirve fundamentalmente para la comunicación humana, esto es, pone al descubierto la dimensión comunicativa del sonido. El mismo autor afirma que lo importante es abordar el sentido de los sonidos, de ahí que sea limitado y limitante atribuir la significación de la música sólo al ámbito del lenguaje musical. Como hecho semiótico, la música implica una red discursiva y se inscribe necesariamente en diferentes tramas interpretativas. Adell (1995: 6) afirma que todo discurso musical se realiza en el "aquí y ahora", en el acto mismo de la escucha.

Adentrarnos en los complejos procesos de la percepción musical daría lugar a una investigación distinta a la que aquí presentamos. Lo que sí está claro es que la música, como sistema de comunicación, constituye un todo integrado que se comprenderá de forma más compleja y abarcadora si se toma en cuenta la letra a la que acompaña. Si bien el sentido de una canción no puede aprehenderse si analizamos por separado la melodía y la letra, consideramos que es en esta última donde recae la mayor fuerza significativa de una canción, de ahí que en este trabajo nos dediquemos exclusivamente a las letras de las canciones de Joaquín Sabina.

La música puede entenderse como un arte que significa en sí mismo y que, de forma autorreferencial, sólo se refiere a sí misma, al propio campo de la música. O bien puede entenderse como un vehículo para la transmisión de sentimientos y emociones, como evocadora de sentidos. Aquí el debate se situaría en el ámbito de la relación entre el emisor

(compositor) y el receptor: ¿quién determina el significado de la canción? Si bien es cierto que el compositor, en este caso el cantautor, plantea en sus letras un determinado discurso, con intenciones conscientes, no podemos saber del cierto si la forma en que los receptores decodifican dichos discursos es completamente coincidente con la propuesta del autor.

El discurso musical se compone de varios aspectos semióticos. Adell (1995: 1) propone entender a la música como una práctica discursiva, en dos sentidos: porque forma parte de lo humano, por un lado, y porque establece una relación entre un interpretado y un interpretante. Adell plantea que en la música, como proceso de producción de sentido, el receptor deja de ser un simple consumidor o punto de llegada. En este sentido, la importancia del receptor es equiparable a la del emisor, ya que el receptor está implicado para que el texto musical no sea considerado como algo existente a priori, independiente de toda experiencia histórica o individual (Adell, 1995: 3).

En la presente ponencia partimos de nuestra propia decodificación –o interpretación– de algunas de las letras de las canciones de Joaquín Sabina. El análisis que proponemos pretende hacer explícitas las estrategias argumentativas presentes en las letras del cantautor, mismas que dan lugar a una determinada cosmovisión o construcción de sentido. De alguna manera hacemos objetivas las dimensiones material y simbólica de la música: la primera, a partir del análisis e interpretación de los textos, de materialidades discursivas previamente determinadas; y la segunda, en el entendido que las letras analizadas son, antes que nada, productoras simbólicas de sentido.

Para lograr lo anterior, partimos de la retórica integrada de Ducrot, que propone una distinción entre argumentación y acto argumentativo. La finalidad que se persigue es demostrar empíricamente cómo el sentido obtenido de un enunciado –en este caso de las letras de las canciones de Joaquín Sabina– depende de la configuración argumentativa del

mismo, y no solamente de su valor informativo. En los siguientes apartados, previos al análisis, presentamos las particularidades de los enunciados argumentativos en textos artísticos como los que nos ocupan, por un lado, y los pormenores de la propuesta de análisis argumentativo de Ducrot, por el otro.

2. ANÁLISIS DEL DISCURSO Y ARGUMENTACIÓN EN LOS TEXTOS ARTÍSTICOS

Tal y como dijera Eliseo Verón (1995), en su libro *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, lo social es garante del sentido pues no hay sentido o significación que no se produzca o construya a partir del reconocimiento social y colectivo del significado.

El arte, en su calidad de fenómeno sociocultural, también se produce a partir de lo social, y sus significados ocurren y se actualizan al interior de una situación comunicativa que siempre tiene lugar en los ámbitos de las relaciones sociales.

Admitiendo entonces que la construcción del discurso -que no es otra cosa que la construcción de sus estructuras de significación- siempre parte del reconocimiento, tanto en términos de producción como en términos de recepción, es posible aceptar también que ya sea que se desvíe o se reproduzca la norma discursiva, el discurso se produce para construir una realidad, a partir del material dado por la realidad misma anteriormente construida.

Ello no quiere decir que la realidad construida por y en el discurso garantice su estatuto de objetividad, más bien todo lo contrario; pero como para producirse tiene que partir del reconocimiento de lo social, puede asegurar, desde éste, cierto consenso sobre lo real construido.

No sobra decir, que dicho consenso puede o no afectar al resultado de la verosimilitud, pero nunca a la verdad misma; pues ésta queda excluida de los procesos de producción

como tal. En ese sentido, analizar un discurso, no es analizar la verdad, sino más bien, indagar en la estructura que hace verosímil una construcción sobre la realidad. Ello implica que el análisis del discurso intenta examinar los modos en que se articulan los elementos en una estructura discursiva para generar verosimilitud.

Si entendemos con Ducrot que narrar es ya argumentar, el análisis del discurso pasa indefectiblemente por el análisis de la argumentación. Y como todo discurso es argumentación pues se construye precisamente gracias a ella, el análisis de la argumentación debe considerar ante todo el valor de la configuración que se gesta en el discurso mismo a través del lenguaje y sus estrategias argumentativas, y siempre en función de los efectos concebidos: más que representar un mundo, el discurso lo crea.

En el arte, esto es especialmente importante porque los textos artísticos, a pesar de que cuentan al igual que otros discursos con un patrón básico de argumentación, como bien dice Toulmin¹, operan bajo esquemas de argumentación propios de su campo. Si tenemos en cuenta que los textos artísticos pertenecen por su naturaleza "lingüística", al orden de los discursos retóricos, podemos colegir que dichos textos ubican su fuerza expresiva justamente allí donde los discursos científicos requieren de eliminarla.

Es decir, en los recursos propiamente retóricos, trazan o delimitan -ajenos a los valores de verdad, y ajenos también, aunque en parte, a los valores de significación compartidos y convencionales- su mundo: el mundo desplegado a través de un discurso cuya construcción aparece estrechamente vinculada con la responsabilidad expresiva de su autor. En este sentido, analizar el discurso contenido en un texto artístico requiere, además de inquirir sobre

¹ Si bien Toulmin se refiere a los patrones de argumentación del campo artístico, distinto, por ejemplo, a los patrones de argumentación del campo científico, consideramos que la división rige en tanto el discurso del arte es un discurso retórico y no un discurso científico, lo que necesariamente impone diferencias en la argumentación que funcionan tanto para los textos sobre el arte, como para los textos artísticos, es decir, los construidos con material del arte.

las estrategias de verosimilitud que lo conforman, visibilizar también las posibles intenciones que desde el plano de la producción autoral, han permitido construirlo.

Sin embargo, esto último presenta una dificultad bastante insalvable: no se puede asegurar que un discurso artístico tenga tal o cual intención (aunque tampoco se puede descartar totalmente), a menos que el autor mismo incida a través de una estrategia metadiscursiva propia aportando información relevante para su construcción, descripción o explicación. De ahí que los discursos retóricos no puedan ser analizados mediante la lógica de una argumentación de tipo lógico-deductiva, sino a través del análisis de los esquemas narrativos que a nivel micro constituyen el cuerpo del discurso en cuestión.

Lo anterior significa que el análisis de los discursos retóricos no puede desvincularse de la situación comunicativa en la que tienen lugar, pero al mismo tiempo, no son susceptibles de ser vinculados con la intención de producir un efecto concreto.

Si bien lo primero inserta al análisis del discurso dentro de la concepción constructivista de la argumentación (Perelman, 1989; Grize, 1975; Vignaux, 1986; Ducrot, 1983) que lo concibe a partir de la inseparabilidad entre la forma y el contenido que es desde donde se construye "lo significativo"; lo segundo plantea un problema metodológico a la hora de realizar el análisis discursivo de un texto artístico, pues resulta imposible vincular el proceso de la enunciación (donde se ubicaría, en producción, la intención primigenia del autor mediante la creación del texto artístico) y el enunciado en sí mismo (texto) que es lo que reciben los receptores.

El problema que se señala como tal tiene su origen en el marco donde se sitúan para los teóricos lógicos-discursivos las interacciones interdiscursivas, a saber: la interacción comunicativa de tipo interpersonal, *in situ*, donde sin lugar a dudas en la medida en que se va construyendo el sentido de un enunciado en el acto del habla, se va construyendo

también (en el sentido de ajuste estratégico, como afirmara Toulmin) la argumentación; de ello se desprende que la intención de la argumentación puede ser variable, en función justamente de los derroteros concretos por los que transita una situación comunicativa determinada.

Para salvar esta brecha metodológica que el análisis discursivo de los textos artísticos presenta, debemos dejar bien claro qué tomamos y qué no de esta perspectiva constructivista. En primer lugar, asumimos la premisa, ya sea que provenga desde la “lógica natural” de la Escuela de Neuchâtel, como desde el ángulo lingüístico-discursivo planteado Ducrot, que hablar es ya discurso, y discurso es ya argumentación, pues consideramos que la argumentación es una dimensión inherente a todo discurso y su papel está circunscrito no sólo a construir lo real (el discurso), sino hacerlo de forma verosímil, es decir, aceptable para su interlocutor; de ahí su fuerza persuasiva.

En segundo lugar, y teniendo en cuenta que otros enfoques que existen en relación a la argumentación como herramienta del discurso impiden concebir a este fenómeno como una propiedad del discurso mismo, la perspectiva constructivista nos permite posicionarnos justamente en el lugar contrario.

Sin embargo –y esto es en lo que no coincidimos-, ni aún la concepción constructivista sobre el discurso posibilita un acercamiento a los textos artísticos inintencionadamente. Dice Vignaux al respecto que la argumentación toda es un conjunto de razonamientos que apoyan una tesis, por lo que la presencia de la argumentación lingüística viene a dilucidar un problema no tanto de entendimiento sino de adhesión a un conjunto de ideas que necesariamente, según este autor, tienen como objetivo intervenir en los destinatarios de la misma.

Como ya lo hemos señalado, esto presenta cierta dificultad a la hora de demostrar qué argumentos se dan en contra y a favor de la tesis planteada en el discurso de los textos artísticos, sobre todo porque puede que no haya tesis en absoluto, sino que se trate sólo de un planteamiento, un punto de vista de los artistas sobre un aspecto cualquiera de la realidad construida socialmente.

Es por ello que nos parece pertinente, en lugar de señalar las intenciones que puede tener un artista concreto al producir un texto artístico, trabajar sobre las estructuras narrativas que desde el discurso gestado a través del enunciado en cuestión, se visibilizan y extraer de ellos los discursos que le son asociados en términos de efectos de sentido.

Por ello, es a partir de la Teoría de la argumentación en la lengua, desarrollada por Anscrombe y Ducrot, desde donde se puede constatar que las entidades lingüísticas no generan sentido por sí mismas, tampoco por los pensamientos o creencias que la suscitan o sugieren, sino que es en la inserción de los enunciados en los encadenamientos discursivos, lo que le otorga valor de sentido a los mismos, y eso es justamente lo que puede ser entendido como argumentación².

3. LA RETÓRICA INTEGRADA DE DUCROT

Para Oswald Ducrot, representante fundamental de la premisa de que todo acto argumentativo forma parte del discurso, la argumentatividad es la función principal de un discurso, incluso más que la función informativa. De ahí que la Retórica Integrada propuesta por este autor, al oponerse a trabajar con el contenido informativo de los enunciados, se

² García Negroni, María M. "Sin embargo y no obstante. Trasgresión argumentativa y polifonía". En *Actas del VI Congreso Latinoamericano de Estudios del Discurso*, 2005, Santiago de Chile. Artículo en línea, disponible en www.congresoaled2005.puc.cl/pdf/negroni.pdf

centre en la manera en que éstos construyen su sentido a partir de la estructura lingüística bajo la cual se producen.

Esto implica que el valor argumentativo de un enunciado constituye total o parcialmente el sentido del mismo, de manera que es mediante la concatenación interna de los enunciados, que ya supone la presencia de una estructura de argumentación, que se puede investigar la forma en que se construye un discurso, al margen prácticamente del valor informativo que aporten sus contenidos.

Si bien no coincidimos del todo con el autor cuando afirma que la información proveniente de los contenidos puede quedar excluida de los sentidos de un enunciado, nos parece pertinente señalar la importancia que tiene su propuesta en términos de hacer de la argumentatividad una propiedad de los discursos, y no una estrategia concebida al margen e intencionalmente de y para ellos.

Nos interesa destacar aquí, que Ducrot parte de que la argumentación constituye al discurso porque está presente en la simple expresión o descripción *interesada* de un hecho o situación. Con ello, la postura del autor manifiesta que el discurso no puede ser espontáneo en sí mismo, pues aún en la "espontaneidad" hay evaluación. Esto no quiere decir que la ausencia de espontaneidad implique proporcional y directamente presencia de intención conciente, más bien todo lo contrario; pues para el autor la información que se vehicula en el discurso y que es tratada como materia prima, es seleccionada en función de un *interés*: "*el enmascaramiento de una pretensión más fundamental, que es la de ejercer presión sobre las opiniones de los demás*" (Anscombe y Ducrot, 1983: 169). De ahí que afirme que evaluar es calificar y calificar equivale ya a un "acto de argumentación".

Pero evidentemente, para Ducrot la argumentatividad del discurso es un fenómeno del habla, y ésta a su vez la concreción de la lengua, por lo que el *interés* al que él hace

referencia no debe entenderse como pauta intencional enteramente conciente por parte del locutor, al menos no más allá de la argumentación propiamente dicha que se da, según él mismo señala, dentro de la lengua misma.

Esto lleva a Ducrot a establecer una diferencia entre el “acto de argumentar” y la argumentación (aunque ambos están estrechamente relacionados con la construcción de sentidos en un enunciado) que, para el presente trabajo, supone un posicionamiento importante: mientras el primero está presente en todos los enunciados de forma inherente, la segunda da cuenta de los efectos concebidos en el discurso para intervenir de alguna manera en los destinatarios. Por ello, en nuestro trabajo, el esquema analítico se elaborará en función de ambos procesos, aunque de manera diferenciada³. Si como bien dice Ducrot argumentar es un acto que construye sentidos, y el sentido se construye a su vez en el acto de hablar, el habla (sea gesto, palabra, trazo) no puede estar desvinculada de la estructura argumentativa que la convoca y produce, en función del valor semántico que, fuera de toda atribución de significación a partir del sistema lingüístico, propone *desde* el enunciado mismo.

Lo anterior indica que la Teoría de la argumentación en la lengua o Teoría de los *topoís* desarrollada por Anscrombe y Ducrot (1983) articule, como bien dice Joel Martí⁴, el uso del lenguaje en situación con la construcción histórica (estructural) que posibilita y legitima dicho uso, lo que implica a su vez que el sentido de un enunciado dependa tanto, como afirma Ducrot, de la presencia de elementos estructurales no informativos en el discurso, como de la activación de una creencia socialmente compartida, ya sea, como dijimos anteriormente, para explotarla y/o decepcionarla.

³ El desarrollo de la estrategia metodológica y el esquema de análisis a utilizar será desarrollado en el apartado 4 del presente trabajo.

⁴ Martí Joel (2006) “Representación de estructuras argumentativas mediante el análisis de redes sociales”. En revista *REDES*, Vol. 10, Núm. 4, Junio de 2006. Artículo en línea, disponible en http://revista-redes.rediris.es/pdf-vol10/vol10_4.pdf

Basados en la clasificación aristotélica de *topos*, Anscombe y Ducrot hacen de este concepto, el concepto central de su Teoría de la argumentación, entendiendo por él *una relación discursiva entre dos proposiciones interdependientes*, cuya naturaleza estructural construye la argumentación del enunciado donde se maneja. Así emplear una estructura tópica consiste en la construcción de un argumento a partir de las representaciones ideológicas que legitiman un enunciado en el marco de una interacción concreta.

He ahí, como bien dice Joel Martí, que ocurre la distancia metodológica entre la teoría de los discursos argumentativos de la Escuela de Neutchatel y la teoría de Ducrot, pues mientras para los primeros los implícitos del sentido parten de una tradición pragmática, es decir, se derivan del significado global del acto comunicativo [www.google](http://www.google.com), los *topois* se plantean como el principio previo a la interacción, a la manera de representaciones ideológicas exteriores al discurso, o sea, activándose al nivel de las creencias sociales, y en consecuencia tornándose objetivos.

Para Ducrot y Anscombe, los *topois* presentan tres propiedades fundamentales, a saber: son vínculos socialmente compartidos, que al mismo tiempo poseen un carácter relativamente estable dada su naturaleza normativa, y funcionan como una especie de regla gradual que se puede expresar en la fórmula “a más A, más B”. Lo anterior, implica una cuarta propiedad⁵: el *topoi* esquematiza los sistemas cognitivos mediante su inserción en una red de relaciones tópicas.

Es justamente esta cuarta propiedad lo que permite afirmar que las estructuras tópicas no sólo modelan el sentido orientador del discurso dentro del cual se insertan, sino que constituyen sistemas cognitivos mediante los que interpretamos el mundo, lo que pone en

⁵ Esta cuarta propiedad también es obra de los autores de la teoría de los *topois*.

relación al *topoi* respecto de la estructura social del que forma parte, concibiéndolo y permitiendo su empleo en cuestión.

Ya hemos señalado en reiteradas ocasiones, lo que esto puede entrañar cuando se analizan discursivamente textos artísticos, siendo que estos mayormente tienden a desviar precisamente la creencia social en aras de hacer imperar, en la práctica artística, criterios diferentes a los construidos a través de las representaciones sociales. Sin embargo, esta propiedad de los textos artísticos no nos puede hacer olvidar los vínculos que tiene el arte y la cultura con el campo de las relaciones histórico-sociales donde se gesta, y en consecuencia, el principio de legibilidad que prima en sus discursos -aunque tenga la finalidad de decepcionar esas mismas creencias que activa-, para poder funcionar como tal.

