

Universitat de Barcelona  
Divisió de Ciències Humanes i Socials

Programa de Doctorat en Lingüística i Comunicació 1998-2000

Tesi Doctoral

**LLENGUA I PERSPECTIVES TEMPORALS**

**INTERPRETACIÓ I FUNCIÓ DEL TEMPS EN  
ELS ANYS DE LA REVOLUCIÓ MUSICAL  
DEL SEGLE XX**

**Presentada per:**  
**Enric Puig i Giralt**  
**Director: Dr. Xavier Laborda i Gil**

**Barcelona, 2005**



## AGRAÏMENTS

L'elaboració d'una tesi doctoral és un tasca individual però necessàriament compartida, en tant que tota recerca és sempre resultat d'una col·laboració en equip. És per això que desitjo mostrar el meu agraïment a aquelles persones que, d'una o altra forma, han contribuït amb la seva aportació a la realització d'aquest treball.

En primer lloc expresso el meu agraïment al Dr. Xavier Laborda per haver acceptat la responsabilitat de dirigir la present tesi, reconeixent-li de manera especial el seu assessorament constant, així com les seves suggeridores orientacions al llarg de tantes converses, la qual cosa és un ajut que no té preu.

Igualment mostro el meu reconeixement al Dr. Santiago Estaún, no tan sols pel seu assessorament en el que es refereix a qüestions sobre psicologia cognitiva, sinó també per l'estímul constant que m'ha aportat en tot aquest període de recerca. Deixo també constància del meu agraïment als demés professors que impartiren el seminari de Comunicació, Percepció i Temps, a la Universitat Autònoma de Barcelona, i en especial al Dr. Roy Davis, malauradament traspasat fa poc temps, per haver estat inspirador de diferents aspectes tractats en el present treball.

D'altra banda em cal fer esment del Dr. Albert Bastardas i de la Dra. M. Angels Massip, de la Universitat de Barcelona, pel seu recolzament moral i acadèmic en l'elaboració d'aquesta tesi, així com del Dr. Sebastià Serrano, per haver contribuït en el meu interès per aquesta recerca sobre el temps, com també al Dr. Pere Guardia i a la Dra. Gemma López, del Departament de Filosofia Anglesa d'aquesta Universitat, per la col·laboració brindada. De manera especial en cal també agrair al meu col·lega i amic

Dr.Joaquim Capdevila l'assessorament logístic, així com l'estímul que m'ha donat per a portar a cap aquesta tesi. Em faig també reconeixedor de l'ajut aportat pel Sr.Josep Maria Vidal en matèria d'informàtica.

No puc deixar de fer esment dels meus pares pel que ha significat la seva contribució a la formació de qui escriu, i també, de manera especial, vull deixar constància del record del meu avi, Pere Puig i Sugranyes, en tant que és un dels més grans responsables d'haver despertat el meu interès per les arts i les ciències.

Finalment em cal agrair a la meva esposa Maria Antònia el seu recolzament moral i logístic al llarg d'aquesta recerca, així com la contribució del meu fill Enric Jr a través d'un seguit de llargues converses situades en un àmbit interdisciplinari que ens és comú. A ells dedico aquest treball.

## ÍNDIX

<b>INTRODUCCIÓ</b>	<b>9</b>
Propòsit de la recerca	11
Objectius generals i marc teòric	13
Objectius específics	14
L'objecte d'estudi i el seu tractament	15
<b>PRIMERA PART</b>	
<b>Estat de la qüestió. Del temps físic al temps verbal</b>	<b>19</b>
1. Necessitat d'una teoria de l'abstracció	23
1.1. Memòria i estructuració temporal	23
1.2 Percepció i llenguatge: Una semiòtica del temps	30
2. Temps seqüenciat	37
2.1 Seqüenciació i metaforització: Perspectives temporals	37
2.2. Sentit i consciència d'historicitat. Sistemes de còmput	44
3. El temps com a metàfora	51
3.1 El temps com a forma independent. Cronèmica i cultura	51
3.2 El procés de metaforització	59
3.3 Temps i significació social	62
4. La seqüenciació com a projecció del món físic	67
4.1 Temps i experiència humana	67
4.2. Relativitat i formes de percepció	70
4.3. Reflexions sobre la hipòtesi Sapir-Whorf	77
4.4 El llenguatge simbòlic i la consciència del temps	82
5. El temps cronològic en el llenguatge	91
5.1. L'assimetria del <i>continuum</i> . Pensament i llenguatge	91
5.2 El temps verbal com a reflex de l'experiència vivencial. Temps i aspecte	98
5.3. Consideracions sobre el sistema del temps en el llenguatge	103

6. Temps verbal i perspectives temporals _____	109
6.1 Classificació preceptiva de les formes temporals a través dels sistemes verbals _____	110
6.2. El temps retrospectiu. La perspectiva de passat _____	120
6.3. Presentisme i dixi : la seva interpretació _____	126
6.4. Relativització del temps present _____	133
6.5. Present i progressió indefinida _____	147
6.6. Prospecció, anticipació i memòria de futur _____	152
6.7. L'estadi dels futuribles _____	167
6.8. Formes verbals i aspecte. Criteris de funcionalitat _____	175
6.9. El mode subjuntiu com a sistema de metaforització de les emocions _____	181
6.10. Dinàmica i abstracció temporal. Les formes no personals _____	189
6.11. Il·locució i perlocució en l'imperatiu _____	193
Conclusions a la primera part _____	199

## SEGONA PART

### Perspectives temporals i funció del temps en els textos dels *standards* de la cultura del *rock'n'roll*. \_\_\_\_\_

209

7. La mostra _____	213
7.1 Criteris de selecció _____	214
7.2. Definició del cànon. Els corrents paral·lels _____	233
8. La relativització del temps dins l'estructura musical i textual _____	243
8.1. El temps extern i el nivell pragmàtic _____	245
8.2. El temps intern i el pausat rítmic _____	250
9. Anàlisi temàtica i projecció metafòrica _____	259
9.1. Erotisme i relativitat temporal _____	261
9.2. Les imatges del temps _____	284
9.3. L'espai immediat com a metàfora _____	321
10. Recursos narratius i elements retòrics _____	339
10.1. Acotament discursiu. Marques retòriques _____	340
10.2. Memòria de passat i perspectiva de futur _____	344
10.3. El temps com a metàfora i l'ús de metallenguatge. El canvi generacional _____	349
Conclusions a la segona part _____	369

## CONCLUSIONS \_\_\_\_\_

373

a) Ordenació episòdica temporal. Asimetries i asincronicitats _____	375
b) El temps com a àmbit de comunicació. Relativisme temporal _____	378
c) Visibilitat del temps en la cultura del <i>rock'n'roll</i> . Acotaments culturals _____	380
d) L'acció del temps sobre l'individu _____	383

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>387</b>
1. Obres sobre lingüística, semiòtica i comunicació	389
2. Obres sobre musicologia i cultura del <i>rock'n'roll</i>	399
3. Revistes i publicacions periòdiques	405
<b>ANNEXOS</b>	<b>409</b>
ANNEX 1	411
ANNEX 2	585
ANNEX 3	593





## **INTRODUCCIÓ**



## **Propòsit de la recerca**

Al llarg dels darrers anys la interacció entre llengua i cognició ha portat a considerar aquests dos àmbits com les dues cares d'una mateixa moneda, la qual cosa ha contribuït a estructurar una nova visió de la realitat més adient a la complexitat del món actual. Aquesta nova interpretació defuig qualsevol model compartimentat o fraccionat per raons metodològiques, en benefici de la proposta d'un model holístic i transversal. D'acord amb aquest criteri, el present estudi ha estat realitzat dins un marc teòric interdisciplinari en el qual hem procedit a una aproximació al procés de percepció del temps en relació al llenguatge així com a la interpretació de les diferents situacions temporals a partir d'una proposta relativista.

És així com el propi desenvolupament de l'exposició ens ha persuadit a considerar aquest tractament interdisciplinari alhora que es demostrava la impossibilitat de procedir d'altra manera, és a dir, fent ús tant sols dels recursos que pot oferir un determinat marc teòric, com havia estat en un principi la nostra intenció.

Atesa la complexitat de la temàtica s'ha fet necessari partir, d'una banda, de l'àmbit de la lingüística i, per altra, del de la psicologia de la percepció. Com a conseqüència d'això hem acotat en el possible la present recerca en el marc teòric de la lingüística cognitiva, per tal de poder aplicar-la a un corpus documental concret pel que fa al tractament temporal. Aquest corpus, que podem considerar inèdit per aquest tipus d'estudi, consisteix en una col·lecció de textos dels anomenats *standards* del *rock'n'roll*, entesos com a document viu d'una cultura de trets molt característics emergida en el decurs de la dècada dels cinquanta del segle XX i continuada en la dels seixanta i primers setanta. Val a dir que, en aquest sentit, la present recerca té alhora un

caràcter de reivindicació d'un gènere musical que s'acota a partir d'uns criteris definits, i que cal entendre com una forma d'expressió artística i comunicativa que, amb la perspectiva històrica d'avui podem perfectament interpretar com una memòria del segle XX.

Després d'haver realitzat diversos estudis en les matèries de filologia anglesa i lingüística, l'interès de qui escriu s'ha focalitzat en diferents àmbits de recerca situats en els límits d'aquest darrer marc teòric, concretament en aspectes de pragmàtica i en semiòtica. Aquest fou precisament una de les raons d'haver participat en el seminari de Comunicació, Percepció i Temps organitzat pel Departament de Psicologia de la UAB, inclòs en el programa de doctorat en Lingüística i Comunicació, amb el que es feu palesa la necessitat de fer ús de recursos metodològics en reciprocitat. D'aquesta manera s'arribà al punt de considerar rellevant no solament establir les connexions naturals entre lingüística i aspectes de cognició, sinó també procedir a l'inrevés, en tant que, dins l'àmbit de la psicologia, la producció de referents cognitius traduïts a llenguatge té absoluta necessitat de recórrer a la lingüística. Per altra banda, en establir aquestes connexions dins aquesta mena de *no man's land* teorètic, es feu evident que els límits d'acotament de la lingüística són molt menys precisos del que s'acostuma a dir. És així, com de forma natural i sense intenció de forçar la metodologia a aplicar, la recerca de qui escriu s'anà situant de forma clara dins el marc teòric de la lingüística cognitiva.

La transversalitat del tema que tractem porta a inferir algunes consideracions apriorístiques. Certament, el caràcter abstracte de qualsevol discurs sobre l'espai-temps comporta un tractament polièdric en el que necessàriament hi entren consideracions que parteixen d'origens divergents, la qual cosa porta a considerar la presència de certs prejudicis axiomàtics. Per atenuar aquest conflicte hem tractat d'aplicar, en allò possible, una mena de teràpia epistemològica a partir del concepte de "noologia", com defineix Edgar Morin (1991), a partir del qual es considera les coses de l'esperit com entitats objectives<sup>1</sup>. Així, pel que es refereix a l'aspecte formal, la present recerca

---

<sup>1</sup> Malgrat l'ús que s'en fa a l'actualitat, el terme "noologia" no és pas nou. Sembla que fou introduït per Georg Gutke en la seva obra *Habitus primorum principiorum seu intelligentia* (1625) per definir una disciplina filosòfica basada en el principi del coneixement de la realitat. Més tard hauria de ser aplicat a la metafísica i, fins i tot, amb una tendència a ser confosa amb aquesta. En realitat, però, aquesta aproximació resultarà esclaridora per diferenciar ambdós conceptes, en tant que la noologia és anterior a

pretén ser un exercici pràctic sobre com interrelacionar diferents aspectes que incideixen sobre aquest mateix teló de fons que és el temps.

### **Objectius generals i marc teòric**

Entès com a fenomen globalitzador de tots els àmbits, el temps és tractat i comprès de formes molt diferents i de manera interdisciplinària, pel fet evident de que igualment es manifesta en aspectes físics com culturals i abstractes. Per altra banda està fora de discussió que qualsevol criteri de categorització ha significat un recurs metodològic per la ciència mentre ha predominat l'empirisme, però, des de fa unes dècades és constatable que les coses han evolucionat i la tendència és avui dia fer recurrència a models holístics, malgrat que sense deixar de considerar una visió analítica. És així com s'ha imposat l'adaptació de metodologies interdisciplinàries en detriment de la submissió a un rigorisme epistemològic amb pretensió de mantenir-se dins els límits estrictes d'un determinat marc teòric. No obstant, val a dir que aquests límits no deixen de ser igualment convencionals, en tant que, a més les dades empíriques considerem també les nostres representacions a partir de l'observació de la realitat (Bastardas: 2003). És així que, en aplicar aquesta transversalitat, hem tractat d'evitar caure en el cercle viciós que sovint imposa l'arbitrarietat d'unes fronteres tan poc definides, com marcadament dogmàtiques. En tot cas el propi temps ha demostrat que, amb l'avenç de les ciències, una compartimentació de categories acaba significat més un obstacle que un ajut, raó per la que aquest model tendeix a diluir-se.

Per altra banda, prou s'ha tractat del *handicap* que suposa considerar certs fenòmens de llenguatge sense sortir de la lingüística estricta, aspecte que, en els darrers anys, ha portat a qüestionar l'abast dels seus límits i quines interaccions poden ser pertinents en determinats aspectes. Dins l'àmbit de la semàntica es fa necessari el recurs a altres matèries auxiliars, i el conflicte es fa encara més crític en entrar en aspectes que

---

la metafísica pel fet de que tracta de principis dels quals la metafísica en dedueix les conclusions, com especifica Abraham Calovius en *Desumptae Exercitationes* (1666). A l'actualitat el terme "noologia" és equivalent a "teoria de la intel·ligència", especialment pel que fa a l'estudi dels tipus d'intel·ligència (Ferrater Mora, J.(2001): *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel). Val a dir que la nostra aplicació del terme es recolza en la definició de Morin, en tant que "*Une noologie considère les choses de l'esprit comme des entités objectives. Mais cela n'exclut nullement de considérer également des "choses" au point de vue des esprits / cerveaux humains qui les produisent (...) et du point des conditions culturelles de leur production* (Morin, 1991).

pertoquen a la pragmàtica, les fronteres de la qual poden arribar a fer-se tan imprecises que sovint semblen saltar-se l'abast de la lingüística, o al menys ultrapassar els límits dins dels quals s'ha donat tendència a acotar-la fins avui dia. Tenint en compte aquestes consideracions es fa desitjable recórrer a un marc teòric més extensiu, treballat "des de fora" (Bastardas: 1995) que pugui estructurar aquesta recerca atenent a consideracions de caire semiòtic, la qual cosa en absolut significa desestimar un tractament en profunditat. Amb tot, però, el nostre objectiu segueix centrat en el fet lingüístic, aspecte prioritari que vertebrava l'àmbit de recerca del present estudi.

És evident que el temps és un àmbit recursiu que tenen en comú matèries aparentment distanciades, o fins i tot inconnexes. La dicotomia epistemològica entre temps físic i temps cultural (o construït) és, per tant, el primer punt de partida pel que fa als conceptes de dissociació, així, quan menys, un dels objectius que ens hem marcat és precisament tractar d'entendre si quan parlem de temps des de diferents perspectives estem fent referència a la mateixa cosa.

### **Objectius específics**

L'exposició que presentem tracta de contribuir a una presa de consciència respecte a l'acció del temps sobre l'individu i en especial al que afecta a l'expressió d'aquest sentit de temporalitat a través del llenguatge i els seus recursos creatius. Tot això porta, en primer lloc, a fer una avaluació sobre el grau d'implicació del propi llenguatge, com a construcció cultural, respecte a l'experiència del temps copsada mitjançant els processos de percepció. Però, tractar sobre llenguatge a aquest nivell implica necessàriament incidir en aspectes cognitius relacionats amb altres àrees de coneixement, com són la psicologia de la percepció o l'antropologia cultural, o fins i tot en alguns conceptes físics inherents a la comunicació. En virtut de tot això, hem tingut en consideració altres aspectes com l'anàlisi dels recursos metafòrics i el procés de semiosi pel que fa a les perspectives temporals. Per últim, dins d'una línia concomitant, un darrer àmbit d'incidència és, per tant, la competència temporal dels humans i la capacitat d'organització del temps, amb les conseqüències que això té en la gènesi de les cultures.

La línia conductora del present estudi es desdobra, bàsicament, en dos corrents paral·lels, un orientat vers la teoria del coneixement a través de la lingüística cognitiva i d'un tractament semiòtic. L'altra, pel fet de tractar-se també d'un estudi basat en la interacció del temps percebut i del temps construït, se situa dins l'àmbit de l'antropologia cultural, orientant-se vers una perspectiva psico-sociològica del fenomen temporal. Aquest tractament del tema s'implica, per tant, en la qüestió recursiva de l'interacció entre llengua i pensament aportada per la hipòtesi de Sapir-Whorf, la qual fem com instrument d'avaluació i contrast pel que fa a la relativització entre llengua i ment a través d'aspectes cognitius<sup>2</sup> i culturals. Procedim, així, a una interpretació d'aquesta teoria a partir d'una anàlisi dels arguments sobre els quals es construí, en una aplicació concreta dins l'àmbit de les perspectives temporals.

### **L'objecte d'estudi i el seu tractament**

A partir dels aspectes considerats sobre projecció del temps en diferents situacions comunicatives, la segona part d'aquest estudi es focalitza en la funció i interpretació del temps dins l'àmbit concret dels textos dels *standards* del *rock'n'roll* anglosaxó dels anys cinquanta i seixanta. D'aquesta consideració s'infereix, igualment, una visió del llenguatge com a recurs comunicatiu, paral·lela i interrelacionada amb la idea de llenguatge com a construcció cultural, dins la qual són especialment rellevants les interaccions d'emissor i receptor. Dins aquest àmbit hem procedit a una anàlisi del discurs a partir de l'esmentat corpus documental, acotant-lo a partir de criteris temporals, locals i qualitius. Val a dir, per altra banda, que si bé aquests temes gaudiren a la seva època de gran popularitat dins l'àmbit anglosaxó i societats aculturades, raó que justifica la seva consideració actual com a *standards* i clàssics, fins el moment no han estat mai objecte d'un estudi centrat des d'aquesta perspectiva. Cal

---

<sup>2</sup> Valgui fer un necessari aclariment sobre el sentit del terme "cognició", així com de la pertinència del paradigma "cognitiu". Precisament pel fet de treballar en camps diferenciats, amb tendència a ser interpretats més com a compartiments estancs que com espais interactius, ens trobem sovint amb problemes conceptuals d'aquest gènere. Així, val a dir que parlar de cognició en psicologia fa referència al resultat d'un procés sensitiu d'aprehensió de la realitat a través dels sentits, mentre que en lingüística, com també en filosofia, aquest concepte resulta més ambigu. En aquests darrers marcs teòrics el terme és referit, en primera instància, a l'aspecte de la construcció cultural de la realitat, però també –encara que en menor grau- a la realitat subjectiva que es copsa i s'interpreta a través dels sentits. Per aquesta raó cal precisar que utilitzarem el terme "cognició" en aquest darrer sentit, és a dir, al que dona preeminència a la idea de construcció cultural i no només a la pura percepció sensorial, si bé certament som conscients que aquest segon sentit hi és sempre implícit en el primer.

dir que, lluny de qualsevol aparent trivialitat, aquesta és una temàtica que en la diversitat d'aspectes que presenta, des fa uns anys ha estat ja considerada com a matèria d'estudi en diferents àmbits universitaris fora del nostre país<sup>3</sup>. És així que la nostra pròpia experiència en aquesta modalitat musical igualment ens ha portat a considerar la recerca acadèmica, la qual cosa s'ha projectat en diferents cursos impartits a la Universitat Autònoma de Barcelona<sup>4</sup>. Així mateix, pel que respecta a la interacció de temps i llenguatge, valgui consignar que hem tractat també acadèmicament aquest aspecte en el curs d'estiu *Viure el temps*, a través dels Juliols de la Universitat de Barcelona<sup>5</sup>. Atenent a les diferents facetes que presenta aquesta temàtica, en l'anàlisi del corpus hem tractat diferents aspectes que fan referència al context cultural, la situació comunicativa, la metaforització i la construcció d'imatges del temps, així com els recursos retòrics i els aspectes emocionals relacionats amb la percepció temporal.

En última instància, pel fet que tot grup social està sotmès a la seva pròpia dinàmica generadora d'actituds (Elias, 1991), la nostra recerca ens ha portat a considerar també alguns aspectes socioculturals en relació amb la nostra anàlisi, els quals resulten esclaridors i prou rellevants per definir uns trets identitaris que d'altra forma es farien difícils d'analitzar. Així, les conclusions a les quals hem arribat apunten a fer un tractament sobre els canvis generacionals pel que fa a la percepció del temps i a l'acceleració dels ritmes cronèmics. Atenent a aquesta correlació, les diferències de perspectives temporals dins l'evolució vital del propi individu es presenten com un altre aspecte a considerar. Igualment, pel que fa a la comparació de trets culturals, es pretén fer una aportació sobre la divergència d'interpretació de perspectives temporals a través de sistemes lingüístics diferents. De tot plegat en treiem algunes conclusions de caire sociològic i antropològic.

---

<sup>3</sup> Aquests són els casos de William McKeen, *History of Rock'n'Roll* (University of Florida); Mathilde Maillard, *Les Rolling Stones, miroirs d'une société en évolution*, 1991 (Cambridge University); Pierre Mayol, *Approches quantitatives de pratiques musicales*, 1987 (Université de Bourgogne); Michel Billig, *Rock'n'roll jews*, 1999 (Loughborough University); Jean-Michel Lucas, *Les musiques des jeunes*, Université d'été, 1986 (Université de Rennes); Gérard Lavigne, *Éléments pour une analyse du blues et du rock'n'roll*, 1981-1989 (Université de Rennes); T.P.Uschanov, *A study in rock semiotics*, 2000 (University of Helsinki), entre altres.

<sup>4</sup> Concretament han tingut lloc tres edicions del curs *Del blues a la cultura pop. Memòria del segle XX*, en les activitats d'estiu de la UAB (2002, 2003, 2004), del que està ja prevista una quarta al proper juliol. D'altra banda, també enguany, s'ha impartit el curs monogràfic *Antropologia del blues i de la cultura pop*, organitzat per la UAB a través de Cultura en Viu.

<sup>5</sup> *Viure el temps* fou un cicle de conferències d'àmbit interdisciplinari organitzat conjuntament amb Joaquim Capdevila en els Juliols de la UB (2002).



Pel que fa a l'estructura, la present recerca queda dividida en dos blocs. Una part expositiva i teòrica referida a l'estat de la qüestió, en la que es tracten aspectes introductoris als mecanismes abstractes que interactuen dins el llenguatge pel que fa a l'expressió de situacions i perspectives temporals. Un segon bloc està dedicat a l'anàlisi dels textos musicals esmentats, emprats com àrea d'aplicació de l'aparell teòric.

Certament, circumscriure una recerca al fenomen del temps i a la seva percepció és una empresa apassionant i arriscada que comporta limitacions de les que en som conscients. Exposarem, per tant, les nostres conclusions amb prudència, en tant que les conductes humanes referides a la temporalitat són complexes pel fet que hi intervenen en elles una sèrie de factors que deriven d'aspectes molt diferenciats i difícilment quantificables. Tot atenint-nos a aquest principi, al llarg del nostre recorregut hem tingut sempre present l'evidència proferida per una autoritat en la psicologia del temps com Hannes Eisler: "*Time perception is no veridical*", però per igual hem tingut també present el fet de que el que sí, és verídica és la noció de temps.



## **PRIMERA PART**

**Estat de la qüestió. Del temps físic al temps verbal**



Dediquem aquest primer bloc temàtic a la percepció del temps des d'una doble perspectiva psicosociològica i semiòtica, per a procedir, tot seguit, a tractar sobre la interpretació del temps a través del llenguatge. Amb tot, cal insistir una vegada més en què, essent conscients de la inevitable transversalitat que un estudi d'aquestes característiques pressuposa, a efectes de concisió hem procurat centrar el marc teòric, en el possible, dins la lingüística cognitiva i la psicologia de la percepció.

Aspectes prioritaris a tractar dins aquest camp són, per una banda, els processos de seqüenciació i metaforització de les formes temporals expressades a través del llenguatge i, per altra, els mecanismes lingüístics referents a la relativitat temporal, estructurats a partir d'aspectes cognitius. Un segon àmbit de recerca dins la temàtica que presentem portarà a l'anàlisi de les interaccions del llenguatge (pel que afecta a aspectes de temps) amb la teoria de la comunicació i amb l'experiència del món físic. Hem d'afegir que el tractament que es dona al present estudi ha portat necessàriament a incloure encara un darrer àmbit temàtic al considerar la interrelació entre temps percebut i temps verbal des d'una perspectiva psico-cognitiva.

Tant pel que afecta a consideracions de tipus semiòtic o bé estrictament lingüístico-cognitives, es tracta en primera instància de definir el concepte de temps verbal com a construcció cultural independent del que pugui significar el temps físic. En segon lloc caldrà incidir en les interrelacions que es donen entre llenguatge i percepció a partir d'aspectes interpretatius i de comunicació, i també de les premisses proposades a partir de la hipòtesi Sapir-Whorf, sobre la qual tractarem al seu moment.



## **1. Necessitat d'una teoria de l'abstracció**

### **1.1. Memòria i estructuració temporal**

Tot discurs filosòfic sobre la naturalesa del temps es mou en un àmbit summament complex, no tant sols degut a la subtileza inherent al propi concepte, sinó pel fet de que tal discurs és necessàriament construït a partir d'un metallenguatge, donat que la seva pròpia estructuració s'organitza sobre un concepte implícit de temporalitat. Certament, malgrat l'aparent redundància, pel fet inqüestionable de que tota teoria és, de per sí, un procés abstracte, és palès que una de les dificultats amb les que de bon principi es topa l'investigador al tractar el problema del temps és precisament la manca d'una teoria evolutiva de l'abstracció o del procés de la formació de síntesi. Volem, per tant, remarcar que aquesta observació no és pas gratuïta ja que pel fet de ser el propi concepte "temps" pura abstracció, va íntimament relacionat amb el procés filogenètic de la presa de consciència de la pròpia existència, així com de l'elaboració de les entitats no materials. En virtut d'això, sembla que el punt d'inflexió entre un abans i un després, pel que afecta a l'aprehensió del temps, no és altra que el moment en què es crea el propi temps, aspecte recursiu al llarg del present estudi i que, alhora, justifica una metateoria. En tot cas, el pas que porta d'una síntesi particularitzadora a una generalitzadora cal ser considerat com un avenç notable dins aquest procés cognitiu. És precisament així com la percepció del temps passa d'un estadi particular al d'experiència compartida, en tant que es tracta d'un fenomen social (Elias, 1989), amb la presa de consciència que això suposa. És profitós observar, per altra banda, que en aquest consens, que podem entendre com experiència temporal a partir dels sentits, hi entra també el que Monod (1970) anomena "funció de simulació subjectiva", senyalant-

lo com el tret més remarcable de la condició humana, pel fet de ser requisit indispensable per la generació de cultura. Val a dir que, en tant que és aquest un aspecte comú a totes les llengües, el considera com un requisit universal, raó per la que pren així una postura gairebé diametralment oposada a la hipòtesi relativista de Sapir-Whorf, com tractarem al seu moment. Per tot plegat podem avançar que la projecció metafòrica de conceptes abstractes a partir de mecanismes mimètics o simbòlics seria generada a partir d'aquest procés d'aprenentatge proposat per Monod, en el qual es combinen aspectes físics i temporals.

És d'observar, per altra banda, que la competència humana del desplaçament mental, tant pel que fa a la percepció de l'espai com del temps, sembla haver-se originat en la facultat de recordar. Per tant, l'estructuració de la memòria en fets episòdics associa l'aprehensió del temps, en tant que àmbit abstracte, a l'espai físic. O dit d'altra forma, la noció psicològica de la memòria va necessàriament lligada al temps. Dins l'àmbit de la psicologia de la percepció, senyala Piaget (1981: 205) que a la memòria hi és inherent una intuïció directa del temps, assumpció esdevinguda, a la vegada, de la noció de la memòria pura de Bergson i també de la pròpia percepció (o intuïció) de la durada. Però la memòria és en essència una reconstrucció del passat, és a dir, un *recit* en expressió de Pierre Janet (1928) (la qual evitem de traduir com "narració" a fi d'evitar interpretacions distorsionades, ja que sovint es dona una tendència a relacionar aquest terme amb el text escrit i amb la noció de linealitat). Atenent a aquesta precisió, l'expressió *recit* implica causalitat. Veiem, així, que una seriació d'esdeveniments no queda gravada a la memòria en un ordre precís de successió si no és en funció d'una determinada lògica, de manera que el que té lloc en un primer estadi formi part de les condicions necessàries per les que passa al següent. La seqüenciació temporal aniria, d'aquesta manera, lligada a la memòria en tant que aquesta es va estructurant en episodis que són el resultat exterior de les seves accions, de forma que el temps psíquic (interior) s'interrelaciona amb el temps físic (exterior), en el que forçosament hi entra també el factor espai. Certament, si es considera que l'espai imposa també un ordre a les nostres accions (Fraisse 1967:169), cal afegir que aquest ordre s'ha de projectar necessàriament en una semiosi i en la conseqüent aplicació de llenguatge a partir de sistemes codificats, sia verbals o no verbals. Per altra banda, la localització dins l'espai, així com l'experiència situacional que infereix en l'individu, han portat a la creació de



llenguatge referencial a partir d'una situació de *dixi i, ahora*, a un conseqüent procés de metaforització del propi moviment, aspecte recursiu pel fet obvi de desenvolupar-se a través del temps. És atenent a aquesta consideració que el temps pren una interpretació semiòtica, donat que és un àmbit que tendeix a assimilar-se amb el concepte de “món” (Fillmore 1997: 45), en tant que és requisit per la pròpia existència.

Es fa així evident que el procés semiòtic en el cas del temps no pot ser en absolut desvinculable de l'espai. Com a conseqüència d'això ens trobem que tant el factor temps com l'espai tindrien una doble funció en aquesta formulació, actuant per una banda com elements del *representamen* -manllevant la terminologia de Peirce<sup>6</sup>- mentre que per altra serien també factors determinants del propi context en el que es mou la situació. En aquest sentit observem que, com a elements del *representamen*, el fraccionament de l'espai i del temps s'adapta a l'escala humana en sentit individualitzat, mentre que com a context, aquest fraccionament és pres de forma més general i socialitzada. Des d'aquesta consideració, l'espai-temps com a *representamen* es situaria en el pla psíquic, mentre que com a context ho faria en el pla físic. Considerem així la inferència d'un procés semiòtic en aquesta interacció de l'abstracte amb el material. A la vegada, però, aquesta interacció fa palès el caràcter significatiu de l'espai i del temps com elements que formen part del llenguatge humà i dels codis emprats en comunicació. Per tant, en el cas del temps i de l'espai aquest procés semiòtic pot ser perfectament expressat mitjançant la fórmula general:

$$[(v > w) > x (y)] z$$

És a dir, la noció d'espai-temps *v (representamen)* motiva en *w (subjecte)* la disposició de reaccionar de determinada forma *x (interpretant)*, respecte a *y (objecte)*, dins un determinat context *z*. S'observa, per tant, que la noció fraccionada d'espai-temps, adaptada a escala humana, motiva en el subjecte l'aplicació d'un determinat codi o sistema de signes per a expressar la seva situació en el temps físic des d'un determinat espai. Aquest sistema de signes que seria l'interpretant correspon al lèxic i tindrà, d'acord amb Lakoff, valor metafòric.

---

<sup>6</sup> Hem optat pel model semiòtic de Peirce per la doble raó de estar relacionat amb la teoria del coneixement i d'inferir una estructura comunicativa, aspectes que resulten adients al tractament que donem al nostre discurs.

La interacció de l'espai en el temps -o del temps a l'espai- es fa difícil de dissociar, pel simple fet de que el món físic sembla emprar-se com a medi material o instrument sobre el qual l'abstracció del temps és projectada. Tenint en compte aquesta premissa, però, i a tall d'introducció, caldria qüestionar-nos si en un pla teòric el concepte de temps pot arribar a tenir sentit sense considerar l'espai. Respecte a aquesta qüestió cal dir que dins aquest paradigma d'un *continuum* quadridimensional, compartit, per autors procedents de camps tant dispars com la patologia mental (Minkowski) o la física teòrica (Einstein), s'evidencia que, indefectiblement, qualsevol canvi a l'espai igualment significa un canvi en el temps i viceversa. En virtut d'aquesta constatació la tendència dels físics al tractar del temps ha estat adaptar un model relativista, en el que es pugui parlar també de l'espai, per la qual cosa, si l'espai existeix, igualment ha d'existir el temps. Tot en desenvolupant aquest model relativista, Murray Gell-Mann (1994) argumenta que és possible interrelacionar aspectes aparentment tant dispars com són el funcionament dels *quarks* en un espai subatòmic o l'adquisició del llenguatge matern per part d'un infant<sup>7</sup>. Més polèmica resulta, no obstant, la definició que fa del temps el filòsof suís Henri-Frédéric Amiel<sup>8</sup>, quan diu que “el temps no és sinó l'espai entre els nostres records”, en tant que de ser així interpretat implicaria la necessitat de reconsiderar també la nostra noció d'espai. Vist d'aquesta manera sembla que la noció d'espai psíquic formaria part de la nostra projecció interna del temps a partir d'un procés de metaforització d'origen complex. Valgui observar que, malgrat no haver gaudit de massa projecció en els medis intel·lectuals del seu temps, dominats per l'empirisme, Amiel s'anticipà a la transversalitat metodològica que s'ha anat imposant al llarg de la segona meitat del segle XX, al proposar una interacció entre filosofia, física i aspectes psíquics (abans de que fossin definits per la psicologia). La seva noció d'espai, per tant, més que realitat física, és interpretable com un àmbit psíquic dins el

---

<sup>7</sup> Murray Gell-Mann és un dels científics que, des de la física teòrica, més ha contribuït a obrir un nou paradigma holístic en el que es contempen interrelacions que, fins el moment, havien estat considerades no canòniques. La seva definició del *quark* li valgué el Premi Nobel, l'any 1969. Val a dir que aquest concepte és entès com una unitat bàsica que conforma el bloc del nucli atòmic en tot univers. És així com, de manera progressiva, la noció de *quark* ha portat a establir relacions amb altres camps de recerca, des de la revisió de l'evolucionisme fins interferir en aspectes de llenguatge i pensament dins el que podem acotar com a paradigma de la complexitat.

<sup>8</sup> Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) ha restat fins fa pocs anys un dels intel·lectuals del segle XIX amb més manca de reconeixement. Donat el seu compromís amb aspectes de caire social i polític de tendència germanòfila no trobà, a la seva època, massa bona acollida a França ni, paradoxalment, en una Alemanya encara en procés d'unificació. Com analista de l'ànima humana i de la consciència es pot considerar Amiel com un dels precursors de la sociologia moderna i de les tècniques del psicoanàlisi.

qual es desenvolupa la pròpia cognició i en el que s'estructura el pensament i la seva projecció en el llenguatge<sup>9</sup>.

Com s'ha apuntat més amunt, un record no és més que una reconstrucció *a posteriori* d'uns esdeveniments que ja no formen part de la immediatesa del present, els quals són organitzats a través de la memòria a partir d'una lògica conseqüent dins la que hi ha d'entrar necessàriament la noció d'espai com a recurs per dues funcions diferenciades. Per Amiel el temps seria, per tant, una mena de conscienciació dels estadis viscuts o la construcció d'un discurs del que ja no és a partir d'una seqüenciació, aspecte discutible ja que, si per una banda és compatible amb el que entenem com a passat, com al seu moment es tractarà, no contempla la situació de dixi ni tampoc la prospecció. No obstant és d'observar que en aquesta proposta l'espai actuarà, per una banda, com a àmbit de projecció de records mitjançant una representació física, mentre que, per l'altra, tindria una funció lèxica, a partir de consideracions psicocognitives, per separar components textuais en funció de la seva significació, a tall de protollenguatge. En aquest darrer cas, i atenent-nos a la teoria de la variació, l'espai tindria una funció rellevant, no tant sols com un element que contribueix a una categorització lèxica, sinó també com a generador de ritme per facilitar la comprensió del discurs a diferents nivells.

Certament, des de la irrupció de la relativitat i de la mecànica quàntica dins l'àmbit de la física, és evident que el temps ha esdevingut l'objecte central del discurs científic i filosòfic o, si més no, és definit com el fenomen sobre el qual es projecta tot esdeveniment. Alguns físics teòrics, no obstant, John Wheeler entre ells, són de l'opinió de que el temps no existeix, considerant-lo tant sols una entelèquia, per la qual cosa, en tant que invenció humana, hauria de ser entès com un concepte buit. Aquest argument, malgrat tot, ens dona motiu per retornar al tema del llenguatge, amb les seves convencions, i als processos de metaforització, als quals ens dedicarem al seu moment. L'evidència material, no obstant, sembla demostrar el contrari. En tot cas, l'envelliment físic no seria més que una conseqüència de l'assimetria del temps a causa de l'expansió de l'univers. Per contra, si el temps no fos asimètric, seria teòricament possible

---

<sup>9</sup> És interessant com Amiel interrelaciona la filosofia de l'esperit amb diferents aspectes literaris i estètics, aparentment inconnexes. Aquesta metodologia es plasma en el seu *Journal Intime*, una obra peculiar on es conjuga la seva vida interior dins un context epistemològic en relació amb l'entorn.

traslladar-nos al futur o al passat, però, de ser així, és obvi que resultaria també qüestionable la nostra pròpia existència. En virtut del que acabem de comentar, deixant a part si es tracta o no d'entelèquia, malgrat l'abstracció i el caràcter de subtileza que suposa, tenim necessitat d'aprehendre, interioritzar i emprar el concepte "temps" en tots els àmbits, en tant que és una qualitat inherent a la pròpia existència. És a partir d'aquestes consideracions quan el discurs es reorienta vers la tradicional escissió entre temps físic i temps psicològic, aspecte en el que caldrà incidir en el seu moment.

Sembla evident, per tant, que els conceptes temporals fora d'un àmbit on sigui possible projectar-los mancarien de sentit, no obstant, contràriament a aquesta assumpció, hi ha una marcada tendència a considerar el temps de forma aïllada, com a construcció cultural autònoma fora de l'àmbit físic. És precisament a partir d'aquesta inferència quan la noció abstracta de temps, d'alguna manera es formalitza a través del llenguatge. Més endavant es tractarà de com el temps gramatical (concretament el temps verbal) tendeix a moure's per un mecanisme d'autojustificació en aquest sentit, que no és més que l'utilització d'un metallenguatge.

En tot cas, lluny d'incidir en aquesta dissociació teòrica entre espai i temps, comenta Piaget (1981:2-3) que l'espai mai pot ésser concebut com un simple "contenedor" de les vivències, sinó com un mitjà a través del qual s'estableix la connexió entre l'àmbit temporal seqüenciat i l'estructura dels cosos. Dit d'altra forma, l'espai piagetia s'assimila a l'àmbit on s'organitza el conjunt de relacions mitjançant les quals ens servim per estructurar els cosos, sia per a poder-los percebre o bé per a establir conceptes, essent on es desenvolupa la lògica dels objectes i on té lloc la seva percepció i concepció. Però parlar d'interrelacions en aquest univers semiòtic porta a inferir també el concepte de cronèmica a fi de fer possible situar fites dins una seqüència de temps, noció que Piaget tot seguit reconsidera al definir l'espai com un dels dos aspectes que configuren la "lògica del món sensible", essent l'altra necessàriament el temps. És profitós observar com el discurs de Piaget comparteix, en aquest sentit, alguns aspectes que contempla el concepte de dixi, especialment el proposat per Fillmore (1997), pel que fa referència a la interacció entre llenguatge i entorn. Es tracta precisament de dues vies convergents tot i haver partit d'orígens molt diferents.

Ben clar està, per altra banda, que l'estructuració de la realitat en ordres paral·lels de sèries, classes i conceptes igualment està sotmesa a una mètrica que conforma operacions numèriques. Però la pròpia construcció cultural que ha portat a considerar la lògica de l'espai com un sistema d'operacions concretes, inseparables de l'experiència que aporten o de les transformacions que suposa, ha contribuït a donar a la geometria l'estatus de lògica pura, raó per la que l'espai apareix com un continent o com una forma independent del seu contingut. És a partir d'aquesta assumpció quan, a efecte d'estudis experimentals, es tendeix a concebre el temps com un sistema aïllat i independent. No obstant, des d'una perspectiva maièutica, no podem deixar de considerar la fragmentació que tal concepció suposa, raó per la qual la coherència en aquest nivell solament serà possible al tractar aspectes molt concrets i puntuals.

Entès com un univers semiòtic, l'espai imposa un ordre a les nostres accions i marca pautes de comportament que alhora s'engranen en el temps. Partint d'un concepte de categorització de l'espai amb la codificació de situacions significatives que això suposa, la mnemotècnia havia estat des molt antic una de les formes d'ordenació de la memòria i de les pautes temporals a partir de llocs comuns (*topos*) en una interacció amb el món físic<sup>10</sup>. Comenta Paul Fraisse (1967:169), proposant un exemple molt adient, que una de les formes més clares de copsar aquest fet és precisament la lectura d'un mapa. De tal manera, en observar un determinat itinerari representat a través d'un sistema gràfic (un codi establert mitjançant projeccions metafòriques), es pot fer possible un seguiment complert a l'espai amb les diferents situacions en el temps al llarg de la seva durada.

---

<sup>10</sup> L'assimilació de la memòria a l'espai físic, així com l'origen de la mnemotècnia és ja descrit per Ciceró, qui atribueix la seva invenció al poeta Simónides de Ceos, no obstant, és a partir del renaixement quan es manifestà un marcat interès per aquestes tècniques. Tal cosa es posa de manifest a través de diverses obres, especialment les de Johannes Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae* (Venècia, 1520), de Gulielmus Leporeus, *Art memorativa* (París, 1520), i la *Rhetorica Christiana*, del franciscà mexicà Fray Diego Valadés (Perusa, 1579). Val a dir que aquest darrer s'inspirà en els dos primers i també, de manera especial, en els antics tractats de retòrica d'Aristòtil i de Quintilià, dels quals treballà la part de l'*inventio* fins aconseguir un mètode mnemotècnic a partir d'assimilacions conceptuals conformades a partir de les lletres de l'abecedari. D'aquesta manera establí una correlació espacial a efectes pràctics que foren aplicats per l'evangelització dels nadius (Taylor, René (1987), *El arte de la memoria en el nuevo mundo*, Swan, San Lorenzo del Escorial). Valgui també consignar que, malgrat haver-se dedicat el polígraf Robert Fludd a la mnemotècnia, fou crític pel que respecta a establir correlacions mentals amb l'espai. Desaconsellava Fludd sobre aquest aspecte establir referents amb edificis ficticis, donat que això era causa de greus confusions a la memòria i dificultava el mecanisme de recordar, per la qual cosa recomanava fer aquesta assimilació de conceptes amb objectes o edificis reals.

## 1.2 Percepció i llenguatge: Una semiòtica del temps

Partint de la lògica de l'espai, des dels temps del neolític, l'observació dels moviments dels astres ha proporcionat l'establiment d'unes pautes cronèmiques que al ser interioritzades determinen uns ritmes d'actuació, així com l'aprehensió d'un flux temporal entre dos estadis consecutius. En el pla biològic aquests canvis periòdics es fan evidents, així el cicle nictemeral ha donat origen a mecanismes cíclics del nostre organisme sincronitzats en la periodicitat a partir de l'alternança de dies i nits. Però a partir del moment en què la reflexió es centra en l'origen de la idea de temps, amb la immersió que això suposa, s'observa que les perspectives s'allunyen d'una meditació teològica i cosmogònica per recaure sobre el propi individu i centrar-se precisament en les lleis que regulen el seu esperit (Fraisse 1967: 3), amb el que es fa recurrència a un inevitable antropocentrisme. Sembla, per tant, que parlem de dues formes ben diferenciades d'aprehensió del temps dins aquest procés d'abstracció. Per una banda la que té lloc en la immediatesa del punt del present, de tipus cognitiu, emprant aquest terme en el sentit en que normalment és aplicat en psicologia, és a dir, la percepció sensorial immediata d'un tipus de temps, i per altra la que genera els records episòdics gravats a la memòria. Aquesta darrera consistiria en la percepció de passat, procés que seria estructurat d'acord a una ordenació de tipus seqüencial i suposadament lineal, com a mimesi de la percepció rebuda a través dels sentits, o al menys de la conscienciació de la pròpia percepció. La lògica natural de causa-efecte tindria en aquest sentit una funció catalitzadora dins aquesta ordenació seqüencial, pel fet de que seria un ajut a la conscienciació de la percepció, estructurant-la d'acord a un esquema racional cartesià. És d'observar així que aquesta doble aprehensió, instantània i retrospectiva, presenta un paral·lelisme amb l'estructuració del temps en el llenguatge i amb el contingut semiòtic que infereix, aspecte sobre el que es tractarà més endavant. Així mateix, l'ordenació episòdica de la memòria al llarg de la vida d'un individu, és a dir, la reconstrucció del seu passat, estaria igualment estructurada en funció dels diferents estats de consciència del propi individu, aspecte en relació directa amb la percepció de duració i amb la intensitat dels esdeveniments viscuts.

Valgui considerar que, pel que es refereix a qüestions metodològiques, està fora de discussió que qualsevol prejudici imposat apriorísticament mitjançant una definició

representa un obstacle més a salvar. Així, al intentar aproximar-nos al temps (cronològic) i tractar sobre la percepció que en fem d'aquest, es fa evident que hem de prescindir de presentar trets definitoris com a punt de partida. La raó és òbvia, ja que atenent-nos a consideracions maièutiques, el fet de fer ús de definicions prèvies equivaldria a entendre que tenim ja coneixement suficient del problema en el que es vol incidir i, per tant, no tindria sentit considerar-lo com objecte d'estudi. Es fa així evident que la definició té que deduir-se de les conclusions, per la qual cosa, com a conseqüència del que acabem de comentar, s'infereix que tot àmbit d'investigació ha de consistir precisament en una pregunta dirigida al fenomen esotèric. En tot cas, però, és també evident que la resposta haurà de resultar de la forma en que s'estructura tal pregunta, raó per la que una definició prèvia, a més d'inadequada, implicaria actuar amb prejudicis i tendria a bloquejar els accessos a altres camps de coneixement, bé sigui augmentant les possibilitats de portar a resultats distorsionants o arribant, per contra, a un indesitjat solipsisme. Reiterem, així, la nostra intenció inicial tot fent observar que donem a la present recerca sobre el temps un contingut prosopogràfic partint de consideracions emanades de la percepció. Val a dir al respecte que la possible definició o definicions del temps, considerant que fos de necessitat definir-lo, el que òbviament no és el cas del present estudi, no vindria donada per via metafísica sinó precisament sociocognitiva, és a dir, partint sempre de la forma com l'experimentem (Bastardas, 2003).

Pel que fa referència a la percepció del temps i a la seva projecció a través del llenguatge podem diferenciar dos aspectes. Per una banda, el que afecta al mecanisme de la pròpia percepció del temps i per altra el que interessa a les accions de l'individu respecte al temps. Comenta Paul Fraisse (1967:10) que la percepció va lligada a la noció de variació, però que, a la vegada, la variació suscita canvis irreversibles als quals sent l'individu la necessitat d'adaptar-se. Certament, el fet de trobar-nos davant una persona que ens sembla més envellida que la vegada anterior que la vàrem trobar, ens dóna consciència d'haver transcorregut un lapse de temps entre les dues vegades successives. Però el problema psicològic que aquesta situació planteja no és tant entendre quina és la naturalesa del temps ni com la interpretem, sinó comprendre les reaccions de l'home davant aquests canvis.

L'aproximació de les dades de consciència del temps al propi temps té lloc a través de sistemes de signes, de formules consensuades i d'interpretacions diverses creades amb la voluntat de fer més assequible la nostra conscienciació d'estar immersos en aquest *continuum* temporal i, per suposat, de facilitar la possibilitat de situar-nos nosaltres mateixos dins aquest flux. Tenint en compte aquests aspectes d'interrelació, i malgrat la naturalesa abstracta del fenomen, una vegada més reiterem la necessitat de considerar una semiòtica del temps. En aquest sentit es podria entendre el temps com l'element més significatiu pel que fa a la nostra existència, simplement pel fet evident de que no pot ser-ne desvinculable. Ens trobem així en una associació d'idees amb el concepte de món *-the world-* emprat per Charles J.Fillmore (1997:45) per centrar la referència d'espai i temps en la seva teoria de la dixi<sup>11</sup>. Valgui observar que, igualment, en aquest sentit qualsevol situació en el temps ha d'anar necessàriament referida a una situació a l'espai a partir d'un sistema de categoritzacions lèxiques que fan referència a l'experiència vivencial. D'acord amb Fillmore (1997:45-47), en qualsevol cos en moviment, la referència *front* especifica una determinada fracció de l'objecte que s'oposa al concepte situacional denotat mitjançant el terme *back*, lèxic referit al món físic, en tant que es tracta de la part de l'objecte que, en el decurs del seu desplaçament, arriba primer i es situa en una nova posició abans que ho faci la seva part posterior. Es fa així evident que aquesta categorització significa una orientació a partir d'un eix longitudinal *front-back*, alhora que una metaforització posicional dependent de la situació de l'observador en referència a l'objecte que es mou a través de l'espai i del temps. Així mateix els cosos, i fins i tot els éssers vius, estan estructurats d'acord a aquest criteri dinàmic, afectant, òbviament, a l'espai i al temps<sup>12</sup>.

La situació temporal que implica la dixi queda d'aquesta manera referida a tot el conjunt d'elements que prenen part de l'acció. Com a variables dins aquest context

---

<sup>11</sup> Fillmore parteix d'una consideració presentista basada en un model comunicatiu dins el qual el missatge és interpretat en relació a la situació que es dona en un moment determinat, considerant totes les interrelacions que té lloc entre els actants i el context.

<sup>12</sup> Certament, el concepte d'ergonomia té un component dinàmic expressat de forma abstracta i a la vegada física que connota la noció de temporalitat. Aquesta temporalitat inherent a la dinàmica pren en els objectes, fins i tot, una interpretació que tendeix a l'antropomorfisme. En el cas de l'automòbil aquesta assimilació és absolutament palesa, i és un aspecte que consideren els dissenyadors de carrosseries a objecte d'aconseguir un vehicle amb expressió més agressiva o més simpàtica, adaptant l'estètica a la moda del moment. L'empatia originada per l'estètica de les formes és un tema de importància cabdal en *marketing* i en publicitat, en tant que gairebé sempre un automòbil té quatre extremitats, dos ulls, una boca i un darrera.



relativitzat, s'inclou la identitat dels interlocutors dins la situació comunicativa, el lloc físic on estan situats, així com el lapse de temps dins el qual té lloc la situació comunicativa. Respecte a aquest temps, Fillmore adapta un model comunicatiu en fer la distinció entre *encoding time*, o temps en que el missatge és enviat, i *decoding time*, temps dins el qual és rebut, com a paràmetres de les diferents perspectives temporals en joc. Vegem així que una situació de dixi implica una estructura comunicativa complexa pel fet de que igualment cal considerar els aspectes discursius i retòrics en funció de la situació social en què es dona l'acció, el que suposa l'adopció de diferents registres adients a tal situació. S'observa, així, com en aquest sentit dèctic i experimentat, el temps pren significació a diferents nivells, aspecte rellevant pel que fa al discurs parlat, als referents culturals i a les emocions transmeses, com és especialment el cas de l'empatia que es crea en un concert de *rock*, com tractarem a la segona part del present estudi.

Amb tot, sembla que si no és a través del llenguatge no pot ser possible explicitar la idea de situació en el temps, ni tampoc accedir formalment als processos d'abstracció que poden implicar les situacions més enllà de l'"aquí" i de l'"ara". Si bé la dixi pot inferir perfectament l'ús de llenguatge no verbal, pel que fa a la projecció de situacions temporals fora del present immediat queda lluny de ser productiva, per la qual cosa la construcció del llenguatge verbal implica necessàriament unes estructures més complexes que es projecten en estadis allunyats de l'aquí i ara. Per aquesta raó sembla que en la gènesi del llenguatge, l'aprehensió del temps ha de ser un dels primers aspectes a tenir en consideració, en tant que aporta l'element dinàmic a partir del canvi o de la variació situacional, donant lloc a una gran productivitat de cadenes lèxiques. Dins la situació de dixi trobem, no obstant, recursos relativitzadors, com són alguns termes que connoten una expansió dins la situació experimentada de present – *extremities* en expressió de Fillmore (1997:47)-; s'observa, així, com peces lèxiques referides a l'espai, com *ahead* o *behind*, poden ésser emprades com metàfores temporals per situar esdeveniments que han tingut lloc abans d'una situació que s'experimenta o que tindran lloc després.

La recursivitat de l'espai-temps és un mecanisme cognitiu evident. Cert és que si el moviment no existís no es podria parlar de temps, del que s'infereix que a l'espai físic

hi és inherent el concepte de temps. Sens dubte, però, més difícil seria encara poder parlar de “temps” en un univers en el que solament hi hagués una única seqüència de transformacions, com proposa Norbert Elias (1989:82-83). És evident que dins un univers unilineal d’aquest tipus ningú no podria estar mai en condicions de saber “quan” passa quelcom, ni, per suposat, tenir tampoc consciència de la situació d’un mateix dins el *continuum* temporal. Una situació tan peculiar com aquesta permet inferir que qualsevol pregunta sobre el “quan” és de caràcter situacional, ja que va referida a establir posicions dins un flux de continuïtat temporal.

Partint d’aquesta assumpció Elias planteja tres problemes de caire epistemològic. El primer dels quals es centra en la diferenciació existent entre la determinació de mesures a l’espai i en el temps, en el sentit de que el científic tendeix a fraccionar el *continuum* en sistemes aïllats que distorsionen la pròpia naturalesa del temps. Un segon problema radica en la possibilitat o impossibilitat d’assolir una síntesi parcial del que s’entén com a *continuum*. Per últim senyala el conflicte que comporta l’aparent dicotomia entre el temps físic i el temps social –o temps experimentat-, consideració des de la qual sembla com si existís una ruptura entre els conceptes de “natura” i “societat”. El que està clar és que mentre s’accepti l’axioma d’un món escindit, continuarà éssent impossible resoldre el problema de copsar la relació entre nivells “naturals”, sota els que s’inclouen els models d’integració “físics” –com també “biològics” –i els “socials” o referits a l’“experiència humana”. No obstant, el fet és que es tendeix a pensar i a parlar de “natura” i “societat” o de “objecte” i “subjecte”, com si es tractés de conceptes dissociats, o d’entitats diferenciades fins al punt de situar-se en extrems oposats<sup>13</sup>. Val a dir, per altra banda, que malgrat que adequar una metodologia a aquesta situació no és pas una tasca massa fàcil, un model sistèmic sembla ser encara una alternativa pertinent en aquest sentit, al menys considerant-la com a un punt de partida.

Val a dir que l’ús coherent d’un marc de referència teocèntric portà, altra temps, a la construcció de conceptes teleològics, en un paradigma compartit per Aristòtil i els

---

<sup>13</sup> Un estudi sobre la tendència humana a la categorització dual i, fins i tot, a l’adopció de postures maniquees que això pot comportar –obviament deixant de banda qualsevol judici de valor ètic o moral– podria ser productiu com a hipòtesi de treball. Sobretot quan avui tot porta a considerar que més que entitats oposades haurien de ser enteses com a complementàries i no pas excloents una de l’altra (Morin, 1999).

escolàstics. No obstant, al perdre hegemonia les institucions que el recolzaven, sobretot a partir de la influència de la mecànica de Galileu, el model entrà en crisi per anar-se adaptant a noves situacions a mesura que progressava el coneixement científic, amb el que es justificà el fet de que les forces físiques actuen per sí mateixes. Amb aquesta visió momotètica el concepte “temps” varià, i com a conseqüència, també ho feu el concepte “natura”, però contribuí alhora a reforçar el dualisme existencial en la majoria de societats (Elias 1989, 130), la qual cosa portà a entendre una escissió conceptual i totalitzadora dividint el temps en “físic” i en “social”, qüestió que, com hem comentat, hauria de tenir conseqüències importants en l’evolució de la pròpia ciència.

L’assimilació del concepte “temps físic” a “temps” (gairebé “temps” per antonomàsia), portà a entendre aquest com un àmbit susceptible de ser dividit i mesurat mitjançant càlculs matemàtics, en detriment de la solvència del concepte de “temps social”, el qual quedà relegat a un *status* secundari, essent interpretat tan sols com el que fa referència a les relacions entre els grups humans. El “temps social” es confon així amb el llenguatge i amb la història. Però precisament en aquesta escissió rau una de les dificultats en poder interpretar i entendre la naturalesa del temps pel que afecta a la pròpia vida, ja que en aquest aspecte seria desitjable buscar interrelacions, pel sol fet de que ambdós són desvinculables i experimentats de manera imbricada. Certament, pel que afecta a aspectes instrumentals la relació és evident, ja que el propi discurs implica la noció de temps, i no és possible concebre un discurs sobre el “temps físic” sense l’aplicació de metallenguatge, sigui aquest matemàtic o lògic. És profitós observar que en aquest “temps social” –o temps no aritmètic- que són les humanitats (més pròpiament les ciències de l’esperit), hi entren els conceptes de societat, cultura, capital i evidentment de “llenguatge”, que en realitat no deixen de ser valors lèxics que denoten una determinada relació amb quelcom i en un determinat sentit.

Sobre aquest particular Halliday (1987) fa l’observació, basant-se en Malinowski<sup>14</sup>, d’entendre dos nivells d’interacció entre l’ordre natural i el social. Així, des d’una perspectiva ecolingüística i integrativa, el llenguatge natural sintetitzaria una interpretació d’aquesta doble faceta, ja que d’aquest diàleg amb la natura s’originen els

---

<sup>14</sup> Dins l’àmbit de l’antropologia Bronislaw Malinowski contribuí de manera decisiva a que l’investigador, com a condició necessària a tot treball de camp, fes previament l’aprenentatge de la llengua vernàcula de la comunitat a estudiar, tema que desenvolupà en la seva monografia *Argonauts of the Western Pacific* (1922).

metallenguatges, des del matemàtic fins qualsevol forma de semiosi. En realitat el comentari de Halliday parteix de l'assumpció de Rulon Wells (1985) en considerar el llenguatge com un procés d'acció dialògica dins l'univers semiòtic dels humans. D'aquí parteix també la distinció entre els àmbits de l'ordre social i de l'ordre natural, el que alhora portaria a contemplar també la distinció entre els nivells micro i macro. Sembla, però, que el procés en què es dona la informació, així com la pròpia teoria de la comunicació, trenquen aquests esquemes, sobretot pel que afecta a les perspectives temporals, en tant que la fragmentació en aquest sentit ja no és una via rentable. Amb això senyala Halliday (1987:139) que el llenguatge natural pot perfectament interpretar les dues facetes en les que estem immersos, la natural i la social, com feien els antics, retornant a un model integratiu. Però amb l'invenció de l'escriptura aquest diàleg amb la natura hauria de prendre noves formes, tot donant lloc al naixement dels metallenguatges i amb la conseqüent generació de noves construccions culturals que, a mesura que es van estructurant i van prenent coherència interna, progressivament es van separant del món físic o de l'àmbit de l'aprehensió sensorial. Respecte a aquest procés és profitós observar que, fins i tot, el llenguatge matemàtic, del que es podria dir que és el metallenguatge per excel·lència, està sotmès a una forta coacció per part de les formes interpretatives i metaforitzades.