Es decir, aún cuando el arte construya una estructura tópica que desvíe la creencia social compartida, su desviación tiene que partir, para que se entienda como tal, y se acepte o rechace en consecuencia, de las relaciones que la red tópica activa a nivel social. Para ello, la presencia de la argumentación en un enunciado artístico, aún sin intenciones concretas de intervenir en los destinatarios, se revela como la estrategia básica para dar forma a una particular construcción de la realidad.

4. METODOLOGÍA Y CORPUS DE ANÁLISIS

Tal y como lo muestra el título de este trabajo, el objetivo del mismo consiste en analizar la estructura tópica de algunas canciones del cantautor español Joaquín Sabina para dar cuenta a través de este análisis cómo se construyen los sentidos de sus canciones, así como poder observar, describir y explicar si existe algún tipo de patrón argumentativo que a la manera de “estilo” pueda ser considerado como tal.

Es así como el análisis que aquí se presenta pretende aludir también, mediante una fase analítica posterior, a los efectos de sentido gestados desde el discurso de las canciones que constituyen nuestro corpus, a saber: Tratado de impaciencia, Qué demasiao, Juana la Loca, Pacto entre caballeros, Pobre Cristina, Por el boulevard de los sueños rotos, Contigo, 19 días y 500 noches, A vuelta de correo y Pie de guerra.

Dichas canciones han sido seleccionadas a partir de la revisión de la discografía de este autor (desde 1978 hasta 2005), tomando en cuenta el número de discos editados por década y dejando un período de tres años para la elección entre un disco y otro, como a continuación se muestra.

No.	Canción	Año	Disco
1	Tratado de impaciencia	1978	Inventario
2	Qué demasiao	1980	Malas compañías
3	Juana La Loca	1984	Ruleta Rusa
4	Pacto entre caballeros	1987	Hotel dulce hotel
5	Pobre Cristina	1990	Mentiras piadosas
6	Por el boulevard de los sueños rotos	1994	Esta boca es mía
7	Contigo	1996	Yo mi me contigo
8	19 días y 500 noches	1999	19 días y 500 noches
9	A vuelta de correo	2002	Dímelo en la calle
10	Pie de guerra	2005	Alivio de luto

Se ha utilizado un criterio azaroso para seleccionar las canciones, tomando la segunda de cada disco, y con ello, no sólo hemos pretendido garantizar la diversidad de

tópicos, y en consecuencia la diversidad de discursos inscritos en las canciones en cuestión, sino la libre y arbitraria elección de la discografía con la que se trabajará.

Un acercamiento inicial sobre la muestra nos revela que los tópicos alrededor de los cuales Sabina ha construido el discurso en esas canciones son: lo afectivo y lo social, aunque necesitaríamos someter las canciones de marras a un análisis riguroso y poder verificar o no la presencia efectiva de dichos tópicos y el tratamiento argumentativo que permite explicar el sentido de los enunciados en la estructura narrativa de los textos que analizaremos.

Ante la dificultad que representa la inexistencia de un modelo de análisis discursivo que demuestre la viabilidad práctica de la Teoría de la Argumentación de Ducrot, consideramos como punto de partida del análisis la localización, descripción y posterior análisis de las diferentes formas tópicas a través de las cuales los distintos *topois* son convocados.

Analizando entonces las formas tópicas desde las cuales los discursos de estas canciones se constituyen, intentaremos indagar en las huellas de argumentatividad presentes en ellos y de esa manera el análisis de las estructuras narrativas de los discursos analizados nos permitirá dar cuenta no sólo de los tópicos que el artista ha seleccionado a la manera de “voces” para producir un discurso, sino también la interrelación que éstos establecen entre sí, así como la estructura lingüística donde aparecen insertos, de forma tal que su posición dentro del enunciado, que es al mismo tiempo su inserción y posición dentro de la estructura narrativa del discurso, nos permita acceder al sentido convocado.

Para dar cuenta de lo anterior, proponemos simplificar el modelo analítico en las siguientes tres fases:

PRIMERA FASE
Análisis de la estructura tópica de los enunciados
<ol style="list-style-type: none"> 1. Localizar y describir los <i>topois</i> presentes en los enunciados. 2. Localizar y describir las relaciones entre los <i>topois</i> encontrados. 3. Describir y explicar los sentidos implicados a partir de la estructura tópica obtenida del análisis de la concatenación de los <i>topois</i>.
SEGUNDA FASE
Análisis de los sentidos implicados en los enunciados
<ol style="list-style-type: none"> 1. Localización y explicación de los elementos estructurales no informativos presentes en los enunciados. 2. Localización y explicación de los elementos informativos dominantes presentes en los enunciados. 3. Análisis integral de ambos elementos en la generación de sentido en los enunciados.
TERCERA FASE
Búsqueda de patrones argumentativos
<ol style="list-style-type: none"> 1. Comparar las estructuras tópicas presentes en los enunciados de las diferentes canciones, y determinar: <ol style="list-style-type: none"> a) si estructuras tópicas similares crean sentidos similares b) si existe un patrón argumentativo en la construcción de dichos sentidos. 2. Determinar si dicho patrón argumentativo puede ser considerado un patrón estilístico.

Como puede notarse, la descripción del esquema analítico anterior parte de considerar, junto con Ducrot, que el empleo de determinadas estructuras narrativas o tópicas constituye desde el mismo momento de su conformación, la construcción de estructuras de argumentación y sentido.

Desde el arte, como ya comentamos en el apartado anterior, la lógica de interlocución del discurso puede verse “agredida” en tanto la intención “oculta” a la que hace referencia el propio Ducrot puede no ser la clave para gestar estrategias de argumentación. Sin embargo, consideramos que su análisis puede ayudarnos a explicar la conformación de un discurso X en función del sentido que desde su propio acto enunciativo orienta y/o estructura desde el discurso mismo. Es así como pretendemos demostrar la máxima ducrotiana *“lo que se dice no puede dissociarse de la manera en que ella lo orienta”* (Ducrot, 1983: 10), a partir del análisis de algunas canciones del cantautor español Joaquín Sabina, intentando con ello buscar algunos patrones de argumentación que a la manera de Toulmin, permitan afirmar la existencia de un “estilo” narrativo propio de este artista.

5. UN PASEO ANALÍTICO POR EL MUNDO ARGUMENTATIVO DE JOAQUÍN SABINA

En la primera fase de este análisis, las estructuras tópicas sirven de base para seleccionar los elementos informativos y no informativos sobre los que se soporta el discurso de cada una de estas canciones. Se ha seleccionado como *topois* los elementos que brindan información socialmente compartida, en los que se privilegia la legibilidad semántica de los términos y el sentido de legibilidad pragmática que aparece convocado en función de la historia o relato de la canción en cuestión. A continuación mostraremos el análisis de las estructuras tópicas de cada una de las canciones que conforman el corpus.

Canción 1

Tratado de Impaciencia (6 estrofas de 4 versos cada una. No hay estribillo).

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
1era estrofa: despreocupación “... <i>ni apareciste disculpándote, diciendo, mientras te sentabas, perdóname si llego tarde</i> ”	No llueve y por tanto se elimina de la escena todo toque dramático de la espera. No obstante, el autor relata la escena de su espera, advirtiendo la falta de delicadeza de su contraparte al no ofrecer disculpas. Al mismo tiempo relata la ruptura de un ritual (cada vez que uno llega tarde se disculpa; de ahí la despreocupación que le adjudica a la persona que se hizo esperar).	Al empezar la canción relatando la despreocupación por parte de Ella al no disculparse por su tardanza, tenemos la idea de una mujer que ya no le preocupa quedar bien con su pareja, aunque la segunda estrofa nos hace ver que la despreocupación va más allá de la no disculpa, va hacia la ruptura de formas tradicionales de relación entre ellos, ruptura que no sobra decir se sugiere genera Ella, (primero no disculpándose, luego no abrumándolo con preguntas), pero que Él secunda sin más, como llevado por una inercia. Ambos topois: despreocupación y desinterés, dan lugar al tercero: el desamor. A partir de la estructura narrativa de la canción, el autor prepara la escena para dar entrada al desamor (presente en la 3ra, 4ta y 5ta estrofas), pero se trata de un desamor donde tanto Él como Ella tienen
2da estrofa: desinterés “... <i>no me abrumaste con preguntas ni yo traté de impresionarte...</i> ”	El autor da cuenta de la responsabilidad de ambos en el desinterés que relata. No hay por ninguna de las partes la menor voluntad para intentar recomponer la frialdad que la despreocupación ha dejado.	responsabilidad pues las frases “ni deambulamos” “ni fuimos” “ni acabamos” implican una acción de dos. Es sólo en la 6ta estrofa donde el autor con cierto aire de altanería “ <i>así que no andes lamentando...</i> ” (lo que indica molestia por no obtener lo deseado, aún cuando Él mismo no haya colaborado del todo para obtenerlo –recuérdese que lo intentó con un beso-) nos informa que todo lo que ha estado contando en realidad forman parte de sus fantasías, pues no sucedió en absoluto. No obstante, se aprecia rencor y dolor en sus palabras pues culpa a Ella de lo no sucedido (aún cuando también se admite culpable puesto que no fue tampoco) mediante la palabra “fallaste” como si fuera Ella la portadora de una imperfección o de una traición. Esto nos lleva a concebir una lectura donde el sentido de la venganza se presenta por
3era estrofa: desamor “... <i>ni te besé cuando la luna me sugirió que era el momento</i> ”	Aquí el autor continúa narrando la ausencia de responsabilidad y deseo de recomponer la situación. No obstante, admite su falta de iniciativa en un acto de amor.	
4ta estrofa: desamor “ <i>ni tembló un pájaro en tu pecho cuando mi boca fue pasando de las palabras a los hechos</i> ”	En esta estrofa se observa una contradicción (es la primera pista en toda la canción) pues en la estrofa anterior dijo que no la había besado, y en esta sugiere haberlo hecho, aunque admite que su beso no produjo ningún efecto reconciliador, debido a que no hubo una reacción emotiva por parte de ella. El desamor, por tanto se enfoca a ella y no a él, aunque al parecer no quiere admitirlo del todo.	

<p>5ta estrofa: desamor <i>"y no acabamos en la cama que es donde acaban estas cosas, ardiendo juntos en la hoguera de piel, sudor, saliva y sombra"</i></p>	<p>El autor describe cómo el beso no tuvo ningún efecto reconciliador, que para él sería equivalente a hacer el amor, suceso al que describe como un momento máximo de fusión corporal.</p>	<p>la venganza misma. Sin embargo, la venganza siempre aparece cuando existe un sentimiento de agravio del que el agraviado necesita liberarse para sentirse mejor. Al parecer, Él se siente agraviado porque sí acudió a la cita. Con base en esto, el sentido implícito de esta canción resulta tejido alrededor de este topoi de la siguiente manera: la venganza se gesta a partir de una proyección sobre la realización de un deseo: acudir a la cita, que es la acción objetiva que impediría el desamor por parte de Ella, (pues se torna claro cómo por parte de Él las muestras de desamor en realidad son una farsa construida al calor de la fantasía). Al no acudir ella a la cita no sólo lo humilla</p>
<p>6ta estrofa: venganza <i>"Así que no andes lamentando lo que pudo pasar y no pasó. Aquella noche que fallaste tampoco fui a la cita yo".</i></p>	<p>Esta es la estrofa en la que el autor asume que su espera no fue tal, lo que indica que el relato que da cuerpo a la canción ha sido construido como una fantasía, incluso como un deseo proyectivo. Lo que pudo pasar no es la reconciliación, sino el acudir a la cita que era una especie de requisito para ello. La inasistencia de ella lo marca como "fallo", y como tal no merece lamento. Su inasistencia la marca como venganza, al no haber hecho el papel de tonto durante la supuesta espera.</p>	<p>sentimentalmente, sino que elimina toda posibilidad de impedir el desamor, por eso le dice que "falló", y se pone altanero, como si tuviera el control sobre lo que Ella hace, suponiendo que Ella se lamentará, debido justamente a que él le ha correspondido en su desamor, y por tanto prevé que cuando Ella sepa de su desamor, correrá a sus pies.</p>

Basándonos en el análisis anterior, la estructura tópica de esta canción se articula alrededor de los núcleos "A más amor, mayor desamor; A más desamor, más amor".

Canción 2.

Qué demasiao (6 estrofas, de 5 versos + 1 estrofa de 2)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1era estrofa: descripción negativa de sujeto</p> <p><i>“Macarra de ceñido pantalón Pandillero tatuado y suburbial, Hijo de la derrota y el alcohol, Sobrino del dolor, Primo hermano de la necesidad”.</i></p>	<p>Se describe negativamente a un sujeto hombre como “pandillero tatuado y suburbial”, mostrando características que lo posicionan en un grupo social concreto: el de los delincuentes de clase baja, tales como: “hijo de la derrota y el alcohol, sobrino del dolor y primo hermano de la necesidad”.</p>	<p>La canción comienza refiriendo a un sujeto características negativas, y ligándolo, filialmente, con la desigualdad social. De cierta manera se justifica su actitud delincencial. Esto es reforzado por la 2da estrofa al exponer los antecedentes formativos de este sujeto: la prisión, la mesa de billar. Dichos antecedentes son nuevamente negativos, y aparecen casi de forma lógica relacionados con la actitud delincencial que se describe en la 1era estrofa.</p>
<p>2da estrofa: descripción de acciones constitutivas de la identidad del sujeto</p> <p><i>“Tuviste por escuela una prisión, Por maestra una mesa de billar, Te lo montas de guapo y de matón. De golfo y de ladrón Y de darle al canuto cantidad”.</i></p>	<p>Aquí se continúa con la descripción negativa del sujeto, pero esta vez se explica el porqué es así, es decir, se describen acciones que intentan demostrar por qué el sujeto es un delincuente: “tuviste por escuela una prisión, por maestra una mesa de billar...”</p>	<p>De la misma manera, la posición social de este chico se halla enfatizada por la descripción de un acto de resentimiento, como único acto posible ante la injusticia de la desigualdad. Se trata de un chico muy joven, que ya acumula dentro de sí una experiencia de vida enfrentada a la exclusión y la desigualdad. De ahí que sus acciones, si bien no se justifican explícitamente lleven aparejadas cierta explicación natural, o sea, actos provocados por el resentimiento y la desesperación; actos llevados de la mano del odio y la ley de la fuerza, como única ley posible de supervivencia.</p>
<p>3era estrofa: descripción de posición social del sujeto</p> <p><i>“Aún no tienes años pa’ votar Y ya pasas del rollo de vivir. Chorizo y delincuente habitual Contra la propiedad De los que no te dejan elegir”.</i></p>	<p>Nos describen que este sujeto es un chico joven, de hecho que es casi un niño, pero con una experiencia de vida fuerte, de un adulto. Sin embargo, nuevamente, al describir las acciones delincuenciales de este muchacho, se logra advertir su posicionamiento social del tipo pobre vs rico. Este chico es evidentemente pobre, pues los que no lo dejan elegir son los ricos, expresando con ello la reproducción social de una sociedad desigual, injusta y arbitraria.</p>	<p>En este sentido, el sujeto del que se habla (el muchacho delincuente) no tiene más remedio que responder violentamente, de manera que el autor justifica la acción delincencial como una acción de justicia casi, es decir, como la respuesta a la provocación de un sujeto de posición social superior a la de él (bugatti), poniendo a este sujeto en situación de desventaja pues su fuerza se halla en su posición social, en lo limpio, en lo aparentemente transparente, y la fuerza del delincuente se halla en el sufrimiento, en la exposición cotidiana a una vida llena de peligros a la que</p>