## 2. Temps seqüenciat

### 2.1 Seqüenciació i metaforització: Perspectives temporals

Un salt qualitatiu en la percepció del temps i en la cognició es dona en el moment en què emergeix la necessitat de seqüenciar i ordenar el flux temporal, com a recurs per fer possible situar uns determinats esdeveniments en algun punt d'aquest *continuum*. L'ordinació en aquest sentit implica un procés de categorització com a conseqüència d'una evident visió antropocèntrica i haurà de comportar alhora una valoració subjectiva amb les conseqüents desviacions ocasionades pels diferents referents culturals a partir de la pròpia cognició. Amb tot, val a dir que el que ens interessa en aquesta recerca és més el com que no pas el què, en tant que el procés cognitiu, pel que afecta a la pròpia percepció, crea una nova realitat que haurà de ser base de la nostra experiència vital, essent precisament aquest l'objecte del present estudi.

Tenint en compte el que s'acaba d'exposar, s'observa que la qüestió presenta dos aspectes diferenciats que semblen estructurar-se en mecanismes que actuen en sentits divergents. Per una banda la seqüenciació, que implicaria la construcció d'una realitat a partir d'un aspecte formal elaborat mitjançant el principi de *consecutio* o successió lògica i, per altra, un procés de metaforització, com a nova realitat, a tall d'estadi referencial, creada a través d'un univers semiòtic que remet al món real. Ambdós factors, no obstant, interactuen en reciprocitat de manera com si gairebé es tractés d'un sistema d'eixos cartesianes, quelcom assimilable –des d'una consideració estructuralista– a un teixit entre categories sintagmàtiques i paradigmàtiques. En tot cas la construcció d'una nova realitat, com a resultat d'aquesta interacció, cal ser interpretada com a

recurs –tal vegada únic- per aprehendre un fenomen abstracte a partir de determinades convencions. De forma anàloga al que passa amb el lèxic o amb els aspectes formals de la comunicació, com a facultat humana de dissertació, és d'observar que en el procés de percepció del temps s'hi troben immersos quantitat de components culturals amb les seves corresponents correlacions de significat. Considerat així, el procés d'interpretació de signes temporals ha de donar-se d'una forma similar a qualsevol procés semiòtic textual o icònic, el que constitueix, per tant, una xarxa complexa de correspondències i significats.

Com hem apuntat, la seqüenciació es fonamenta en el concepte d'alternància o de variació de valors basats en el canvi. Val a dir, per altra banda, que la noció de variabilitat, pel fet de ser inherent a la pròpia existència, no presenta objeccions en cap sistema filosòfic. Fent una breu revisió històrica sobre aquest concepte, no podem deixar de fer esment del fet que Aristòtil havia ja argumentat que el temps no pot existir sense considerar la noció de canvi. No obstant, un dels problemes que aquesta idea planteja és entendre de quin tipus de canvi es tracta, si és el que es manifesta a través dels nostres sentits o bé un altre que té ja lloc en el pensament. Valgui fer esment de que Hume posà objeccions sobre aquest aspecte concret al comentar que qualsevol individu immers en un estat de somni profund, o bé ocupat en un sol pensament, seria insensible al temps. Igualment Descartes ja s'havia decantat abans per la hipòtesi de que l'origen de la nostra idea de temps es podia trobar en la nostra experiència interior, la qual cosa portava a identificar temps amb duració. Així, el sol fet de pensar seria suficient per donar-nos consciència del nostre ser i de la nostra pròpia continuïtat en el temps. Els empiristes, no obstant, es preguntaven com era possible que aquesta idea de temps originada en el pensament fos projectada al món exterior. Per Condillac la noció de temps era relativitzada a partir d'una pròpia idea de temps incommensurable als esdeveniments externs, instant per instant, procés que no deixa de ser una abstracció construïda sobre una altra abstracció. Però des de Kant la qüestió temporal progressivament ha derivat en el seu objectiu, fins a centrar-se més en el tema de la consciència que tenim del temps que en el de la seva pròpia naturalesa. Per aquesta raó el problema s'ha anat desplaçant del pla epistemològic a un altra més psicològic, en el que, forçosament, hi entren les qüestions d'interpretació, aspecte que repercuteix directament en el llenguatge. Però insisteix Paul Fraisse (1967:11) en que la qüestió no

és tant saber sota quines condicions la noció del temps pot fonamentar la ciència, com buscar la gènesi empírica de la nostra noció de temps, o més especialment de la nostra presa de consciència respecte a dos aspectes que en psicologia han tingut especial rellevància: la successió i la duració. Veurem més endavant com aquests aspectes són igualment rellevants pel que fa al llenguatge, com a forma de vehicular aquest concepte de seqüenciació. En tot cas res ens assegura que la percepció del temps pugui ser d'origen intern, però tampoc podem tenir cap certesa de que ens vingui de l'exterior, malgrat la possibilitat d'adaptar-nos a pautes externes a partir de diferents sistemes de còmput artificials.

La voluntat dels humans en adequar les seves activitats a una cronèmica i en assolir un pausat uniforme de la temporalització, ha donat una tendència –ben segur universal- a seqüenciar i regular el flux del temps amb l'invenció de sistemes de còmput i d'artilugis de tota mena, des de la clepsidra al rellotge d'isòtops, regulats d'acord a convencions, la qual cosa permet experimentar el temps dins un flux uniforme i sempre igual<sup>15</sup>. No obstant Roy Davis<sup>16</sup>, qui dedicà molts anys de la seva vida a estudis sobre la percepció a la Universitat de Reading, qüestiona al respecte si realment és necessari aquest còmput del temps mitjançant artilugis quan, des d'una perspectiva psicològica, sembla ser que la percepció del temps té igualment lloc de forma natural i subjectiva. En tot cas es fa evident que no sempre hi ha adequació cronèmica entre el que és pura percepció i la cadència imposada per aquests artilugis. Dit d'altra forma, tal problema d'asincronicitat neix de la manca de correspondència entre el pas del temps físic, l'experimentat (subjectiu) i el representat artificialment per mediació dels rellotges. Davis parteix de l'assumpció de que tot ésser viu està dotat d'uns “rellotges interns” o biològics –el que seria gairebé assimilable a una competència temporal-, els quals imposen uns ritmes que són absolutament rellevants per la percepció del temps. Però

---

<sup>15</sup> L'interès per assolir la regularitat del temps i la seva precisió sembla ser un universal, no obstant a la Grècia clàssica tingué els seus detractors. Lothar Loske (1957) senyala que el comediògraf Plaut deia que el rellotge de sol trencava el dia natural, ja que l'únic artilugi de regulació temporal que li funcionava era el seu ventre quan el cridava a les hores de menjar. Amb aquest invent, afegia, la necessitat natural que significa tenir ganes de menjar en un moment donat, queda supeditada a la virtualitat de la posició del sol.

<sup>16</sup> Roy Davis (1930 Sunderland -2003 Londres) fou cap del Departament de Psicologia de la Universitat de Reading després d'haver detestat abans aquest càrrec a la de Newcastle upon Tyne. Els seus camps de recerca més importants han estat l'estudi de la competència humana respecte al temps de reacció, la percepció del temps i l'estètica experimental, el que ha motivat molts articles publicats a *Nature*, al *Quarterly Journal of Experimental Psychology* o a *L'Année Psychologique*, entre altres revistes i butlletins científics. Els anys 1997 i 1998 formà part del Seminari de Percepció, Comunicació i Temps, dins el programa de doctorat dirigit per Santiago Estaún, a la UAB.

més sorprenent és encara el fet experimentat de la manca de sincronia que es dona en aquests temps marcats de forma biològica entre diferents individus, donat que cada qual sembla estar dotat d'un ritme propi, així com el palès desfasament entre aquest temps percebut “des de dintre” i el pausat pels artilugis mecànics. Certament, la definició de minut de rellotge no té perquè ser equivalent a la de minut en el temps personal (copsat “des de dintre”), no obstant, malgrat que s'accepta tal diferenciació, s'insisteix en voler-los sincronitzar i fer-los idèntics, quan de cap manera ho poden ser, pel simple fet que un no pot definir a l'altra (Bull 1971).

Atenent al que s'acaba d'exposar, sembla que la dilatació o encongiment del temps en la seva percepció pot estar regulada en funció de determinats estats anímics, amb independència de les pautes rígides imposades pels rellotges. És evident que en aquest punt es produeix un conflicte per causa del desfasament cronèmic entre el temps consensuat i el temps percebut, el que porta a considerar una oposició entre temps subjectiu –l'experimentat i dependent dels estats emocionals- i temps objectiu –o consensuat mitjançant una construcció metafòrica regida pels artilugis creats per l'home. Però aquesta oposició entre subjectiu i objectiu igualment es dona al tractar sobre el temps físic, com s'exposarà més endavant, la qual cosa sembla portar també a una altra dissociació entre perspectives micro i macro, és a dir entre el temps experimentat i el que entenem com temps físic o universal. Amb aquest desfasament palès, la qüestió torna al seu estat inicial i Roy Davis es pregunta si el que en realitat es percep és el temps o una altra cosa. Sembla, no obstant, que la percepció del flux temporal, deixant apart la subjectivitat que això suposa, implica un procés d'interiorització, el qual és traduït en el pla cultural i social a través del llenguatge i de les pròpies actituds dels humans. Aquest procés pot ser alhora entès com un mecanisme de *feed back* que porta a presentar-nos una nova visió del temps estructurada a través de convencions i formes metaforitzades, el que és assimilable als sistemes de construcció verbal, com es tractarà al seu moment.

Aquest temps intern, o subestimació per centrament privilegiat, és el que Piaget (1981:102) anomena “egocentrisme” del pensament. Considerant això sembla emergir la necessitat de buscar l'origen del temps en la vida interior de l'individu, plantejament que coincidiria amb el concepte del temps intuïtiu bergsonià del que hem fet referència



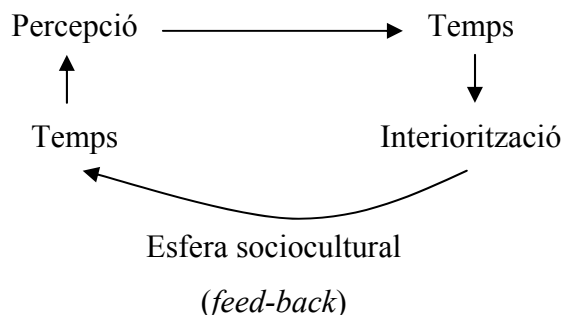
més amunt. D'acord amb aquesta consideració, la duració d'un temps viscut de forma "pura", en tant que dissociada del temps exterior, seria interpretat com el temps autèntic, mentre que la duració física no seria més que un producte de l'espacialització d'aquesta noció de temps. Per tant, la projecció de la noció de temps en un espai ha d'implicar necessàriament un important procés d'abstracció. Però, lluny de caure en elucubracions metafísiques, Piaget reconduïx aquesta idea al considerar que la psicologia introspectiva, si bé sembla justificar en sí mateixa el temps viscut, exigeix una reconstrucció del temps exterior. Atenent-nos a la teoria del conductisme, entenem la introspecció com una conducta derivada i apresada, per la qual cosa ofereix un coneixement fragmentat i distorsionat. És per aquesta raó que té únicament una funció utilitària fonamentada en operacions qualitatives, com són les comparacions, seriacions, inclusions i la major part d'operacions mètriques, en les que hi serien també incloses la comprensió dels temps musicals o els valors de la poesia. És profitós observar, per altra banda, que la noció de temps "egocèntric" no té perquè implicar la preexistència d'un temps interior. Cal remarcar sobre això que precisament Piaget fa ús d'aquest concepte i no del terme "subjectiu" a fi i efecte d'exposar de forma més clara la diferència que existeix entre una assimilació inconscient de les coses mitjançant la pròpia acció, i una simple lectura de dades interiors, així l'egocentrisme infantil ignora els conceptes de vida exterior i de deformació del jo (ibid:206-207). Amb aquest raonament Piaget vol deixar clar que a un nivell intuïtiu hi ha absoluta indiferenciació entre la vessant interna i l'externa, però que a nivell operatori la diferenciació dels dos sistemes temporals resulta de l'organització mútua entre ells, substituint l'indiferenciació per reprocitat. Per tant, el concepte de "duració pura" podria no ser res més que un mite ja que al final de la digressió sembla tornar a dominar la dissociació conceptual entre temps interior i temps exterior.

Atenent al que s'acaba d'exposar veiem que la qüestió rau precisament en entendre com una intel·ligència operatoria pot estructurar un hipotètic temps psicològic i alhora un temps físic, retornant en certa manera a la qüestió exposada per Roy Davis. En conseqüència cal preguntar-nos si la duració viscuda durant una acció pot ser avaluada en funció de factors perifèrics (esforços, velocitats o resultats materials) o de factors centrals (consciència pura del temps). En tot cas l'evolució de les nocions temporals en el pla interior implicaria un entramat complex de diferents velocitats i

cadències, en tant que la reconstrucció d'estadis passats per mitjà de la memòria es reinterpreta en series interferents i estan, a la vegada, sotmeses a correccions degudes a la reversibilitat operatoria. Veiem, per tant, que el temps en aquest estadi intern seria interpretat com una coordinació entre els moviments i les seves velocitats corresponents.

El raonament de Piaget, no obstant, no depassa el marc teòric de la psicologia, raó per la que sembla tancar-se en sí mateix. En tot cas no incideix en aspectes lingüístics ni tampoc en qüestions d'emotivitat, al contrari del que Davis suggereix. No considera, per altra part, els estats anímics com un dels factors relativitzadors i catalitzadors de la consciència del temps, i sembla oblidar sobretot el fet de què la noció de temps s'estructura mitjançant un metallenguatge que, abans de ser traduït a través d'un sistema de signes, ha de ser necessàriament pensat. Igual d'evident és que la recursivitat d'un metallenguatge s'ens representa com l'eina de més valor de que podem disposar per l'estructuració de l'intel·lecte. Per altra banda, tant si es tracta de temps interior com exterior, la noció d'un antropocentrisme hi és inherent i de cap manera pot ser desvinculable de l'experiència o de la consciència. Per tant, el conflicte cronèmic apuntat per Roy Davis sembla que solament pot tenir solució a partir d'una interpretació semiòtica del llenguatge en tant que es tracta d'una construcció cultural. A través de les formes verbals i de les expressions morfosintàctiques referides a la noció de temps, el llenguatge tendeix a regular i categoritzar aquest tipus d'avaluació temporal, el que cal interpretar com un intent de resoldre conflictes cronèmics dins el context de la comunicació. En tot cas és l'únic recurs de que disposem per a explicitar situacions en el pla temporal i per relacionar-les en fites reconeixibles, essent, fins i tot, un sistema alternatiu per expressar determinats estats emocionals concomitants a l'acte de comunicar.

En consideració al que s'acaba d'exposar, sembla que els nostres mecanismes de percepció porten a configurar una determinada idea de temps adequada a l'escala humana. Aquest concepte de temporalitat és interioritzat i repercuteix en l'àmbit sociocultural formant part d'un sistema de retroalimentació per a recrear aquesta idea de temps, la qual és una vegada més copsada pels mecanismes de percepció, tancant-se així el cicle, com es representa en el següent esquema:



Sobre aquest aspecte de la manca de sincronia segueix argumentant Piaget (1981: 2) que si el temps és la coordinació de moviments, quan l'espai s'assimila a la lògica dels objectes, caldria pensar que existeix un temps operatori consistent en les relacions de successió i de durada organitzat d'acord a operacions anàlogues a les operacions lògiques. No obstant, s'entén que aquest "temps operatori" haurà de ser diferent del "temps intuïtiu" limitat a les interaccions de successió i durada donades per la percepció immediata, externa o interna. Per altra banda, però, el "temps operatori" podrà ser "qualitatiu" o "mètric", depenent de que les operacions que el constitueixen es desenvolupin de forma anàloga a les relacions lògiques o de que hi intervinguin unitats numèriques. En tot cas, tal com apunta Roy Davis, el "temps intuïtiu" serà insuficient per constituir relacions adequades de simultaneïtat o successió i de durada. Es fa, per tant, palès que hi ha un temps intern que no va sincronitzat amb els còmputos artificials, si bé hi ha lligams pel que fa a la coordinació operatoria. Henri Bergson (1889) argumentà que el treball espiritual no és susceptible de ser traduït en termes de duració tal com es fa amb el treball físic, sotmès a uns paràmetres de medició com poden ser la potència o la intensitat. L'avaluació del treball espiritual, per contra, té caràcter relativitzador en tant que està sotmès a contínues correccions, de forma que pot semblar curt mentre s'està realitzant (temps vivencial) o més llarg durant la retrospecció, per la qual cosa és fa evident que les operacions del temps psicològic es limiten al qualitatiu pur.

Dins aquest mecanisme de seqüenciació considera Fraisse (1967:11-12) diferents processos concomitants al propi procés central de la successió de fases, i senyala a la vegada la importància dels intervals, tant per l'acció de separació com per

les seves diferents duracions, entenent-los com factors significatius. Val a dir que aquest és un aspecte interessant no solament per fet de definir dos estadis successius mitjançant una apreciació de contrast, sinó també per copsar la noció de variació o de canvi. En aquest sentit, l'alternança entre dia i nit en seria l'exemple més evident. És per aquesta raó que Fraisse senyala el doble caràcter que això manifesta, ja que una cosa és el fenomen observat i l'altra l'escala en la qual es considera. És obvi que davant aquestes condicions temporals reaccionem de formes molt diferents, el que porta a fer la distinció de tres nivells d'adaptació: l'acondicionament al canvi, la percepció del canvi i la forma d'adaptar-nos a les noves circumstàncies. Malgrat que el discurs de Fraisse evita depassar el marc de la psicologia, és d'observar que el tema recau directament sobre la qüestió de la motivació (necessitat d'adaptació) així com sobre els aspectes emocionals, factors que alhora incideixen de ple en el llenguatge. Pel que acabem de dir s'infereix que l'aplicació del llenguatge a diferents perspectives temporals crea sistemes complexos, com al seu moment s'exposarà.

## **2.2. Sentit i consciència d'historicitat. Sistemes de còmput**

Vista la dificultat que significa treballar en un context d'aquesta naturalesa, cal considerar l'abstracció que suposa interioritzar conceptes com "dia", "setmana", "mes", "any", etc, la qual cosa representa un notable avenç en aquest procés evolutiu de la percepció del temps. El record de certs fets socials i la recurrència de determinats esdeveniments representen, per altra banda, un gran ajut per l'elaboració de calendaris, regulant d'aquesta forma els passos cronèmics i configurant alhora una periodicitat cíclica que haurà de pautar unes actituds determinades al llarg del període anual. Aquest esdevenir cíclic és interioritzat i integrat en el món de símbols creat per l'home, alhora que interpretat com una mena de marc de referència en el que tenen lloc els esdeveniments socials. Per altra banda, però, la qüestió de la irreversibilitat del temps ha comportat una preocupació inconscient i prou important com per arribar a configurar unes determinades pautes mentals en l'individu, tant formals com de contingut, donant origen a aspectes de transcendència i als sistemes de creences, així com també a una

subseqüent crisi existencial<sup>17</sup>. Certament, de manera inexorable l'home està condicionat a una distribució temporal i tota la seva actuació s'organitza en funció d'una conjugació entre la linealitat de la vida i els cicles diaris, setmanals, mensuals, estacionals i anuals.

Per a l'antropòleg l'home és vist com un element informador i ordenador d'una natura marcada per la tendència al desordre. Una d'aquestes mesures d'ordenació del món com a àmbit en el que viu –i una de les més antigues- ha estat precisament el còmput del temps, des d'un pla antropocèntric i alhora teleològic. És així com la preocupació causada pel propi esdevenir portà a establir relacions dins un sistema lineal temporal, sobre el qual s'adaptà tot un mecanisme cíclic basat en una visió cosmogònica i originat en el culte als astres, amb el que es conjuguen les expectatives de futur en funció d'experiències viscudes. Però la dificultat en interrelacionar aquests dos sistemes es palesa en el propi fet existencial, en raó de que no només som captius del temps i de l'espai –fent recurs a una tòpica metàfora-, sinó també de la pròpia mecànica dels cicles temporals, mitjançant la qual organitzem la nostra vida. És per això que insisteix en argumentar Heidegger que, més que viure en el temps, “vivim el temps”.

Observem, no obstant, que el discurs físic sobre el temps cau sovint en situacions de paradoxa. Certament, si el “temps” no és un fet accessible a la percepció dels sentits (al menys en aparença), cal qüestionar-nos com és possible ordenar-lo i mesurar-lo. Vegem que la “mesura del temps” dins el que té lloc un determinat esdeveniment és solament susceptible de ser copsat per comparació entre el principi i el fi del procés inanimat dins el qual es produeix tal esdeveniment. Això és entès, per tant, com a mesura de seqüència social irrepètible, raó per la qual és sociocèntrica, com a conseqüència d'un evident origen antropocèntric, no tan sols pel fet de que un procés de socialització està supeditat a l'experiència, sinó atenent a que sense la referència humana tal quantificació no tindria cap sentit. Atenent a això, la determinació de posicions canviant en els astres no s'hauria originat a l'antigüitat per una preocupació de caire cosmogònic o estrictament astronòmic, sinó com a recurs per regular les activitats dels humans. Val a dir que des dels seus orígens mesopotàmics, l'astrologia havia tingut per objecte poder servir com indicador del “quan” i “quant temps” devien

---

<sup>17</sup> Com diu Gadamer, aquest és un tret característic de la tradició occidental, basada en els conceptes d'historicitat i evolució, així com en l'exercici de la memòria històrica (H.G.Gadamer, 1989, *La herència de Europa*).

durar certes accions o determinades feines, cosa absolutament raonable en tant que, des d'una consideració filogenètica, el coneixement va referit en principi a les necessitats de l'individu més que a l'especulació filosòfica<sup>18</sup>.

Aquestes observacions portaren a entendre que el temps cíclic és pausat, donant l'impressió de ritme i de retorn. Tal mecanisme regulat portà a la vegada a una ritualització del curs de l'any basada en els canvis solsticials i equinoccials, així com en els diferents moments de recol·lecta dels productes de la terra que tenen lloc al llarg de la trajectòria aparent del sol a l'entorn de la terra, com també en els minicicles originats per la llunació<sup>19</sup>. Del moviment cíclic dels astres –i especialment de la trajectòria del sol– nasqué el mite de l'etern retorn, donant origen al pensament transcendent i a l'experiència religiosa (Eliade, 1972). No obstant, dins aquesta visió simbòlica del temps i la seva funció ritual sobre l'individu, la qüestió no deixa de raure en la problemàtica interacció i adaptació d'aquest temps cíclic (previsible) al temps lineal (imprevisible) que determina el propi decurs de la vida. És així com ens trobem una vegada més amb el desajustament entre temps físic i temps consensuat<sup>20</sup>.

El còmput del temps s'origina, per tant, en les cosmogonies. No obstant, a banda de la voluntat de justificar l'emergència d'una determinada societat, amb la projecció històrica que una argumentació com aquesta pot suposar, les cosmogonies porten també implícita la idea de ser “devastats pel temps”, com transmet el vers de Hugo Foscolo: “No soc el que vaig ser; s'esvahí gran part de mi mateix” (Cardini 1984:11). És aquest

---

<sup>18</sup> L'interès popular per l'astrologia és un fet recursiu al llarg de la història. Des de l'antiga Mesopotàmia fins les actuals publicacions d'horòscops en revistes i diaris, passant per les activitats astrològiques del propi Johannes Kepler, es palesa que els averanys mitjançant la observació dels astres és una necessitat inherent a l'home.

<sup>19</sup> Des d'una perspectiva antropològica és aquest un aspecte rellevant pel que fa a l'interpretació popular de l'heliocentrisme i a les reaccions bloquejadores pel que fa referència a la seva acceptació social. No és cap novetat entendre que la teoria de Copèrnic significà una autèntica catàstrofe psicològica en diferents aspectes, no tan sols pel que afecta a qüestions de percepció, sinó també al trencament conceptual que suposava deixar obsoleta una estructura de l'univers basada en un criteri de categorització i jerarquització teocèntric. Atenent als cànons de l'època, des del moment en que l'evidència del que es percep ja no correspon a la realitat aparent, es crea un conflicte epistemològic, el qual fou ja intuït per Ptolomeu, raó que justifica la seva teoria dels epicicles. És evident, per altra banda, que l'acceptació del model heliocèntric comportà alhora una dissociació entre el concepte d'any cíclic, d'interès antropològic, i el d'any solar astronòmic.

<sup>20</sup> L'imaginari popular juga sovint amb aquest desajustament cronèmic. El folklore està ple de referències astronòmiques projectades en interpretacions antropocèntriques, com són les fogueres de Sant Joan, els rituals del foc solsticials o les diferents festivitats anuals a l'entorn de simbologies dendrítiques que fan referència a la fertilitat. Pel que fa a Catalunya aquest és un aspecte que, de manera extensa, han tractat alguns folkloristes, en especial Cels Gomis, Joan Amades i Josep Romeu.

un concepte que dona origen a la consciència de la història i que serà adaptat per la cultura judeo-cristiana, en oposició a la situació primigènica de present denotat per la immanència de l'”aquí i ara”. En aquest discurs cosmogònic el mite de l'”Edat d'Or”, o de l'etern retorn, plasma el sentit d'evolució de la història, connectant l'alfa i omega en una trajectòria alhora lineal i cíclica, el que es tradueix en un concepte de temps multidimensional i de lectura no lineal. Així mateix, el desfasament existent entre el *continuum* temporal en el que l'home està immers i una mimetització d'aquest temps projectada com a construcció cultural, es palesa perfectament en el concepte de *illud tempus*, inherent a la història cristiana (Cardini 1984:35-36). Mircea Eliade troba en aquesta consideració de la història una correspondència entre aquest temps prístí i el concepte de “gran temps”, aspecte que recull la litúrgia cristiana i que es fa palès en determinades cerimònies religioses. Atenent a això, la significació litúrgica d'aquest tipus de ritual amb implicació cosmogònica i temporalitzada és interpretable a un retorn periòdic (una aproximació simbòlica) a aquest gran temps (Eliade 1972:87-90). Vist des d'aquesta perspectiva, però, la història s'entendria més com un procés de decadència de la condició humana des de l'estat ideal prístí que no pas com una ordenació de la realitat, del que resulta una visió paradoxal oposada al propi concepte de temps<sup>21</sup>. Fou precisament Hesíode qui, mitjançant el mite de l'”Edat d'Or”, intentà donar eines per contrarestar al pessimisme ocasionat per la inexorable submissió de l'home al temps. Vegem així que en *Els treballs i els dies* (c.700 aC) no tan sols pretén explicar els orígens de la condició desavantajosa en la que es troba l'home i del caràcter compulsiu del treball per a garantir la seva subsistència, sinó que procedeix de manera didàctica a objecte d'establir una cronèmica pautaada que serveixi d'ajut per les labors del camp o per les activitats mercantils<sup>22</sup>. L'organització del temps esdevé, per tant, una necessitat social i es justifica a través d'una racionalització de l'entorn.

---

<sup>21</sup> Des d'una perspectiva historicista i de filosofia de la història, aquest seria el punt de partida de la teoria de Spengler del destí orgànic de la humanitat a partir d'una reflexió teòrica sobre els fonaments de la ciència i de les arts (Spengler, 1934, *La decadència de occidente*). Igualment influeix aquest concepte en la teoria dels cicles històrics de Toynbee, en els quals es contempla el procés d'ascensió, plenitud i davallada de les cultures (Toynbee, 1934-1954, *A Study on History*).

<sup>22</sup> A part d'una regulació cronèmica, *Els Treballs i els Dies* significa la organització de la societat a partir de l'exemplificació aportada per la història o el mite, com s'havia donat abans amb les obres d'Homer. Hesíode, que es descriu ell mateix com un pastor, experimentà la penúria i el drama de l'emigració en primera persona, raó per la que es preocupa d'assolir una prosperitat a partir d'una racionalització del treball i de les activitats diàries.

L'home modern sintetitza aquesta idea de temporalitat amb els ritus de naixement i mort, en contraposició a la noció del “res”, que significa la negació del temps, malgrat que la idea de la mort no té, perquè implicar necessàriament la noció del res. D'acord a aquest ordre de conceptes, el món és quelcom més que un miratge o una il·lusió, en el sentit més ampli del terme. Certament, el món físic i l'experiència vital són realitats per sí mateixes, però existeixen únicament en el temps. És de notar en aquest aspecte les marcades diferències conceptuals que es donen entre les creences dels pobles occidentals i les d'altres cultures del món. Així, mentre el cristianisme es basa en un context de temporalitat, altres cultures creuen en l'experiència del “no-ser” a través de la religió, com és el cas paradigmàtic de l'hinduïsm. Podem entendre, per tant, que el sentit de temporalitat engendra fatalment l'angoixa i el dolor o, dit d'altra forma, la temporalitat implica la consciència del factor temps en la part vivencial, del que emergeix el concepte d'historicitat. Per aquesta raó critiquen moltes cultures orientals el pensament europeu, arguint que es troba en la situació paradoxal de prendre consciència d'aquesta temporalitat en relació amb la pròpia vida. L'angoixa i el dolor s'originen precisament en el fet d'estar immersos en aquest *continuum* temporal, restant sotmesos al camí de la mort des de l'instant del naixement. Aquest estat d'inquietud esdevé, per tant, de la por al no res.

Malgrat que la reflexió que s'acaba d'exposar recau dins l'àmbit de l'antropologia, és per igual extrapolable a altres marcs teòrics, i de manera especial als de la semiòtica i de la lingüística cognitiva. Tot això porta a qüestionar-nos si el fet de tenir consciència del fenomen de la temporalitat, és a dir, estar dotats d'una competència temporal de base humanística, permet inferir la possibilitat (o la necessitat) de tenir diferents perspectives temporals o estructures del temps divergents, com aparentment es dona entre les cultures occidentals i orientals. De ser així, l'ordenació del temps no tindria perquè ser uniforme, sinó que podria presentar variacions en diferents àmbits geogràfics o ecosistemes, per la qual cosa, sembla fer-se evident les diferències en el discurs que projectem mitjançant el llenguatge.

Inexorablement la consciència de temporalitat ha portat a una necessitat de concebre un còmput del temps com a recurs per organitzar la vida quotidiana a qualsevol nivell. No obstant, ja d'antuvi, la cronèmica i l'avaluació aritmètica del temps



significà un problema, no tant sols pel que fa referència a aspectes quantitius, sinó també per la qüestió de l'adaptació de les pautes temporals a la vida quotidiana. Diu Krystof Pomian (1991) sobre aquest particular que si bé la multiplicitat del temps imposa diferents registres, tendeix alhora a una conciliació entre ells. Així, amb voluntat de diferenciar aquestes visions, diferencia quatre tipus de temps (o, més específicament, formes de procedir al còmput del temps). En primer lloc les "cronometries", o temps cíclic que marquen artificialment els rellotges i els calendaris, sobre les quals s'organitza qualsevol activitat humana. Per altra banda les "cronologies", o temps lineal compartit per la història i la pròpia naturalesa còsmica, en tant que series retrospectives amb possibilitat de donar una visió global dels estadis passats. En tercer lloc les "cronografies", o successió de cròniques que impliquen una ordenació temporal, cicles i canvis, a tall de sistema relativitzat a partir de series orientades i la seva significació. Per últim les "cronosofies" o series de dades i noms en les que la seva topologia determina una direcció en el temps, tant a escala humana com universal.

Amb tot, no ens sembla massa reeixida la divisió de Pomian, ja que en lloc de la pretesa conciliació més bé sembla proposar una forma alternativa de categorització dins la qual el rigor metodològic sembla primar sobre qualsevol aspecte de percepció, la qual cosa porta una vegada més a l'escisió entre temps físic i temps cultural. Valgui observar que solament les "cronometries" són referides a la dixi i a la prospecció, atenent-se a un temps físic vivencial, mentre que les altres formes de registre són retrospectives. La proposta, no obstant, fa evident la necessitat d'aplicar pautes cronèmiques a la vida quotidiana com a mètode d'orientació, regulació i seqüenciació de les activitats humanes, el que, a la vegada, implica optimitzar les situacions de comunicació. En tot cas, però, el que Pomian evidencia és precisament la manca de sincronia entre unes i altres i, com a conseqüència, la solució alternativa –quan no necessitat- d'adaptar un model no lineal, aspecte que caldrà reprendre més endavant.



### 3. El temps com a metàfora

#### 3.1 El temps com a forma independent. Cronèmica i cultura

En el món clàssic era freqüent personificar les abstraccions a objecte d'apropar conceptes sense referent físic al món material; així, del fet d'obrar amb equitat s'originà la deessa Justícia, de la noció de celeritat fou creat Mercuri o del sentiment d'amor nasqué Venus. Dins aquest mateix ordre d'idees existeixen en el llenguatge reiteracions del tipus “el vent bufa”, com si el vent fos una entitat que pugues fer altres coses apart de bufar (Elias 1989:53) o “el temps passa”, expressió tautològica que sembla deixar implícita la concepció d'un temps susceptible de ser parat. De caire similar és el concepte expressat en la llengua anglesa amb el terme *timing*, que més que entendre's com a “sincronització entre dos o més processos”, connota la idea de “determinació o medicació del temps en relació al parlant o al pensant”, el que dóna la impressió que hi ha quelcom subtil –que és precisament “el temps”- que es tracta de determinar o, fins i tot, controlar. En realitat tots aquests exercicis de llenguatge no serien més que una forma congruent de representar el món d'acord a metàfores convencionals, com argumenten Lakoff i Johnson (1980); però en tant que es tracta d'un concepte cronèmic, observa Goatly (1996) que a més de donar-se una sincronització de l'intel·lecte amb les situacions temporals ens trobem també dins una situació comunicativa. D'aquesta manera els conceptes abstractes serien originats d'experiències físiques preconcebudes en part per projecció metafòrica (ibid.:542). Atenent-nos a l'assaig de Lakoff i Johnson (1980) sobre la metàfora és profitós considerar la seva proposta del concepte de *container*, el qual és originat a partir de la idea de què el missatge és quelcom que, prèviament, va dintre d'una mena de receptacle o que va “embolicat” amb alguna cosa molt subtil que facilita la comprensió. Des d'una perspectiva cognitiva comenta Perinat

(1993:43-44) al respecte que aquest envoltori o suport no és tant el llenguatge com l'activació empàtica entre els interlocutors, el que podria explicar-se com una resonància rítmico-nerviosa de les ments dels interlocutors. Precisament en el cas d'estructures musicals, àmbit que tractem a la segona part d'aquest estudi, sembla que és perfectament aplicable aquesta explicació, pel fet de que en qualsevol tema musical el text constitueix una part instrumental que es conjuga amb molts altres factors, com al seu moment caldrà analitzar. Vegem, per tant, que la projecció metafòrica és un fenomen complex en tant que ofereix diferents dimensions que actuen en reciprocitat i de manera dinàmica dins el *continuum* temporal, la qual cosa no deixa de ser en sí una altra metàfora.

No obstant l'abstracció que suposa, el llenguatge tendeix a considerar el temps com si es tractés d'un objecte físic. En tot cas, com ja ha estat comentat, el llenguatge és l'únic recurs de que disposem per fer més proper un concepte abstracte, d'aquesta manera fem ús d'expressions valoratives del tipus “perdre el temps” o “guanyar temps”, o també “el temps és or”, amb el que s'infereix una interrelació d'aquest àmbit temporal amb la pròpia existència, donant a entendre que l'experiència vital és sempre sotmesa al temps. Aquesta interacció arriba, fins i tot, a personalitzar-se amb expressions del tipus “anar contra el temps” o “a contratemps”, o tractar de “vèncer al temps” o, fins i tot de “matar el temps”, el que ve a significar una voluntat o un desig de perdre la consciència del pas del temps. Amb tot, és d'interés observar que aquestes formes es mouen dins un context protocol·litzat en el qual el concepte temps sembla prendre un cert sentit d'antagonista o d'entitat hostil contra la que cal oposar una acció, gairebé a efecte d'una implícita necessitat de supervivència. Expressions com aquestes connoten, de manera explícita, el sentit dramàtic de la pròpia vida, de la qual el temps n'és alhora matèria prima i opositor. És precisament aquest l'estat emocional inspirador de moltes obres literàries que es basen en diferents mites, tenint el temps com a comú denominador. D'aquests mites, el de Faust<sup>23</sup> és tal vegada el més paradigmàtic, en tant que es genera a partir del somni de la metamorfosi retrospectiva i del desig d'assolir l'eterna joventut.

---

<sup>23</sup> La metamorfosi com a projecció tràgica de la pròpia existència és l'argument central del mite de Faust, dramatitzat especialment a través de l'obra de Goethe (1808). En aquesta obra, el retorn a la joventut no resulta tan sols un viatge en el temps sinó una introspecció en la pròpia consciència de l'existència d'un mateix. L'obsessió compulsiva de Faust de frenar el curs del temps pren, alhora, un cert paral·lelisme amb la metamorfosi que experimenta Alice a través del somni, en *Alice in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865) o en assolir penetrar en l'altra banda del mirall (Lewis Carroll, 1871). Tant l'existència de Faust

Dins aquesta mateixa línia de referents culturals s'hi pot també incloure la imatge popular del vell de barba blanca armat d'un rellotge de sorra i d'una dalla, una representació tòpica que forma part de l'imaginari col·lectiu dels pobles occidentals, en la que es dona una evident, a la vegada que paradoxal, assimilació del temps a la idea de la mort. No és de menys observar que en aquest sentit és igualment utilitzada aquesta simbologia per fer referència al temps cíclic o anyal. L'any nou –el “ninou”, com es deia altra temps- és sovint representat per un nadó, a tall de contraposició de valors respecte a l'any que s'acaba. És aquesta una imatge que té el seu origen en el clàssic *Janus* bifront, un doble perfil antropomorf que dirigeix simultàniament la mirada vers el passat i vers el futur, portant en una ma una copa –assimilada al grial- per a celebrar el traspàs calendàric i una clau a l'altra com a símbol de clausura de l'any que s'ha acabat i d'apertura del nou<sup>24</sup>.

Amb tot, el concepte de temps utilitzat en el llenguatge és sempre relativitzat i el seu valor serà depenent de la situació, per la qual cosa més que copsar el temps físic, el que fem és utilitzar aquesta noció situacional per a una finalitat comunicativa. Així, quan algú diu “estaré per tu en un minut”, el que realment vol dir és que estarà disponible dintre d'uns segons, o tal vegada dintre de cinc minuts o en un lapse de temps breu però indeterminat. En tot cas, els únics aspectes en comú que comparteix la noció de “minut de rellotge” amb “minut intern” és que són unitats relativament petites i que ambdues es refereixen a la mesura del temps (Bull 1971:2). És també d'observar com el maquinisme i els avenços tecnològics portaren necessàriament a pautar el temps de manera uniforme mitjançant la introducció d'un còmput temporal estandarditzat i, òbviament artificial. És aquest el concepte que l'enginyer escocès Sandford Fleming aplicà, en el decurs de la segona meitat del segle XIX, per facilitar les comunicacions en ferrocarril i per telègraf a través dels dilatats espais geogràfics de Canadà i dels Estats

---

com la d'Alice resulten d'un procés de metaforització del propi temps, emprant un metallenguatge que situa aquests personatges a “l'altra banda del temps”. Per l'experiència de la metamorfosi a través de la literatura v. José Jiménez (1993): *Cuerpo y tiempo*, Destino, Barcelona.

<sup>24</sup> Aquesta és una imatge recurrent que apareix en antics almanacs i llunaris catalans. Són especialment interessants els gravats que il·lustren els llunaris dels anomenats “metges vigatans” Granollacs (1494) i Alemany (1580) (Joan Amades, 1958, *Guia de festes tradicionals de Catalunya*, Aedos, Barcelona) i també (Puig-Giralt, Enric, 1984, *Aproximació a la història de l'astronomia i ciències afins als Països Catalans*, obra inèdita). Val a dir que aquesta iconografia és també present en el romànic, com es pot constatar en el menologi de la portalada del monestir de Ripoll (Junyent, Eduard, 1975, Barcelona, Riuissset, *El Monestir de Santa Maria de Ripoll*).

Units<sup>25</sup>. L'experiència americana d'aquest temps oficial, consensuat i convencional fou aprofitada per la seva introducció a Europa poc després, amb el que es procedí a la regulació d'horaris de les línies fèrries, tant per usos civils com militars, com hauria de ser experimentat l'any 1914, pels alemanys i pels francesos a l'inici de la Gran Guerra. Si bé les desastroses conseqüències d'aquest primer conflicte mundial foren degudes als avanços de la tecnologia aplicada a la indústria de guerra, a això cal afegir també l'impacte social causat pel rellotge de polsera, artefacte que comportà efectes no desitjats per causa de problemes d'asincronicitat que es manifestaren en diferents aspectes de caire logístic. El pla Schlieffen, concebut l'any 1913, per envair França a través de Bèlgica en una ràpida operació militar, fracassà precisament a causa d'una acceleració cronèmica que depassà els horaris previstos, el que fou causa d'un desajustament logístic entre els moviments de tropa i els serveis d'intendència<sup>26</sup>. Sens dubte, la cronèmica és un dels aspectes que més consideració mereixen al tractar sobre la Gran Guerra, donat que, més que mai, els senyals horaris establiren pautes d'actuació. Es dona així el contrasentit de que havent dit Einstein, pocs anys abans, que la simultaneïtat en el món de la física era un concepte més "privat" que "públic", el seu impacte social arribava a ser més fort que mai (Whitrow, 1990: 214). Paradoxalment, entre la sofisticació armamentística desenvolupada entre 1914 i 1918, el temps feia emergència presentant-se com una autèntica arma virtual.

Des d'una perspectiva antropològica és igualment interessant observar fins quin punt el temps actua per l'home com un element ritualitzat i, fins i tot, fetitxista. Val a dir sobre aquest aspecte que el temps té una funció catalitzadora que aguditza substancialment la sensibilitat humana pel que afecta al seu comportament i actituds. Així, la normalització social (el comportament de l'individu respecte a la societat) està en gran part sotmesa a pautes temporals. És un fet demostrat que en totes les cultures la temporalització dels esdeveniments, aspecte que implica la seqüenciació i reiteració de determinades pautes, es manifesta en fets institucionalitzats que sovint actuen com a símbols identitaris, fins i tot la pròpia referència calendàrica transcendeix en símbol per

---

<sup>25</sup> Després d'haver-se dedicat a les arts litogràfiques i a la cartografia, Sandford Fleming (1827 Kirkcaldy –1917 Canada) es convertí en enginyer de la companyia de ferrocarrils transcanadenca, intervenint en la construcció de la línia que comunicà Toronto amb la Columbia Britànica. Posteriorment fou promotor de la línia telegràfica del Pacífic, assolint establir la connexió Londres - Austràlia via Canadà i Fidji.

<sup>26</sup> Ferro, Marc (1970), *La Gran Guerra 1914-1918*, Alianza, Madrid, pp.63-70. / 102-106. També Whitrow, G.J. (1991), *El tiempo en la historia*, pp.213-214.

diferents cultures (casos d'un 11 de setembre, per Catalunya; d'un 12 d'octubre, per la hispanitat o d'un 14 de juliol, per la República Francesa, així com dels malaurats 11S i 11M pel que fa a accions terroristes).

Igualment és d'observar com aquesta interacció cronèmica apareix amb més força i profunditat quan més complexa és la societat, de tal forma que l'individu necessita situar-se en aquest marc temporal per preguntar-se en tot moment quina hora és i a quin dia viu. Es fa així evident que quanta més precisió es dona en la determinació del temps, més elevat és el grau d'exigència social i més rígides són les pautes de comportament que això infereix, fet que lògicament repercuteix en aspectes de llenguatge. Però les perspectives temporals, tant en l'àmbit vivencial personal, com en el d'experiència socialitzada inherent al decurs de la pròpia història, s'han originat en relació a les referències que marquen a la societat en la que estem immersos. Remarca Paul Fraise (1967:178) que la consciència individual no deixa de ser el lloc on convergeixen les diferents correspondències temporals d'un mateix i els propis temps col·lectius, consideració que igualment és compatible amb la teoria relativista de les cinc dimensions proposada per Norbert Elias.

Pel que respecta a les diferents formes de copsar el temps, és profitós consignar l'observació portada a cap per Bernot i Blancart, transcrita pel mateix Fraise (1967:183), en fer la distinció entre dos tipus d'activitat laboral a la població de Nouville<sup>27</sup>. En aquesta localitat francesa s'observà que la gent del camp i els obrers del ram del vidre no manifestaven pas unes mateixes actituds envers el futur que envers el passat. El camperol, fixat a la terra, havia organitzat la seva vida seguint les pautes naturals marcades pel cicle anual, mentre que l'obrer podia prescindir del calendari pel fet de que estava sotmès únicament a la seva activitat professional marcada per les alternances dels equips de nit i de dia. Les perspectives temporals, per tant, no eren pas les mateixes, per la qual cosa la "lectura" del temps havia de ser també diferent. Es fa d'aquesta manera evident que el fenomen de la temporalització està sotmès al concepte de relativitat, per la qual cosa no té necessitat de ser pauta d'acord al temps físic. Certament, la revolució industrial comportà l'aplicació d'unes formes de còmput

---

<sup>27</sup> Malgrat que Fraise cita textualment Nouville, pel fet de no haver trobat constància d'aquesta referència geogràfica, sospitem que podria tractar-se d'una de les dues Neuville existents en territori francès. Una d'elles prop de Vienne i l'altra en el departament de Calvados.

artificials i consensuades, a partir de les quals s'organitzà tot un nou estil de vida, marcant diferents actituds i, fins i tot, diferents ritmes cronèmics amb forta incidència amb els rellotges interns, sotmesos a aspectes més emocionals que pròpiament temporals, com Roy Davis suggereix.

L'ordenació del temps quotidià ha repercutit, així, en l'aparició d'un horari laboral que, com hem vist, en altra època havia marcat una diferenciació taxativa entre el temps sagrat i el temps profà (Cardini, 1984:52-53) a partir del concepte clàssic de *dies fasti* i *nefasti*, assimilat avui dia a la dissociació entre temps d'esbarjo i temps laboral<sup>28</sup>. Amb el trànsit de la societat agrària, marcada ostensiblement pels ritmes temporals d'ordre natural, a una societat urbana, amb pautes temporals confoses i basades en una ordenació "artificial", la percepció del temps canvia a mida que varien les actituds socials. Òbviament en aquest canvi es produeix un conflicte per asincronia entre el còmput del temps imposat pels rellotges i els ritmes cronèmics establerts per la nova situació. Vegem, per tant, que l'establiment d'una cronèmica adaptada a unes determinades circumstàncies, necessàriament ha de comportar una modificació de pautes dins l'àmbit de la comunicació, la qual afectarà també a aspectes lingüístics i de comportament, modificant alhora el procés de semiosi a través de fenòmens de corriment de significat.

Pel que s'acaba d'exposar es fa evident que a la societat occidental el temps porta implícita una idea de possessió, en tant que, malgrat l'ús metafòric, s'han encunyat expressions del tipus "no li puc concedir (o dedicar) més temps" o "pren-te el temps que vulguis", com si el temps fos propietat del parlant. En tot cas, en els darrers segles, el mecanicisme ha portat a una implicació directa del temps en el treball, com hem comentat, i progressivament també a una racionalització del propi treball a fi d'optimitzar la producció mitjançant uns processos regulats mitjançant cronometratges. Òbviament aquest nou temps fou pautat de manera artificial, pel que quedà, per tant, desvinculat del cicle solar amb el que, tradicionalment, s'havia anat regint l'agricultura. En conseqüència, a la societat actual el temps és, certament, un recurs –relativament

---

<sup>28</sup> En realitat a l'antiga Roma aquesta divisió era més complexa, ja que s'articulava en dos àmbits, els *dies festi* i *profesti*, i els *dies fasti* i *nefasti*, generadors de les nocions de *feriae* i de *fas*, respectivament. Els *dies fasti* conferien a l'acció profana de l'home una base mística, o *fas*, mentre que els *nefasti* no la conferien. Contràriament, les *feriae* eren un període de temps dins el qual l'home renunciava a les activitats profanes. Per fi, els *dies festi* s'atribuïen als deus, mentre que els *profesti* estaven destinats a la pràctica de negocis privats i públics (Cardini, 1984, cap.III).



escàs- del què podem disposar i que, per tant, necessitem organitzar. Però no només parlem del temps com a objecte sobre el qual podem exercir una possessió, sinó també – òbviamment- com a àmbit en el que hi estem immersos, la qual cosa palesa una conscienciació en aquest aspecte. En l'expressió “el temps corre” sembla que es vulgui dir que tothom està immers en una mena de riu o àmbit susceptible de ser mesurat, però independent del temps i de l'espai físics. Aquest àmbit pot, fins i tot, significar una certa amenaça, com sembla explicitar una expressió com “el temps s'ens tira a sobre”, la qual cosa pretén donar a entendre que “un ja no té més temps” o que “li queda poc temps” (òbviamment fent referència al que li ha pogut estar assignat o concedit), el que porta a qüestionar-se si el concepte de temps proper o esdevenidor (el que queda fora del termini concedit) té el mateix sentit que el que s'acaba d'exhaurir. Certament, el valor del temps en aquest sentit té una gran implicació emocional ja que connota diferents maneres de “viure el temps”. Des de l'avaluació inconscient i l'apreciació de contrastos entre passat i futur, pròpia de la maduresa, fins les actituds de present del “viure el dia”, hi ha tota una gradació de situacions actitudinals que, d'una o altra forma, repercuteixen en el llenguatge. Observem així com moltes expressions quotidianes estan carregades d'ambigüitat pel que fa referència a la interpretació de la temporalitat i al propi concepte de temps. Una dicotomia d'aquesta mena dóna, per altra banda, consciència de la noció del nostre propi “consum de temps”, el que porta a establir categories asimètriques entre un temps “gastat”, que ja no és i ja no podem utilitzar, i un temps “en reserva” del que encara podem disposar per fer-ne un ús pertinent.

És igualment profitós observar com a la parla quotidiana s'explicita clarament el conflicte entre aquest temps experimentat i el que s'ha vingut entenent com temps físic –o “temps” per antonomàsia. En certa manera aquestes dites populars poden ser també un bon exemple per expressar el sentit que connota el concepte de “cinquena dimensió” proposat per Norbert Elias, en tant que consisteix precisament en l'experiència vivencial en el flux temporal i a l'espai físic. Val a dir que aquest argument troba paral·lelismes en alguns discursos filosòfics sobre la interrelació entre temps i individu; així sembla ser aquesta la idea a la que Bergson (1889) vol referir-se quan diu que “el jo profund surt de la consciència qualitativa del temps”, en la seva dissertació sobre l'*élan vital*. En tot cas, però, el concepte bergsonià d'independència del temps és en realitat una

resposta al model biològic de Spencer<sup>29</sup>, és a dir, el temps com a evolució, concepte del que s'infereix la conservació de la matèria i de l'energia, i que té projecció en els àmbits de la biologia, de la psicologia i també de la sociologia. Diu Spencer que la noció de temps només és possible de ser copsada a partir d'una relació d'estats de consciència. El naixement de la consciència del temps és, per tant, la consciència de les diferències de les impressions successives en relació a l'impressió que es té en un moment de present actual. Aquesta diferència neix del sol fet de tenir consciència de que aquestes expressions no poden tenir lloc de manera simultània, per la qual cosa, allunyant-se de qualsevol consideració empírica, Bergson centra la seva reflexió precisament en la noció de duració –*la durée*– com a qualitat inherent del temps, entesa com el procés continu de canvi. Així, l'objecte de la intuïció –de la que esdevé la percepció–, seria precisament la seva duració real. És aquesta consideració que porta a diferenciar el que anomena “temps veritable” del “temps falsificat” o especialitzat, és a dir projectat a l'espai.

De forma similar procedeix Heidegger<sup>30</sup> en argumentar que l'ésser humà és, per origen, temporal, en tant que es qüestiona constantment la possibilitat del seu ser. Per tant, com hem apuntat més amunt, no és que visquem en el temps, sinó que el vivim. El conflicte epistemològic, no obstant, segueix sense solució, i més quan Heidegger continua dient que l'autenticitat de l'ésser s'enfronta a l'artificiositat de l'existència del temps, o al menys de la interpretació que en fem d'aquest flux temporal. Això porta necessàriament a l'aporia de qüestionar-nos si hem d'entendre que la pròpia existència del temps és, ja de per sí, una metàfora. En aquest cas, però, d'així ser, caldria preguntar-nos sobre quina realitat hauria estat construïda aquesta metàfora.

---

<sup>29</sup> Herbert Spencer parteix de la tesi de Wundt, considerant que, a partir de la repetició d'un so, es fa possible definir una sèrie d'elements que conformen la percepció del temps. Una sèrie de fets de consciència comporta, així, una relació temporal, donat que entre ells hi ha un gran nombre de representacions que perduren.

<sup>30</sup> Aquesta reflexió de Heidegger parteix del concepte de *Vorwissenchaft*, traduït per Gabás i Adrián com “ciència prèvia”. Sobre aquesta base axiològica el seu discurs desglossa el *Dasein* qüestionant-se de manera simultània, des de la filosofia i des de la ciència, la significació d'aquest concepte pel que fa a l'existència d'un mateix i de la seva immersió en el món. (Heidegger, 2003: 25-26).

### 3.2 El procés de metaforització

Segons Lakoff, el mecanisme de metaforització implica un sistema conceptual estructurat a escala humana i definit alhora de forma metafòrica, és a dir fent ús de similituds, amb el que podem veure que el propi llenguatge científic no és pas altra cosa que això. Les implicacions metafòriques, per tant, poden caracteritzar un sistema coherent de conceptes metafòrics i també un sistema coherent d'expressions metafòriques en correspondència amb aquests conceptes. Però un procés de metaforització implica també fer ús d'una estructura mitjançant els termes d'una altra, amb la qual cosa es dona un doble mecanisme d'acció compensada que fa destacar uns determinats conceptes mitjançant l'enmascarament o l'ocultació d'altres. El resultat de tal procés és, per tant, una visió parcial i fragmentada de la realitat, la qual solament prendrà rellevància amb la creació de sentit (Lakoff, 1980). Per tot plegat, un dels aspectes centrals que mereix la nostra consideració dins aquest procés de metaforització és la utilització de la pròpia metàfora com a medi o instrument de comunicació. Segons aquesta perspectiva comunicativa, el parlant situa idees (objectes abstractes) dins paraules (contenidors) i per mediació d'un conducte, que és la pròpia estructura metafòrica, les envia al receptor, qui les descodifica i interpreta.

Igualment es pot considerar que les pròpies pautes de seqüenciació de les estructures temporals són també formes originades mitjançant un procés de metaforització. No obstant, però, Lakoff i Johnson (1980) creuen que cap metàfora és susceptible d'arribar a ser entesa sense l'ajut de l'experiència. Observem així com aquesta tesi és en gran part coincident amb els arguments proposats per Vygotski a partir de la psicologia de la percepció. Valgui observar en aquest sentit que la denominada "zona propera de desenvolupament" no és altra cosa que una projecció que l'adult fa dins el món de l'infant en interpretar una joguina improvisada com un objecte real; aquest és el procés d'abstracció que converteix una escombra en un cavall, projecció metafòrica que l'infant comprèn com analogia amb la realitat. Juguen, per tant, en aquesta situació accions de significat compartit a tall d'esquemes d'activitat (Vygotski, 1973). Vegem així que, en aquest cas, la funció dels signes humans seria precisament la interiorització de significats –o bé la comprensió d'aquests significats,

segons Bakhtin<sup>31</sup>- a fi de regular pautes de comportament. L'experiència temporal esdevé, així, del sentit de percepció del temps. És el propi cos que ho experimenta físicament en canviar de lloc, moviment amb el que es varia la seva situació a l'espai i que, per tant, ocasiona variacions en el temps. En conseqüència es posa de manifest que de cap manera la metàfora pot ser desvinculable de la base experimental. És precisament així com es crea la coherència, fent que la metàfora sigui orientacional mitjançant l'establiment d'una relació del parlant amb l'objecte.

Amb tot, queda per aclarir encara si aquest procés de metaforització –i aquest és un dels punts conflictius pel que fa al llenguatge- s'origina a través del propi llenguatge, en tant que recurs comunicatiu o, per contra, és purament cognitiu, en el sentit de que les metàfores poden ser pensades, essent enteses com a mecanisme d'aprehensió i no necessàriament de comunicació. En aquest cas ens caldria constatar si el temps pensat i el temps verbal corresponen a un mateix ordre d'idees, qüestió que remet directament a la hipòtesi Sapir-Whorf. Sobre aquest aspecte Fillmore (1997:46) presenta algunes objeccions pel fet que, dins d'un mateix llenguatge es troben expressions alternatives del tipus *in the months ahead* / *in the following months* per expressar la mateixa idea. No obstant la pretesa identitat de sentit, veiem que en aquests casos es palesa que el concepte temps no ocupa pas el mateix lloc dins la cadena sintàctica. Així mateix és de notar que els termes “abans” i “després” són nocions temporals bàsiques que no ténen el seu origen en cap metàfora de moviment. Es dona, per tant, en el llenguatge una situació d'ambigüitat pel que afecta a situacions de referència física i a conceptes que denoten una progressió temporal.

Senyala Fillmore, per altra banda, que en la llengua anglesa els conceptes oposats *earlier* / *later* difereixen del binomi *front* / *back* en el sentit de que els primers són referits al temps i els segons a un determinat eix situat sobre l'objecte. No obstant cal observar que en qualsevol aplicació, com es pot constatar perfectament en el cas d'un automòbil, els conceptes *front* / *back*, si bé tenen un referent físic, infereixen alhora una idea potencial de progressió en el temps. És a dir que quan l'objecte està en

---

<sup>31</sup> Si bé l'escola rusa parteix de Peirce, a l'igual que Vygotski o Yakubinski, Bakhtin porta el seu discurs a aspectes vinculats amb la comunicació. Per Bakhtin la comprensió és sempre un acte dialògic. D'acord amb això, la comprensió s'oposa a l'enunciat de la mateixa manera que una rèplica s'oposa a una altra en l'interior d'un diàleg. És així com la comprensió busca un “contra-discurs” en relació al discurs de qui parla. (Todorov, T. 1981, *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil).

moviment, la part que primer es cospa del mòbil és precisament la seva part frontal (*front*), mentre que la posterior (*back*) és la que darrerament arriba i es veu. Vegem així que aquesta constatació té un cert paral·lelisme amb l'argument de Vygotski esmentat més amunt, ja que en aquest cas el concepte temps i la seva projecció en el llenguatge és aplicada *a priori* mitjançant un procés de metaforització d'una progressió física encara no realitzada. Val a dir que en el cas del procés de fabricació d'un automòbil aquesta constatació es fa evident, en tant que, des d'una concepció aerodinàmica, el davant i el darrera són definits abans de constatar empíricament que així és la distribució de la carrosseria.