<p>4ta estrofa: descripción de acción de justicia</p> <p><i>"Si al fondo del oscuro callejón Un Bugatti te come la moral. A punta de navaja y empujón El coche vacilón Va cambiando de dueño y de lugar".</i></p>	<p>Aquí se describe un acto delincuenciaal cometido en los lugares propios de ejecución: "fondo de un callejón oscuro", es decir, en el anonimato que precisa encubrir las acciones malas. Sin embargo, el acto aparece vinculado a una provocación: "un Bugatti te come la moral". Es decir, sin ceñir las acciones del muchacho delincuente a las respuestas a provocaciones, el autor describe cómo a partir de la provocación el sujeto responde de manera violenta.</p>	<p>constantemente tiene que sobrevivir. Este es el mismo sentido que se maneja en la 5ta estrofa, pues en ella se hace referencia a los retos que enfrenta tanto el delincuente como su familia y el típico cuadro de puesta en escena de valores no aceptados socialmente: el robo y el solapamiento de la situación de robo, toda vez que conforma un estilo de vida, un modo de vivir.</p> <p>En esta última estrofa, el autor habla del cotidiano persecutorio de este muchacho, cuya libertad y vida dependen literalmente de su fuerza interna, de su astucia callejera para sobrevivir día a día y sobrevivir a la captura policial, pero al mismo tiempo señala, con gran agudeza, que estas características de niño malo, son las que hacen que las muchachas se rindan a sus pies. La figura del joven delincuente adquiere entonces el matiz de macho-erótico, es decir, de macho más macho que todos pues es valiente y se enfrenta a los peligros de la vida, y es eso justamente lo que lo hace ser un macho deseado. Este aspecto no resulta irrelevante, pues ante el deseo femenino, el muchacho se siente bien, se siente como alguien al que se le requiere. El autor no afirma que el delincuente delinque para obtener el favor de las chicas, pero en la última estrofa, al narrar la muerte del muchacho, hace énfasis en el testimonio final del mismo como un parlamento en lo que lo importante parece ser la trascendencia, la fama, el espectáculo y no su vida.</p>
<p>5ta estrofa: descripción de situación delincuenciaal cotidiana</p> <p><i>"Qué no se mueva nadie -has ordenao- Y van ya quince atracos en un mes. Tu vieja apura el vino que has mercao Y nunca ha preguntao: ¿De dónde sale todo este pame?"</i></p>	<p>En primer lugar se habla de la cantidad de atracos que el muchacho ha realizado en un mes (1 cada dos días), para luego referirse sólo a la madre, lo que nos sugiere una familia fracturada, que no pregunta ni indaga por la manera en que el hijo obtiene todo lo que la alimenta.</p>	<p>En esta última estrofa, el autor habla del cotidiano persecutorio de este muchacho, cuya libertad y vida dependen literalmente de su fuerza interna, de su astucia callejera para sobrevivir día a día y sobrevivir a la captura policial, pero al mismo tiempo señala, con gran agudeza, que estas características de niño malo, son las que hacen que las muchachas se rindan a sus pies. La figura del joven delincuente adquiere entonces el matiz de macho-erótico, es decir, de macho más macho que todos pues es valiente y se enfrenta a los peligros de la vida, y es eso justamente lo que lo hace ser un macho deseado. Este aspecto no resulta irrelevante, pues ante el deseo femenino, el muchacho se siente bien, se siente como alguien al que se le requiere. El autor no afirma que el delincuente delinque para obtener el favor de las chicas, pero en la última estrofa, al narrar la muerte del muchacho, hace énfasis en el testimonio final del mismo como un parlamento en lo que lo importante parece ser la trascendencia, la fama, el espectáculo y no su vida.</p>
<p>6ta estrofa: descripción de situación conflictiva en contraste con posición personaje macho-erótico</p> <p><i>"La pasma va pisándote el talón, Hay bronca por donde quiera que vas, Las chavalas del barrio sueñan con Robarte el corazón Si el sábado las llevas a bailar".</i></p>	<p>Aquí se da una situación de contraste debido a que los primeros versos refieren el peligro constante a que este muchacho está sometido al robar para sobrevivir, y al mismo tiempo huir de la policía para seguir robando y mal viviendo. Pero los últimos versos muestran cierto vínculo entre esa situación y el hecho de que las muchachas lo deseen. El prototipo del macho: fuerte, valiente, perseguido se impone junto con el prototipo de macho deseado por las hembras.</p>	<p>Aquí se da una situación de contraste debido a que los primeros versos refieren el peligro constante a que este muchacho está sometido al robar para sobrevivir, y al mismo tiempo huir de la policía para seguir robando y mal viviendo. Pero los últimos versos muestran cierto vínculo entre esa situación y el hecho de que las muchachas lo deseen. El prototipo del macho: fuerte, valiente, perseguido se impone junto con el prototipo de macho deseado por las hembras.</p>

<p>7ma estrofa: descripción de contraste: escena de muerte y escena de frivolidad.</p> <p><i>“Una noche que andabas desarmo La muerte en una esquina te esperó, Te pegaron seis tiros descaraos Y luego desangrao Te ingresaron en el piramidón. Pero antes de palmarla se te oyó decir: “Qué demasiao, de ésta me sacan en televisión”.</i></p>	<p>Esta estrofa refiere el final fatídico del muchacho delincuente. Finalmente la policía lo atrapó y le disparó provocándole la muerte. El autor describe el momento antes de morir y se refiere al testimonio del muchacho, dándole importancia no a su vida, si no al hecho de ser famoso, es decir, de salir por la TV. Aquí contrasta nuevamente la seriedad de la muerte vs la frivolidad de la vida.</p>	
--	---	--

El análisis anterior nos permite afirmar que la estructura tópica de esta canción se nuclea alrededor del eje: “A menos oportunidades sociales, más necesidad de ser tomado en cuenta”.

Canción 3.

Juana la Loca (2 estrofas de 12 versos + 2 estribillos de dos versos)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1era estrofa: contraste entre el mayor cúmulo de situaciones disimuladas y la transparencia.</p> <p><i>“Después de toda una vida de oficina y disimulo Después de toda una vida sin poder mover el culo Después de toda una vida viendo a la gente decente Burlarse de los que buscan amor a contra corriente. Después de toda una vida sin un triste devaneo Coleccionando miradas en el desván del deseo... De pronto un día Pasaste de pensar que pensarían Si lo supieran Tu mujer, tus hijos, tu portera. Y te fuiste a la calle Con tacones y bolso y Felipe el Hermoso por el talle”.</i></p>	<p>Esta estrofa describe la cantidad de situaciones en que el sujeto hombre ha tenido que disimular su homosexualidad vs la manera repentina en que decide exhibirla. Sin embargo, el autor se refiere al homosexual a través de los accesorios que lo distinguen: bolso y tacón.</p>	<p>Se trata de un texto que no tiene muchos sentidos implícitos pues todos están bien explícitos. El autor refiere la historia de un hombre homosexual reprimido que hace lo políticamente correcto: se casa, tiene hijos, es decente y demás.</p> <p>Sin ser evidente, esto políticamente correcto, por oposición vincula al homosexual con lo políticamente incorrecto. No lo dice, pero sugiere que si antes el homosexual reprimido era decente, ahora sin reprimir no lo es.</p> <p>En la manera en que el autor se refiere al homosexual cuando decide ser transparente y leal a su deseo, se advierte burla y actitud peyorativa. Evidentemente, el mismo autor describe cómo era eso justamente lo que el sujeto quería evitar. En ningún caso se hace referencia al acto de valentía del homosexual que decide hacer uso de su derecho de mostrarse y ser reconocido por y más allá de su preferencia sexual.</p>
<p>2da estrofa: ESTRIBILLO burla</p> <p><i>“Desde que te pintas la boca En vez de Don Juan te llamamos Juana la loca”</i></p>	<p>El estribillo se refiere al hecho de que el sujeto homosexual ya se haya destapado, es decir, haya asumido su homosexualidad. Nuevamente el autor se refiere al homosexual a través de sus características externas: “pintar la boca”, y además expresa su burla al llamarle “Juana la loca”.</p>	

<p>3era estrofa: contraste entre el mayor cúmulo de situaciones disimuladas y la transparencia cruda del acto erótico entre hombres.</p> <p><i>“Después de toda una vida sublimando los instintos Tomando gato por liebre, negando que eres distinto. Después de toda una vida poniendo diques al mar, Trabajador intachable, esposo y padre ejemplar. Después de toda una vida sin poder sacar las plumas Soñando cuerpos desnudos entre sábanas de espuma... De pronto un día Pasaste de pensar que pensarían Si lo supieran Tu mujer, tus hijos, tu portera Que en el cine Carretas Una mano de hombre cada noche busca en tu bragueta”.</i></p>	<p>La situación es muy parecida a la primera estrofa, sólo que en esta el autor es más duro y enérgico, como por ejemplo: “sacar las plumas” y “una mano de hombre cada noche busca en tu bragueta”.</p>	
<p>4ta estrofa: ESTRIBILLO burla</p> <p><i>“Desde que te pintas la boca En vez de Don Juan te llamamos Juana la loca”</i></p>	<p>(lo mismo que la 2da estrofa)</p>	

La estructura tónica de esta canción se articula de la siguiente manera: “A menos disimulo, más burla”.

Canción 4.

Pacto entre caballeros (18 estrofas de 3 versos. No hay estribillo)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1ª estrofa: descripción de los autores de un atraco.</p> <p><i>“No pasaba de los veinte el mayor de los tres chicos que vinieron a atacarme el mes pasado.”</i></p>	El autor describe a uno de los hombres que lo atracaron. Es un hombre joven.	El texto describe una situación casual de compañerismo que se da a partir de que el sujeto del atraco (Sabina) es alguien reconocido como “chico malo”. El autor se autodefine, por medio de un recurso de narración testimonial, como compañero de los delincuentes; sin embargo deja claro que él no es el delincuente, él es la víctima que por azares del destino, ha pasado a ser uno de ellos, sin posicionarse dentro del texto como delincuente per se, es decir, como victimario, pero sugiriendo que sus acciones tienen el mismo valor delictivo que la de los delincuentes. De ahí el título de la canción Pacto entre caballeros.
<p>2ª estrofa: descripción del atraco.</p> <p><i>“Subvencionanos un pico y no te hagas el valiente que me ponga muy nervioso si me enfado.”</i></p>	Como parte del diálogo con los atracadores, el autor hace énfasis en la entrega de droga, como condición para no atracar.	El texto, en ese sentido, denota cierto código ético-moral entre los delincuentes que, al reconocerlo como un chico malo también, provoca una situación de compañerismo.
<p>3ª estrofa: descripción del atraco.</p> <p><i>“Me pillaron diez quinientas y un peluco marca Omega con un pincho de cocina en la garganta.”</i></p>	El autor continúa narrando la escena del atraco haciendo énfasis en los instrumentos empleados y la violencia del acto, además detalla cuánto dinero le fue robado.	Finalmente, el autor, llama caballeros a los delincuentes, otorgándoles cierta dignificación, cierta lealtad que contrasta con la percepción que socialmente se tiene de ellos.
<p>4ª estrofa: descripción de la escena de suerte</p> <p><i>“pero el bizco se dio cuenta y me dijo -“oye, colega, te pareces al Sabina ese que canta.”</i></p>	El autor hablando de sí mismo. Los atracadores identifican a Joaquín Sabina.	
<p>5ª estrofa: la no importancia del día</p> <p><i>“Era un noche cualquiera, puede ser que fuera trece, ¿qué más da? pudiera ser que fuera martes”.</i></p>	El autor no recuerda qué día era cuando lo atracaron. Pero no le importa. Aparece la referencia a un posible martes 13, día de la mala suerte para los supersticiosos. Pero para el autor, era un día cualquiera.	

<p>6ª estrofa: Énfasis en la suerte</p> <p><i>"Sólo se que algunas veces cuando menos te lo esperas el diablo va y se pone de tu parte".</i></p>	<p>En esta estrofa el autor narra cómo este tipo de sucesos (un atraco) se presentan de forma inesperada, y cómo la suerte puede que te acompañe, incluso. El hecho de reconocerlo como Sabina, está indicando el reconocimiento de Sabina como alguien respetado por los delincuentes.</p>	
<p>7ª estrofa: Revertimiento de la situación de atraco</p> <p><i>"Este encuentro hay que mojarlo con jarabe de litrona, compañeros antes de que cante el gallo"-</i></p>	<p>El encuentro entre los atracadores y la víctima (Sabina) se "suaviza". En la estrofa esta "suavización" se infiere por el uso del término "compañeros".</p>	
<p>8ª estrofa: descripción de la situación de consumo de droga</p> <p><i>"tranquilo, tronco, perdona, y un trago pa celebrarlo"- los tres iban hasta el culo de caballo".</i></p>	<p>Los atracadores son consumidores de droga. El autor narra cómo estos personajes van drogados. El uso de "tronco", como término amigable, cercano, vuelve a reforzar la idea del compañerismo.</p>	
<p>9ª estrofa: descripción de situación de invitación</p> <p><i>"A una barra americana me llevaron por la cara, no dejaron que pagara ni una ronda",</i></p>	<p>Continúa la idea del compañerismo entre los personajes. Compañerismo que se da por la situación de consumo de alcohol y droga.</p>	
<p>10ª estrofa: Énfasis en la posición de invitado de Sabina</p> <p><i>"controlaban tres fulanas pero a mi me reservaban los encantos de "Maruja la cachonda".</i></p>	<p>Se asocian el alcohol y la droga con la prostitución.</p>	

<p>11ª estrofa: descripción de situación de droga</p> <p><i>"Nos pusimos como motos, con la birra y los canutos se cortaron de meterse algo más fuerte";</i></p>	<p>El autor relata cómo los personajes siguen drogados, aunque aquí se narra que sólo consumen cerveza (birra) y marihuana (canutos).</p>	
<p>12ª estrofa: descripción de situación de diversión y compañerismo</p> <p><i>"nos hicimos unas fotos de cabina en tres minutos..., parecemos la cuadrilla de la muerte".</i></p>	<p>Nuevamente se pone énfasis en la creación de grupo, en el compañerismo. El término "cuadrilla" así lo denota.</p>	
<p>13ª estrofa: Énfasis situación de lealtad</p> <p><i>"Protegidos por la luna cogieron prestado un coche, me dejaron en mi quelí y se borraron por las venas de la noche"</i></p>	<p>Los atracadores acompañan a Sabina a su casa ("quelí").</p>	
<p>14ª estrofa: exigencia de compañeros de dar testimonio del compañerismo</p> <p><i>"enróllate y haznos una copla guapa de la tuyas"- me gritaron."</i></p>	<p>Aquí el autor narra la petición de parte de los atracadores hacia él: que cante una copla.</p>	
<p>15ª estrofa: descripción de escena de suerte</p> <p><i>"Me devolvieron intacto, con un guiño mi dinero, la cadena, la cartera y el reloj;"</i></p>	<p>Es tanto el "buen ambiente" creado entre los atracadores y Sabina, que los primeros le regresan todo lo que le habían robado.</p>	

<p>16ª estrofa: énfasis en la lealtad</p> <p><i>“yo, que siempre cumplo un pacto cuando es entre caballeros, les tenía que escribir esta canción.”</i></p>	<p>Aquí se justifica la canción entera. El autor narra la historia, y en esta estrofa explica que le pareció tan “caballerosa” la situación, que le tenía que hacer una canción.</p>	
<p>17ª estrofa: descripción escena inesperada</p> <p><i>“Hoy venía en el diario el careto del más alto, no lo había vuelto a ver desde aquel día;”</i></p>	<p>El autor narra el momento (no se sabe cuándo) en que ve a uno de sus “atracadores” en la portada del diario.</p>	
<p>18ª estrofa: descripción de escena de captura policial</p> <p><i>“escapaba del asalto al chalé de un millonario y en la puerta le esperó la policía. Mucha, mucha policía...”</i></p>	<p>En esta estrofa final se narra el suceso por el que uno de los atracadores fue finalmente atrapado por la policía. El último verso (“muchísima policía”) funge a modo de estribillo final.</p>	

En consecuencia con el análisis, concluimos con que la estructura tópica de esta canción se articula alrededor de los siguientes núcleos: “A más acciones malas, más pacto”.

Canción 5.

Pobre Cristina (6 estrofas, 3 de 8 versos y 3 de 4 versos, con 2 estribillos, intercalados cada 2 estrofas, termina con 4 estribillos) Hay cuatro estribillos distintos, y son éstos los que se repiten de forma seguida al final.

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1era estrofa: la "riqueza-pobreza" de Cristina Onassis.</p> <p><i>"Era tan pobre que no tenía más que dinero, besos de sobre herencia de su padre el naviero. Anfetaminas y alcohol desayunó miss Onassis, pobre Cristina, que al final logró quedarse en el chasis.</i></p>	<p>El autor presenta a Cristina Onassis a partir de una imagen de "pobre rica".</p>	<p>Todo el relato está construido a partir de la descripción de dos tipos de vida distintos: el que vive Cristina Onassis, que "era tan pobre que no tenía más que dinero"; y el de las personas que no son tan ricas, que tienen una vida normal.</p> <p>La letra está construida con base en una dicotomía clara entre lo deseado y lo real. En este caso, lo real se corresponde con una vida frustrada, llena de dinero pero también de soledad.</p>
<p>2da estrofa: el deseo de Cristina Onassis, tener una vida más normal.</p> <p><i>"Sólo yo sé qué dice la pura verdad cuando jura que toda su fortuna daría por echarse un noviete aburrido y formal, por entrar de oficiala en una peluquería".</i></p>	<p>El autor afirma que Cristina Onassis desearía tener una vida más normal, no ser rica. La normalidad viene dada por una relación de pareja normal y por un empleo normal.</p>	<p>El deseo es sobre todo deseo de compañía, de amores reales, no "alquilados": (Cristina) "jura que toda su fortuna daría por echarse un noviete aburrido y formal". Los sueños de Cristina son sueños de tener otra vida, una vida normal. Porque el amor real no se paga con dinero; el dinero sólo puede pagar cosas, viajes, cenas en restaurantes caros, alquiler de hombres, limusinas. Pero nunca amor.</p> <p>El autor presenta en tono sarcástico e irónico cómo los ricos, en este caso la conocida Cristina Onassis, no son felices porque desean lo que no tienen, o más bien porque lo único que tienen es dinero. Pero el dinero no compra el amor y la soledad duele a los ricos.</p>
<p>3era estrofa: ESTRIBILLO 1 Deseo pueril de Cristina de ser deseada realmente</p> <p><i>"Cris, Cris, Cristina, suspira y fantasea con que la piropea un albañil".</i></p>	<p>Se refuerza la idea del deseo de una vida normal con la voluntad de vivir la situación de recibir un piropo por parte de un albañil.</p>	
<p>4ta estrofa: ESTRIBILLO 2 Deseo de Cristina de evadirse de su realidad</p> <p><i>"Cris, Cris, Cristina, que un botones vea si le puede conseguir pastillas para dormir".</i></p>	<p>Aquí se hace énfasis en una situación "típica" de persona estresada: las dificultades para dormir.</p>	