Un altre cas de situació temporal en el llenguatge és precisament la forma d'explicitar l'hora sobre l'esfera d'un rellotge. Si bé la referència és la mateixa, el sentit és diferent quan es diu "són dos quarts d'onze" o *son las diez y media*; o bé *it's half past ten* o *dix heures et demi*. Malgrat que la forma de donar l'hora es basa en consideracions d'ordre geomètric i matemàtic, pel fet de fer referència a relacions numèriques i situacionals sobre els 360° d'una circumferència repartits entre dotze caselles, igualment s'hi poden trobar implicacions lingüístiques de manera similar al que es dona en la contrapartida d'alguns proverbis. Certament, una anàlisi de les dites populars obre una nova hipòtesi de treball pel que fa a qüestions de significat i interpretació. En fer una comparació entre les llengües catalana i castellana no és el mateix dir "és un home de cap a peus" que *es un hombre de pies a cabeza*, una inversió de valors que, malgrat remetre directament a la hipòtesi Whorf, no és pertinent analitzar en la present recerca<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> L'aforisme o el proverbi comporta un evident interès antropològic, alhora que remet directament a una anàlisi whorfiana. Val a dir que el seu contingut té sempre un fons pragmàtic que fa referència a aspectes de consuetud i a actituds socialment regulades, raó per la que presenta una correlació directa i evident amb la cultura dins la qual ha estat generat. Hi ha, per tant, proverbis de caire universal, ("Cada cosa al seu temps" / "*Cada cosa a su tiempo*" / "*Chaque chose en son temps*" / "*Every thing in its own time*"), mentre que altres poden presentar versions alternatives ("L'hàbit no fa al monjo" / "*El hábito no hace al monje*" / "*L'habit ne fais pas le moine*" / "*Simply having children does not make mothers*"). Per contra, altres proverbis són de caire autòcton, per la qual cosa la contrapartida en altres llengües resulta problemàtica, com són els següents exemples: "*Bouche de miel, coeur de fiel*" (sense alternatives conegudes en altres llengües), "*Haz bien y no mires a quién*" (amb contrapartida en anglès: "*Do good and ask no for whom*", però inexistent en francès), "Barcelona és bona si la borsa sona", "*Si non é vero é ben trovato*" etc.

### 3.3 Temps i significació social

Des del pla social el temps és interpretat com quelcom inherent a la comunicació, és a dir a les interrelacions entre grups humans, el que dóna facultat per fer acords, situar accions, memoritzar, sintetitzar, categoritzar, interpretar, etc. Aquesta és la noció de temps traduïda a través del *continuum* que marquen els rellotges, en tant que artilugis fets a escala humana amb l'objecte de permetre situar punts de referència consensuats dins aquest àmbit abstracte. La importància del paràmetre temps en els processos comunicatius és, per tant, cabdal, ja que tota informació o interrelació entre emissor i receptor té lloc i s'estructura a través de mòduls temporals. Hi ha, per tant, un temps establert per a cada pas que es dóna dins la progressió en el *continuum*, essent aquest temps igualment significatiu a efectes de comunicació, no solament com a recurs instrumental dins el que es seqüència la cadena lèxica, sinó també atenent al seu contingut semiòtic. En conseqüència, no solament té el temps un significat social, sinó que és alhora un factor absolutament essencial pel que fa a la interpretació del missatge dins la interacció comunicativa.

Val a dir que el concepte d'interacció implica, en aquest sentit, relacionar un grup humà amb una o altres entitats contínues en l'esdevenidor. Dins aquest procés cognitiu es poden situar tres pols (Elias 1989:57-58): la persona que, aquí i ara, estableix les relacions (determinant el temps); un mateix com a *continuum* estandarditzat situat entre les cotes del naixement i la mort, i en tercer lloc la multitud de processos que un mesura en tot moment respecte a sí mateix, a tall de *continuum* canviant. Sembla, per tant, que en aquesta interacció és possible establir una diferenciació qualitativa entre aspectes vivencials experimentats i aspectes de context.

És evident que la interpretació –i també l'aprehensió– del procés complex que infereix la interacció entre temps i espai no seria possible sense considerar que aquest temps esdevé en la percepció d'ordre i serialització dels esdeveniments que fa el propi subjecte; d'altra manera mancaria de coherència i no tindria sentit. És precisament a partir d'aquesta organització seqüenciada que es fa possible la determinació del temps, però cal també entendre el concepte “temps” com un element simbòlic referit a les relacions entre persones i situacions. En certa manera el temps com a símbol abstracte, abans de ser projectat en un sistema codificat com pot ser el verbal, seria assimilable al

tipus de símbol de relació que s'utilitza en matemàtica o en lògica. Per altra banda, però, no es pot deixar de considerar que aquests símbols igualment impliquen referències operacionals a través d'una projecció metafòrica referida al temps i a l'espai. Atenent al que acabem d'exposar veiem que la relació entre posicions dins la seqüència de dos esdeveniments ha d'implicar també un intercanvi d'informació i, per tant, una situació comunicativa.

La noció d'“aprehendre el temps” implica així un necessari procés de socialització, ja que, del contrari, un individu que deixés de regular la seva conducta d'acord a un sistema temporal col·lectiu significaria un trastorn en el sistema (Elias, 1989). Fins i tot la manca de regulació temporal en un mateix pot repercutir en una desestabilitat dels ritmes vitals i psíquics, el que portaria a la ruptura d'un sistema amb implicacions a diferents nivells. No obstant, un procés d'interiorització de pautes temporals necessàriament haurà d'implicar consideracions de tipus semiòtic en referència al context cultural dins el qual es desenvolupa. Aquesta correlació palesa una vegada més la unitat indissoluble de temps i espai.

L'experiència de viure el temps porta a la necessitat de “determinar el temps”, el que, en un pla elemental, significa comprovar si una determinada variació o transformació en el *continuum* té lloc abans, després o al mateix temps que una altra (Elias 1989:59). Lluny de caure en una tautologia, malgrat l'aparença, és d'observar que en aquest discurs en cap moment és possible deixar de fer ús de metallenguatge, ja que sembla que no tenim altra opció, en tant que sobre el terme “temps” apliquem una ampla varietat de conceptes amb diferents matisacions de sentit. En tot cas, la percepció de les relacions que establim en el procés de determinació del temps, dona el concepte d'interval entre dos esdeveniments, el que, entès dins d'una situació comunicativa, es reflecteix a través del llenguatge fent ús de determinades categories gramaticals.

En els humans la percepció està vinculada a la representació mental d'una idea o concepte que sembla relacionar-se amb la pròpia acció. Des d'un pla cognitiu, la percepció del temps no serà possible de no haver-hi una acció seqüenciada, on a més del contingut hi entri la representació de l'*alter*, així com la memòria de totes les interaccions rellevants mantingudes amb ell (Perinat 1993:69-70). Observem així que

aquest procés ha d'implicar necessàriament un fenomen d'intersubjectivitat, com argumenta Vygotski, en el que s'hi infereix una teoria de la ment, construïda a partir de les pròpies representacions mentals. Valgui especificar sobre això que, des d'una perspectiva psicosocial s'entén per intersubjectivitat la competència de tenir accés als estats motivacionals dels altres com a suport privilegiat de les formes de comunicació pròpies dels animals superiors. La intersubjectivitat i la teoria de la ment permet, per tant, tenir consciència de les representacions d'un mateix, així com del que Perinat anomena "representacions compartides" (ibid.1993:98), és a dir, el coneixement del que cada qual té i el fet d'arribar a conèixer i entendre que els altres també les té. Solament amb aquest coneixement compartit la informació pot revestir-se de significació. De la mateixa manera la creació de sentit, tant des d'una perspectiva semiòtica com de filosofia del llenguatge, haurà de ser entesa com una conseqüència d'aquest procés. No obstant, els mecanismes d'aquesta subjectivitat referencial queden encara lluny de ser explicats amb arguments convinents. Bruner (1990:120) posa especial èmfasi en el fet de que ments alienes a la nostra cultura puguin ser tractades com si fóssim nosaltres mateixos, fent així possible compartir les mateixes referències del món exterior. Recolzada en l'evidència empírica, vegem que, paradoxalment, la proposta de Bruner es pot considerar alhora innatista i conductista, en tant que presenta a l'ésser humà com un "realista *naïve*"<sup>33</sup> que, a partir d'una competència comunicativa, la necessitat lògica el porta a orientar-se vers determinades referències que són compartides amb altres parlants. No obstant queda sense explicar com és possible una convencionalització d'un sistema no natural com és el llenguatge.

En la seva teoria de la cadena històrica causal, Hilary Putnam (1975) proposa una explicació, segons la qual la tensió entre el "fet referencial introductor" que el parlant té a la seva ment i els "episodis referencials anteriors" transmesos a partir d'un consens entre dos individus porten a una interacció i cooperació orientada a una referència compartida. Tot això ens porta, una vegada més, a considerar que, pel que fa al temps, l'orientació és un altre aspecte absolutament rellevant pel doble fet de ser una experiència compartida (la pròpia experiència de viure el temps) i alhora una referència

---

<sup>33</sup> El concepte del "realisme *naïve*" ha estat també tractat per Hilary Putnam (1975) *Mind, Language and Reality*, Cambridge UP i per William Hogan (1975) "Theoretical egocentrism and the problem of compliance", *American Psychologist*, May 1975.



consensuada (a través de les diferents perspectives temporals i posicions que podem establir en el *continuum*).



## 4. La seqüenciació com a projecció del món físic

### 4.1 Temps i experiència humana

Cal entendre la seqüenciació com un procés integrador i d'alt nivell sintètic, del que s'originen les relacions del tipus “causa i efecte” i també “espai i temps” o, fins i tot, el principi dels contraris. L'emergència d'aquest procés cognitiu, no obstant, ha portat a considerar diferents hipòtesis, des de les postures eminentment biològiques fins diverses propostes generativistes. La competència lingüística de l'innatisme, del tipus chomskià, estaria així relacionada amb aquest procés cognitiu d'aprehensió apriorística del flux temporal, però és d'observar que, a més de socialitzat i compartit, el coneixement és també acumulatiu. D'acord amb aquesta consideració, l'experiència vivencial iniciada en el moment de néixer vindria d'alguna forma pautada d'acord a esquemes convencionals preestablerts. Sobre aquest aspecte especula Elias (1989: 72-73), com podria ser un grup social mancat d'un funcionament temporal en base a aquest esquema i que partís sempre d'una *tabula rasa*. La qüestió estaria en saber si haurien estat capaços de descobrir, tot de sobte, les mateixes relacions que tenim nosaltres pel que fa al temps i a l'espai, amb els corresponents mecanismes lògics que això suposa, o haurien, tal vegada, desenvolupat una lògica alternativa. Des l'àmbit de la psicologia, el paradigma de la consciència universal i dels processos de sincronicitat proposats per Jung possiblement podrien aportar algun argument alternatiu en referència a aquesta situació hipotètica, aspecte en el que, òbviament, no entrem en raó de que depassa el nostre àmbit de recerca<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup>La preocupació sobre l'inconscient col·lectiu, així com de la integració de la totalitat de la consciència com a forma primària de la vida psíquica projectada en el jo, parteix de diferents orígens. Així, a part dels

El concepte “temps” és, de per sí, una condició inalterable de l'experiència humana com a tal, si ens atenim a una premissa kantiana. És d'interès observar sobre això com el dubte metòdic de Descartes havia posat en situació precària qualsevol representació de la realitat, amb excepció del propi pensament i de la pròpia existència. No obstant, com argumenta Elias, tot aquest raonament cartesiana fou necessàriament pensat amb l'ajut instrumental d'unes determinades llengües (en aquest cas, concretament, del llatí i del francès), a partir d'una tradició intel·lectual vinguda des de “dintre” i a través del discurs d'altres persones. Així, considerant aquesta evidència caldria qüestionar-nos si no seria igualment una il·lusió el llenguatge dins el qual ha estat construït aquest axioma i, fins i tot, la pròpia tradició a través de la qual hi arribà. Seguint el fil de la crítica de Elias, cal observar que Descartes desenvolupà la seva argumentació fins arribar al moment precís d'evitar enderrocar-se la seva fe axiomàtica pel que fa a la “raó”, ja que d'afegir més preguntes sobre la qüestió l'haurien portat indefectiblement a un altre ordre d'idees, posant-lo en una situació compromesa.

La gran aportació de la mecànica newtoniana en el pla cognitiu i humanístic ha estat, sens dubte, la consciència d'una experiència corporal a l'espai i de dinamisme pel que fa al moviment d'objectes físics, per la qual cosa, cos i extensió implica acció i moviment, tant si és interpretat des d'una perspectiva física com humanística. Partint d'aquesta consideració es fa evident un paral·lelisme entre món material i entitats abstractes. S'ens presenta així una conjunció complexa que alhora seria, fins a cert punt, interpretable en el que s'entén avui dia com entorn ecològic. Alguns autors dedicats a l'àmbit de l'ecolingüística -Goatly de manera especial- es qüestionen si en aquest sentit el llenguatge no seria una estructura metafòrica conceptual per poder parlar de canvis i processos dins l'espai-temps. En aquest cas qualsevol acció, succés, transformació o comportament seria entès com un procés metaforitzat en termes de canvi de lloc i de moviment. D'acord amb aquesta consideració hauríem interioritzat principis físics de força, energia, causa i efecte traduïts en termes que expressen moviment, com són els originats pels sistemes verbals. Tot plegat condueix, fins i tot, a la creació de lèxic específic, tant per a actuar físicament (verbs d'acció) com per solucionar la continuïtat de processos (“parar”, *stop*, etc), així com d'estructures sintàctiques amb força illocutiva

---

treballs de Jung, cal també fer esment de Brentano, Dilthey, Spengler i Jaspers com els autors de més influència en aquest tema.

que impliquen un principi de causa-efecte o d'acció-reacció. El que es pretén evidenciar amb això és que tenim certes experiències preconceptuals de moviment i manipulació d'objectes que serien la base d'una dinàmica newtoniana —o més pròpiament pre-newtoniana- estructurada dins l'espai euclidià. Sembla clar que tant aquesta dinàmica formalitzada per Newton com el sistema de lèxic metafòric que fem en el llenguatge ens sembla “natural” degut a la nostra experiència preconceptual adquirida des d'infants, com insisteix en argumentar Vygotski (1973). Es fa, així, evident que en aquest esquema hi ha sempre una funció d'actant/subjecte que causa un procés (verb) que afecta a un objectiu (objecte), de la mateixa forma que un agent extern aplica una força a un objecte per posar-lo en moviment. Certament, qualsevol efecte perlocutiú seria conseqüència d'aquesta interacció del llenguatge amb l'entorn, fins i tot sense necessitat de contemplar una intenció comunicativa, com postula Grice (Valdés,1991). Val a dir amb això que el llenguatge és susceptible de transmetre una càrrega illocutiva a través de lexemes amb contingut dinàmic, en els que es relaciona l'entorn amb la cronèmica, sense que sigui requisit la producció d'efectes perlocutius, com suggereix John Austin (ibid,1991). Amb tot, independentment de que la producció lèxica pugui produir efectes en l'audiència, una vegada més trobem en aquesta aproximació una conseqüència emanada del concepte de vivència en el temps suggerit per Norbert Elias, el que alhora implica l'experiència temporal i el seu subsegüent procés de conscienciació.

Des d'una consideració psicològica i dins l'àmbit del conductisme, un aspecte absolutament essencial per als behaviouristes<sup>35</sup> consisteix en estudiar què fa l'home com a reacció davant les situacions en les que es troba immers. Sobre aquest aspecte, val a dir que la qüestió més interessant en la que incidiren els behaviouristes (McK. Agnew & Pyke, 1969) fou precisament observar si la conducta humana estava en relació directa

---

<sup>35</sup> Si bé el terme “behaviourisme” (o “behaviorisme”) és gairebé sempre traduït com “conductisme”, malgrat l'aparent sinonímia havien estat originàriament dues corrents diferenciades. Concretament aquesta diferència estava centrada en el criteri de considerar o no la consciència dins els mecanismes del comportament humà. Una de les seves línies és la que portà al conductisme de Watson, doctrina psicològica centrada exclusivament en les dades observables en el comportament exterior, amb una total eliminació de la noció de consciència i sense relació amb la introspecció ni amb els processos fisiològics interns (Piéron, 1979). Per contra, els behaviouristes, o conductistes fora de la línia establerta per Watson, es manifesten menys empírics i consideren també els aspectes de consciència relacionats amb el comportament.

amb el contingut dels temps verbals, qüestió en la que s'incidirà més endavant al tractar sobre la hipòtesi Whorf.

## 4.2. Relativitat i formes de percepció

Amb tot, sembla que no hi ha cap argument científic que pugui assegurar que la nostra forma de percepció de l'espai-temps hagi de ser l'única, ni tan sols la més adient amb l'estructura del cervell-ment dels humans, en tant que tal concepte és aliè a la pròpia essència del temps. En tot cas no es tracta més que d'una forma exògena de copsar el món a partir de conceptes referencials propis de cada cultura. L'antropocentrisme havia partit del supòsit de que la natura és passiva i controlable, una assumpció que en el decurs dels darrers anys ha estat completament desestimada al considerar els nous conceptes aportats per les lleis de la termodinàmica i el principi d'entropia. Val a dir que dins el marc de la física moderna existeixen diferents teories sobre el temps, entre les quals caldria esmentar la termodinàmica dels estats allunyats de l'equilibri, el comportament de les partícules subatòmiques, la relativitat i la mecànica quàntica com les més productives<sup>36</sup>. No obstant, és d'observar que malgrat l'aportació que cada una d'aquestes teories fa en el camp de la nova física, l'interpretació del temps en cada una d'elles és marcadament divergent. Fins i tot s'hi poden trobar algunes interpretacions paradòxiques, així, la mecànica quàntica considera que les oscilacions microfísiques de l'espai-temps són tant sobtades que arriben a "esqueixar" el temps per a convertir-lo en reversible, discontinu i no causal<sup>37</sup>. Per aquesta raó, la manca d'unificació de criteris sobre el temps ha donat peu en els darrers anys a considerar sortides alternatives i rupturistes, des de l'aplicació de la lògica difusa fins la proposta de la teoria del caos. No obstant, malgrat els esforços metodològics, la integració del concepte "temps" dins el marc de les ciències experimentals segueix resultant problemàtic, atès que el propi Einstein arribà a dir que el temps no pot entrar dins la física ja que, en tant que reversible, és una convenció de tipus complex i per la qual cosa

---

<sup>36</sup> Si bé es pot dir que la física clàssica culmina en les equacions de l'electromagnetisme de Maxwell, entra a la vegada en davallada en prendre consciència de la impossibilitat de construir una teoria completa del món a partir de components que no encaixen. En el decurs del segle XX, a part la relativitat, la fusió de la teoria de la radiació electromagnètica amb la termodinàmica ha estat un dels punts de partida per les noves propostes de la física moderna. (Davies, P. 1996: *Sobre el tiempo*)

<sup>37</sup> Valguí observar una vegada més la recurrència al metallenguatge dins l'àmbit de la física, fins i tot amb l'introducció de metàfores gràfiques en el discurs a objecte de facilitar la comprensió de processos abstractes.

no pot ser considerat com un objecte d'estudi dins aquest àmbit. Segons aquesta hipòtesi, el temps no seria infinit ni irreversible, sinó que resultaria absolutament dependent de la velocitat de la llum, és a dir de la relativitat espai-temps. Observem, però, que en fer aquesta consideració, Einstein fa a la vegada una inferència al temps "interior" o psicològic, la qual cosa és absolutament raonable. Certament, el temps psicològic utilitza alhora el temps físic per desenvolupar-se, donat que la coordinació de velocitats implica considerar treballs efectuats, de forma que tot "treball" psíquic s'insereix tard o aviat al món exterior, i viceversa.

Com escriu Piaget (1981) la pròpia memòria és una memòria de les accions i de les coses que tenen lloc en el món exterior, molt més que a l'interior. Malgrat tot, però, l'incidència del temps físic en el psicològic és menys clara. En tot cas la successió de fenòmens físics és sempre relativa a l'observador que els experimenta. Aquest observador, com a persona viva que forma part del propi sistema, està orientat temporalment, i això li permet fer la reconstrucció de dits fenòmens dins una estructura de passat, quan aquest passat òbviament no hi és. En aquest sentit la memòria és comparable a un veritable arxiu, no solament de dades històriques o de relacions lògiques, sinó també de sensacions i emocions que ja no són. En el seu estudi sobre el temps, el físic Stueckelberg (1942) intentà demostrar que el temps mecànic és reversible, mentre que en els de la termodinàmica i de la microfísica (cal observar que, com hem dit, totes aquestes teories infereixen un concepte diferent de temps), pel fet d'estar subjectes a fluctuacions, es fa difícil assegurar el seu sentit d'ordinació en el temps físic. L'única forma possible de fer-ho consisteix en situar les trajectòries exteriors en correspondència amb la successió de records magatzemada a la memòria, raó per la que solament el temps de la memòria psicològica i biològica sembla poder ser orientable de manera unívoca. En el seu discurs, a l'igual que el que hem comentat respecte a Einstein, Stueckelberg no deixa de sorprendre, en tant que es tracta d'un físic fent recurrència al temps psicològic pel fet de considerar-lo més sòlid que el temps físic, com si la memòria fos un mètode exacte i automàtic de gravació de records.

S'observa així que aquest procés és invers en el cas de la psicologia, pel fet de que, com hem apuntat, el temps psíquic es fonamentaria precisament en el temps físic. Sembla, per tant, que un concepte de temps es recolza sobre un altre en reciprocitat pel

fet de tractar-se de reconstruccions d'ordre causal, ja que el temps s'entén com una coordinació de moviments. Per aquesta raó, el seu sentit d'orientació no es pot definir de cap altra forma que en funció de les connexions causals, pel fet que les causes són anteriors als efectes. Sobre aquest particular argumenta Prigogine (1991) que en el cas de que el temps fos irreversible, sí podria ser considerat com un objecte científic dins la termodinàmica, en tant que és mesurable. Atenent a això es pot dir que la pròpia condició d'irreversibilitat implica una estructura d'espai-temps, dins la qual la irreversibilitat i l'evolució vers un aparent desordre apareixen com a factors certament rellevants per revisar el concepte temps. En aquest cas el temps no es relacionaria amb el moviment sinó que, en termes de Prigogine, "mesuraria evolucions internes vers un món de no-equilibri", amb la qual cosa es desmarca completament d'altres propostes cosmogòniques derivades del concepte clàssic de causa-efecte, com és especialment la del "big bang". Prigogine s'apropa en certa manera al concepte d'immanència platoniana i interpreta l'univers com el resultat d'una transformació irreversible d'un estat físic a un altra, però amb la diferència de que aquesta proposta de temps autònom no és assimilable a l'eternitat, com tampoc al sistema cíclic de l'etern retorn, ni està sotmesa estrictament a una condició d'irreversibilitat i evolució en sentit físic. Per contra, el concepte prigoginià de temps és precisament de creació, un concepte que s'assimila a la pròpia estructura humana o numènica, tot manllivant terminologia de Sánchez Dragó (2003:27), la qual, aplicada a escala temporal i quotidiana determina els esquemes psicològics en funció dels quals es produeix l'activitat dels individus i dels pobles.

La relativitat, per altra banda, desmuntà el criteri de què les lleis físiques poguessin operar sobre cosos amb rigidesa permanent, el que portà a un nou ordre de idees en el que es marca un predomini dels processos sobre qualsevol altra valoració centrada en magnituds absolutes i en conceptes estàtics. D'acord a aquesta consideració, Prigogine i Stengers (1985) interpreten el fenomen de la vida com una manifestació d'aquest sistema en equilibri, amb la qual cosa s'infereix que el temps ha de ser dependent de l'entropia dins el propi sistema, com hem ja apuntat. Del que s'acaba d'exposar esdevé la conclusió que la noció de matèria passiva i de permanència de les coses manca de sentit en una concepció dinàmica de la realitat i d'estructura congruent de canvis dins un *continuum* temporal. Igualment, pel que es refereix a la percepció,



sembla donar-se un contrasentit al considerar magnituds absolutes estant immersos en un àmbit en el que tot és relatiu.

Aquest caràcter de relativitat es fa palès en les diferents perspectives que es donen en el procés de la percepció. Si bé la nostra vida es desenvolupa dins un àmbit de present, distingeix Fraisse (1967:190) dues formes de viure aquest present. Una consistiria en ser coexistent a la situació present, mentre que l'altra seria desvincular-se del temps present per via de la imaginació, sigui a través de fantasies, mitjançant la lectura d'un llibre o la visió d'una pel·lícula. És de notar que en aquesta segona alternativa la situació es donaria a partir de fets no físicament viscuts, és a dir imaginats o, si més no, viscuts indirectament. Val a dir amb tot això que caldria igualment considerar la vivència que pot aportar la lectura d'un determinat text –el fet d'aprehendre el contingut d'un text amb la reconstrucció mental que això suposa– o també la visió d'un film –sovint relacionat amb estats emocionals concomitants. En ambdós casos, però, cal considerar aspectes relativitzadors, en tant que el valor vivencial del que és un present d'ahir és interpretat avui com un passat a través del record. Aquesta càrrega vivencial pot esdevenir, no obstant, d'una situació imaginada, la qual cosa porta a definir dos valors: el pròpiament vivencial i el de contingut, amb independència dels estadis temporals. En aquest cas tant el passat com el futur (o millor dit, les expectatives de futur) esdevenen de la categoria d'un present viscut o experimentat, aspecte que dóna preeminència al concepte de *dixi* i a la situació de present des d'una consideració cognitiva. De forma anàloga la nostra vida comprèn perspectives temporals a diferents nivells, de forma que la part viscuda retorna al present, a través de l'evocació d'un esdeveniment passat o bé repercuteix a l'esdevenidor mitjançant expectatives de futur. Tot plegat es projecta en les pròpies actituds, en un procés complex que interrelaciona l'espai amb el temps a través d'estructures lèxiques referencials (Fillmore, 1997). Més endavant caldrà retornar a aquesta idea tot atenent-nos a l'interpretació whorfiana de la interacció entre pensament i llenguatge.

Per tal de trobar una explicació sobre el conflicte relativista entre llenguatge i entorn, des d'una perspectiva etnolingüística i comunicativa, Goatly (1996:547) fa recurrència al fet de la inadequació de les estructures transitives entre els participants

agentius, els participants afectats i les circumstàncies que formen part d'una acció, a objecte de trobar una forma adient de copsar la realitat i la globalitat. Tot considerant l'aspecte físic que aquesta interrelació infereix, se senyala l'existència d'un mecanisme de *feed-back* de pacient a agent, de forma que l'agent es veu afectat per l'acció que ha produït, en una interrelació que el llenguatge no acaba de reflectir. Atenent a això, argumenta que més raonable seria considerar d'una part el binomi actor i pacient, i per l'altra les circumstàncies que incideixen en l'acció, plantejament que s'adequa més als conceptes de la nova física, en la que es contempen els processos i no pas els objectes dimensionals. Certament, en les interaccions que es donen en el procés de comunicar, el concepte de dinamisme és un factor inherent que cal tenir en tot moment en consideració, ja que com a procés físic, d'acord amb el paradigma relativista, compta més el propi procés que la dimensió permanent. Vegem així que, com postula la teoria del caos, res és passiu, sinó susceptible d'experimentar canvis espontanis. De forma anàloga, com Heisenberg<sup>38</sup> argumentà, l'observador forma igualment part del procés de la pròpia experiència, entès com un tot integrat, raó per la que de cap manera pot ser considerat com un element aliè, aspecte que –una vegada més– és projecta en el concepte de cinquena dimensió proposat per Elias. Aquesta situació és similar a la que es dona en comunicació des d'una perspectiva ecolingüística, on l'entorn es destaca com un factor absolutament rellevant. Val a dir que el propi llenguatge –com tots els metallenguatges– neix precisament de la necessitat d'actuar dins l'àmbit en el que es desenvolupa la vida social.

La proposta d'una estructura ergativa no deixa de ser interessant en aquest sentit, com suggereix Goatly (1996:551) però abans que res, com a requisit previ, caldria constatar si pot ser aplicable a qualsevol llengua. En tot cas, malgrat la discordança sintàctica que suposa, l'ergativitat pot considerar-se com una forma atípica d'estructura transitiva, dins la qual hi ha elements lèxics el·lidits però que igualment hi són presents en el sentit. De no ser així caldria veure si l'ergativitat tal vegada pot inferir altres aspectes alternatius pel que fa a la interpretació. Amb tot val a dir que en una estructura ergativa el nexa amb el temps sembla fer-se més fort, pel fet de que el concepte de procés hi és implícit, com apunta Goatly (1996:553). Del que s'acaba d'exposar

---

<sup>38</sup> Heisenberg, Werner (1930): *Die Physikalischen Prinzipien der Quantentheorie*, Leipzig, S.Hirzel. Trad. (1930): *Physical principles of the quantum theory*, Cambridge UP.

s'infereix que també la posició sintàctica pot arribar a ser interpretada com una forma de metaforització dels processos físics en un sentit clàssic, i per tant com un altre element susceptible de produir distorsions d'aquest paral·lelisme teòric entre llengua i entorn. En aquest sentit una aproximació whorfiana al cas de la llengua basca podria ser prou interessant per definir perspectives temporals i interpretacions cronèmiques en relació al castellà.

Considerant aspectes dinàmics, la metàfora pot ser entesa com un medi de deconstrucció-reconstrucció de categories de sentit comú en el llenguatge, el que, forçosament, implica també un procés de desnaturalització, com suggereix Derrida (1989). És obvi, però, que aquesta deconstrucció haurà de ser també dependent de l'orientació ideològica del parlant, raó per la qual argumenta Goatly (1996:541) que la veritat és sempre relativa al propòsit –una vegada més la inevitable visió antropocèntrica-, posant l'exemple tòpic de què pels arquitectes la terra és sempre plana, mentre que pels astronautes seguirà essent més o menys esfèrica. En tot cas, però, la metàfora és l'única via de què disposem per accedir al món real (Lakoff & Johnson 1980), en tant que aquesta realitat solament pot ésser copsada a través de la percepció sensorial i dels mecanismes cognitius per mediació del llenguatge, procés que, al final de tot, mai deixa de ser altra cosa que metàfora entre el món i nosaltres. No obstant, si bé el que s'acaba d'exposar permet inferir que el llenguatge estructura els processos físics, cal també considerar que aquest mecanisme pot funcionar a l'inrevés. Segons Lakoff la metàfora remet al llenguatge com a sistema de referència assimilable a una mimesi de l'espai-temps. Entès així, la cultura seria un recurs cognitiu, en tant que tot coneixement és construcció i fet cultural, donat que d'altra forma no hi ha accés a la realitat. S'infereix, per tant, que les actituds configuren el llenguatge, i alhora el llenguatge porta a l'adopció de noves actituds. Això significa que igualment ens hem creat unes pautes d'acció condicionades per la nostra pròpia cultura, les quals no són més que imitació del flux temporal extern al que estem sotmesos, assumpció que inevitablement ens remet a la tradició platoniana i que fa també recurrència al dilema whorfia.

Per altra banda, però, és també d'interès observar que la teoria de la deconstrucció i l'objecció a la metàfora proposada per Derrida (1989) porta al difícil

terreny de la significació, en el sentit de que la significació està sempre sotmesa a una mobilitat i a una productivitat susceptible d'ultrapassar l'acotament de la pròpia significació. Atenent al teorema de Gödel sobre els límits del formalisme<sup>39</sup>, Derrida crea el concepte de "indecidable" (1989:16), que s'entén com falses unitats verbals immerses de manera fortuïta en la tradició logocèntrica formada per oposicions constitutives del tipus que poden ser els conceptes pensament-llenguatge, parla-escriptura, sentit-signe o significant-significat. D'acord amb això, aquests "indecidibles" actuarien com factors paralitzants -o sinó més ralentitzants o distorsionants- del sistema conceptual de la metafísica logocèntrica, donant lloc a la deconstrucció del llenguatge. La retirada de la metàfora, per tant, implica contemplar nous conceptes, com els que Derrida anomena "arxiescriptura" (o marca reiterada com a condició de la significació que portaria a la possibilitat de llenguatge en sentit general, abans d'establir-se la distinció entre paraula parlada i escriptura, com a derivació); "empremta" (o relació amb un passat que no arriba a retenir la memòria i que estaria en relació amb l'origen del sentit, introduint dins la pròpia vida els signes del món exterior, aspecte que té certes connexions amb les tesis de Lakoff i de Vygotski); "entame" (o merma que retalla i difumina la integritat de l'origen des del començament); "différance" (aspecte que divideix el sentit ocasionant divergències en plenitud i en l'horitzó teleològic, fent impacte en la consciència); "espaiament" (o característica que impedeix el volum homogeni de l'espai i la linealitat del temps); "text" (o procés significant en sentit general que sotmet el discurs a la llei de la no-plenitud o a la no-presència de sentit, sotmès a la llei de la insaturabilitat del context, com a conseqüència de l'esmentat teorema de Gödel); "parergon" (o aspecte que contempla l'accessori o algun detall exterior que es revela com instància clau pel desxiframent d'una obra).

No obstant, com Patricio Peñalver observa (Derrida 1989: 21), la deconstrucció no pot ser entesa com un mètode, en tant que cada procés de deconstrucció té un caràcter absolutament singular que remet a la singularitat del text, depenent en tot cas del que anomena "desig" de la llengua en la que ha estat escrit i concebut. Per altra banda, més que l'acció d'un individu a partir d'un dispositiu metòdic d'anàlisi, la

---

<sup>39</sup> L'aportació més important de Kurt Gödel a la lògica matemàtica ha estat el teorema de l'incomplet, amb la prova de que la teoria numèrica elemental i la lògica emprada per formalitzar-la són inconsistentes o incompletes. Atenent a això, una prova no pot formalitzar-se en una prova de consistència de tot un sistema definit en axiomes a base de tals axiomes. (Ferrater Mora, J. (2001): *Diccionario de la filosofía*).

deconstrucció no deixa de ser un esdeveniment històric que es produeix a causa de la disseminació del sentit. La retirada de la metàfora, per tant, més que progressió en el tema de la cognició que tractem, obre una nova línia que ens portaria a una metafísica del llenguatge que s'apartaria ostensiblement del discurs en el que centrem aquest estudi, la qual cosa ens ha portat a considerar aquesta alternativa com una via morta.

### 4.3. Reflexions sobre la hipòtesi Sapir-Whorf

Val a dir que la hipòtesi Whorf, amb totes les seves implicacions, ha estat precisament generada per la tensió entre cognició i construccions culturals. En tot cas està fora de dubte que el llenguatge crea, de per sí, una nova realitat, però igual d'evident és el fet que aquesta realitat és causa de transformacions en el llenguatge, amb el que sembla tancar-se un cicle de retroalimentació.

La qüestió bàsica que planteja el principi de relativitat lingüística o hipòtesi Sapir-Whorf<sup>40</sup> rau en el funcionament de la mecànica entre llenguatge i pensament, és a dir, de quina forma el llenguatge pot arribar a conformar el propi pensament amb les actituds que s'en deriven i, per altra banda, fins quin punt el pensament pot estructurar un llenguatge específic per esdevenir el medi d'expressió de la societat a la que pertany. Diu Sapir (1958 (1929)) que no totes les llengües són suficientment similars com per poder-se considerar representatives de la mateixa realitat social, per la qual cosa, els mons en els que viuen diferents societats són mons distints i no pas el mateix amb diferents etiquetes. És a partir d'aquesta interacció que s'introdueix el principi de relativitat, amb el que es pretén demostrar que entre els observadors no hi ha uniformitat de criteri pel que afecta a la interpretació de l'evidència física d'un univers que ens és comú. Per aquesta raó comenta Sapir que els hàbits de llenguatge semblen predisposar a determinades formes d'interpretació. Whorf, per la seva banda, hauria de reconduir aquest plantejament decantant-se per postures més pragmàtiques.

---

<sup>40</sup> Cronològicament fou Edward Sapir el primer en suggerir la idea de relacionar llenguatge i pensament a partir de la tesi sobre el determinisme lingüístic de Wilhelm von Humbolt, treball que publicà a *The Status of Linguistics as a Science* (1929). Benjamin Lee Whorf, deixeble de Sapir, repregué posteriorment el tema per a construir la seva teoria sobre el relativisme lingüístic, la qual fou divulgada a través de *Science and Linguistics* (1940/1956).

La dissecció de la natura, segons Whorf, està subjecta a l'observació de l'entorn d'una determinada comunitat seguint patrons indicats per les pròpies llengües maternes. Així, pel fet de no trobar-se a la natura cap tipus de categorització, són les comunitats humanes que codifiquen el seu entorn a partir d'un consens que queda reflectit en el llenguatge. Plantejat d'aquesta manera, la hipòtesi porta a la conclusió radical de que a llengües diferents haurà de correspondre una visió del món diferent amb la divergència d'actituds que pot portar respecte a l'interpretació de la realitat. Aquesta conclusió permet inferir que la similitud de conceptes pel que fa al coneixement del món hauria d'estar en relació directa a la proximitat genètica entre llengües. La hipòtesi Whorf parteix, per tant, d'una aproximació semàntica entesa com un estudi sistemàtic del significat, emprant el llenguatge com a instrument per la creació de sentit, la qual cosa afectaria també a la presumpta universalitat del principi de la "simulació subjectiva" proposada per Monod, a la que ens hem referit més amunt. Com John B. Carroll comenta (Whorf 1988: 26-27), la proposta whorfiana sembla inferir que el contingut del pensament influencia el procés de pensar, o bé que diferents continguts produeixen processos distints, de forma que no serà possible fer cap generalització pel que es refereixi al procés sense tenir en compte el contingut. Pel que respecta a les perspectives temporals, aquest mecanisme cíclic és igualment rellevant, ja que alhora infereix pautes de comportament cronèmic emergides d'una determinada concepció del temps i de la forma de processar-lo.

Senyala Daniel Chandler (1994) que la hipòtesi Whorf ha estat construïda sobre dos principis interrelacionats. Per una banda el determinisme lingüístic, mitjançant el qual es parteix de la base de que el pensament ve determinat pel llenguatge, i per altra la relativitat lingüística en el que, com s'ha comentat, es fonamenta la pròpia exposició de la hipòtesi. El determinisme whorfia s'allunya, per tant de les postures behaviouristes que mantenen l'existència d'una identitat entre llenguatge i pensament, i alhora també de la dels universalistes, els quals recolzen la possibilitat de que un mateix pensament pugui ser expressat de moltes formes diverses, essent per tant absolutament possible la interrelació de conceptes i qualsevol traducció entre llengües.

Val a dir, per altra banda, que Whorf pretengué donar a la seva interpretació un cert caire terapèutic –dins el context de la comunicació–, la qual cosa cal ser vista com

una motivació per induir a la societat a fer un autoexamen que pogués influir en l'emergència d'una consciència de “germanor de pensament”. Tal vegada això hagués pogut ser un sistema d'evitar conflictes entre cultures per manca de comunicació, un tema recursiu que ja havia estat suggerit en el segle XVII pels projectistes anglesos – Wilkins i Dalgarno en especial- i que hauria de ser recuperat més tard, a través del pansofisme de Comenius i de Leibniz<sup>41</sup>. Certament, lluny de tota utopia, la investigació de la “lògica” de les llengües, malgrat la complexitat que presenta, pot contribuir a entendre més bé els nostres hàbits de pensar.

Bàsicament Whorf planteja dos aspectes: El primer és que el pensament, fins i tot en les seves formes més abstractes, és dependent del llenguatge. El segon diu que la pròpia estructura del llenguatge que normalment utilitzem, ens influeix d'una forma determinada per entendre el nostre entorn. Depenem, per tant, del discurs que fem de la nostra realitat. Així, com comenta el mateix autor: “Un canvi en el llenguatge pot transformar la nostra apreciació del cosmos”. Valgui però clarificar que el que pretenem en el present estudi no és tant sols avaluar la hipòtesi Whorf en la seva aplicació al tema de la percepció del temps que ens ocupa, centrat majoritàriament en consideracions semiòtiques i en aspectes cognitius, sinó constatar que tot aquest procés forma part d'un mecanisme cíclic. Cal entendre, d'aquesta manera, que el pensament generat pel llenguatge, igualment genera pensament, tractant-se per tant d'un fenomen de recursivitat que porta a diferents interpretacions sobre una mateixa realitat.

Val a dir que, malgrat haver tingut la hipòtesi Sapir-Whorf recolzament immediat per part de diferents autors (Kluckhohn, Leighton i Laura Thompson, de manera especial)<sup>42</sup>, igualment se l'hi oposaren sèries objeccions. Entre aquestes són de destacar les de Lenneberg i de Feuer, ambdues del 1953, uns arguments que creiem prou rellevants per fer-ne un breu comentari.

---

<sup>41</sup> El pansofisme -o la pansofia- de Comenius consistí en una exposició enciclopèdica de la totalitat de les ciències, expressada en sentit cristià però dins un marc de tolerància. El seu primer compendi enciclopèdic fou *Conatuum Comenianorum praeludia* (1637), corregit i augmentat en *Conatuum pansophycorum dilucidatio* (1638). Comenius hauria d'influir en Leibniz per la creació de l'Acadèmia de Ciències i, fins i tot, en la posterior gènesi de la francmasoneria.

<sup>42</sup> Kluckhohn i Leighton (1946) aplicaren aquest principi en el seu estudi sobre el sistema lingüístic dels Navaho, en el que detectaren marcades diferències conceptuals entre aquesta llengua i l'anglès, degudes en gran part al fet d'haver-se estructurat a partir de dues visions del món molt diferents.

L'objecció de Lenneberg<sup>43</sup> parteix de consideracions fisiològiques i es refereix a la metodologia del sistema. Concretament fa crítica de les tècniques de traducció emprades per Whorf per demostrar les diferències entre llengües, argumentant que tals diferències de llenguatge no tenen per què implicar diferències de percepció, sinó que són resultat d'un desenvolupament metafòric del llenguatge en un nivell subconscient. En anglès, per exemple, davant la paraula *seasick* ningú es posa a pensar en què és un compost dels termes *sea* i *sick*, i que té, per tant, una connotació amb el mar. Idèntic exemple és aplicable a altres llengües, tals són els casos de *mal de mer*, “mareig” o *mareo*. Per altra banda Lenneberg insisteix en què els fets lingüístics i no lingüístics han de ser observats i descrits de forma separada abans de fer possible establir correlacions. De no ser així el principi de relativitat lingüística es converteix en un cercle tancat o cau en una tautologia, ja que, en aquest cas, l'única diferència a notar pel que fa a la “visió del món” necessàriament haurà de ser de tipus lingüístic. Amb aquest argument es demostra que el problema proposat per Sapir i Whorf depassa l'àmbit estricte de la lingüística i es fa palès que és majoritàriament de naturalesa semiòtica.

Per altra banda, en els seus comentaris sobre filosofia social, exposa Feuer<sup>44</sup> que, *a priori*, de cap manera es pot especular que cultures que parlin diferents llengües hagin de tenir diferents formes de percebre l'espai, el temps, la causació i altres aspectes fonamentals del món físic, pel fet de que aquests elements són bàsics i necessaris per la supervivència. Val a dir, no obstant, que la proposta de Feuer com argument bloquejador parteix d'una consideració antropològica basada en una aproximació cultural-materialista que deixa de banda tota qüestió referent a aspectes lingüístics o semiòtics, per la qual cosa considerem que no és pertinent avançar en aquesta crítica donat que el seu raonament es desenvolupa per altres camins.

Malgrat tot, amb les noves propostes en matèria de semiòtica pel que fa a inferències en llenguatge no verbal i paraverbal, l'objecció de Lenneberg sembla quedar feble, i més encara quan l'anàlisi comparativa es fa precisament entre llengües molt

---

<sup>43</sup> E.H.Lenneberg parteix de la recerca de Lashey sobre el principi d'organització subjacent dels problemes de sintaxi a la parla i de que el llenguatge és de naturalesa rítmica. Lenneberg tractà aspectes fisiològics des de la temporalitat, especialment pel que fa al procés de la visió. Coincidint amb Lashey considera que el fonament de la lingüística s'ha de buscar a la fisiologia i a l'anatomia.

<sup>44</sup> Dissident del sistema soviètic, però sense renunciar a la seva formació marxista, com a filòsof social, Lewis S. Feuer es mostrà un gran activista en favor de les llibertats de l'individu i de l'igualitarisme, motiu que portà a centrar-se en el camp de la sociolingüística.



properes. Així mateix, pel que respecta a la relació entre paraula i entorn, no té en compte aspectes diacrònics, ja que si l'ús quotidià del llenguatge tendeix a fer oblidar processos etimològics, no té per què negar aquesta consideració la possible relació d'una paraula amb l'entorn en el moment de la seva creació. Per altra banda, la interrelació de la lingüística amb la psicologia ha portat a demostrar que els comportaments implícits, com són les alteracions de consciència o estats d'ànim, les actituds, o qualsevol procés mental intern, solament poden ser explicitats a través del llenguatge, sia verbal o no verbal. Sembla, per tant, verosímil entendre que la forma d'explicitar-los per mitjà de resposta verbal ha d'estar en relació amb aspectes de percepció i cognició. En virtut del que s'acaba d'exposar, el plantejament de la hipòtesi Whorf en absolut significa caure en un procés tautològic. Pel contrari, s'ens presenta com una proposta vàlida per a vertebrar el present estudi.

És d'observar, per altra banda, que Whorf aplica el relativisme a una base intuïtiva. Atenent a això les diferències entre llengües es trobarien precisament en les diferents formes de explicitar els esdeveniments, raó per la que, de manera intuïtiva, emergeix tant la gramàtica com les formes de comportament necessàries pel fenomen lingüístic que es descriu. D'aquesta manera, una vegada obtinguda la informació sobre les diferències de llenguatge i les pressions exercides per aquestes diferències, gran part d'ella pertocarà al terreny del comportament verbal i haurà d'incidir en el complex d'estímuls dins l'entorn que pugui evocar i circumscriure aquest comportament verbal, com John B. Carroll argumenta (Whorf 1988:30).

Considerant el que s'acaba d'exposar, s'observa que un dels grans reptes del relativisme lingüístic és la seva inferència en el tema dels universals, aspecte que en realitat tant interessa al considerar les similituds i les dissimilituds entre sistemes lingüístics. Aquests universals són aspectes bàsics en el llenguatge, com és la construcció del binomi subjecte-predicat, o el marcatge categorial que defineix les diferències entre nom i verb o entre sistemes verbals temporals. Valgui observar, per altra banda, que aquest aspecte apropa considerablement el marc de la lingüística a diferents qüestions de caire cognitiu tractades en psicologia.

Vegem així que la hipòtesi Sapir-Whorf parteix d'una proposta behaviourista a la inversa, en tant que considera la consciència i el propi pensament com factors

generadors de les actituds humanes. Entès d'aquesta manera el paradigma whorfian cau, per una banda, dins el marc de la lingüística cognitiva, i s'acota, per altra, en el de la semiòtica, pel fet que sembla afectar també a la interrelació entre comportament i condicionament del medi físic. Val a dir, no obstant, que sovint s'ha malinterpretat a Whorf pel fet de que, aparentment, sembla voler referir-se a l'estructura de llenguatge com a causa única de conferir a una determinada societat uns trets idiosincràtics diferenciats, aspecte que seria certament discutible (Tuson 1986:62-63). En realitat el factor al que Whorf es refereix no és tant l'estructura com la consciència de llenguatge, és a dir la consciència de formar part d'una determinada comunitat lingüística, un aspecte sociocultural amb evidents implicacions extralingüístiques a les que caldrà retornar més endavant. Valgui afegir que en els darrers anys la polèmica a l'entorn de la hipòtesi Whorf ha portat a una matisació de postures, desestimant un radicalisme extremat per adaptar alternatives moderades més adients amb les noves propostes dins el camp de la lingüística. Atenent al tema que ens ocupa, sembla pertinent adaptar-nos a un model de whorfianisme moderat centrat en els següents criteris:

- Desestimació del terme “determinisme lingüístic” en benefici de la noció de “influència”, més permeable amb les propostes de caire semiòtic i cognitiu.
- Més que comparació entre llengües, en sentit globalitzat, cal matisar que les diferències s'entenen referides a determinats usos dins les llengües. Atès això caldrà considerar les varietats lingüístiques i sociolectes pel fet de ser reflex més fidedigne de la realitat lingüística que la normativa imposada per regles gramaticals estrictes. Aquests usos lingüístics poden ser també no verbals.
- Incidència en consideracions sociològiques, comunicatives i semiòtiques, més que específicament lingüístiques.

#### **4.4 El llenguatge simbòlic i la consciència del temps**

El procés d'abstracció que significa copsar la imatge d'un mateix dins el *continuum* temporal –una vegada més retornem al concepte de la cinquena dimensió–, implica un procés d'identificació mitjançant l'establiment d'una consecució d'estadis en els records successius, que no és altra cosa que la construcció de la memòria. Aquesta ordenació seqüenciada connecta amb els estadis de la transformació personal, des de l'infant que un fou fins el moment present, amb el procés físic d'envelliment per el que

passa i amb l'assumpció de què més tard o més aviat també haurà de morir. Aquest procés significa una immersió en el *continuum* temporal, implicant l'esdevenidor i l'acumulació de coneixements que això suposa. Es fa així evident que sense aquesta consciència no es podria tenir la seguretat d'afirmar que un és la mateixa persona que quan fou infant. D'altra part val a dir que aquest procés d'identificació en el temps significa un grau elevat d'aprehensió d'un fenomen complex, ja que sembla que en una època primitiva aquest estadi de conscienciació hauria estat molt menys organitzat (Elias 1989: 79). Fins i tot avui dia hem pogut constatar aquesta manca de consciència de situació temporal en entrevistar a algunes persones d'edat avançada i en plenes facultats mentals, les quals havien residit tota la seva vida en àrees rurals. Aquest fenomen fa palès que els efectes causats per l'absència de la noció d'historicitat referida sobre un mateix tendeixen a agreujar-se amb el pas del temps. Com a conseqüència d'això, s'observa que les fites reconeixibles queden fixades en forma d'esdeveniments que no sempre són seqüenciats de forma lògica, amb la qual cosa sembla minvar també la prospecció i tota projecció vers l'esdevenidor.

No obstant, la subordinació de conceptes temporals projectats sobre un mateix (la significació que implica dir: "jo tinc vint anys i tu en tens setze"), s'aprèn molt aviat i s'integra a la pròpia experiència personal, com un element simbòlic referit a la imatge d'un mateix en relació a la dels demés, tant en el pla biològic, com en el psicològic o social. En aquest sentit la relativització temporal es crea tant per comparació, pel fet de tenir més o menys edat que una altra persona, com per cronologia, per causa d'haver nascut en una data determinada, que pot ser anterior o posterior a la del naixement de l'altra persona.

La constatació empírica que significa el procés d'envelliment, sembla ser, dins el marc de la psicologia, un dels motius amb el que es pren consciència d'un transcurs continu a través del temps (Piaget 1981: 209), encara que no s'ha pogut demostrar que aquesta consciència d'evolució pauta sigui igual per a tots els individus. Val a dir que aquest aspecte ens retorna a les consideracions exposades per Roy Davis, comentades més amunt, les quals, de pas, corroboren algunes observacions constatades en els esmentats treballs de camp realitzats per qui escriu. Efectivament, com hem ja apuntat, en el decurs d'una recerca sobre identitat i interferència lingüística en àrees rurals de

Catalunya, en entrevistar persones de certa edat es pogué constatar de manera empírica que la seqüenciació de la memòria presenta interferències a mesura que evoluciona la pròpia vida. Aquest fet es manifesta en el que fa referència a canvis en les pautes d'organització espai-temporal, aspecte que queda igualment reflectit en el llenguatge. Deixant a part els aspectes que interessin al fenomen d'intoxicació entre llengües<sup>45</sup>, s'observà que la pròpia evolució vivencial no és pas la mateixa en tots els individus. Es constata, així, que si bé hi ha qui té un record organitzat a partir d'una cronologia molt estricta, es troben, per altra banda, persones en plenes facultats mentals que manifesten una desconexió evident entre la seva infància i certs estadis posteriors, fins el punt de no saber del cert si un determinat esdeveniment fou viscut realment per ell mateix o per una altra persona<sup>46</sup> (Puig-Giralt, 2000), com hem ja comentat. Per la qual cosa, es fa palès que l'univers simbòlic està íntimament relacionat amb aquest concepte de temporalitat i amb la seva coherència interna, ja que al dir que "el temps passa" el que es vol significar és precisament el propi procés d'envelliment experimentat en un mateix, el que implica, per tant, una consciència del canvi. Es així com un símbol d'alt nivell de síntesi s'objectiva en el llenguatge ordinari prenent vida pròpia. Atenent a aquest fet, -i retornant a Norbert Elias- la sèrie numeral contínua en la que s'expressa el nombre d'anys de vida d'un individu, pren un significat biològic, social i personal (psicològic), que repercuteix en el sentiment d'identitat del propi individu dins aquest flux temporal.

El principi d'alteritat, preconitzat per Heidegger i exposat alternativament per Dilthey a partir de la teoria del temps com història<sup>47</sup>, té aquí un clar paral·lelisme pel fet

---

<sup>45</sup> La contaminació lingüística entre el català i el castellà és un fet constatat en totes les persones entrevistades. Això es deu, en gran part, al fet d'haver rebut una educació en castellà a l'escola tot fent un ús simultani del català en la vida cotidiana.

<sup>46</sup> Aquest fenomen no és massa recurrent, però s'ha pogut observar que té més incidència en àrees rurals que en urbanes. Sembla que això és degut, en part, al fenomen de l'acceleració del temps, en tant que les persones entrevistades tendeixen a fer apreciacions de contrast entre la frugalitat d'una vida pausada i centrada en les feines del camp -unes actituds que poc havien variat respecte als seus ancestres- i els canvis tecnològics amb les millores de confort que es començaren a introduir a meitat dels anys seixanta. Val a dir, per altra part, que la història de la pròpia infància és la història dels nostres primers records, els quals tendeixen a confondre's amb el record de vivències transmeses pels nostres propis pares, amb la qual cosa, en aquest estadi, es produeix una síntesi entre les perspectives temporals realment viscudes i les recordades (Fraisse 1967: 170).

<sup>47</sup> La consciència històrica de Dilthey porta a la noció de presentisme i vivència, amb el que s'assimila història i realitat. Per Dilthey la vida és un complex de relacions vitals amb projecció de sentit. No obstant, per conèixer el sentit d'una determinada cosa cal procedir a una comprensió descriptiva en relació amb el context, dins el decurs de la pròpia vida.

de connotar el concepte de “l’altre d’un mateix”, el que estableix les pautes de relativització temporal entre els individus. Per aquesta raó observa Fraisse (1967:6-7), fent recurrència una vegada més al model evolucionista i utilitari de Spencer, que el temps no es pot entendre d’altra manera que per l’establiment d’unes relacions entre diferents estats de consciència. Dit amb altres paraules, el naixement de la consciència del temps no és més que la consciència de la diferència entre impressions successives i la que ens arriba en el moment present, diferència que neix del sol fet de prendre consciència de que totes aquestes impressions no poden ser simultànies sinó successives. Considerant aquesta idea de successió, la percepció de situacions en un *continuum* no seria més que la matèria prima de la que ens servim per a construir la idea de temps. En aquest cas, si bé aquesta idea es basa en una relació entre posicions, s’ha d’entendre també dissociada de qualsevol altra posició en particular. La proposta d’Elias coincideix amb aquesta noció de temps –o de gènesi de temps-, que sembla té molt a veure tant amb la memòria com amb la capacitat d’abstracció. S’observa amb això que l’aspecte més rellevant pel que fa a la percepció del temps i a la possibilitat de situar-nos en un determinat punt del *continuum*, rau precisament en el propi fet de tenir consciència del temps.

Des d’una consideració més sociològica, Jean-Marie Guyau<sup>48</sup> proposa al respecte una concepció dinamitzada. Senyala, així, dos elements bàsics pel que fa a l’experiència del temps: el que anomena “lilit del temps”, constituït pel seguit de les nostres representacions, que tendeixen a fer-se difuses a mesura que van allunyant-se del present, i el “decurs del temps”, és a dir la nova perspectiva que el desig i l’esforç introdueixen entre les nostres representacions. La consciència del temps emergeix, per tant, de l’associació d’imatges relacionades, en diferent grau, amb els processos interns associats a les emocions (Fraisse 1967 :7). La proposta de Guyau -represa per Fraisse- interessa en dos aspectes ; primerament pel fet de que associa el sentit de consciència a la memòria, malgrat que el grau d’esborronament de fets passats sembla ser depenent de la intensitat de l’impacte emocional i de factors biològics. En segon lloc perquè relaciona els conceptes de desig i esforç amb les emocions, la qual cosa, si bé parteix

---

<sup>48</sup> Jean-Marie Guyau (1854-1888) fa crítica de la moral reflexiva en una oposició amb el concepte de vida espontània i la motivació de l’inconscient. A partir d’aquesta idea tracta de la vida i de les seves manifestacions individuals i socials, incidint en aspectes estètics i religiosos, així com en la consciència de temporalitat.

d'una perspectiva psicològica, pot establir una correlació amb la noció d'aspecte verbal que comentarem més endavant. Una tercera consideració que cal encara afegir és la diferenciació conceptual entre els estadis de passat i les perspectives de futur, associats a diferents mecanismes cognitius i estats de consciència. Serà absolutament necessari considerar aquest aspecte diferencial en el moment de tractar sobre les estructures del temps verbal i analitzar, per altra banda, si és possible projectar tals estructures, allunyades de la situació de dixi, a través d'altres formes de llenguatge, com pot ser la comunicació no verbal o el recurs a la metàfora en diferents nivells.

El que s'acaba d'exposar porta a qüestionar-nos si el sentit del que denominem "aspecte verbal" no és altra que intentar reflectir la subtileza d'un estat de consciència, difícil o impossible de transmetre fent ús d'estructures modals bàsiques. En tot cas, si el llenguatge és comunicació, i la comunicació d'una situació en un estadi de passat pren forma de narració, aquesta narració és susceptible de ser tractada amb cert dramatisme, la qual cosa fa que pugui ser transmissora d'emocions. Atenent-nos a aquesta consideració, s'infereix que el discurs mai pot ser neutre, pel fet de que en ell hi ha sempre una intenció, la qual és, gairebé en qualsevol cas, inherent al sentit. Considerant això, serà profitós observar si aquesta intenció, que en el pla retòric es fa evident, és igualment reflectida pel propi llenguatge pel que fa referència a perspectives temporals, en les que, per suposat, hi poden entrar diferents matisos que impliquen emotivitat, explicitant sensacions de desig, de voluntat o de record d'esdeveniments passats.

Des d'una consideració sociològica, el concepte "temps" és entès com un marc de referència que serveix a un grup humà, sigui de forma més aïllada o bé generalitzada, per senyalar fites reconeixibles dins una serie contínua de transformacions. Aquest procés d'aprehensió sembla haver-se originat en l'alternança de dies i nits, fenomen que com ja hem comentat, portà a l'observació dels cicles solar i lunar amb el consegüent establiment de pautes cronèmics. Gairebé a totes les cultures és constatable que aquest fenomen de variació té implicacions cosmogòniques que, paulatinament foren traduïdes a escala humana, amb que s'establiren diferents correspondències i simbolismes. Pel que s'acaba d'exposar i atenent a la càrrega antropocèntrica que aquest procés suposa, s'observa que la "construcció" del temps, sia com a mecanisme mimètic o com pura

entel·lequia, és un recurs necessari per a fer possible situar-se un mateix dins el *continuum* temporal i prendre consciència d'aquesta situació referencial.

És profitós observar que pel que es refereix a la comprensió del temps, Piaget (1981:274-275) insisteix en fer una distinció entre les nocions de “comprendre” i “conèixer”.

*“Comprendre le temps, c’est s’affranchir du présent: no pas seulement anticiper l’avenir en fonction des régularités inconsciemment établies dans le passé, mais dérouler une suite d’états dont aucun n’est semblable aux autres et dont la connexion ne saurait s’établir que par un mouvement de proche en proche, sans fixation ni repos”.*

En aquest cas “comprendre el temps” implicaria una desvinculació del moment present, el que vol dir transcendir l'espai per un esforç mòbil, el que significa fer un acte de reversibilitat desenvolupant una sèrie d'estats diferenciats pautats a través de diferents moviments. Pel contrari, amb l'expressió “conèixer el temps” s'entendria, tant sols, seguir el curs dels esdeveniments, visquent-lo sense prendre'n consciència.

*“Le connaître, c’est au contraire le remonter ou le redescendre, en dépassant sans cesse la marche réelle des événements”.*

La “comprensió” del temps implicaria, per tant, un desplaçament en dos sentits, independentment de la pauta real dins la que tenen lloc els esdeveniments. Lògicament, però, la “comprensió” implica també una experiència, raó per la que la pròpia edat del subjecte ha de ser un factor que hi està en relació directa.