<p>5ta estrofa: la soledad de los ricos</p> <p><i>“Corazón tierno, los dueños del verano la miman, pero el invierno no se lo saca nunca de encima. Con su cara de dólar ha amortizado varios maridos, pero siempre está sola poniéndole una vela a Cupido”</i></p>	<p>Se refuerza la idea de la soledad de los ricos y del deseo de tener un amor de verdad.</p>	
<p>6ta estrofa: vida cotidiana de Cristina</p> <p><i>“De la isla de Scorpios en yate a New York, del gran baile de Mónaco a cenar en Maxim’s, guardaespaldas armados la sacan de rolls, un amante alquilado le calienta la suite”</i></p>	<p>El autor hace referencia a la vida cotidiana de la rica Cristina, a sus viajes, a sus prácticas culturales de lujo, pero termina apareciendo el tema de la soledad al decir que Cristina tiene un amante alquilado.</p>	
<p>7a. estrofa: ESTRIBILLO 3 descripción de la cómoda vida de Cristina</p> <p><i>“Cris, Cris, Cristina, dirige una oficina tumbada en la piscina de Incosol”.</i></p>	<p>El autor narra cómo “trabaja” la rica Cristina.</p>	
<p>8a estrofa: ESTRIBILLO 4 descripción de la falsa vida de Cristina</p> <p><i>“Cris, Cris, Cristina, aunque se derrita, empapadita de sudor, no se quita el albornoz”</i></p>	<p>Imagen del pudor de Cristina.</p>	
<p>9a estrofa: el amor no se paga con dinero.</p> <p><i>“Mil y un tipejos las flechas del amor le disparan, sólo el espejo le escupe la verdad a la cara. Nadie le advierte que al cielo no se va en limusina, qué mala suerte que no acepte la muerte propinas”.</i></p>	<p>Nuevamente la soledad de los ricos. El amor no se paga con dinero. Muchos hombres querrían estar con Cristina por cuestiones de dinero, más no por amor. Por otra parte se añade que todos, ricos y pobres, morimos, que la muerte es igual para todos.</p>	

<p>10a estrofa: el peso del padre de Cristina Onassis</p> <p><i>“Vale más ser la hija de fulano de tal que la niña mimada de los ojos de Ari, pesa tanto la sombra de papá supermán, míralo en esa foto organizando un safari”.</i></p>	<p>En tono sarcástico, el autor se refiere nuevamente a la dicotomía entre una vida normal y una vida marcada por las influencias de tener un padre rico.</p>	
<p>11a estrofa: ESTRIBILLO 1</p> <p><i>“Cris, Cris, Cristina, suspira y fantasea con que la piropea un albañil”.</i></p>	<p>Se refuerza la idea del deseo de una vida normal con la voluntad de vivir la situación de recibir un piropo por parte de un albañil.</p>	
<p>12a estrofa: ESTRIBILLO 2</p> <p><i>“Cris, Cris, Cristina, que un botones vea si le puede conseguir pastillas para dormir”.</i></p>	<p>Aquí se hace énfasis en una situación “típica” de persona estresada: las dificultades para dormir.</p>	
<p>13a estrofa: ESTRIBILLO 3</p> <p><i>“Cris, Cris, Cristina, dirige una oficina tumbada en la piscina de Incosol”.</i></p>	<p>El autor narra cómo “trabaja” la rica Cristina.</p>	
<p>14a estrofa: ESTRIBILLO 4</p> <p><i>“Cris, Cris, Cristina, aunque se derrita, empapadita de sudor, no se quita el albornoz”</i></p>	<p>Imagen del pudor de Cristina.</p>	

El análisis anterior hace que consideremos que la estructura tópica de esta canción se articula alrededor de los núcleos “A más dinero, menos felicidad”.

Canción 6.

Por el boulevard de los sueños rotos (4 estrofas de 6 versos cada una, 2 estribillos, intercalados cada 2 estrofas)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1era estrofa: mujer fuerte y valiente.</p> <p><i>“mestiza ardiente de lengua libre, gata valiente de piel de tigre...”</i></p>	<p>Describe a una mujer, le llama “dama”, describe como se viste “poncho rojo”, cómo es su pelo “de plata” y su piel “morena”. La llama “mestiza ardiente de lengua libre”, es decir, que no se calla lo que piensa, que es pasional e impulsiva, que pelea de frente (“gata valiente de piel de tigre”). En resumen, hace una valoración positiva de esta mujer, pues destaca en ella la fuerza y la vitalidad.</p>	<p>El autor sitúa la escena, de entrada, en el primer verso de cada una de las estrofas, en lo que él llama “el boulevard de los sueños rotos”, es decir, un pasaje de decepciones. Esta frase preside cada estrofa, por lo que se emplea para situar el contexto desde donde habla que siempre es el lugar donde los sueños, los deseos, se rompen o fracturan.</p>
<p>2da estrofa: ambiente mexicano.</p> <p><i>“En el boulevard de los sueños rotos pasan de largo los terremotos y hay un tequila por cada duda, cuando Agustín se sienta al piano, Diego Rivera, lápiz en mano, dibuja a Frida Kahlo desnuda”</i></p>	<p>Aquí se recrea en la descripción de un ambiente mexicano, “terremoto” y “tequila”, “Agustín”, “Diego Rivera”, “Frida Kahlo”</p>	<p>La canción parece ser una especie de homenaje sentidísimo por parte del autor hacia Chavela Vargas, a todo lo que ella es (México, el tequila, los terremotos, las devociones, las canciones)</p>
<p>3era estrofa: ESTRIBILLO Sufrimiento / nostalgia.</p> <p><i>“Se escapó de una cárcel de amor, de un delirio de alcohol de mil noches en vela, se dejó el corazón en Madrid, ¡quién supiera reír, como llora Chavela!”</i></p>	<p>En esta estrofa el autor revela la identidad de la mujer de la que habla en la primera estrofa. También se relata la historia de cómo se aparece esta mujer al autor (“cárcel de amor”, “delirio de alcohol”, “noches de vela” y las estrofas anteriores complementan el contexto que anuncia la nostalgia. Cuando el autor revela que esa mujer se “dejó el corazón en Madrid” alude a su propio corazón, que es el mismo que el de ella, pues el autor nos ha mostrado su propia nostalgia al decir “¡quién supiera reír como llora Chavela!”, como si con esa frase quisiera reír ante la pena, de la misma manera pasional en la que llora Chavela. Pregunta quién supiera reír, porque él no sabe, sufre por la</p>	<p>El autor siente una gran admiración por esta mujer indómita y vital que refleja estas virtudes en su forma de cantar, que es la misma forma que recuerda y de la que toma fuerzas, pues es la fuerza misma, para que la nostalgia no se convierta en depresión, para que el sueño roto (la decepción y la nostalgia) dé paso al homenaje, y confine el miedo del autor a un lugar remoto donde no empañe a la risa ni al buen recuerdo.</p>

	nostalgia de no tenerla presente, de sólo recordar lo qué es, cómo es, así como sus ambientes.	
<p>4ta estrofa: referencia a canciones mexicanas.</p> <p><i>“Por el boulevard de los sueños rotos, desconsolados van los devotos de San Antonio pidiendo besos, ponme la mano aquí Marcorina, rezan tus fieles por las cantinas, paloma negra de los excesos”.</i></p>	Al igual que la estrofa 2, esta estrofa se construye a partir de fragmentos de canciones mexicanas que canta La Vargas, lo que se traduce en una especie de evocación de Chavela.	
<p>5ta estrofa: situación de nostalgia.</p> <p><i>“Por el boulevard de los sueños rotos, moja una lágrima antigua fotos y una canción se burla del miedo. Las amargas no son amargas cuando las canta Chavela Vargas, y las escribe un tal José Alfredo”</i></p>	<p>Aquí, el autor revela su nostalgia nuevamente pero lo hace desde la propia escritura, en el presente, como si la canción que escribe (y que ahora analizamos) fuera una evocación más, inspirada por el hecho de recordarla a través de fotografías (“moja una lágrima antiguas fotos”. Se trata de su lágrima, y lo podemos saber) porque inmediatamente enlaza esa frase con “una canción se burla del miedo”, mostrándonos que se trata de su propia canción, la que escribe mientras la recuerda; la escribe en tono de burla para ahuyentar el miedo que siente de no tenerla de cuerpo presente. Pero poco después sentencia que “las amargas no son amargas cuando las canta Chavela Vargas y la escribe un tal José Alfredo”, lo que nos hace inferir que quiere restar importancia a la nostalgia, y se concentra en la fuerza vital de Chavela, en su modo de cantar y en lo que canta en sí mismo que está vinculado a José Alfredo Jiménez (a quien minimiza también en el mismo tono de burla “un tal” –como si no lo conociera nadie, ni él- para evadir el miedo de su ausencia. El recuerdo de Chavela, cantando, es lo que le hace recobrar la fuerza y vencer a la nostalgia de una manera honorable y chusca a la vez.</p>	

<p>6ta estrofa: ESTRIBILLO Sufrimiento / nostalgia. <i>"Se escapó de una cárcel de amor, de un delirio de alcohol de mil noches en vela, se dejó el corazón en Madrid, ¡quién supiera reír, como llora Chavela!"</i></p>	<p>(lo mismo que el estribillo de la tercera estrofa)</p>	
---	---	--

Lo anterior permite afirmar que la estructura tópica de la canción anterior se articula alrededor de los ejes "A más fuerza vital, más alegría; A más alegría, más pasión; A más pasión, más nostalgia; A más nostalgia, más sufrimiento; A más sufrimiento, más fuerza vital".

Canción 7.

Contigo (8 estrofas, 4 de 5 versos y 4 de 4 versos, con 2 estribillos, intercalados cada 4 estrofas)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
1era estrofa: negativa ante un “amor civilizado” <i>“yo no quiero un amor civilizado con recibos y escena de sofá...”</i>	El autor describe un amor civilizado como un amor de rutinas y dramatismos, y se declara negado a ese tipo de amor.	De 37 estrofas, 18 comienzan con “yo no quiero”, lo que indica que hay un énfasis en marcar una postura de negación ante el hecho de un amor comprometido, trascendente y convencional, y sólo en 2 versos el autor expresa con claridad lo que quiere “lo que yo quiero es que mueras por mí” (la misma petición sostenida) que va seguido por el estribillo, en cuyo núcleo central se concentra el sentido del título Contigo (con Ella, hasta la muerte, pero sin compromisos). Esto se sostiene mediante los dos versos finales del estribillo donde el autor resume, anclado en una sentencia que no parece salida de sus propias palabras, que mientras el amor esté vivo “matará” (quizá de incertidumbre, de celos o por su propia dinámica), y que esos amores que “matan” son justamente los que no mueren, es decir, los que perduran para toda la vida = los buenos amores. En ese sentido, sólo la pasión puede constituir el amor verdadero, negando con ello la idea de que el amor se funda en la confianza, la ternura, la lealtad y el proyecto de vida en pareja.
2da estrofa: negativa ante el ritual de la vida en pareja <i>“yo no quiero sembrar ni compartir...”</i>	El autor expresa su negativa a sostener una relación convencional (de felicitaciones el día del cumpleaños o en el catorce de febrero), y también se niega a hacer del amor de pareja un proyecto de vida conjunto.	
3era estrofa: negativa ante el ritual de una vida en pareja <i>“yo no quiero cargar con tus maletas, yo no quiero que elijas mi champú”</i>	Sigue la retahíla de negativas ante lo que puede significar una relación de pareja convencional, normal.	
4ta estrofa: expresión clara de lo que desea y lo que no. <i>“yo no quiero domingos por la tarde...” “lo que yo quiero, corazón cobarde, es que mueras por mí”.</i>	Aquí el autor continúa expresando claramente qué no quiere en una relación (<i>“yo no quiero columpio en el jardín...”</i> – <i>haciendo referencia a los hijos-</i>) pero por primera vez dice también claramente lo que sí quiere: que Ella muera por él.	
5ta estrofa: ESTRIBILLO Amor incondicional <i>“y morirme contigo si me matas, y matarme contigo si te mueres, porque el amor cuando no muere mata, porque amores que matan nunca mueren”.</i>	El estribillo es la continuación de eso que quiere: amor incondicional, amor que llega hasta la muerte, a lo Romeo y Julieta., para terminar con una especie de sentencia <i>“porque el amor cuando no muere mata, porque amores que matan nunca mueren”</i> , que indica que el verdadero amor es el amor incondicional, el amor que es capaz de sacrificar la vida.	El autor le da al amor un sentido diferente al que se concibe mayormente, aunque paradójicamente plantea el amor en términos muy incondicionales, a lo Romeo y Julieta (el amor que hace que un amante dé literalmente la vida por el otro). Lo contradictorio está en que este amor sacrificial que funciona como

<p>6ta estrofa: negativa de compromiso <i>“yo no quiero juntar para mañana”... “yo no quiero comerme una manzana... sin ganas de comer”.</i></p>	<p>El autor insiste en hacer el listado de lo que no desea en una relación con esta mujer; ahora se trata de la inevitable relación con el dinero que en toda pareja estable se da, y la relación con el sexo, del compromiso y la disposición que las partes deben establecer con respecto al sexo, como una rutina y no como un deseo.</p>	<p>símbolo del verdadero amor, parece en el fondo no ser creíble si no está precedido de ciertas condiciones. A esas condiciones, el autor se niega; por eso aunque Él le ofrece a Ella un amor verdadero e incondicional, ella no puede comprenderlo, o lo que quizá sea lo mismo: no puede crearle.</p>
<p>7ma. estrofa: negativa de romanticismo <i>“yo no quiero besar tu cicatriz, yo no quiero París con aguacero ni Venecia sin ti”</i></p>	<p>Aquí el autor continúa comentando qué no quiere, y en este caso se enfoca a la ternura casi obligada de besar la cicatriz del vientre de Ella (se sobreentiende que se trata de la cicatriz de la maternidad, donde el beso es simbolizado como un gesto de ternura, reconocimiento y agradecimiento), pero también se enfoca en París y en Venecia, dos ciudades simbólicamente románticas. Lo curioso de esta estrofa es que al mismo tiempo que expresa su negación al romanticismo, contradictoriamente, lo desea con Ella. Es la primera vez que el autor se permite desear algo que tiene que ver con la concepción más tradicional del amor: el romanticismo, lo cual es explicable si se tiene en cuenta que lo romántico no tiene que ser sólo tierno, sino que puede simultáneamente ser pasional, y hasta ahora lo que el autor le ha pedido a Ella es que sea pasional, es decir, que domine la pasión por sobre el amor convencional.</p>	<p>Así, el verdadero romántico es Él porque “siente”, “vive” el amor verdaderamente a la antigua; Ella es una romántica de ficción porque sólo “piensa” el amor de esa manera, pero es incapaz de vivirlo.</p>
<p>8va estrofa: negativa ante las “segundas vueltas” <i>“no me digas: volvamos a empezar”</i></p>	<p>En esta estrofa el autor se deslinda de las “segundas partes”, y se muestra poco definido al decir <i>“yo no quiero ni libre ni ocupado”</i>, es decir, que no quiere estar sin ella, pero tampoco con ella. Su posición es ambigua con respecto al tema de ESTAR, pero muy clara al mismo tiempo, pues su problema es el DEJARSE ESTAR (quedar atrapado) en una posición o en otra.</p>	

<p>9na estrofa: expresión clara de lo que desea y lo que no <i>“Yo no quiero saber por qué lo hiciste, yo no quiero contigo ni sin ti, lo que yo quiero, muchacha de ojos tristes, es que mueras por mí”.</i></p>	<p>Nuevamente es en el estribillo donde el autor decide decir qué quiere, aunque antes hace énfasis en esta postura ambigua de la estrofa anterior “yo no quiero contigo ni sin ti”, y conciente de que lo que acaba de decir no se corresponde, en la doxa, con el sentido del amor, se dirige a Ella diciéndole <i>“muchacha de ojos tristes”</i>. A través de la descripción de la tristeza en los ojos de Ella, él puede percibir su incomprensión hacia ese amor que él le propone que no se parece al amor convencional, pero que indudablemente es amor.</p>	
<p>10ma estrofa: ESTRIBILLO Amor incondicional</p>	<p>(lo mismo que el estribillo anterior)</p>	

De lo anterior se desprende que la estructura tópica de esta canción se articula alrededor de los ejes “A más pasión, más amor verdadero; A más amor verdadero, menos compromiso; A más compromiso, menos libertad; A más libertad, menos condición; A más condición, menos amor”.

Canción 8.