El que s'acaba d'exposar porta, una vegada més, a posar en consideració el sistema de les interrelacions entre els tres estadis bàsics en el *continuum* temporal, en tant que l'ordinació episòdica ve donada també per factors cognitius, lògics i culturals. Atenent a aquest aspecte, és d'observar que un parlant, tant si es tracta de llenguatge oral com escrit, es situa necessàriament sobre un context de present que s'estructura en funció d'una sèrie d'experiències passades. Però aquestes experiències suposen a la vegada uns referents de tipus vivencial i també experimentats (o millor dit experimentals, ja que tal experiència pot igualment ser de caràcter psíquic). Es tracta, per tant, d'uns referents situats en el passat, però en els que hi juguen també unes

determinades expectatives orientades al futur (immediat o no), sotmeses alhora a l'experiència passada i també a la situació de present. S'observa així com, una vegada més, emergeix el concepte de futurible com a categoria virtual d'alternatives de futur, àmbit en el que s'inclouen les formes de condicional, de subjuntiu i, fins i tot, uns determinats tipus de futur, com es tractarà al seu moment.

El temps implica, per tant, evolucions i moviments que són ritualitzats en forma de protocols i assimilats als cicles vitals de regeneració. Precisament en la construcció d'aquests símbols socials situa Elias el que, des l'inici del present estudi, hem vingut definint com una cinquena dimensió referida a la vivència. Atenent-nos a aquesta consideració, els individus apareixen com figures en el temps i en l'espai, immersos en un *continuum*, amb possibilitat de ser localitzada la seva posició en qualsevol moment. Aquesta relació situacional porta a inferir que tot el que l'home experimenta i fa delimita aquesta cinquena coordenada, la que alhora delimita el seu pas dins l'univers simbòlic del social. En conseqüència, el que a partir d'aquí faci referència al llenguatge, així com a qualsevol manifestació comunicativa, cal ser entès com formes d'orientació amb continguts simbòlics i significatius dins el context. És a partir d'aquesta consideració quan apareix el concepte de "sentit" i també el de "consciència", aspectes dels que ja hem tractat més amunt, dels quals esdevé també la historiografia i el model interpretatiu que, en qualsevol cas, són els mecanismes intel·lectuals que configuren els significats dels conceptes "espai" i "temps" dins un model dinàmic i sintètic. És perfectament justificable poder considerar la memòria com el motor de tot aquest procés, raó que portà a Jacques LeGoff (1986) a definir la història com una "forma científica de la memòria".

Al llarg dels segles la presa de consciència del temps, o millor dit, de l'efecte que exerceix el temps sobre l'individu, ha suposat un procés paral·lel a l'evolució de la ciència i de la tecnologia, en tant que, com hem esmentat, l'interès en aconseguir artefactes per mesurar el temps ha estat des de sempre una necessitat inherent al gènere humà. D'aquesta manera el pautat del temps i el domini dels ritmes cronèmics han significat un procés de categorització de l'entorn i un ajut per l'ordenació de la vida social. Al llarg dels segles, els avenços en tecnologia han comportat una gran precisió en la mesura, de manera que l'aparició del rellotge mecànic significà, no tant sols una



revolució en la medició del temps, sinó també un canvi d'actituds, degut a la seva influència en l'organització de la vida social (Whitrow, 1990:143-144). Certament, la història de les mentalitats està en íntima relació amb els ritmes cronèmics i amb l'interiorització de pautes temporals, aspecte que s'està experimentant avui dia com mai amb la proliferació del telèfon cel·lular, el que demostra una vegada més l'estreta relació entre tecnologia i canvis actitudinals dins la societat, amb les conseqüències que això pot tenir en el pensament.



## 5. El temps cronològic en el llenguatge

### 5.1. L'assimetria del *continuum*. Pensament i llenguatge

La subtilesa del llenguatge ha resultat un gran ajut per la formulització de protocols basats en conceptes abstractes, i de manera especial en la relativització de situacions temporals. Podem així observar com els conceptes “ara” i “aleshores” impliquen el procés sintètic de representar conjuntament el que no succeeix al mateix temps, i el que és viscut com esdeveniments no simultanis. És d'aquesta manera com s'origina el nexa entre esdeveniments successius i la lògica dels mecanismes de seqüenciació, aspecte del que hem tractat més amunt. No obstant, és profitós observar que, en primera instància, la funció i significat dels conceptes “passat”, “present” i “futur” no arriben a quedar ben definits, en tant que es tracta d'entitats abstractes i manquen de donar indicació exacta d'any, mes, dia, hora ni de cap mòdul temporal en concret. Amb tot, però, es cospa en ells la subordinació fluctuant en el temps, de manera que el futur d'avui és el present de demà i el present d'avui és el passat de demà.

Valgui considerar, per altra banda, l'assimetria que es dona en la línia del temps, una apreciació deguda al marcat contrast entre allò conegut (passat) i allò desconegut (futur); però una vegada més ens trobem aquí amb una situació de paradoxa ja que, en cas d'assumir que el temps és una entelèquia –com és l'opinió d'alguns físics–, o fins i tot considerant la seva virtualitat, és fa necessari qüestionar-nos com és possible que sigui asimètric. Si ben clar està que de cap manera es tracta de fer recurrència a elucubracions metafísiques, cal dir que el que s'acaba d'exposar no representa cap obstacle per poguer argumentar que des del moment que en podem parlar, el temps té

quan menys un estatus de construcció cultural. D'acord amb aquesta assumpció sembla que, en una representació lineal del temps, el tractament a aplicar a una situació de passat o a una altra de futur, tant pel que afecta a interpretació com a aspectes cognitius, ha de ser molt diferenciat, pel fet de que estem parlant de categories conceptuals gairebé diametralment oposades –per no dir inconnexes-, de les quals precisament el temps en seria, gairebé, l'únic comú denominador. Certament, els mecanismes de percepció dels estadis de passat són ben diferents dels de futur, com Guyau i Fraisse fan notar. Així, malgrat la relació seqüencial que es dona entre els estadis de passat, present i futur, sembla incongruent entendre que s'els hi hagi d'atorgar la mateixa naturalesa, ja que l'aprehensió que en fem de cada un d'ells implica processos distints. En aquest sentit, la valoració de la dixi, en tant que situació privilegiada centrada en la immediatesa del present, és qualitativament diferent de les categories no deíctiques, no solament pel que afecta a la percepció sinó també al llenguatge, com a projecció d'una situació descentrada de l'aquí i ara. Valgui afegir que aquest fet ha estat demostrat empíricament en observar l'actitud dels infants, per la qual cosa comenta Whitrow (1990:18-19) que, malgrat no tenir cap prova que ens pugui assegurar que naixem amb algun sentit que afecta a la consciència temporal –que no és el mateix que la competència temporal-, l'infant desenvolupa el sentit de l'espectació abans que la consciència de la memòria. Aquesta constatació és prou clara com per entendre aquesta dissociació, tant de caràcter cognitiu com interpretatiu, entre el futur i el passat, o més exactament entre el que és (o serà, en relació a la situació de dixi) i el que ja no és. De la qual cosa s'infereix que l'espectació deriva d'aspectes més sensitius, i per tant intuïtius, mentre que la retrospecció esdevé de la memòria, la reflexió i, en conseqüència, de la intel·lecció.

Retornant a la paradoxa de l'assimetria del temps, és profitós observar que el pensament té reversibilitat i possibilitat de descentrament en dos sentits contraris. No obstant, però, el pensament té també tendència a considerar punts de vista simètrics dins l'assimetria del temps. Sobre aquest aspecte comenta Piaget (1981:206) que el pensament tendeix a fer un agrupament de les referències temporals alhora qualitatives i mètriques, donant al temps una unicitat homogènia, òbviament traduïda a escala humana, el que alhora confereix les nocions de continuïtat i d'uniformitat. Fins i tot el temps interior –els rellotges interns-, malgrat la subjectiva acceleració o desceleració a

la qual està subjecta, és pauta de forma gradual i uniforme, lluny de qualsevol progressió arítmica.

Malgrat la irrellevant polèmica que tot sofisma pot inferir, el discurs sobre l'adequació –com també sobre la inadequació– de les estructures de pensament al llenguatge ha estat un tema tòpic i recurrent pel que fa referència a la interpretació de les formes verbals, evidentment des d'una consideració canònica i sempre subjectiva. La sofisticació del sistema temporal en la llengua francesa, per posar un exemple paradigmàtic, portà al que els lingüistes manifestessin preocupació pel que fa a la correcta interpretació d'aquestes formes, així com a la seva pertinència en qüestions d'ús. En tot cas el que està clar és que, com hem dit, els sistemes temporals donen informació sobre situacions en el temps, però manquen de donar dades concretes com pot ser la concisió d'un horari d'arribades en un aeroport o tenir constància de les dades de naixement de les persones. Considerant aquesta evidència, el gramàtic Ferdinand Brunot (1922) feu una primera diferenciació de categories al definir els temps verbals com a *moyens intrinsèques* de determinació del temps (cronològic) en els seus estadis de present, passat i futur, i com a *moyens extrinsèques* els adverbis temporals i altres mitjans d'aproximació al flux temporal. No obstant, davant aquesta categorització, qüestiona Weinrich (1974) per quina raó el llenguatge s'ha de sotmetre a la pressió d'aquestes categories gramaticals quan s'adapten d'una forma tan deficient a les subtileses del pensament. La qüestió rau en què els temps verbals semblen reiterar idees de forma aparentment irrellevant o bé manquen de donar una informació temporal exacta, com sembla que seria desitjable des d'una consideració gnoseològica. Davant aquest conflicte i mantenint la coherència del present discurs, cal remarcar que, pel que afecta la lingüística, no importa tant l'adequació del llenguatge a les estructures mentals com l'interpretació –o reinterpretació– de la pròpia realitat del llenguatge dins l'univers semiòtic (*umwelt*) sobre el que hi està estructurat. Al contrari d'una aproximació apriorística entre estructures gramaticals i aspectes epistemològics, el que es tracta és precisament de relacionar les vivències humanes i representar-les mitjançant categories amb funció simbòlica. Veiem així que la interrelació transformacional que representen aquests conceptes tenen un paral·lelisme amb la pròpia evolució de l'experiència personal en el flux del temps.

Incidint una vegada més en el tema de la divisió del temps, Elias (1989:89) fa recurrència a la reflexió que sobre el “temps absolut” feu el filòsof i gramàtic romà Censorinus<sup>49</sup> (s.III dC). Per a aquest autor el temps absolut és incommensurable, no té ni principi ni fi, i és referit per igual a un individu que a un altre. El divideix en els tres estadis tradicionals de passat, present i futur, especificant que el passat no té cap entrada ni el futur cap sortida. Situa el punt d’inflexió en aquest encapsulament en el temps en el present, i senyala que és tan breu que gairebé no té consistència ni duració, pel que cal considerar-lo tan sols com un nexa entre el que ha passat i el que ha d’esdevenir. Aquesta condició li confereix una total inestabilitat pel fet de que mai està situat en el mateix lloc, aspecte que il·lustra dient que tot el que recorre ho “arrenca” del futur per a situar-ho en el passat. Censorinus copsa així la idea de linealitat en el temps, seqüenciant estadis o categories que alhora palesen la dificultat d’expressar aquesta abstracció, raó per la que les expressions de “passat”, “present” i “futur” són tractades com si fossin tres objectes distints “en el temps i a l’espai” i fa una aproximació a l’aparell de categories amb les que representem el món físic. Pel contrari, no es reflecteix pas en aquestes formes l’experiència humana que sintetitzen l’”abans” i el “després”, referits a la mateixa sèrie d’esdeveniments en els que hi juguen els conceptes d’”anterioritat” o “posterioritat” que relativitzen situacions en el flux temporal. Així, el que succeí ”abans” sempre serà anterior al que succeí “més tard”, independentment de l’acció de l’individu. La determinació del “present”, d’acord amb el que s’exposa, situa la localització temporal d’un individu o grup humà viu i identificat amb l’esdevenidor al que ell mateix està subjecte.

És d’observar, per tant, com els conceptes de “abans “ i “després” representen vinculacions diferents dins la mateixa seqüència –amb clara correlació amb el procés newtonià de causa i efecte–, la qual és sempre la mateixa per qualsevol individu com a possible referència. Pel contrari l’“ara” o les posicions de “present” es modifiquen quan canvien les persones o grups de referència. Com apunta Elias, la vivència dels processos socials constitueix una part integrant d’aquests propis processos –una vegada més torna a fer recurrència el concepte de la cinquena dimensió.

---

<sup>49</sup> Censorinus, *De Dia Natali*, XVI, 3s. Ed. de Friedrich Hultsch, Leipzig, 1867

A partir de tot el que s'acaba d'exposar s'en treu la conclusió que, a escala humana i dins una situació comunicativa, el que interessa és precisament el reflex dels conceptes d'experiència en el flux temporal, però val a dir que es dona una juxtaposició de criteris en aquest sentit, ja que, com hem apuntat, es conjuguen per una banda els conceptes temporals referits a estructura i per altra els referits a experiència. Malgrat, però, que tant els uns com els altres són representacions simbòliques de relacions copsades, cal concloure en el fet de que les expressions “abans” i “ara” són indicatives d'una síntesi de posicions en el *continuum*, seqüenciades i assimilades, com hem dit, a la causa i efecte. Pel contrari, les nocions de “passat”, “present” i “futur” impliquen una relació no causal i sintetitzen una certa forma de “viure” els processos temporals. En un pla més proper es pot observar que les línies divisòries entre l'“ahir”, l'“avui” i el “demà” solament s'arriben a copsar mitjançant l'experiència vivencial humana, a tall de reflex de la reiterada cinquena dimensió, que a més d'entendre's com a dimensió de la vivència ho és també de la consciència. Per la qual cosa podem dir que la cinquena dimensió és també la dimensió humanística, alhora que el punt de vista referencial respecte al temps.

Precisament pel que afecta a la historiografia, aquest seria el punt de partida de la ciència històrica pel fet d'implicar una presa de consciència de la dimensió social d'aquesta evolució en el flux temporal. En aquest sentit la percepció i interpretació del *continuum* històric no solament implica consciència de la progressió passada sinó que, fins i tot, porta a plantejar pautes de comportament des l'àmbit de l'ètica o de la moral, valoracions en les que, per raons òbvies, no entrem. Per altra banda, però, sembla que no pot existir el concepte de passat sense l'exercici de la memòria, ni tampoc sense consciència d'experiència, vivència, o punt referencial per a condicionar el present. Vegem així que el relativisme entre el present i el passat apareix com un aspecte absolutament rellevant. El temps permet a la història establir un conjunt de categories i conceptes, donat que tota diacronia està marcada per un sentit i una direcció, i sotmesa alhora a un moviment, a uns cicles i a unes fluctuacions. El sentit del temps és, per tant, localitzador, la qual cosa permet l'interpretació i l'avaluació de fets passats mitjançant la relativització per apreciacions de contrast i analogia entre aquests esdeveniments que conformen el passat i els projectes de futur. No obstant, no podem perdre de vista el

conflicte que significa el fet de projectar el *continuum* temporal prèviament reconstruït i ordenat a través del procés de percepció fragmentat que en fem de la realitat.

Des d'una perspectiva hermenèutica la consciència d'aquesta fragmentació reprèn com una realitat recursiva sobre la que s'articula la pròpia pràctica interpretativa. Gadamer (1989) comenta sobre aquest aspecte que la capacitat que té el propi individu d'emetre un judici, troba sempre els seus límits en el propi judici i en la capacitat de judici dels altres, el que òbviament és enriquidor pel que fa al coneixement. Aplicant el criteri del whorfianisme es fa evident que aquest aparent circumloqui no es retroalimenta tan sols amb el recurs del text, sinó també amb estructures de pensament.

Per altra banda, malgrat que el concepte de cinquena dimensió proposat per Elias implica una visió antropocèntrica, no es pot deixar de considerar que el fet inherent de la relació espai-temps de cap manera pot ser desvinculable de l'experiència humana, en tant que, òbviament sense vida no hi ha espai material ni tampoc temps. Sobre aquest aspecte és igualment profitós observar que, fins i tot, a l'espai einstenià el temps és inherent a l'ésser viu, consideració que, paradoxalment, no deixa de reflectir un antropocentrisme, tot i tractant-se d'un context situat en el marc teòric de la física estricta, com hem comentat més amunt. Val a dir sobre això que el paradigma relativista ha significat un notable avenç en aquesta interrelació, degut a la forta incidència que ha exercit en el pensament filosòfic dins el propi marc de la física.

No obstant aquesta aproximació, no podem deixar de considerar que la tradició científica té una tendència sistemàtica a la reiteració de sentits de tipus epistemològic davant models massa transversals i panoràmics. Si bé, la síntesi del tipus causa i efecte, de vinculació mecànica i experimentada de forma empírica a l'espai físic, sembla adequar-se més satisfactòriament a les formes de relació de nivells integratius de l'univers, donant la impressió de que no existeix altre tipus de síntesi "racional", la seva projecció igualment es palesa en altres camps temàticament diferenciats. Malgrat tot, però, la força d'aquesta tradició segueix essent encara avui dia dominant, la qual cosa dificulta en gran mesura la progressió d'altres models alternatius. Precisament una d'aquestes opcions alternatives podria fer que els estudis científics experimentals tinguessin accés als processos integratius humans de caràcter complex. Però és també cert que la manca de recursos adequats a aquests processos fa que hi hagi reticències



davant qualsevol canvi de criteri epistemològic, no només per evitar el risc de caure en elucubracions metafísiques sinó pel fet d'atemptar contra la canonicitat i la solvència del paradigma dominant. En tot cas queda sempre el recurs d'un model integratiu, ahora holístic i analític (Bastardas, 2003), que, si bé sembla ser el més desitjable, no deixa de presentar sèries objeccions pel que fa a aspectes metodològics, ja que un mètode inadequat comporta sempre el risc de retornar a la situació de partida.

Arribats a aquest punt, però, es fa necessari qüestionar-nos si el *continuum* temporal pot realment implicar un equilibri entre acció-reacció, quelcom que es pot considerar inherent a la noció de canvi o variació. En tot cas, dins el model newtonià de causa i efecte és absolutament plausible considerar una perspectiva temporal projectada d'acord a aquest equilibri –o desequilibri- de forces, però una vegada més ens trobem davant una visió fragmentada del fenomen. Per altra banda, si bé des del paradigma de la física newtoniana, tal com diem, hi ha conseqüència lògica en un procés de causa i efecte, val a dir que aquesta interrelació deixa de ser rellevant quan s'aplica en un pla psicològic o sensitiu, com ja hem comentat. Així mateix tampoc sembla mantenir clara correspondència amb el sistema de formes verbals, com al seu moment es tractarà. Tal cosa porta a qüestionar-nos fins quin punt un model lineal pot ser pertinent per representar la realitat. Certament, des d'una perspectiva de la complexitat es fa evident que la interacció entre la dimensió humana i el seu ecosistema és difícil de copsar a partir dels paràmetres definits per l'espai euclidià. Les propostes en aquest sentit són múltiples i interdisciplinars, en tant que la producció humana resta lluny d'acabar en la dimensió física. El concepte sapirià de ciències de l'esperit ha donat origen a moltes propostes holístiques procedents d'àmbits aparentment distanciat, amb el que es feu palès que aquest distanciament és sempre relatiu. Com comenta el físic David Bohm (1983), si bé els camps de la vida i de la ment són avui els més influents pel que fa a la investigació, fent-se palès que la causa formativa en aquests àmbits actua en un moviment fluent i no fragmentat, es persisteix encara en continuar practicant la metodologia atomista en la creença de que ens apropa més a la realitat. Per altra banda diu Morin (1999) que el pensament complex és una forma de pensament susceptible de relacionar els contraris a partir del que anomena *boucle récurrente*, un mecanisme retroactiu inherent al propi coneixement, mitjançant el qual es fa possible comprendre

coses que d'antuvi s'havien categoritzat de manera taxativa a tall de compartiments estancs, com poden ser les relacions entre individu i espècie o entre individu i societat.

## 5.2 El temps verbal com a reflex de l'experiència vivencial. Temps i aspecte

Pel que respecta a la projecció del concepte “temps cronològic” en el llenguatge, vegem que un primer problema es presenta tant sols en intentar donar una definició de temps verbal. Sobre això senyala Weinrich (1974) la manca de paral·lelisme que es palesa entre diferents sistemes lingüístics pel que respecta al concepte de temps verbal i a la diferenciació-assimilació entre aquests temps verbals i el propi temps físic. És, per tant, d'interés observar que tals diferències no solament són conceptuals sinó també lèxiques, el que és perfectament raonable si es pren des d'una perspectiva semàntica; així en alemany existeix la dualitat *Tempus / Zeit*, en anglès *tense / time* o en francès *temps / temps*. No obstant senyala el citat autor que aquesta és una terminologia culta creada precisament per fer una distinció conceptual del que en el món grec i llatí s'anomenava indistintament *chronos* o *tempus*, és a dir, un terme únic per a designar un temps únic. Fins i tot assimilava Pitàgores el concepte de *chronos* al d'ànima o element proto creador de l'univers (*kosmos*), en una correlació de valors que sembla haver estat influenciada pel zoroastrisme. Podem així observar que aquesta correlació de referents és un fenomen recursiu en moltes cultures, des de l'assimilació del sol amb la vida i la noció de “temps” (Whitrow 1990:57-58), propi dels pobles mesopotàmics, fins la metaforització del sentit musical intern, expressat amb el terme *soul* (ànima), com a generador d'emocions (*feeling*) que són matèria prima de la vida i del temps, en les comunitats afroamericanes del segle XX, com tractem a la segona part. El desenvolupament de les gramàtiques, no obstant, hauria de comportar una tendència a la diferenciació entre el temps cronològic i el temps experimentat, de forma que les expressions de temps en el llenguatge gradualment s'anàren adaptant als nous conceptes introduïts amb el progrés de les ciències.

En referència a aquest aspecte en particular, valgui observar la interacció –o interferència- evident que es dona entre llenguatge i el discurs científic estructurat sobre el propi llenguatge, pel que cal qüestionar-nos si el progrés de les ciències i l'adaptació de nous conceptes en el llenguatge pot significar caure en tautologies, precisament pel

fet de fer ús –creiem que no hi ha més solució- de metallenguatges. Tot i així, la major part dels lingüistes estan d'acord en què, malgrat la divergència esmentada, temps verbal i temps cronològic tendeixen a designar la mateixa cosa, en tant que l'absència de paral·lisme en aquest sentit significaria una reducció a l'absurd. No obstant, en el que manca d'haver-hi consens és en la forma d'expressar determinades situacions en els tres estadis de present, passat i futur. Certament, no podem pas deixar de comentar que un pas qualitatiu pel que fa a la relativització dins aquest àmbit el donà sant Agustí, bisbe d'Hipona, al especificar que aquestes tres situacions solament tenen existència per nosaltres quan les actualitzem en la nostra ment, raó per la que, amb més propietat, s'haurien d'entendre com a *praesens de praeteritis*, *praesens de praesentibus* i *praesens de futuris*.

Una definició de temps verbal podria donar-se a partir del vocabulari referit al concepte d'ordre en el temps, per oposició al que es podria qualificar com temps nominal. Això significaria, per tant, una oposició entre categories estàtiques (nom) i dinàmiques (verb). A partir de tal oposició podria estructurar-se una categorització de les parts de l'oració atenent a aquests criteris. Vegem així que, per una banda, tant en els adjectius (casos de les parelles “antic”/”modern”, “vell”/”nou”), com en els adverbis (con són les parelles “prèviament”/”posteriorment” , “simultàniament”/ “alternativament”) o en els substantius (“futur”/”passat”, “ahir”/”avui”) s'infereix l'assumpció de conceptes estàtics. Igualment es pot dir de les marques lèxiques amb funció de prefixes del tipus “post-”, “ante-”, “pre-”, “proto-”, etc. Pel contrari, els verbs i algunes preposicions connoten aspectes dinàmics. Referent a les preposicions és de remarcar el seu valor situacional, en el que hi entren aspectes referits a temps o a espai. Així mateix és d'interés observar el funcionament que tenen les preposicions com a marques lèxiques dins la cadena sintàctica, en estreta relació amb el verb i el procés de l'acció. Casos com “des de”, “fins”, “a”, tenen un valor duratiu que és copsat a través del sentit donat pel verb, dels quals en són elements auxiliars, a la vegada que peces clau per la comprensió, pel que fa referència a la situació comunicativa. Atenent-nos al que acabem d'exposar s'observa que les formes verbals, malgrat la seva càrrega semàntica, manquen de donar, per sí mateixes, una informació coherent sobre la situació.

D'acord al criteri exposat, vegem que qualsevol sistema verbal és referit sobre una determinada orientació en el temps a partir d'estructures complexes, mentre que, pel contrari, el sistema nominal no es veu directament afectat pel que fa a situacions temporals. S'observa, no obstant, que la flexió nominal té un valor direccional, el qual és igualment condicionat per la presència de determinades preposicions. En tot cas, en opinió de Bull (1971), el temps verbal es definiria pel fet d'entrar-hi conceptes temporals referits a ordre i duració, per oposició al nominal, majoritàriament referit a ordre i orientació a l'espai.

Mitjançant la memòria ens és possible fer la reconstrucció de la successió de canvis experimentats en el temps com també anticipar nous canvis en un futur. Es així com l'individu adquireix la noció d'un passat i d'un futur, és a dir la noció d'un horitzó temporal sobre el qual el present pren sentit. No obstant, la situació d'aquests estadis en un horitzó convencional representat sobre una línia temporal és un altre dels problemes d'interpretació i representació, com hem suggerit. Certament, el caràcter seqüencial de la temporalitat és un fet experimentat que s'oposa al concepte de simultaneïtat, un concepte que sembla absurd des d'una consideració experimental del temps i de la pròpia vida de l'individu, desenvolupada linealment sobre un *continuum* temporal. Per altra banda, sembla poc plausible que el temps present pugui ser reduït a un simple punt sobre una recta, com senyala Weinrich. En tot cas, si bé és possible de ser així entès en física, com a convenció i a efectes de càlcul teòric, és evident que no pren massa sentit des d'una consideració humanística, ni tampoc si ens atenim a una base estrictament psicològica. Sobre aquest aspecte concret resulta adient el comentari d'Arne Klum (1961) al dir que si bé el punt matemàtic divideix la línia del temps en dues meitats, es fa necessari considerar una expansió al seu entorn, de tal manera que en el present experimentat sempre hi ha una certa part de passat i una altra certa part de futur.

Per als fenomenòlegs de la línia de Husserl, en un ordre d'idees mantingut més tard per Heidegger i també per Berger<sup>50</sup>, el fet essencial és que la nostra única experiència de temps ens és donada per la temporalitat de la consciència, no essent aquesta cap altra sinó la del present. Però aquesta consciència de present, d'acord amb la noció de "prospectiva" de Berger, no pot existir sense considerar els seus horitzons, ja

---

<sup>50</sup> Berger, Gaston (1964): *Phénoménologie du temps et prospective*.

que el present no és sinó la situació de present d'un ser en estat de devenir, amb la qual cosa la perspectiva de futur sembla inherent a la noció de present. O dit d'altra forma, la noció de present sense una perspectiva de futur significaria una reducció a l'absurd, en tant que mancaria de progressió o dinamisme, quedant reduït a un concepte estàtic, oposat, per tant a la pròpia noció de temps. És d'observar que, pel que afecta a la percepció, el ser humà no té capacitat per experimentar físicament la noció d'un punt, ni tant sols la d'un interval. Certament, com remarca Bull (1971:7), un punt no és un esdeveniment, en tant que qualsevol esdeveniment ha de tenir lloc en el temps i alhora necessita un determinat lapse de temps per poguer-se realitzar. Per tant, al mancar de dimensió, un punt no és una entitat susceptible de ser experimentada. Igualment podem dir, per altra banda, que pel que respecta a la noció d'interval de temps, és obvi que un lapse temporal no pot ser establert sense el record i l'anticipació.

S'observa així que, una vegada més, ens topem amb el problema recurrent de l'inadequació del temps experimentat al temps cronològic, la qual cosa, de pas, porta a demostrar que la percepció del temps no és possible més enllà d'un antropocentrisme. La classificació tripartita, no obstant, no és una alternativa única, ja que la categorització dels estadis temporals pot establir-se a partir d'una diversitat de criteris. Weinrich fa, així, esment de l'existència d'un sistema dual de "present" i "no present" en algunes llengües africanes, com és el cas de les anomenades *ewe* i de les *chambala*<sup>51</sup>, de manera que dins la categoria de "no present" hi són inclosos els conceptes de passat i de futur. Vegem, així, que les llengües no són sistemes exactes susceptibles d'ésser quantificats d'acord a conceptes de significat unívoc, sinó tot el contrari, observem sobre això que, fins i tot, les indoeuropees tendeixen a orientar-se segons el criteri d'aquesta concepció bipartita. Paul Imbs (1968) troba una adequació d'aquest principi en la distinció entre "present" i "no present" en la llengua francesa, mentre que per l'alemany, l'anglès i altres llengües aquesta distinció temporal més bé sembla articular-se entre "passat" i "no passat". Vegem encara que, dins aquestes categories duals, és també possible la distinció entre "futur" i "no futur", com sembla detectar-se en certes llengües ameríndies. Es palesa, per tant, que les tres fases del temps cronològic no s'ajusten a la realitat lingüística com tampoc a les estructures del pensament filosòfic,

---

<sup>51</sup> Grups de llengües parlades a l'antiga Africa Oriental Alemanya, en una regió muntanyenca que conforma les estribacions de la banda est del Kilimandjaro.

raó que ha portat a tractar el temps cronològic fent ús de mètodes físics, i a considerar el temps experimentat com una construcció del llenguatge.