19 días y 500 noches (5 estrofas, 2 de 12, 2 de 16 y 1 de 18 versos, con 2 estribillos de 17 versos cada uno)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1era estrofa: Abandono inesperado – humillación</p> <p><i>“De pronto me vi, como un perro de nadie ladrando a las puertas de cielo. Me dejó un neceser con agravios, la miel en los labios y escarcha en el pelo”</i></p>	<p>El autor describe de una manera muy <i>sui géneris</i> (“<i>lo nuestro duró, lo que duran dos peces de hielo en un whisky on the rocks</i>”) una situación amorosa que termina, cuando Ella lo deja sin más (al parecer por algo que no le ha gustado de Él). Él no esperaba esa reacción (“<i>en vez de fingir, o... le dio por reír</i>”), y se encuentra de pronto sin saber cómo reaccionar, pero sí solo y con deseos de que no acabara esa relación.</p>	<p>La canción relata el abandono inesperado que siente un hombre cuando su pareja lo deja, pero en la medida que va relatando la historia y cómo se siente ante este abandono, revela qué realmente extraña de esta mujer: su cuerpo. Por más señas, la mujer se llama María, nombre común en España, pero que no deja de evocar al nombre de la Virgen, inmaculada y santa, incapaz de provocar sufrimientos y desgracias, e incapaz también de provocar deseo carnal. Aquí puede notarse el desafío del autor, desafío que no es privativo solamente de esta canción hacia la figura religiosa de María. No obstante, este hombre que ha sido abandonado y sufre por el abandono, no sufre por la pérdida de una mujer que ama, sino más bien por la pérdida de una mujer que desea. Sufre por no tener su cuerpo, no por no tenerla a Ella en su totalidad.</p>
<p>2da estrofa: Reconocimiento de su condición de víctima</p> <p><i>“Así que se fue, me dejó el corazón en los huesos y yo de rodillas. Desde el taxi y haciendo un exceso, me tiró dos besos, uno por mejilla”</i></p>	<p>Aquí el autor comienza por reconocer que antes Él abandonaba así sin más a las mujeres, pero que en este caso, es el la víctima y no el victimario (“esta vez yo quería quererla querer y ella no”). El autor describe la actitud de la mujer al dejar a este hombre, casi con la palabra en la boca, pero sin sentirse ofendida, sino más bien como quien decide, de golpe, que ha sido suficiente, pero al mismo tiempo no guarda rencores, porque tiene el control de la situación.</p>	<p>. (“<i>no pido perdón. ¿para qué? Si me va a perdonar porque ya no le importa. Siempre tuvo la frente muy alta, la lengua muy larga y la falda muy corta</i>”). Y con esta actitud desacredita a su verdugo, le resta importancia, porque sabe que Ella es como Él: fuerte, manipuladora, egoísta, y eso es justamente lo que Él, al parecer bastante machista, no puede admitir en una mujer, aún cuando admita que necesita su cuerpo. Ojo, es importante hacer énfasis en eso porque necesitar su cuerpo y no las cualidades de su</p>
<p>3era estrofa: Sufrimiento – resignación</p> <p><i>“Y regresé a la maldición del cajón sin su ropa, a la perdición de los bares de copa, a las cenicientas de saldo y esquina, y por esas ventas del fino la ina, pagando la cuenta de gente sin alma que pierde la calma con la cocaína. Volviéndome loco, derrochando la bolsa y la vida la fui poco a poco dando por perdida”</i></p>	<p>En esta estrofa el autor describe cómo se encuentra después de que ha sido abandonado, pero lo hace de una manera graciosa, aunque se percibe el sufrimiento (“<i>y regresé a la maldición del cajón sin su ropa</i>”). No obstante, a medida que avanza la descripción, el autor va narrando que el sufrimiento le hace ir en busca del alcohol, las drogas, las prostitutas, y que así, medio loco, va resignándose a su pérdida (“<i>derrochando la bolsa y la vida, la fui poco a poco dando por perdida</i>”)</p>	<p>. (“<i>no pido perdón. ¿para qué? Si me va a perdonar porque ya no le importa. Siempre tuvo la frente muy alta, la lengua muy larga y la falda muy corta</i>”). Y con esta actitud desacredita a su verdugo, le resta importancia, porque sabe que Ella es como Él: fuerte, manipuladora, egoísta, y eso es justamente lo que Él, al parecer bastante machista, no puede admitir en una mujer, aún cuando admita que necesita su cuerpo. Ojo, es importante hacer énfasis en eso porque necesitar su cuerpo y no las cualidades de su</p>

<p>4ta estrofa: ESTRIBILLO Sufrimiento por la pérdida de su cuerpo</p> <p><i>"Y eso que yo, para no agobiar con flores a María, para no asediarla con mi antología de sábanas frías y alcobas vacías, para no comprarla con bisutería ni ser el fantecho que va en romería, con la cofradía del Santo Reproche. Tanto la quería, que tardé en aprender a olvidarla, 19 días y 500 noches"</i></p>	<p>Se puede notar que el autor nos nombra a la mujer que lo ha abandonado, con un nombre simple: María, pero que a la vez encierra una referencia a la Virgen. De alguna manera, lo que dice que ha hecho en su sufrimiento en el estrofa anterior cobra sentido en esta cuando nos hace notar que Él no quiere buscarla, pues le daría a entender que la extraña y que la necesita, pero en los versos finales del estribillo, el autor deja ver en qué consiste exactamente el sufrimiento de este hombre: consiste en no poder olvidar su cuerpo (500 noches, son muchas, sobre todo si se compara con los 19 días que dice tardó en olvidarla). Hay aquí una sobrevaloración de la pasión sexual, y consecuentemente una exaltación de la mujer como objeto sexual.</p>	<p>personalidad y carácter (las que el olvidó a los 19 días), nos indica la postura de este personaje hacia las mujeres.</p>
<p>5ta estrofa: Altanería -resignación</p> <p><i>"Dijo Hola y Adiós. Y el portazo sonó como un signo de interrogación. Sospecho que así, se vengaba a través del olvido Cupido de mí. No pido perdón. ¿para qué? Si me va a perdonar porque ya no le importa. Siempre tuvo la frente muy alta, la lengua muy larga y la falda muy corta").</i></p>	<p>El autor comienza describiendo cómo sucede el abandono (de repente), y el autor interpreta que de esa manera Él pagaba sus fechorías como amante a lo largo de su vida. Da muestras de asumir con resignación el castigo, y adopta entonces una actitud altanera que oscila entre su propia forma de enfrentar el abandono, el amor y a las mujeres.</p>	
<p>6ta estrofa: Reconocimiento del abandono y del sufrimiento terrible que padece</p> <p><i>"Me abandonó, como se abandonan los zapatos viejos, destrozó el cristal de mis gafas de lejos, sacó del espejo su vivo retrato y fui tan torero</i></p>	<p>Es claro que Él se siente derrotado en esta lucha; se siente abandonado y no titubea en decirlo, así como tampoco titubea en hacer explícita su condición de abandonado y la manera terrible en que sufre por ello. Declara su pena, la llama "grande", y deja entrever que cometería un acto de tremendísimo valor (negar el Santo Sacramento) cuando Ella se lo pidiera</p>	

<p><i>por los callejones del juego y el vino que ayer el portero me echó del casino del Torrelozanes. Qué pena tan grande, negaría el Santo Sacramento en el mismo momento que ella me lo mande”</i></p>		
<p>7ma estrofa: ESTRIBILLO Sufrimiento por la pérdida de su cuerpo</p> <p><i>“Y eso que yo, para no agobiar con flores a María, para no asediarla con mi antología de sábanas frías y alcobas vacías, para no comprarla con bisutería ni ser el fanteche que va en romería, con la cofradía del Santo Reproche. Tanto la quería, que tardé en aprender a olvidarla, 19 días y 500 noches”</i></p>	<p>(lo mismo que la 4ta estrofa)</p>	

Lo anterior nos permite afirmar que la estructura tópica de esta canción está articulada alrededor de los ejes “A más abandono, más sufrimiento; A más sufrimiento, más descrédito; A más descrédito, más relevancia; A más relevancia, más pasión; A más pasión, más abandono”.

Canción 9.

A vuelta de correo (12 estrofas, 9 de 4 versos, 3 estribillos de 8 versos cada uno)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1era estrofa: Descripción de sí mismo</p> <p><i>“caballero en edad de merecer, con un pelo de tonto, cuatro canas, el pasado resuelto y muchas ganas, ya sabes Ud. de qué”</i></p>	<p>El autor asume la primera persona y se describe como un “buen partido” y además “fogoso”. El formato de esta descripción, y de toda la canción es el de un anuncio de solicitud de empleo en el periódico, así se evita dar la cara y enfrentar su solicitud de frente.</p>	<p>Esta canción tiene el modo de un anuncio de periódico; de un anuncio de solicitud de empleo, sobrio, desesperanzado, pero al mismo tiempo atractivo por lo que propone. El énfasis se sitúa en dos ejes: el anunciante que habla de sí mismo y lo que solicita: una amante a la que nada promete.</p>
<p>2da estrofa: Descripción de sí mismo</p> <p><i>“Informal, ilustrado, manejable, más amigo de gatas que de perros, con dos úlceras y una inexplicable mala salud de hierro”</i></p>	<p>Continúa la descripción en términos positivos, aunque la frase <i>“más amigo de gatas que de perros”</i>, indica la propensión de este hombre a una vida “dispada”, con mujeres a las que llama “gatas”.</p>	<p>El anunciante se describe como egoísta; primero precisa evaluar a las candidatas y luego mostrarse, nunca al revés. La referencia continua a las virtudes de su pene (largo como la nariz de Pinocho, o como un lunes sin tabaco o como la nariz de Cyrano de Bergerac) recalca el tipo de solicitud; de la misma manera actúa la referencia a la dirección a donde se deben enviar las solicitudes para ser evaluadas que muestran la contradicción entre el antes y el después (República Española = Juan Carlos I, calle Melancolía = Avenida Álvarez Manzano), salvo la última dirección que aunque cambia el nombre, no cambia el sentido (Boulevard del malvivir = Boulevard de los sueños rotos).</p>
<p>3era estrofa: Solicitud de mujer</p> <p><i>“solicita con fines poco serios, señora aficionada al adulterio, o señorita entre 15 y 40, si no los aparenta”</i></p>	<p>Aquí, luego de su descripción, hace finalmente su solicitud: solicita a una mujer para tener sexo sin compromiso alguno (<i>“fines poco serios”</i>)</p>	<p>Las dos últimas direcciones resultan un intertexto con sus propias canciones (Calle Melancolía y Por el boulevard de los sueños rotos), y se hace inevitable la relación entre el autor y el anunciante. Con una visión del amor enfáticamente sexual, el anunciante le da a este tema el tratamiento “normal” de un anuncio de trabajo donde Él es el empleador; su solicitud, en consecuencia, no es percibida</p>
<p>4ta estrofa: ESTRIBILLO Dirección-requisitos-descripción de sí mismo (énfasis en el largo del pene)</p> <p><i>“las cartas a República Española, hoy avenida Juan Carlos Primero, con foto que prefiero de cuerpo entero y sola. A vuelta de correo irá la mía, con traje gris y más chulo que un ocho, porque la tengo, como le diría, más larga que Pinocho”</i></p>	<p>Esta estrofa, al igual que la 8va y la 12va, funcionan como estribillos, mantienen un mismo formato que empieza ofreciendo la dirección que desde ya es contradictoria (República Española vs Juan Carlos Primero), luego exige la fotografía de la interesada, para terminar hablando de sí mismo, en particular del largo de su pene. Esto último es interesante, si se tiene en cuenta que la solicitud es para tener sexo.</p>	<p>Con una visión del amor enfáticamente sexual, el anunciante le da a este tema el tratamiento “normal” de un anuncio de trabajo donde Él es el empleador; su solicitud, en consecuencia, no es percibida</p>

<p>5ta estrofa: Indicador de poca exigencia</p> <p><i>“Se aceptan feministas sin pancarta, cursis enamoradas del amor o pesimistas hartas de estar hartas de decirme que no”</i></p>	<p>En esta parte, el anuncio toma otro carácter. Sin dejar de hablar de sí mismo, no se muestra exigente con el tipo de mujer que estaría dispuesto a aceptar, poniendo énfasis en la visión del amor.</p>	<p>como una necesidad personal, sino como necesidad de personal, es decir, de mujeres que quieran “trabajar” para Él.</p>
<p>6ta estrofa: Indicador de poca exigencia</p> <p><i>“Igual me da mujer de mala nota, que especialista en Borges y Lacán, si no vienen tocándome con Juan Salvador las pelotas”</i></p>	<p>Aquí continúa con la tónica anterior, pero esta vez su falta de exigencia se revela en términos intelectuales. La única condición que pone es que no lo molesten con utopías (referencia al libro Juan Salvador Gaviota)</p>	
<p>7ma estrofa: Descripción de sí mismo</p> <p><i>“Dispuesto a todo, incluso a defraudarte, alérgico al deporte y al reloj, con un precoz talento para el arte de la eyaculación”</i></p>	<p>Aquí habla de sí mismo y de sus cualidades como amante, pero sin entrar en detalles.</p>	
<p>8va estrofa: ESTRIBILLO Dirección-requisitos-descripción de sí mismo (énfasis en el largo del pene)</p> <p><i>“las cartas a Calle melancolía, hoy travesía Álvarez de Manzano, con dos fotografías del último verano, a vuelta de correo iré la mía, donde, aunque flaco y pálido, destaco por tenerla más larga todavía que un lunes sin tabaco”</i></p>	<p>(lo mismo que la 4ta estrofa)</p>	
<p>9na estrofa: Invitación precisa</p> <p><i>“Animense monjitas de clausura, absténganse</i></p>	<p>Aquí hace una invitación puntual a las monjitas, desafiando a la moral y las buenas costumbres, y deja bien claro el vínculo que para él tiene el sexo con la bebida.</p>	

<p><i>fanáticas y abstemias, la pasión con controles de alcoholemia no me la pone dura</i></p>		
<p>10ma estrofa: Condescendencia</p> <p><i>“Podrán buscarse amantes de ocasión cuando la decadencia lo aconseje, que traigan referencias y se dejen ganar al dominó”</i></p>	<p>Por si lo anterior fuera una declaración de principios que no estuviera dispuesto a negociar, se muestra condescendiente al permitirle a esas mujeres tener amantes, con lo que refuerza su idea de no compromiso, y nuevamente pone un requisito: que los amantes se dejen ganar al dominó, lo que implica que le da más importancia a este evento que al ser portador de cuernos.</p>	
<p>11va estrofa: Promesa</p> <p><i>“A las interesadas aseguro máxima indiscreción, ninguna prisa, buena conversación, besos con risas y noches sin futuro”</i></p>	<p>En esta estrofa promete la ausencia de compromiso. Más bien la ratifica a manera de promesa, con lo que cierra su anuncio como una especie de solicitud honesta y seria que contrasta con la dudosa reputación que él mismo se crea al describirse en las estrofas anteriores.</p>	
<p>12va estrofa: ESTRIBILLO Dirección-requisitos-descripción de sí mismo (énfasis en el largo del pene)</p> <p><i>“Cartas al Boulevard del malvivir, también llamado de los sueños rotos, adjunte un par de fotos, de frente y de perfil, a vuelta de correo irá la mía, con pose poeta parnasiano, ufano de tenerla todavía más larga que Cyrano... de Bergerac”</i></p>	<p>(lo mismo que la 4ta y la 8va estrofa)</p>	

Esto nos lleva a concluir que la estructura tópica de este texto se halla articulada alrededor de los ejes “A más frialdad, más distancia; A más distancia, menos compromiso; A menos compromiso, más egoísmo; A más egoísmo, más formalidad; A más formalidad, más frialdad”.

Canción 10.

Pie de guerra (11 estrofas de 4 versos + 2 estribillos de 4 versos también)

Topois	Descripción de los topois	Sentidos implicados (Relación entre topois)
<p>1era estrofa: descripción de situación de contraste que genera guerra</p> <p><i>“Están en guerra el hombre y la mujer, El tonto, el listo, el gordo y el flaco, El negro, el blanco, el debe y el haber, Mesalina y el tío del saco”.</i></p>	<p>Se describen situaciones de contraste entre unos sujetos y otros que dan por resultado la guerra. El autor lo afirma como hecho “están en guerra...”</p>	<p>El autor resalta la diferencia como algo que define a las cosas, pero al mismo tiempo señala que las cosas diferentes están en guerra. Se pregunta si no es mejor hacer las paces. Es un texto conciliador que intenta demostrar la cantidad de situaciones conflictivas que creamos, pero la obviedad del contraste enfatiza lo absurdo del conflicto.</p>
<p>2da estrofa: descripción de situación de contraste que genera guerra</p> <p><i>“Están en guerra el mambo y el hip-hop, El ying, el yang, el pibe y el viejo, Jeckyll y Hide, monsieur de Sade, masoc, Pilatos, la razón y el pellejo.”</i></p>	<p>Se describen situaciones de contraste entre unas cosas y otras que dan por resultado la guerra. El autor lo afirma como hecho “están en guerra...”</p>	
<p>3era estrofa: invitación sarcástica a destruir la vida</p> <p><i>“Ven a la guerra, túmbate de una vez En mitad de la vía. Mientras la tierra gire y nade un pez Hay vida todavía”.</i></p>	<p>El autor invita a un tú a ir a la guerra, es decir, a sumarse al conflicto absurdo que describe en las estrofas anteriores. Con esa invitación, invita a formar parte de la guerra y a destruir la vida que, según enfatiza, existe aún. Su tono es sarcástico.</p>	
<p>4ta estrofa: descripción de situación de contraste que genera guerra</p> <p><i>“En guerra están la baba y el carmin, El duermevela y la</i></p>	<p>Se describen situaciones de contraste entre unas cosas y otras que dan por resultado la guerra. El autor lo afirma como hecho “están en guerra...”</p>	

<p><i>pesadilla, El chevalier y el puercoespín, La extremaunción y las espinillas”.</i></p>		
<p>5ta estrofa: descripción de situación de contraste que genera guerra</p> <p><i>“Están en guerra el cojo y el ciempiés, Los ascensores y el purgatorio, Mañana es víspera del día después Pasado flores en velorio”.</i></p>	<p>Se describen situaciones de contraste entre unas cosas y otras que dan por resultado la guerra. El autor lo afirma como hecho “están en guerra...”</p>	
<p>6ta estrofa: descripción de escenarios comunicativos diversos</p> <p><i>“Desde la conchinchina hasta el Magreb En rolss royce o en camello. En cada esquina te hacen páginas web O te sellan un sello”.</i></p>	<p>El autor describe un mundo globalizado por la comunicación</p>	
<p>7ma estrofa: descripción de situación de contraste que genera guerra</p> <p><i>“Están en guerra el fresco y la calor, La calma chicha y la marejada El ten con ten, la dicha, el resquemor El almacén del todo y la nada”.</i></p>	<p>Se describen situaciones de contraste entre unas cosas y otras que dan por resultado la guerra. El autor lo afirma como hecho “están en guerra...”</p>	
<p>8va estrofa: énfasis en lo absurdo de la situación de conflicto</p> <p><i>“En pie de guerra el mártir y el desertor, El tibio y el kamikaze,</i></p>	<p>El autor describe una situación absurda, desde donde cuestiona el uso del poder para ejercer la razón, para luego cuestionar el hecho mismo de la guerra fátrica y en tono conciliador</p>	

<p><i>Puestos a desangramos tú contra yo, ¿por qué no hacemos las paces?"</i></p>	<p>proponer la paz, es decir, el cese del conflicto.</p>	
<p>9na estrofa: descripción de situación de contraste que genera guerra</p> <p><i>"Están en guerra la sota y el as, El espejo y el disimulo, El hospiciano, el niño de papá, El einstein y el tonto del culo".</i></p>	<p>Se describen situaciones de contraste entre unas cosas y otras que dan por resultado la guerra. El autor lo afirma como hecho "están en guerra..."</p>	
<p>10ma estrofa: nombramiento y cuestionamiento de los hombres que han propuesto la diferencia y la guerra</p> <p><i>"Yahvé, Mefisto, Buda, Cristo, Alá, Las solteronas y los maridos, Bin Laden, Che Guevara, supermán, Lo que iba a ser, la mierda que ha sido".</i></p>	<p>En esta estrofa el autor nombra a los hombres reales o fantásticos que son reconocidos como héroes en algún sentido pues han propuesto la guerra, ya sea por ideales nobles o perversos. Los mete a todos en un mismo conjunto y cuestiona su hacer mismo</p>	
<p>11va estrofa: invitación sarcástica a destruir la vida</p> <p><i>"Ven a la guerra, tumbate de una vez En mitad de la vía. Mientras la tierra gire y nade un pez Hay vida todavía".</i></p>	<p>El autor invita a un tú a ir a la guerra, es decir, a sumarse al conflicto absurdo que describe en las estrofas anteriores. Con esa invitación, invita a formar parte de la guerra y a destruir la vida que, según enfatiza, existe aún. Su tono es sarcástico.</p>	
<p>12va estrofa: descripción de escenarios comunicativos diversos</p> <p><i>"Desde la conchinchina hasta el Magreb En rolss royce o en</i></p>	<p>El autor describe un mundo globalizado por la comunicación</p>	

<p>camello. <i>En cada esquina te hacen páginas web O te sellan un sello"</i></p>		
<p>13va estrofa: énfasis en lo absurdo de la situación de conflicto</p> <p><i>"En pie de guerra el mártir y el desertor, El tibio y el kamikaze, Puestos a desangrarnos tú contra yo, ¿por qué no hacemos las paces?"</i></p>	<p>El autor describe una situación absurda, desde donde cuestiona el uso del poder para ejercer la razón, para luego cuestionar el hecho mismo de la guerra fatricida y en tono conciliador proponer la paz, es decir, el cese del conflicto.</p>	

La estructura tópica del texto anterior se resume en: "A más diferencia, más necesidad de diálogo".

Como hemos visto, el análisis que acabamos de mostrar permite visibilizar que de la relación de reafirmación y/u oposición entre los diferentes *topois* presentes en cada texto, las estructuras tópicas ofrecen una dimensión resumida del sentido en el que se construye el objeto discursivo de las canciones. Dichas estructuras tópicas pueden afirmar o desviar la creencia social, tal y como se expresa en el recuadro.

CANCIÓN	ESTRUCTURA TÓPICA	TRATAMIENTO DE LA CREENCIA SOCIAL
POBRE CRISTINA	A más dinero, menos felicidad	Reafirmación
JUANA LA LOCA	A menos disimulo, más burla	Reafirmación
PACTO ENTRE CABALLEROS	A más acciones malas, más pacto	Desviación
QUÉ DEMASIAO	A menos oportunidades sociales, más necesidad de ser tomado en cuenta	Reafirmación
PIE DE GUERRA	A más diferencia, más necesidad de diálogo	Reafirmación
A VUELTA DE CORREO	A más distancia, menos compromiso	Reafirmación
19 DÍAS Y 500 NOCHES	A más abandono, más despecho, más pasión	Reafirmación
CONTIGO	A menos compromiso, más amor verdadero, más pasión	Desviación
POR EL BOULEVARD DE LOS SUEÑOS ROTOS	A más nostalgia, más fuerza vital	Reafirmación
TRATADO DE IMPACIENCIA	A más desamor, más amor	Reafirmación

Como podemos notar, la mayoría de las estructuras tópicas reafirman la creencia social (8 de los 10 textos), aunque los temas que aborda Sabina en sus canciones no son tratados tópicamente de manera semejante. Como ya hemos dicho, las estructuras tópicas nos remiten directamente a la construcción de objetos discursivos, lo que no indica que dichos objetos se encuentren contruidos de la misma manera. Por ello, a continuación realizaremos un análisis temático de dichas canciones, vinculándolo con los sub-temas que están relacionados con ellos. Veamos.

Temáticamente hablando, las canciones que hemos analizado con anterioridad se pueden agrupar bajo dos grandes temas: el amor, y lo social, teniendo éste último menor presencia dentro del corpus elegido. Sin embargo, hemos de señalar que el tratamiento de ambos temas aparece diferenciado. El cuadro que a continuación presentamos muestra lo dicho.

TEMA	SUB-TEMAS	CANCIONES
AMOR	Amor no sexual	- POBRE CRISTINA (Reafirmación) - POR EL BOULEVARD DE LOS SUEÑOS ROTOS (Reafirmación) - TRATADO DE IMPACIENCIA (Reafirmación)
	Amor vinculado con lo sexual	- A VUELTA DE CORREO (Reafirmación) - 19 DÍAS Y 500 NOCHES (Reafirmación) - CONTIGO (Desviación)
LO SOCIAL	Homosexualidad	- JUANA LA LOCA (Reafirmación)
	Relaciones humanas	- PIE DE GUERRA (Reafirmación)
	Marginalidad	- PACTO ENTRE CABALLEROS (Desviación) - QUÉ DEMASIAO (Reafirmación)

Lo anterior nos permite resumir que Sabina habla del amor en términos de reafirmación cuando se trata de un amor despojado de lo sexual. En cambio, el amor vinculado a lo sexual tiene un tratamiento desviado debido a que invierte la relación entre amor verdadero y espiritualidad-compromiso para enfatizar la del amor verdadero-pasión (presencia de lo sexual como componente imprescindible). En cuanto al tema social, sólo en el caso del sub-tema "marginalidad", el autor desvía la creencia haciendo énfasis en la relación drogas-pacto-honor en la canción *Pacto de caballeros*.

Ahora bien, tanto la reafirmación como la oposición-desviación, son recursos de significación que pertenecen al ámbito de los elementos informativos, de tal manera que es posible vincular dichos recursos con el sentido que adquieren en la estructura tópica los objetos discursivos de cada texto; en cambio, los elementos no informativos sugieren el marco u horizonte de lectura que condiciona fuertemente el sentido de los textos, en tanto

operan como limitantes de un posible excedente interpretativo (no debemos olvidar que se trata de canciones) que el texto mismo controla.

De esta manera, los elementos no informativos en realidad nunca están desprovistos de sentido, sino más bien funcionan como nodos articuladores del sentido mismo, en tanto la articulación resulta de la manera en que están posicionados los significantes en función de los significados resultantes de la misma. Veamos cómo se manifiestan al interior del discurso los elementos informativos y no informativos por medio de los cuales cada uno de los textos genera sentido.

Elementos informativos	<p>TRATADO DE IMPACIENCIA</p> <p><i>“A más amor, más desamor”</i></p> <p>Amor = pasión sexual, interés por el otro Desamor = desinterés sexual y afectivo</p>
<p>Elementos no informativos</p> <p>CINISMO / VENGANZA / PATALEO ANTE EL DESAMOR</p>	<p>5 (las primeras) de las 6 estrofas que componen la canción van narrando una historia de desamor, de lo que sucedió, pero no debió suceder (“no me abrumaste con preguntas...”, “ni yo te besé...”). La historia es narrada desde la distancia (“aquella tarde no llovió...”) tanto temporal como emotiva (la lluvia es elemento de soledad), restándole importancia al suceso que en la estrofa final (la 6ta) adquiere una relevancia crucial. Así, todo lo narrado se vuelve falaz, pues al final se narra cómo todo aquello no sucedió en realidad debido a que ella no había ido, aunque él al parecer sí, pues lo podía pensar e imaginar desde su propio resentimiento. Esta estructura nos indica que el personaje ha juzgado el encuentro con desdén (porque no ocurrió), pero al mismo tiempo ese desdén implica la importancia que tenía dicho encuentro para el hablante y al no ocurrir la impotencia que siente ante esto que se traduce cínicamente en la expresión “así que no andes lamentando...”, que a manera de sermón le ordena el hablante a la mujer que lo dejó plantado, pero se trata a todas luces de un sermón contradictorio pues uno es capaz de dar sermones cuando está moralmente habilitado para ello, y él dice que “tampoco fui a la cita yo”, por lo que no tendría la posibilidad de sermonear. Este sermón-advertencia denota la incapacidad del sujeto hablante para perdonar, ni pasar por alto el desencuentro (que entiende como desinterés y desamor), remitiéndonos más a una salida airosa de resentimiento reprimido y de venganza tardía (pataleo).</p>

	QUÉ DEMASIAO
Elementos informativos	<i>"A menos oportunidades sociales, más necesidad de ser tomado en cuenta"</i>
	Oportunidades sociales = aparecen negadas, se refieren a lo que no ha tenido el protagonista: educación formal, cariño, familia, etc. Necesidad de ser tomado en cuenta = necesidad de ser visible, que queda ejemplificada en el "salir en televisión".
Elementos no informativos	Canción marcada por un tono irónico. La vida del protagonista ha estado marcada por la falta de oportunidades sociales. La "mala vida" se demuestra en la falta de educación, la práctica de robar, el alcohol, el uso de armas, etc. La delincuencia lo lleva a ser capturado por la policía (la pasma), y en lugar de mostrar miedo, enfado, resistencia, etc., el protagonista por primera vez se siente tomado en cuenta y antes de morir sus últimas palabras se refieren a que saldrá en televisión.
INVISIBILIDAD / VISIBILIDAD	
	JUANA LA LOCA
Elementos informativos	<i>"A menos disimulo, más burla"</i>
	Disimulo = mentira, apariencia, negación, importancia del qué dirán. Burla : despección. Se opone al respeto y la calidad de vida = verdad, sinceridad, apertura, afirmación.
Elementos no informativos	La canción está conformada por 4 estrofas y 2 estribillos de 2 versos. Las estrofas presentan la confrontación entre la vida bajo el disimulo, la negación de uno mismo, la apariencia, etc., y la apertura, el descubrimiento y la afirmación de la verdad. El/la protagonista es un hombre que vive disimulando sus deseos de ser mujer. La canción narra el antes y el después, el tránsito entre la vida de las apariencias y el "destape" del protagonista. La frase "después de toda una vida", con la que inician varias de las estrofas, da cuenta del transcurso temporal entre las dos formas de vida, entre el antes (el disimulo) y el hoy (la verdad, el destape). El disimulo aparece asociado con la decencia (ser padre, esposo y trabajador ejemplar) mientras que la verdad, y como ella la calidad de vida, se asocian con el ignorar el qué dirán, con el deseo de ser mujer, con el destape. Sin embargo, sabemos, esto provoca burla.
EL ANTES (DISIMULO) / EL DESPUÉS (LA VERDAD)	
	PACTO ENTRE CABALLEROS
Elementos informativos	<i>"A más acciones malas, más pacto"</i>
	Acción mala = consumo de droga, actos delictivos. Se asocia por un lado con la diversión; y por el otro con la trasgresión. Es lo que hace semejantes a los protagonistas. Pacto = empatía lograda por el consumo de drogas, capacidad de los protagonistas de llegar a un acuerdo.

Elementos no informativos DROGA / BIENESTAR / DIÁLOGO	Canción que roza una apología al consumo de drogas. Consumir drogas hace sentir a los protagonistas como semejantes, como iguales. Sin drogas es imposible llegar a un pacto, dialogar, comunicarse.
	POBRE CRISTINA
Elementos informativos	<i>"A más dinero, menos felicidad"</i>
	Dinero = la riqueza económica aparece ejemplificada en acciones propias de gente rica (viajes, barcos, bailes de alta sociedad, etc.) Felicidad = aparece vinculada con el anonimato, con el llevar una vida normal, con el recibir cariño; la felicidad aparece como alejada de riquezas y famas.
Elementos no informativos VIDA REAL / VIDA DESEADA	La canción presenta dos formas de vida distintas, a partir de un juego entre lo real y lo deseado. Cada verso contiene referencias a lo vivido y a lo deseado. El estribillo presenta 4 frases distintas. La estructura es de dos estrofas + estribillo + dos estrofas + estribillo + dos estrofas + estribillo final (repite los dos estribillos anteriores). La forma de vida "real" queda expresada a partir de las prácticas cotidianas de la protagonista, la rica y famosa Cristina Onassis. La forma de vida "deseada" refiere a situaciones normales marcadas por el anonimato y el cariño.
	POR EL BOULEVARD DE LOS SUEÑOS ROTOS
Elementos informativos	<i>"A más nostalgia, más fuerza vital"</i>
	Nostalgia = añoranza de lo que fue (presencia de Chavela Vargas, recuerdos de su amistad) Fuerza vital = lo que permite superar la nostalgia (la alegría de la Vargas y su fuerza)
Elementos no informativos NOSTALGIA / HOMENAJE	Desde la primera estrofa el personaje habla de la nostalgia ("por el boulevard de los sueños rotos..."), describe en las primeras estrofas a esta mujer que lo ha impactado emocionalmente, para luego describir el estado de nostalgia en el que él mismo se encuentra a causa de la partida de la Vargas. El estribillo da cuenta de lo que añora ("se escapó... de un delirio de alcohol del mil noches en vela") y de cómo hay que enfrentar esa nostalgia que siente ("quién supiera reír, como llora Chavela!!!"). Así, la canción se revela como un homenaje de este personaje a la Vargas.

	CONTIGO
Elementos informativos	<p><i>"A menos compromiso, más amor verdadero, más pasión"</i></p> <p>Compromiso = relación de pareja tradicional (vivir juntos, proyecto de vida, hijos...) Amor verdadero = amor que es capaz de dar la vida por el otro (amor sacrificial) Pasión = sexo</p>
Elementos no informativos	<p>Énfasis en lo que no quiere (8 estrofas que comienzan con "yo no quiero"); sólo dos estrofas hablan de lo que quiere ("que mueras por mí"). Lo que no quiere es el amor tradicional (lleno de ejemplos) y lo que quiere se circunscribe a una sola cosa: que mueras por mí; tal y como está dicho, esa sola cosa sugiere una petición bastante desproporcionada si se tiene en cuenta lo que el hablante da a cambio, es decir, NADA, en los términos tradicionales del amor. Eso deja al hablante como el poseedor de un amor verdadero (de los que no mueren, de los que matan) y a ella (muchacha de ojos tristes) como poseedora de un ideal que según el hablante no es el ideal del amor verdadero. La incondicionalidad del amor en esta canción se basa entonces en la posesión de la capacidad de sacrificio</p>
	19 DÍAS Y 500 NOCHES
Elementos informativos	<p><i>"A más abandono, más despecho, más pasión"</i></p> <p>Abandono= dejar plantado, sufrimiento, imprevisibilidad (acción de ella) Despecho=resentimiento hacia el otro por hacerlo sufrir, cuando siempre ha sido él quien ha hecho sufrir a los demás (acción de él). Pasión=sexo (sentir de él)</p>
Elementos no informativos	<p>La narración desde el inicio marca el abandono pues da cuenta de un hombre que ha sido abandonado por su pareja "Lo nuestro duró..." poniendo en situación al lector, y al hacer énfasis en ello, hace énfasis también en el abandono que el personaje sufre ("y me dejó como un perro de nadie..."). Poniendo el peso de la acción de abandono en ella y conminándose él mismo como la víctima, pues en ningún caso se refiere a lo sucedido; sólo hay referencia a la reacción de ella: abandono con cinismo ("desde el taxi y haciendo un esfuerzo, me tiró dos besos, uno por mejilla").</p> <p>Más adelante a través de una construcción que desacredita a la mujer que lo abandona ("siempre tuvo la frente muy alta, lengua muy larga, y la falda muy corta), se puede ver el sentido despectivo que adquiere esta mujer a los ojos del hablante</p> <p>El estribillo comienza nuevamente haciendo énfasis en el sufrimiento que</p>
	CINISMO / DESPECCIÓN / IMPORTANCIA DE LO SEXUAL

	este sujeto enfrenta debido al abandono (“para no agobiar con flores a maría...”), y termina diciendo que la extrañó 19 días y 500 noches, simbolización numérica y alusiva a la persona (días) y al sexo (noches), respectivamente, mediante una estructura cínica (Tanto la quería, que tardé en aprender a olvidarla...). El cinismo se instaura como la estructura significativa que da la clave para entender el sentido del “querer” de este personaje.
	A VUELTA DE CORREO
Elementos informativos	<p>“<i>A más distancia, menos compromiso</i>”</p> <p>Distancia = formalidad en el tratamiento del anuncio. Tratamiento de él mismo y de la mujer como objetos sexuales (acción del hablante). Compromiso = vínculos y responsabilidades afectivas con el otro. En la canción, se le da preferencia a actitudes como disposición al sexo, al alcohol, al no compromiso de pareja (promesa del hablante).</p>
Elementos no informativos	<p>La canción tiene un formato de anuncio o clasificado: quién solicita (solicitud de mujer para tener sexo + descripción del sujeto que habla en la 1era, 2da, 3era y 4ta estrofa); qué solicita (requisitos de la mujer que solicita en la 5ta, 6ta y 7ma estrofa) + descripción del sujeto hablante (8va estrofa); qué ofrece a cambio.</p> <p>Esto indica que la canción está estructurada como un clasificado a la manera de una transacción “comercial”, distante, fría, aunque equitativo: en el sentido de “negocios son negocios” (yo doy, tú das), lo que el contexto de la canción representa que la mujer (que es lo que se solicita) es una especie de trabajador al que se le emplea para cumplir con determinadas tareas, obteniendo a cambio algo. Así, el formato de anuncio o clasificado enfatiza el tipo de relación que el sujeto solicita, y a la que tendrá acceso la mujer en caso de aceptar. Esta sucesión de estructuras narrativas es lo que permite afirmar la idea de transacción.</p> <p>El estribillo sirve para reforzar por un lado sus atributos sexuales (que es lo que importa resaltar “porque la tengo más larga que Pinocho”) y por otro, algo de información sobre su vida (Cartas al boulevard del malvivir), y también para decir lo que requiere de la mujer que solicita (su fotografía “que prefiero sola y de perfil”, para poder evaluar y elegir).</p>
	PIE DE GUERRA
Elementos informativos	<p>“<i>A más diferencia, más necesidad de diálogo</i>”</p> <p>Diferencia = referida a las múltiples diferencias entre seres humanos, a partir de parámetros como el género, el nivel de inteligencia, la apariencia física, el origen geográfico, el estado civil, etc. Diálogo = lo necesario, lo deseado, lo imprescindible para lograr un mundo mejor.</p>

Elementos no informativos GUERRA / PAZ	Las diferencias generan guerras; las guerras están marcadas por diferencias de todo tipo. La canción da cuenta de la guerra y aboga por la necesidad del diálogo entre todos los diferentes. "Hay vida todavía" es la frase con la que se muestra el mensaje de esperanza; y lo mismo sucede con la pregunta final, "¿por qué no hacemos las paces?", por medio de la cual Sabina deja clara su postura con respecto a la guerra. La paz como deseo. La necesidad de diluir las diferencias para lograr la paz.
--	---

Una vez analizados los textos por separado, estamos en condiciones de visualizar comparativamente a través de siguiente recuadro cómo los elementos no informativos actúan sobre la estructura tópica de cada una de las canciones. No hay que olvidar que las estructuras tópicas constituyen el eje semántico en el que se asienta el discurso, de manera que los elementos no informativos orientan *a priori* el sentido contenido en dichas estructuras mediante el análisis de los *topois*.

CANCIÓN	ESTRUCTURA TÓPICA	ELEMENTOS INFORMATIVOS (<i>Topois</i>)	TRATAMIENTO DE LA CREENCIA SOCIAL	ELEMENTOS NO INFORMATIVOS
POBRE CRISTINA	A más dinero, menos felicidad	El dinero no hace a la felicidad. Vida real/Vida deseada	Reafirmación	Crónica sobre un personaje famoso que da crédito a la creencia.
JUANA LA LOCA	A más disimulo, menos calidad de vida	La simulación empobrece la vida. El antes (disimulo) / El después (la verdad, la liberación)	Reafirmación	Crónica. La fórmula "después de... de pronto un día...", indica un antes y un después repentino, pero feliz.
PACTO ENTRE CABALLEROS	A más droga, más pacto	Las drogas generan pactos. Droga / Bienestar / Diálogo	Desviación	Crónica, tiene la fuerza del testimonio que implica la presencia del pronombre "yo" y el nombre "Sabina".
QUÉ DEMASIAO	A menos oportunidades sociales, más necesidad de ser tomado en cuenta	La necesidad de reconocimiento social aumenta cuando son nulas las oportunidades sociales. Invisibilidad / Visibilidad	Reafirmación	Crónica, cuya fuerza radica en la voz del testigo que presencia un hecho: "una noche que andabas desarmao..." "pero antes de palmarla se te oyó..."
PIE DE GUERRA	A más diferencia, más necesidad de diálogo	Lo diferente, al ser ajeno, necesita de la voluntad de entendimiento. Guerra / Paz	Reafirmación	Énfasis en la diferencia como situación de conflicto, y por contraste la esperanza y la pregunta casi inocente "¿por qué no hacemos las paces?"

A VUELTA DE CORREO	A más distancia, menos compromiso	La distancia física es inversamente proporcional al compromiso amoroso. Relación sin compromiso / Importancia de lo sexual	Reafirmación	Formato de aviso de ocasión (frialdad que connota distancia y falta de compromiso), burla y cinismo a la hora de <i>buscar</i> el amor.
19 DÍAS Y 500 NOCHES	A más abandono, más despecho, más pasión	La pasión aumenta cuando aumenta el abandono y el despecho amoroso. Cinismo/Despección /Primacia de lo sexual	Reafirmación	Fraseología barrial, cómica e irreverente (" <i>lo nuestro duró lo que duran dos peces de hielo en un whisky on the rocks</i> ") Crónica del abandono de ella hacia él, lo que connota credibilidad.
CONTIGO	A menos compromiso, más amor verdadero, más pasión	Cuando el amor es verdadero, sobran los compromisos. Amor sacrificial ves amor tradicional (comprometido)	Desviación	Contraste entre lo que quiere y lo que no quiere. Énfasis en el matiz cotidiano de lo que no quiere (8 de 10 estrofas) lo que contrasta con lo único que quiere " <i>que mueras por mí</i> "
POR EL BOULEVARD DE LOS SUEÑOS ROTOS	A más nostalgia, más fuerza vital	La nostalgia se activa cuando se vive más lípidamente el recuerdo. Nostalgia / Homenaje	Reafirmación	Énfasis en el fracaso " <i>Por el boulevard de los sueños rotos...</i> ". Empleo excesivo de referentes a lo mexicano, lo que connota en primer lugar conocimiento, y autoridad discursiva; y en segundo lugar simpatía y respeto en tanto es un homenaje.
TRATADO DE IMPACIENCIA	A más desamor, más amor	Mientras más amas, más desamas. Amar es sufrir y hacer sufrir. Cinismo / Venganza / Pataleo ante el desamor.	Reafirmación	Discurso inverso: la venganza se inaugura en el verso final. Se decepciona el estatuto de la crónica, y la estrategia de seducción logra efecto. El autor logra ser percibido como la víctima.

Como se ha podido observar, los elementos no informativos dominantes en las canciones analizadas sirven de marco interpretativo a las canciones mismas, generando procesos argumentativos que son la base de la información que brindan los textos, sobre todo a través de sus estructuras tópicas, lo que nos lleva a indagar en la similitud entre las

diferentes estructuras tópicas y en los sentidos que éstas generan, teniendo así que sólo tres pares de canciones poseen estructuras tópicas similares. Estas pueden constatarse en el siguiente recuadro:

CANCIONES	ESTRUCTURAS TÓPICAS	SIMILITUDES
<p>POBRE CRISTINA (sitúa a la historia y al personaje desde el inicio)</p> <p>y</p> <p>JUANA LA LOCA (narra la historia en contrapunteo entre el antes y el después)</p>	<p>A más dinero, menos felicidad</p> <p>Y</p> <p>A más disimulo, menos calidad de vida</p>	<p>El dinero en la primera canción es tomado como símbolo no sólo de la infelicidad, sino del engaño de la felicidad. Así, dinero y disimulo funcionan como formas de engaño, lo que redundando tanto en la felicidad como en la calidad de vida de una persona.</p> <p>El sentido global puede describirse como: dinero y disimulo crean infelicidad.</p>
<p>QUÉ DEMASIAO (cuenta la historia de manera clásica: principio-desarrollo-fin trágico)</p> <p>y</p> <p>PIE DE GUERRA (no hay historia propiamente dicha, aunque se maneja el recurso del diálogo con un tú inexistente)</p>	<p>A menos oportunidades sociales, más necesidad de ser tomado en cuenta</p> <p>Y</p> <p>A más diferencia, más necesidad de diálogo</p>	<p>Las diferencias en la segunda canción simbolizan un amplio abanico de conflictos que van desde lo histórico-social (donde entrarían las oportunidades sociales) hasta las individuales. Sin embargo, en ambos textos, los puntos de partida plantean la necesidad de diálogo, entendiéndose por tal no tanto el hecho mismo del diálogo y/o entendimiento entre las partes, sino el abandono de las posturas de desigualdad que generan conflictos sin razón.</p> <p>El sentido global puede describirse como: la diferencia y la desigualdad social crean conflictos que pueden solucionarse mediante la reflexión y el diálogo.</p>
<p>19 DÍAS Y 500 NOCHES (la historia comienza por el final y se recrea en el nudo dramático del abandono)</p> <p>y</p> <p>TRATADO DE IMPACIENCIA (la historia contada a manera de testimonio resulta un engaño pues nunca sucedió)</p>	<p>A más abandono, más despecho, más pasión</p> <p>Y</p> <p>A más desamor, más amor</p>	<p>La correspondencia entre despecho y pasión tiene el mismo sentido que el del desamor-amor. Los que aman se sienten heridos y dicen que no aman cuando se sienten abandonados o despechados.</p>

El análisis anterior permite notar la manera en que Sabina construye sus discursos, a partir de una organización mayormente descriptiva de los mismos. Dentro de la organización descriptiva, el autor privilegia la descripción de procesos (en este caso historias) con respecto a la descripción de estados (presente sólo en *Pie de Guerra* y en *Por el boulevard de los sueños rotos*), lo que hace de sus canciones relatos descriptivos que construye mediante un abundante empleo de frases -más que de palabras- que recrean significados actualizados en el argot popular y urbano, como por ejemplo: “*Nadie le advierte que al cielo no se va en limosina*”, “*Yo no quiero domingos por la tarde*”, “*Hay un tequila por cada duda*”, “*Era una noche cualquiera, puede ser que fuera trece*”, “*La pasma va pisándote el talón*”, entre otras.

Sin embargo, los discursos descriptivos de Sabina poseen una estructura monologal, expresada a través del recurso del dialogismo y activada desde un emisor, casi siempre visible pues está inscrito en el Yo como sujeto discursivo, para un receptor textual inscrito en la historia. Este discurso aparece construido mayormente mediante una lógica de la experiencia, con lo que se inserta dentro de los discursos subjetivos, cuyos argumentos tienen necesariamente que convocarse desde una toma de postura de su autor, sus creencias y valores personales e intersubjetivos, o sea, su mundo de vida.

La estructura argumentativa en los textos analizados de Sabina se presenta generalmente en orden progresivo, es decir, parten de la premisa para, por medio de argumentos, llegar a la conclusión. De los tres pares de canciones cuyas estructuras tópicas presentan similitudes, sólo las que se refieren al tema amor-sexo-pasión, presentan un orden regresivo, es decir, presentan una estructura narrativa que parten de la conclusión para suministrar los argumentos o justificaciones.

CANCIONES	ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	PREMISA	ARGUMENTO	CONCLUSIÓN
POBRE CRISTINA	progresiva	<i>“Era tan pobre que no tenía más que dinero”</i> (1era estrofa)	El dinero lo compra todo menos el cariño y la muerte (A más dinero, menos felicidad)	<i>“Nadie le advierte que al cielo no se va en limosina. Qué mala suerte que no acepte la muerte propinas”</i> (generalizadores)
JUANA LA LOCA	progresiva	<i>“Después de una vida de oficina y disimulo... Después de toda una vida viendo a la gente decente burlarse de los buscan amor a contracorriente”</i> (1era estrofa).	No se puede disimular toda una vida (A menos disimulo, más vida)	<i>“De pronto un día, pasaste de pensar qué pensarían cuando supieran tu mujer, tus hijos, tu portera, que en el cine Carretas, una mano de hombre cada noche bucea en tu bragueta”.</i> (ejemplificadores)
PACTO ENTRE CABALLEROS	progresiva	<i>“No pasaba de los veinte el mayor de los tres chicos que vinieron a atracarme el mes pasado”</i> (1era estrofa)	Ser Sabina es razón más que suficiente para el pacto (A más malas acciones, más pacto)	<i>“Me devolvieron intacto con un guiño mi dinero, la cartera, la cadena y el reloj”</i> (ejemplificadores)
QUÉ DEMASIAO	progresiva	<i>“Macarra de ceñido pantalón, pandillero tatuado y suburbial, hijo de la derrota y el alcohol, sobrino del dolor, primo hermano de la necesidad”</i> (1era estrofa)	La marginalidad social provoca la necesidad de hacerse notar (A menos oportunidades sociales, más necesidad de ser tomado en cuenta)	<i>“Una noche que andabas desarmao, la muerte en la esquina te esperó, te pegaron seis tiros descaraos y luego desangrao, te ingresaron en el piramidón. Pero antes de palmarla se te oyó decir Qué demasiao, de ésta me sacan en televisión”.</i> (ejemplificadores)
PIE DE GUERRA	progresiva	Enunciado enfático: <i>“Están en guerra...”</i>	Ante la situación de la guerra simbólica entre los humanos, se hace necesaria la paz. (A más diferencia, más necesidad de diálogo)	<i>“¿por qué no hacemos las paces?”</i> (ejemplificadores)
A VUELTA DE CORREO	progresiva	<i>“Caballero en edad de merecer, con un pelo de tonto, cuatro canas, el pasado resuelto y muchas ganas, ya sabe ud. de qué”</i> (1era estrofa)	Goce sexual (A más distancia, menos compromiso)	<i>“A las interesadas aseguro máxima indiscreción, ninguna prisa, buena conversación, besos con risa y noches sin futuro”.</i> (ejemplificadores)

19 DÍAS Y 500 NOCHES	regresiva	" <i>Tanto la quería...</i> " (forma parte de la conclusión)	La mujer como objeto sexual (<i>A más abandono, más despecho, más pasión</i>)	" <i>Tanto la quería, que tardé en aprender a olvidarla, 19 días y 500 noches</i> ". (ejemplificadores)
CONTIGO	progresiva	" <i>Yo no quiero un amor civilizado, con recibos ni escena en el sofá...</i> " (1era estrofa)	La rutina mata el amor (<i>A menos compromiso, más amor verdadero, más pasión</i>)	" <i>Lo que yo quiero muchacha de ojos tristes es que mueras por mí</i> " (ejemplificadores)
POR EL BOULEVARD DE LOS SUEÑOS ROTOS	progresiva	" <i>En el boulevard de los sueños rotos, vive una dama de poncho rojo, pelo de plata y carne morena...</i> " (1era estrofa)	La gente vive de recuerdos (<i>A más nostalgia, más fuerza vital</i>)	" <i>Por el boulevard de los sueños rotos moja una lágrima antigua fotos...</i> " (ejemplificadores)
TRATADO DE IMPACIENCIA	regresiva	" <i>lo que pudo pasar y no pasó...</i> " (forma parte de la conclusión)	La venganza (<i>A más desamor, más amor</i>)	" <i>Así que no andes lamentando... Aquella noche que fallaste, tampoco fui a la cita yo</i> ". (ejemplificadores)

Rara vez el autor recurre a conectores de oposición, privilegiando mayormente los de certeza y consecuencia (Cuenca, 1995)⁶, lo que indica que Sabina no basa su estructura argumentativa en la diferencia o el contraste como recurso, sino en las ejemplificaciones que realiza cuya función se circunscribe a generar asociación transtextual con respecto a los referentes que activa mediante el empleo de metáforas y comparaciones. Esto permite afirmar que la estructura secuencial de la argumentación presente en los textos de Sabina que hemos analizado, predomina la puesta en relación como procedimiento de ordenación discursiva, privilegiando las asociaciones por comparación.

⁶ Cuenca, María Josep. (1995). "Mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación". En *Comunicación, lenguaje y educación* No. 25, pp. 23-40.

6. A MODO DE CONCLUSIONES

Por todo lo anterior, podemos concluir que las canciones de Sabina poseen un patrón argumentativo ordenado mayormente en progresión, cuya premisa se encuentra en la primera estrofa de cada canción. Eso significa que las historias contadas por este cantautor poseen una estructura narrativa lineal y un patrón de argumentación clásico. Los argumentos son el núcleo de la canción y coinciden con la estructura tópica alrededor de la cual se tejen los textos, mismas que indican una toma de postura frente al suceso. Dicha toma de postura es elaborada mayormente por medio de ejemplificadores contruidos mediante frases que describen los sucesos que narra. La conclusión en Sabina casi siempre se ordena a la manera de una consecuencia de forma tal que su discurso reviste cierta naturalidad lógica si se sigue atentamente el relato contado.

De esta manera, resulta altamente significativo que las historias contadas por Sabina en sus canciones se instauren dentro de un discurso de lo cotidiano que es construido a partir de un lenguaje informal plagado de referentes también cotidianos, lo que implica que la norma discursiva es violentada básicamente a través del uso de ejemplificadores, pero no mediante la desviación de la representación social de determinado objeto discursivo.

Se ha podido apreciar que el tratamiento de la creencia es mayormente reafirmativo, y pocas veces abandona el lugar común. Sin embargo, el empleo de frases y/o estrofas enteras que ejemplifican lo que dice funciona como la estrategia argumentativa por excelencia de este cantautor. Es esto lo que a nuestro entender constituye su patrón estilístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Adell, Joan-Elies (1995) "La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología". En *Revista Transcultural de Música*, núm. 3. Artículo en línea, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm> (Fecha de consulta: febrero 2007).
- Anscombe, J.C. y Ducrot, O. (1983). *La argumentación en la lengua*. Liege: Márdaga.
- Cuenca, María Josep. (1995). "Mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación". En *Comunicación, lenguaje y educación* No. 25, pp. 23-40.
- Donington, Robert (1982): *La música y sus instrumentos*, Madrid, Alianza.
- Verón, Eliseo (1995), en su libro *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, México, GEDISA.
- García Negroni, María M. "Sin embargo y no obstante. Transgresión argumentativa y polifonía". En: Actas del VI Congreso Latinoamericano de Estudios del Discurso, 2005, Santiago de Chile, artículo disponible en www.congresoaled2005.puc.cl/pdf/negroni.pdf.
- Grize, H.P. 1975. "Logic and conversation". Cole, P. y Morgan, J.L. (eds.). *Syntax and Semantics Vol 3: Speech Acts*. Nueva York: Academic Press
- Martí Joel. "Representación de estructuras argumentativas mediante el análisis de redes sociales". En: revista-redes.rediris.es/pdf-vol10/vol10_4.pdf
- Perelman, C. y L. Olbrechts-Tyteca (1994) *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Traducción española de Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos.
- Toulmin, S. (1958). *The uses of argument*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Vignaux, P. (1986) *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Buenos Aires: Hachette.

ANEXOS

Tratado de impaciencia (1978, "Inventario")

Aquella noche no llovió,
ni apareciste disculpándote,
diciendo, mientras te sentabas,
"perdóname si llego tarde".

No me abrumaste con preguntas,
ni yo traté de impresionarte
contando tontas aventuras,
falsas historias de viaje.

Ni deambulamos por el barrio
buscando algún tugurio abierto,
ni te besé cuando la luna
me sugirió que era el momento.

Tampoco fuimos a bailar,
ni tembló un pájaro en tu pecho
cuando mi boca fue pasando
de las palabras a los hechos.

Y no acabamos en la cama,
que es donde acaban estas cosas,
ardiendo juntos en la hoguera
de piel, sudor, saliva y sombra.

Así que no andes lamentando
lo que pudo pasar y no pasó.
Aquella noche que fallaste,
tampoco fui a la cita yo.

Qué demasiao (1980, "Malas compañías")

Macarra de ceñido pantalón
Pandillero tatuado y suburbial,
Hijo de la derrota y el alcohol,
Sobrino del dolor,
Primo hermano de la necesidad.

Tuviste por escuela una prisión,
Por maestra una mesa de billar,
Te lo montas de guapo y de matón.
De golfo y de ladrón
Y de darle al canuto cantidad.

Aún no tienes años pa' votar
Y ya pasas del rollo de vivir.
Chorizo y delincuente habitual
Contra la propiedad
De los que no te dejan elegir.

Si al fondo del oscuro callejón
Un Bugatti te come la moral.
A punta de navaja y empujón
El coche vacilón
Va cambiando de dueño y de lugar.

Qué no se mueva nadie -has ordenao-
Y van ya quince atracos en un mes.
Tu vieja apura el vino que has mercao
Y nunca ha preguntao:
¿De dónde sale todo este parné?

La pasma va pisándote el talón,
Hay bronca por donde quiera que vas,
Las chavalas del barrio sueñan con
Robarte el corazón
Si el sábado las llevas a bailar.

Una noche que andabas desarmao
La muerte en una esquina te esperó,
Te pegaron seis tiros descaraos
Y luego desangrao
Te ingresaron en el piramidón.

Pero antes de palmarla se te oyó
decir: "Qué demasiao, de ésta me sacan en televisión".

Juana la Loca (1984, “Ruleta Rusa”)

Después de toda una vida de oficina y disimulo
Después de toda una vida sin poder mover el culo
Después de toda una vida viendo a la gente decente
Burlarse de los que buscan amor a contra corriente.
Después de toda una vida sin un triste devaneo
Coleccionando miradas en el desván del deseo...
De pronto un día
Pasaste de pensar que pensarían
Si lo supieran
Tu mujer, tus hijos, tu portera.
Y te fuiste a la calle
Con tacones y bolso y Felipe el Hermoso por el talle.

Desde que te pintas la boca
En vez de Don Juan te llamamos Juana la loca.

Después de toda una vida sublimando los instintos
Tomando gato por liebre, negando que eres distinto.
Después de toda una vida poniendo diques al mar,
Trabajador intachable, esposo y padre ejemplar.
Después de toda una vida sin poder sacar las plumas
Soñando cuerpos desnudos entre sábanas de espuma...
De pronto un día
Pasaste de pensar que pensarían
Si lo supieran
Tu mujer, tus hijos, tu portera
Que en el cine Carretas
Una mano de hombre cada noche busca en tu bragueta.

Desde que te pintas la boca
En vez de Don Juan te llamamos Juana la loca.

Pacto entre caballeros (1987, "Hotel dulce hotel")

No pasaba de los veinte
el mayor de los tres chicos
que vinieron a atracarme el mes pasado.
"Subvencionámanos un pico
y no te hagas el valiente
que me pongo muy nervioso si me enfado."

Me pillaron diez quinientas
y un peluco marca Omega
con un pincho de cocina en la garganta,
pero el bizco se dio cuenta
y me dijo -"oye, colega,
te pareces al Sabina, ése que canta."

Era un noche cualquiera,
puede ser que fuera trece,
¿qué más da? pudiera ser que fuera martes.
Sólo sé que algunas veces
cuando menos te lo esperas
el diablo va y se pone de tu parte.

- "Este encuentro hay que mojarlo
con jarabe de litrona,
compañeros, antes de que cante el gallo"-
-"tranquilo, tronco, perdona,
y un trago pa celebrarlo"-
Los tres iban hasta el culo de caballo.

A una barra americana
me llevaron por la cara,
no dejaron que pagara ni una ronda,
controlaban tres fulanas
pero a mí me reservaban
los encantos de "Maruja, la cachonda".

Nos pusimos como motos,
con la birra y los canutos
se contaron de meterse algo más fuerte;

nos hicimos unas fotos
de cabina en tres minutos...,
parecemos la cuadrilla de la muerte.

Protegidos por la luna
cogieron prestado un coche,
me dejaron en mi quelí y se borraron
por las venas de la noche.
-"enróllate y haznos una
copla guapa de la tuyas"- me gritaron.

Me devolvieron intacto,
con un guiño mi dinero,
la cadena, la cartera y el reloj;
yo, que siempre cumplo un pacto
cuando es entre caballeros,
les tenía que escribir esta canción.

Hoy venía en el diario
el careto del más alto,
no lo había vuelto a ver desde aquel día;
escapaba del asalto
al chalé de un millonario
y en la puerta le esperó la policía.
Mucha, mucha policía...

Pobre Cristina (1990, "Mentiras Piadosas")

Era tan pobre que no tenía más que dinero
besos de sobre, herencia de su padre naviero.
Anfetaminas y alcohol, desayunó Miss Onassis,
pobre Cristina, que al fin logró quedarse en el chasis.

Sólo yo sé que dice la pura verdad
cuando jura que toda su fortuna daría
por echarse un noviete aburrido y formal
por entrar de oficiala en una peluquería.

Cris..., Cris..., Cristina
suspira y fantasea con que la piropea un albañil
Cris..., Cris..., Cristina
que un botones vea si le puede conseguir pastillas para dormir.

Corazón tierno, los dueños del verano la miman
pero el invierno no se lo saca nunca de encima.
Con su cara de dólar ha amortizado varios maridos
pero siempre está sola poniéndole una vela a Cupido.

De la isla de Escorprios en yate a New York
del gran baile de Mónaco a cenar al Maxim's.
Guardaespaldas armados la sacan del Rolls
un amante alquilado le calienta la suite.

Cris..., Cris..., Cristina
dirige una oficina sentada en la piscina de Incosol
Cris..., Cris..., Cristina
aunque se derrita empapadita de sudor no se quita el albornoz.

Mil y un tipejos, las echas del amor le disparan
sólo el espejo le escupe la verdad a la cara.
Nadie le advierte que al cielo no se va en limusina
qué mala suerte que no acepte la muerte propina.

Vale más ser la hija de fulano de tal
que la niña mimada de los ojos de Ari
pesa tanto la sombra de papá supermán
míralo en esa foto organizando un safari.

Cris..., Cris..., Cristina
suspira y fantasea con que la piropea un albañil
Cris..., Cris..., Cristina
que un botones vea si le puede conseguir pastillas para dormir.
Cris..., Cris..., Cristina
dirige una oficina sentada en la piscina de Incosol
Cris..., Cris..., Cristina
aunque se derrita perfumada de sudor no se quita el albornoz.

Por el boulevard de los sueños rotos (1994, “Esta boca es mía”)

En el boulevard de los sueños rotos
vive una dama de poncho rojo,
pelo de plata y carne morena.
Mestiza ardiente de lengua libre,
gata valiente de piel de tigre
con voz de rayo de luna llena.

Por el boulevard de los sueños rotos
pasan de largo los terremotos
y hay un tequila por cada duda.
Cuando Agustín se sienta al piano
Diego Rivera, lápiz en mano,
dibuja a Frida Kalho desnuda.

Se escapó de una cárcel de amor,
de un delirio de alcohol,
de mil noches en vela.
Se dejó el corazón en Madrid
¡quien supiera reír
como llora Chavela!

Por el boulevard de los sueños rotos
desconsolados van los devotos
de San Antonio pidiendo besos
Ponme la mano aquí Macorina
rezan tus fieles por las cantinas,
Paloma Negra de los excesos.

Por el boulevard de los sueños rotos
moja una lágrima antiguas fotos
y una canción se burla del miedo.
Las amarguras no son amargas
cuando las canta Chavela Vargas
y las escribe un tal José Alfredo.

Contigo (1996, “Yo, mi, me, contigo”)

Yo no quiero un amor civilizado,
con recibos y escena del sofá;
yo no quiero que viajes al pasado
y vuelvas del mercado
con ganas de llorar.

Yo no quiero vecinas con pucheros;
yo no quiero sembrar ni compartir;
yo no quiero catorce de febrero
ni cumpleaños feliz.

Yo no quiero cargar con tus maletas;
yo no quiero que elijas mi champú;
yo no quiero mudarme de planeta,
cortarme la coleta,
brindar a tu salud.

Yo no quiero domingos por la tarde;
yo no quiero columpio en el jardín;
lo que yo quiero, corazón cobarde,
es que mueras por mí.

Y morirme contigo si te matas
y matarme contigo si te mueres
porque el amor cuando no muere mata
porque amores que matan nunca mueren.

Yo no quiero juntar para mañana,
no me pidas llegar a fin de mes;
yo no quiero comerme una manzana
dos veces por semana
sin ganas de comer.

Yo no quiero calor de invernadero;
yo no quiero besar tu cicatriz;
yo no quiero París con aguacero
ni Venecia sin ti.

No me esperes a las doce en el juzgado;
no me digas “volvamos a empezar”;
yo no quiero ni libre ni ocupado,
ni carne ni pecado,
ni orgullo ni piedad.

Yo no quiero saber por qué lo hiciste;
yo no quiero contigo ni sin ti;
lo que yo quiero, muchacha de ojos tristes,
es que mueras por mí.

19 días y 500 noches (1999, “19 días y 500 noches”)

Lo nuestro duró
lo que duran dos peces de hielo
en un gñisqui on the rocks.
En vez de fingir,
o estrellarme una copa de celos,
le dio por reír.
De pronto me vi,
como un perro de nadie,
ladrando, a las puertas del cielo.
Me dejó un neceser con agravios,
la miel en los labios
y escarcha en el pelo.

Tenían razón
mis amantes
en eso de que, antes,
el malo era yo,
con una excepción:
esta vez,
yo quería quererla querer
y ella no.
Así que se fue,
me dejó el corazón
en los huesos
y yo de rodillas,

desde el taxi,
y, haciendo un exceso,
me tiró dos besos...
uno por mejilla.

Y regresé
a la maldición
del cajón sin su ropa,
a la perdición
de los bares de copas,
a las cenicientas
de saldo y esquina,
y, por esas ventas
del fino Laína,
pagando las cuentas
de gente sin alma
que pierde la calma
con la cocaína.
Volviéndome loco,
derrochando la bolsa y la vida
la fui, poco a poco,
dando por perdida.

Y eso que yo,
para no agobiar con
 ores a María,
para no asediarla
con mi antología
de sábanas frías
y alcobas vacías,
para no comprarla
con bisutería,
ni ser el fanteche
que va en romería,
con la cofradía
del Santo Reproche,
tanto la quería,
que, tardé, en aprender
a olvidarla, diecinueve días
y quinientas noches.

Dijo hola y adiós,
y el portazo sonó
como un signo de interrogación,
sospecho que así,
se vengaba, a través del olvido,
Cupido de mí.
No pido perdón,
¿para qué? si me va a perdonar
porque ya no le importa...
siempre tuvo la frente muy alta,
la lengua muy larga
y la falda muy corta.

Me abandonó,
como se abandonan
los zapatos viejos,
destrozó el cristal
de mis gafas de lejos,
sacó del espejo
su vivo retrato,
y fui tan torero,
por los callejones
del juego y el vino,
que, ayer, el portero,
me echó del casino
de Torrelodones.
Qué pena tan grande,
negaría el Santo Sacramento,
en el mismo momento
que ella me lo mande.

A vuelta de correo (2003, "Diario de un peatón")

Caballero en edad de merecer,
con un pelo de tonto, cuatro canas
el pasado resuelto y muchas ganas
ya sabe usted de qué.

Informal, ilustrado, manejable
más amigo de gatas que de perros.
Con dos úlceras y una inexplicable
mala salud de hierro.

Solicita con fines poco serios
señora aficionada al adulterio
o señorita de entre quince y cuarenta
(si no los aparenta).

Las cartas a República Española,
hoy Avenida Juan Carlos Primero.
con foto que prefiero
de cuerpo entero y sola.
A vuelta de correo irá la mía
con traje gris y más chulo que un ocho
porque la tengo, cómo le diría,
más larga que Pinocho.

Se aceptan feministas sin pancarta
cursis enamoradas del amor
o pesimistas hartas de estar hartas
de decirme que no.

Igual me da mujer de mala nota,
que especialistas en Borges y Lacan
si no vienen tocándome con Juan
Salvador las pelotas.

Dispuesto a todo incluso a defraudar
alérgico al deporte y al reloj
con un precoz talento para el arte
de la eyaculación.

Las cartas, a Calle Melancolía,
hoy travesía Álvarez del Manzano,
con dos fotografías del último verano.
A vuelta de correo irá la mía,
donde aunque pálido y pálido destaco
por tenerla más larga todavía
que un lunes sin tabaco.

Anímense, monjitas de clausura.
Absténganse, fanáticas y abstemias,
la pasión con controles de alcoholemia
no me la pone dura.

Podrán buscarse amantes de ocasión
cuando la decadencia lo aconseje,
que traigan referencias y se dejen
ganar al dominó.

A las interesadas aseguro,
máxima indiscreción, ninguna prisa,
buena conversación, besos con risas
y noches sin futuro.

Cartas al Boulevard del malvivir,
también llamado de los sueños rotos,
adjunte un par de fotos, de frente y de perfil.
A vuelta de correo irá la mía,
con pose poeta parnasiano,
ufano de tenerla todavía
más larga que Cyrano...
de Bergerac

Pie de guerra (2005, "Doce más una")

Están en guerra el hombre y la mujer,
El tonto, el listo, el gordo y el loco,
El negro, el blanco, el debe y el haber,
Mesalina y el tío del saco.

Están en guerra el mambo y el hip-hop,
El ying, el yang, el pibe y el viejo,
Jeckyll y Hide, monsieur de Sade, masoc,
Pilatos, la razón y el pellejo.

Ven a la guerra, tumbate de una vez
En mitad de la vía.
Mientras la tierra gire y nade un pez
Hay vida todavía.

En guerra están la baba y el carmín,
El duermevela y la pesadilla,
El chevalier y el puercoespín,
La extremaunción y las espinillas.

Están en guerra el cojo y el ciempiés,
Los ascensores y el purgatorio,
Mañana es víspera del día después
Pasado ores en velorio.

Desde la conchinchina hasta el Magreb
En rolss royce o en camello.
En cada esquina te hacen páginas web
O te sellan un sello.

Están en guerra el fresco y la calor,
La calma chicha y la marejada
El ten con ten, la dicha, el resquemor
El almacén del todo y la nada

En pie de guerra el mártir y el desertor,
El tibio y el kamikaze,
Puestos a desangrarnos tú contra yo,
¿por qué no hacemos las paces?

Están en guerra la sota y el as,
El espejo y el disimulo,
El hospiciano, el niño de papá,
El einstein y el tonto del culo.

Yahvé, Mefisto, Buda, Cristo, Alá,
Las solteronas y los maridos,
Bin Laden, Che Guevara, supermán,
Lo que iba a ser, la mierda que ha sido.

Ven a la guerra, tumbate de una vez
En mitad de la vía.
Mientras la tierra gire y nade un pez
Hay vida todavía.

Desde la conchinchina hasta el Magreb
En rolss royce o en camello.
En cada esquina te hacen páginas web
O te sellan un sello.

En pie de guerra el mártir y el desertor,
El tibio y el kamikaze,
Puestos a desangramos tú contra yo,
¿por qué no hacemos las paces?



Coordinación técnica:

Aarón Ernesto Aguilar Almanza
Mtro. Héctor Castañeda Ibarra
Sergio Javier Cortés Becerril

De Sabina y Sus Canciones.
Una propuesta metodológica para
el análisis de textos artísticos,
se terminó de imprimir en el mes de abril de 2008,
en el taller de impresión de la
Universidad Autónoma de la Ciudad de México,
con un tiraje de 500 ejemplares.

DE SABINA Y SUS CANCIONES

De pie, desafiando, la directriz del poeta y la metáfora se yerguen, abandonando la función que la postra a develarse en sí misma. Es necesario una lluvia de anteojos -sin ellos uno no puede ver lo pedestremente poético de la obra de Joaquín Sabina- cuando los oídos se disponen a coquetear con una de las más periféricas letras de la canción hispana contemporánea; así, el público tiene la impresión de atragantarse la mirada y resumirse en la palabra, poética sin más y, al fin y al cabo, ilusoria y alusiva... de la vida.

Los discursos que subyacen en las letras de Sabina parecen traspasar la línea de lo social y lo moralmente aprobado; son de hecho -en su afán por reivindicar al vacío con la vida, lo humano con el sueño, la fantasía con el poder- un golpe directo y desprevenido al diletante estómago. En este libro, gestado al calor de uno de esos estacazos mortales, pretendemos develar la fuerza que cargan los textos de este cantautor; es decir, la manera en que abofetean la delicadeza, el buen sentido y la tolerancia. Por ello, pretendemos realizar un análisis discursivo-argumentativo de 10 de sus canciones, a la manera de un paseo analítico, objetivo y fundado que pueda arrojar luz sobre dicho efecto.

No se trata en ningún caso de un libro de divulgación, sino de un texto que pueda servir de guía a futuras reflexiones al interior del ámbito del análisis del discurso argumentativo en los textos artísticos, en los que los de Sabina, son sólo un buen pretexto.