Un dels recursos que crea el llenguatge per a paliar aquest desajustament de perspectives temporals al ser projectades en un sistema verbal, és l'aparició de l'aspecte, que, si bé queda lluny de ser una solució en aquest sentit, aporta una connotació de matís en la referència temporal i en la conseqüent interpretació. D'acord amb això, l'aspecte apareix com una necessitat instrumental per fer de pont entre la rigidesa de les estructures gramaticals i els aspectes interpretatius relacionats amb la situació temporal. Val a dir, no obstant, que en relació als factors psicològics de la successió i la duració, dels que s'ha tractat més amunt, a través del sistema verbal, les gramàtiques fan ja una primera aproximació relativitzada a fi de dotar al llenguatge de mecanismes per reflectir posicions d'ordre i intensitat.

Del que s'acaba d'exposar, s'en treu que una altra classificació que s'imposa al tractar sobre temps i llenguatge és la que fa referència a la diferenciació entre temps (verbal) i aspecte. Si bé amb imprecisions de reglatge i concisió, l'aspecte sembla haver estat un recurs interpretatiu inherent al llenguatge des dels seus orígens, malgrat que no sempre explícit. Cronològicament la noció d'aspecte sembla poguer-se rastrejar en la filosofia del llenguatge dels estoics, molt influenciats per les llengües semítiques, en les que s'hi ha pretès trobar-ne l'origen. Amb posterioritat Publi Terenci Varró introduiria aquest concepte a la llengua llatina, el que portà a establir una diferenciació entre les nocions de *perfectum* i *imperfectum*. Dionís de Tràcia, pel contrari, desestimà la doctrina de l'aspecte i institucionalitzà els tres estadis tradicionals del temps articulats a través del sistema verbal fent ús dels seus propis recursos. La noció d'aspecte, no obstant, tornaria a recuperar-se en època moderna a partir de certa influència donada per les llengües eslaves, així, paulatinament, s'introduí –o es tornà a introduir– en les germàniques i romàniques. La seva recuperació obeeix precisament a una pretensió de corregir les imperfeccions del sistema de temps gramatical per adaptar-se de forma més satisfactòria al temps cronològic. No obstant, malgrat totes les justificacions i intents d'acotament conceptual, la diferenciació entre temps i aspecte no arriba a quedar clara. Fins i tot hi ha qui manté l'opinió de que no es tracta de res més que d'un problema de terminologia (Valiquette 1997) i que, en tot cas, és el mode el que marca la forma

d'aprehendre o de presentar el procés (“estat” o “acció”) expressat pel verb. D'acord amb aquest criteri, el temps verbal seria una part del verb amb una representació interna, la qual coincidiria amb la noció d'aspecte, i també amb una altra representació externa que s'entendria com la pròpia forma verbal inscrita en una cronologia. Weinrich (1974:19-21) sintetitza el que acabem de dir amb la fórmula:

Temps cronològic + aspecte = temps verbal

No hi ha, per tant, unicitat de criteris pel que fa a l'aspecte. En tot cas aquesta noció verbal sembla desbordar la pròpia morfologia i, fins i tot, no atendre's a consideracions de tipus semàntic, pel que, malgrat que amb les degudes reserves, es podria entendre l'aspecte com una mena de projecció pragmàtica del sentit literal del verb. Per aproximar-nos més a la noció d'aspecte, Comrie (1976) fa recurrència a les llengües eslaves, donat que, com hem dit, hi tenen més incidència que altres branques de la família indoeuropea. Així, sense defugir consideracions morfològiques i sintàctiques, parla del contrast entre “perfectiu” i “imperfectiu” com a formes en les que es cospa aquesta diferència, bàsicament centrada en l'estructura del contingut, punt al que caldrà retornar més endavant.

### **5.3. Consideracions sobre el sistema del temps en el llenguatge**

Certament, la fórmula proposada per Weinrich pot ser útil per explicar fins cert punt el mecanisme dels temps verbals, però des d'un pla cognitiu s'observa que no té massa consistència, no tant pel fet de no aportar res en quant a la percepció del temps cronològic –qüestió que defuig l'àmbit estricte de la lingüística-, com pel que afecta al problema de l'adequació d'aquesta percepció temporal al llenguatge. Així, tot dóna la impressió d'haver caigut en un cercle viciós i, fins i tot, en el parany d'un forçat reduccionisme. Però just aquí és precisament on emergeix el tradicional conflicte entre lingüística i filosofia, situació de la que en som conscients i de la que hem tractat de defugir des de bon principi a fi d'evitar qualsevol desviació del discurs en aquest sentit. Sobre aquesta qüestió en particular –i allunyant-se del discurs tautològic- argumenta Weinrich que si bé hi ha una correspondència evident –malgrat que problemàtica- entre temps verbal i temps cronològic, el sistema no dóna per explicar aquest temps verbal pel cronològic. És precisament al considerar aquest desajustament que suggereix invertir la

qüestió i intentar explicar el temps cronològic a partir de les diferents estructures de temps verbal.

Cal precisar que aquest conflicte ve de lluny, en tant que la filosofia clàssica mai ha tingut en consideració l'existència del fenomen lingüístic del temps verbal, preferint caure en disertacions metafísiques abans d'acceptar el propi llenguatge com un sistema alternatiu susceptible d'aportar noves perspectives pel que fa referència al tema de la cognició. Està fora de discussió, per altra banda, que a través del llenguatge podem tenir accés a la realitat, però igual d'evident és el fet que el propi llenguatge, com a construcció cultural, ens suposa un obstacle davant la realitat. No obstant, els estudis recents en matèria de filosofia del llenguatge i de psicologia evolutiva semblen tenir tendència a paliar aquest conflicte, ja que ningú no posa en dubte el fet de que el discurs, malgrat la seva subtilesa i ambigüïtat, segueix essent l'única via de que disposem per accedir a aquesta realitat.

Aquesta qüestió, com s'acaba de comentar, té una persistència en el temps. A efectes il·lustratius valgui recordar que el propi Plató, en el *Timeo*, fa una crítica del temps verbal tot dient que a l'ésser li està adscrita l'eternitat i l'esdevenidor, raó per la que el considera atemporal. Per tant, l'ús que en fem del temps verbal no és més que donar una falsa imatge del món. Aristòtil, per la seva part, sense desestimar les exposicions de Plató, dona un ús diferent al temps, associant-lo al moviment i marcant la pauta que regeix al món físic –i lògic- de la causa i efecte. En tot cas el que fa Aristòtil és utilitzar el concepte temps com una forma de mesura a escala humana, malgrat ésser conscient del grau de subjectivitat que això suposa.

Cap avenç s'hauria de donar en aquest sentit a les escoles filosòfiques posteriors, així l'aspecte lingüístic solament és emprat com a recurs interpretatiu però no cognitiu<sup>52</sup>. A partir d'aquesta situació l'estudi del temps progressarà de forma compartimentada, sia des de la física, des de la filosofia, de la psicologia o, més tard, de la lingüística. El problema esdevé, per tant, metodològic. Aquest estat de coses, però, portà tot seguit a qüestionar-nos com abordar una sistematologia suficientment

---

<sup>52</sup> Cronològicament el model escolàstic predominà gairebé fins ben avançat el segle XVIII, època en la que davallà a efecte de les llums de la il·lustració. La preocupació per l'erudició en matèria de historiografia (Dom Mabillon o els treballs de la Congregació de Sant Maure) és un exemple prou gràfic d'aquesta postura eclèctica, absolutament allunyada de qualsevol model interdisciplinar.



adequada com per evitar un alt risc d'interferir en camps que semblen tenir cert caràcter d'exclusivitat. Com alternativa caldria avaluar si tal vegada pot arribar a ser compulsiu la creació d'un nou àmbit de recerca específic. En qualsevol cas, però, aquesta dissociació de criteris ha arribat fins al dia d'avui, portant el tema a tal límit de complexitat com per qüestionar-nos si al parlar de "temps" des d'aquestes perspectives tan diferenciades, ens estem realment referint a la mateixa cosa.

El punt de partida de Weinrich, no obstant, és igualment dissociatiu i incidirà en la lingüística dins la pròpia lingüística, aspecte que a les llums d'avui dia no sembla massa adient, quan la tendència és precisament de buscar recursos en un marc interdisciplinari i transversal. De manera contundent il·lustrà Dell Hymes (1983), al seu moment, la dimensió d'aquest problema en advertir que la lingüística no pot evolucionar sense establir interrelacions amb altres matèries.

No és la nostra intenció fer aquí una revisió de les diferents teories filosòfiques que s'han estructurat sobre el temps. Certament, des de la metafísica kantiana a les propostes de Spengler o de Bergson hi ha un gran ventall d'alternatives diverses; no obstant, per la rellevància que suposa no ens resistim a deixar de fer un breu comentari sobre l'opinió de Heidegger (1927) al respecte. Segons aquest autor es pot parlar d'un "concepte vulgar i tradicional del temps", entès com a deformació de la temporalitat donada originalment. Aquesta temporalitat és finita, ja que el propi llenguatge ho explicita, així, per exemple, en el concepte "estar a la mort" no hi ha noció de passat, de present ni de futur, pel que té com a sentit temporal primari l'"esdevenidor" (*Zu-kunft*) que s'actualitza en la preocupació i en l'ocupació. Heidegger, per tant, veu en la temporalitat una significació que identifica amb el sentit ontològic de l'existència.

Però la gran paradoxa del temps és que el passat ja no és, el futur encara no és i el present no representa res més que la frontera entre dos no sers. La qüestió rau, precisament, en com copsar aquest contrasentit. Hi ha en nosaltres una part cognitiva innata que ens dóna consciència de la nostra posició dins l'espai-temps, mentre que una altra faceta seria la projecció d'aquestes estructures mentals a través del llenguatge. Aquest model de competències és, fins cert punt, assimilable al principi del paradigma chomskià, com hem apuntat més amunt, però una vegada més la reflexió ens porta a la necessitat de considerar el propi llenguatge com a sistema optimitzat per poder tenir

accés al coneixement. Així, en el llenguatge hi ha marques de futur, marques de passat i també de present, que no solament es projecten en el sistema de temps verbals sinó també en els lexemes que l'acompanyen, adverbis, preposicions, etc. És a partir d'aquí quan emergeixen qüestions d'estil i figures retòriques complexes que actuen sobre el concepte de temporalitat, ja actualitzant el "temps passat" o fent ús de recursos discursius, com seria, per exemple, l'estil indirecte.

Una vegada arribats a aquest punt sembla desitjable obtenir una visió del sistema de temps en el llenguatge des d'un criteri funcional i interpretatiu, el que aparentment ens portaria a consideracions apriorístiques, però com molt oportunament apunta Weinrich (1974:37), no es tracta de fer definicions del que no es pot definir, ja que en el cas de poguer-les construir significaria que som ja coneixedors de la solució del problema, i per tant no caldria investigar-lo. En tot cas, està fora de discussió que una definició forçada, apart de la inadequació que suposa, tendeix sovint a considerar aspectes irrellevants.

La lingüística estructural es tanca a la interrelació i a qualsevol mètode acumulatiu o integratiu, en tant que parteix de l'assumpció de que el llenguatge s'ha de poder explicar per sí mateix. Amb els anys, però, sembla haver quedat demostrada la ineficàcia d'aquest sistema estanc, donat que si bé la dimensió paradigmàtica (el temps verbal en el sistema dels temps), com igualment la sintagmàtica (el temps verbal en el context dels temps adjacents) funcionen d'acord a aquest model, l'interpretació dels seus valors referencials és sempre depenent del context. Per aquesta raó, la proposta més desitjable sembla ser l'adaptació d'un model sistèmic, ja que en els darrers anys els avenços en matèria de pragmàtica i d'anàlisi del discurs han portat a acceptar –o gairebé imposar– una interrelació, i fins i tot interdependència, amb altres camps, ultrapassant el marc teòric de la lingüística en el seu sentit estricte. És solament així quan el concepte de temps verbal pren un veritable sentit, en tant que l'utilitzem precisament dins una situació en la que hi ha persones físiques que interactuen, guanyant així el relleu d'una nova dimensió, que és la que situa les relacions de referència amb el parlant –la qual coincideix amb la cinquena dimensió proposada per Elias. És a partir d'aquesta relació que el llenguatge és interpretat com un sistema optimitzat i eficient per fer possible la comunicació.

Així mateix, des d'aquesta perspectiva situacional i d'acord amb els esquemes comunicatius, la llengua escollida té una funció de codi, significant així una important variable a tenir en compte pel que fa a la interpretació. En conseqüència, la percepció del temps en diferents sistemes lingüístics, és susceptible de presentar variacions de tipus lèxic i cognitiu. Igualment la dissociació que, per altra banda, es dona dins un mateix sistema lingüístic entre llenguatge escrit i llenguatge parlat es presenta com un altre aspecte a tenir en consideració. S'observa així que, des d'una perspectiva fonètica, les estructures de llenguatge són copsades de forma "natural", és a dir que la representació del temps mitjançant conceptes de situació temporal és compresa sense cap mena de tensió. Això porta a entendre que pel fet de ser "naturalment" compreses no hi ha necessitat de que hagin de ser forçades a través d'estructures del propi llenguatge. Per tant, sembla que aquest fenomen s'aproxima més al que podria ser entès com una estructura mental de percepció temporal –una competència temporal dels humans-, la qual cosa, malgrat tractar-se de formes ambigües i poc concretes, ens dona prou informació com per poder situar i delimitar una determinada posició en el temps i alhora copsar el missatge que es transmet. Weinrich (1974) insisteix en comentar l'obstinació d'algunes llengües, el francès en especial, en reiterar les formes personals i temporals a objecte de facilitar l'identificació del verb com a tal. En realitat l'expressió de les formes personals a través de lèxic representa la plasmació explícita d'un esquema comunicatiu en el llenguatge, dins el qual el parlant es situa en primera persona, el que escolta en segona persona, quedant situat el propi missatge en el rol propi d'una tercera persona en tant que s'assimila a un tercer element independent i relativitzador. Certament, aquest tipus d'estructuració comunicativa és prou funcional com per ajudar a la localització i a la interpretació de qualsevol manifestació lingüística. Per aquesta raó, la situació temporal dins la que té lloc l'esquema comunicatiu, queda igualment delimitada.

Si bé, com diu Jacques Monod (1970), "la forma de totes les llengües humanes és la mateixa", és d'observar que no sempre les persones expliciten les seves concepcions a través de formes lingüístiques amb caràcter universal (Tuson 1986:26-27). Vegem així, que un mateix discurs pot presentar diferències notables en diferents llengües, malgrat tractar-se de sistemes lingüístics propers i d'estructura similar. Fins i tot, en àmbits més reduïts, els sociolectes i els idiolectes projecten variacions notables

pel que fa a la relació entre pensament i llenguatge. En tot cas, l'esquema comunicatiu bàsic representa l'estructura profunda del llenguatge, la qual és el seu autèntic fonament esdevingut del propi pensament. Veiem, així, que aquesta noció equival al que Ferdinand de Saussure (1955) anomena *langage*, o competència lingüística dels humans entesa de manera general, abans d'arribar a la fase de concreció per projectar-se en un sistema lingüístic en particular o *langue*. De manera similar el llenguatge escrit presenta diferències amb l'oral, en tant que, òbviament, no contempla aspectes no verbals o paraverbals.

Dins un àmbit més interdisciplinari, Edward Sapir manifestà un marcat interès en el tema del simbolisme fonètic, aspecte que forçà a establir connexions entre la lingüística i la psicologia. Val a dir que amb aquesta interrelació recolzà el concepte d'"oligosíntesi" proposat per Whorf, consistent en la generació d'una idea en el seu sentit general, concepte que denominà *broad idea* o complex d'idees interrelacionades. Aquesta *broad idea* és així associada a un element lingüístic de forma que les correlacions semàntiques que s'en desprenen poden generar diferents "mapes" alternatius d'idees susceptibles de ser traduïdes a través de diferents llenguatges i de diferents "*segmentations of experience*" (Whorf 1988, 25-26). Arribats a aquí, però, el discurs retorna al seu punt de partida, ja que si la interpretació del món sembla presentar aspectes diferenciats entre parlants de diferents llengües, en tant que fenòmens d'ordre semiòtic, igualment les perspectives temporals –expressades a través del llenguatge– han de ser susceptibles de presentar interpretacions divergents a partir de les diferències d'estructura entre llengües alternatives.

## **6. Temps verbal i perspectives temporals**

Considerat el llenguatge com a convenció, recurs i construcció cultural, el que passem a tractar a continuació pot estructurar-se, bàsicament, en tres àmbits interrelacionats. En primer lloc es tracta d'incidir en el procés d'humanització del temps, és a dir, en l'anàlisi del fenomen lingüístic considerant la correlació entre el temps percebut o interioritzat pel parlant i l'expressió d'aquesta perspectiva temporal al ser projectada per mitjà del llenguatge a través d'una gran varietat de formes discursives relatives al temps. Veiem també que aquesta correlació és alhora interpretable com una forma optimitzada d'apropar el temps verbal (construït) al temps percebut. És en aquest sentit que hem procedit a una valoració comparativa dels sistemes de categorització de les formes verbals en diferents sistemes lingüístics a objecte de trobar analogies i dissimilituds conceptuals pel que respecta a l'interpretació de les diferents perspectives temporals.

Per altra banda, la varietat de formes d'expressar el temps a través del llenguatge, i en especial la complexitat que comporta el propi sistema verbal, sembla estructurar-se a partir de certes pautes d'interpretació des de la perspectiva del parlant, les quals són, per tant, interpretables –i interpretades– de manera diversa i no sempre coherent des d'una consideració estrictament semàntica. Aquest seria, per tant, un segon àmbit d'anàlisi, en estreta relació amb l'hipòtesi Sapir-Whorf. A objecte d'organitzar el mètode de recerca, s'imposa, per tant, tractar el temps dins l'acotament del marc estRICTE de la lingüística abans d'incidir en referents culturals d'ordre extern i més propis d'una consideració semiòtica.

Atès el que acabem d'exposar, en aquest apartat tractarem sobre l'interpretació de les perspectives temporals en correlació amb les construccions verbals que utilitzem per a expressar-les. Així, considerant la projecció teòrica dels estadis temporals sobre una línia, en tant que les perspectives s'estructuren a partir de mecanismes molt diferenciats, partirem d'aspectes conceptuals a partir dels tres estadis bàsics. En primer lloc el temps retrospectiu, organitzat a través de l'exercici de la memòria. Tot seguit passarem a l'interpretació dels fenòmens deíctics, com el presentisme, la seva projecció temporal i els processos relativitzadors que aquest estadi vivencial suposa. Un tercer tema serà el de la prospecció i l'anticipació, el qual tractarem juntament amb la memòria de futur i els futuribles. Passarem també a l'anàlisi d'altres situacions temporals en les quals les perspectives temporals tendeixen a desdibuixar-se a mesura que emergeix l'àmbit de les emocions. Finalment incidirem en la qüestió de l'aspecte en relació a l'interpretació del temps, per a concloure amb altres formes no personals, en les quals la dinàmica del temps tendeix a sintetitzar-se en expressions úniques de naturalesa abstracta.

### **6.1 Classificació preceptiva de les formes temporals a través dels sistemes verbals**

Un primer problema, pel que afecta a la classificació i a la conseqüent exposició de les formes temporals, com a fase prèvia a la seva anàlisi en perspectiva, és de caire taxonòmic. Atesa aquesta consideració és d'observar que no és massa fàcil escollir criteris adequats i establir una jerarquia de prioritats en vistes a presentar un ordre expositiu. És per això que es fa necessari procedir a una definició de categories, en funció de les quals pugui fer-se possible establir criteris per ajustar una relació d'ordre pertinent. Hi ha desacord, no obstant, pel que respecta a aquesta qüestió ja que la definició de categories es pot fer a partir de conceptes molt dispars. Així, en vistes a oferir una visió més objectiva i alhora transversal, hem optat per presentar aquestes formes verbals deixant de considerar els criteris tradicionals d'estructura i ordenació heredats de les llengües clàssiques, evitant d'aquesta forma tot prejudici de caire metodològic. És a dir, en lloc d'adaptar-nos al propi sistema temporal d'una llengua en particular, el que resulta sempre un sistema estanc dotat d'una mecànica interna autorecursiva i adequada al seu funcionament, hem procedit de manera transversal, interrelacionant tots aquells conceptes que calgui a mesura que es faci necessari.

Aquests conceptes no són solament les categories tancades de temps verbal, sinó també a l'aspecte i altres consideracions de matís que no es reflexen explícitament en els esquemes gramaticals.

Pel que afecta a la interrelació del temps amb el parlant, Weinrich (1974: 42-43) diferencia, en primera instància, un cert grup de formes verbals a partir del principi d'audibilitat, una categorització atípica si es compara amb les formes clàssiques d'organització gramatical del verb. Valgui precisar, no obstant, que aquest criteri no significa pas cap novetat, en tant que havia estat ja emprat pels gramàtics Brachet i Dussouchet<sup>53</sup>, l'any 1883, per diferenciar el que denominaren “temps simples” i “temps compostos”. Vegem així que entre aquests temps simples, en la llengua francesa, hi ha formes com (emprant l'exemple dels autors, que per aquest tipus d'exposició sembla haver esdevingut gairebé un tòpic) *il chante, il chantait, il chanta*; i entre els compostos hom troba les formes *il a chanté, il avait chanté, il eut chanté*. Val a dir, no obstant, que aquesta categorització en base al criteri de “proximitat” al parlant com a resultat d'un estudi fonètic, en el seu temps tampoc fou pas nova sinó que venia ja recolzada per la tradició rebuda del llatí. Lucien Tesnière, però, va més enllà i remarca un paralel·lisme formal entre temps simples i compostos, d'acord a les formes:

Temps simples / Temps compostos

*il chante / il a chanté*

*il chantera / il aura chanté*

*il chanta / il eut chanté*

*il chantait / il avait chanté*

*il chanterai / il aurait chanté*

S'observa així com a cada forma simple li correspon una composta. Respecte a aquestes correspondències, però, no deixa de sorprendre el fet de que moltes de les formes esmentades siguin més “vistes” (escrites) que no pas “oïdes”, o emprades en el llenguatge parlat quotidià. Amb això cal observar que al dir “oïdes” fem referència, per

---

<sup>53</sup> Auguste Brachet (1845-1898) es dedicà especialment a l'història de la llengua francesa i a estudis comparats entre diferents llengües europees. Publicà *Nouvelle grammaire française fondée sur l'histoire de la langue* (París, 1874). Jean-Jacques Dussouchet (1844-1910) feu una important contribució a la didàctica de la llengua francesa, dedicant també la seva atenció a l'ensenyament d'invidents. Entre 1876 i 1883, ambdós autors publicaren diversos treballs de caire didàctic, entre aquests és de destacar *Exercices sur la petite grammaire française* (París, 1876).

una banda (el que correspon a la perspectiva gramatical), a una situació de present i per altra (la perspectiva comunicativa) a un context en el que interaccionen aspectes verbals, paraverbals i no verbals que incideixen en la comprensió i interpretació.

Valgui posar en clar una vegada més que no interessa aquí entrar en consideracions morfosintàctiques respecte a aquestes formes, però sí cal observar que, tant des d'una perspectiva comunicativa com també cognitiva, qualsevol forma composta és interpretable, des de l'audició, com un tot integrat, independent del tipus d'anàlisi a que s'el vulgui sotmetre. És aquest un aspecte interessant pel que fa a l'anàlisi dels textos musicals que desenvolupem a la segona part d'aquest estudi. Veiem, per tant, que la comprensió funciona de manera global i no pas analítica. En el context, però, s'hi evidencia una certa pressió del verb sobre els altres elements que l'acompanyen, en tant que és el verb que dona informació sobre el tipus d'acció en la que es mou el contingut. És igualment profitós observar, per altra banda, que la forma verbal d'una oració principal en un determinat context fa una selecció sobre les altres formes verbals de les oracions subordinades, demanant així la presència d'unes determinades formes, i rebutjant la d'altres, mecanisme amb el que s'estructura la *consecutio temporum* o concordança del temps. Tot això porta a qüestionar-nos si cal veure en aquest mecanisme de concordança una aproximació al temps cronològic, sia copsat internament o fixat per consens. Sigui com sigui, com ha estat comentat, el llenguatge crea de per sí una nova realitat, la qual és reflectida en aquesta concordança dins el sistema verbal, però cal igualment observar que tal construcció no deixa de tenir un cert ressò de platonisme en el sentit de poder-se considerar aquest temps com una mimesi imperfecta de l'eternitat.

Una forma alternativa d'organització del temps, també a la llengua francesa és la proposada a la gramàtica de Damourette i Pichon<sup>54</sup>. Aquests autors organitzen els temps verbals a partir de tres criteris: *temporaineté, actualité i énarration*. D'aquests tres criteris, ens interessa aquí considerar el d'*actualité*, pel fet de que fa referència al parlant dins una situació de present. D'acord a aquest criteri diferencien dos tipus de temps: per una banda la sèrie del *noncal* (del llatí *nunc*, és a dir "ara") i, per altra, la del *toncal* (del llatí *tunc* o "llavors"). Al primer pertanyen series com *il chante, il chantera*,

---

<sup>54</sup> Damourette, Jacques – Pichon, Edouard (1911-1936) *Essai de grammaire de la langue française*.



*il a chanté, il aura chanté*. Al *toncal* les formes : *il chantait, il chanterait, il avait chanté, il aurait chanté*. A les dues series els correspon, per tant, una *actualité* (o esfera d'acció) diferent, així, dins la categoria del *noncal* es situa el punt determinat per les coordenades “jo-aquí-ara”, és a dir la situació temporal-espacial en un moment concret dins l'àmbit del present, mentre que el *toncal* es refereix a una noció de no-present o de passat. Malgrat l'originalitat de la proposta, critica Weinrich (ibid.56) la manca d'unificació de criteris per a definir les característiques del *noncal* i del *toncal*, pel fet de que aquest darrer es basa gairebé del tot en motivacions morfològiques purament convencionals i allunyades, certament, d'una situació de dixi, raó per la que queda automàticament bloquejat qualsevol avenç en relació a aspectes de cognició. Així mateix, pel que fa a la *énarration*, inclouen en aquesta categoria el polèmic *passé simple* com una de les formes del temps allunyat de l'estadi de l'actualitat. Amb tot, valgui posar en clar que el que en realitat pretenien Damourette i Pichon és estructurar una categorització a partir del concepte de *un laps de temps*, en el que el factor vivencial hi fos inclòs, o dit d'altra forma s'intentava sistematitzar una aproximació entre el parlant i el temps del parlant.

Més reeixida sembla la proposta de Benveniste<sup>55</sup> d'establir dos sistemes de temps: *histoire* i *discours*, sense que això hagi d'implicar una diferenciació entre el llenguatge parlat i l'escrit. L'argument de Benveniste resulta, no obstant, més comunicatiu que pròpiament gramatical, pel fet de que defineix *discours* com tota enunciació que implica un locutor (emisor) i un oient (receptor), amb l'intenció d'influir el primer sobre el segon. En aquest grup situa l'autor el *présent, futur, passé composé, imparfait* i *plus-que-parfait*. Per contra, pel que fa al grup *histoire* el defineix com l'enunciació històrica reservada majoritàriament a la llengua escrita i caracteritzada per la narració de fets passats. Inclou així en aquest segon apartat el *passé simple, l'imparfait, el conditionnel, el plus-que-parfait* i el que anomena *prospectif* (assimilable a formes del tipus *il allait chanter* o *il devait chanter*). La crítica de Weinrich a Benveniste (ibid. 56-57) es basa en el fet de que aquest mètode trenca massa aviat l'estructuralisme al deixar relegat el *passé simple* a un temps històric o a la llengua escrita. Malgrat que aquesta dicotomia no deixa de ser interessant, és evident que els

---

<sup>55</sup> Émile Benveniste (1959): “Les relations de temps dans le verbe français”, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, no.54.

critèris definitoris de cada part manquen de quedar clars, donat que, fins i tot, alguns temps (*imparfait* i *plus-que-parfait*) es repeteixen i queden repartits entre els dos grups. La proposta de Benveniste, no obstant, sembla apuntar a una diferenciació entre el que és propiament una estructura gramatical i el que caldrà considerar com una estructura de contingut pragmàtic, més basada en la parla que no pas en l'escriptura. En aquest aspecte posa especial èmfasi en els elements retòrics i en les tècniques de persuasió dins una situació comunicativa.

Pel que respecta a la temporalitat cal qüestionar-nos si amb els temps verbals no es dona també aquesta dicotomia, i en cas de donar-se, de quina forma afectaria als aspectes cognitius. En tot cas la diferència entre la parla i l'escriptura d'una llengua pot arribar a fer-se tan evident –i ja ho és de per sí– com la que es pot donar entre dues llengües diferents. D'això es pot inferir que la percepció del temps cronològic a través del temps verbal serà dependent, en principi, de si es tracta d'un discurs oral o escrit. Respecte a aquest punt no es pot deixar de considerar el fet de que en qualsevol discurs oral hi entren també elements no verbals i paraverbals que contribueixen en la comprensió i la interpretació del missatge. És profitós recordar que en qualsevol situació de comunicació dialògica tant sols sembla entrar-hi un 7% d'elements verbals, mentre que el 93% correspondria a elements no verbals, dins els quals el 55% faria referència a la comunicació estrictament no verbal, essent el restant 38% elements de frontera, és a dir aspectes paraverbals, com posen ser les característiques fòniques de la pròpia veu, el to, la cadència o fins i tot l'ídiolèct<sup>56</sup>. Veiem així que l'ús del temps per part del parlant es podria perfectament incloure entre aquests elements paraverbals, en tant que és una variable estretament relacionada amb l'interpretació. És d'observar, per altra banda, que si bé és possible projectar una perspectiva de present a través de l'escriptura, el seu valor deíctic queda restringit a una apreciació simbòlica i relativitzada com a causa del desfasament temporal que suposa en quan a acte comunicatiu. Vist així, la diferenciació entre els nivells bàsics de la lingüística (nivells de funcionament intern) i el que es considera que forma part l'àmbit de la pragmàtica, queda absolutament evidenciada.

---

<sup>56</sup> Diferents estudis sobre comunicació coincideixen en aquests percentatges, els quals s'han establert com a norma pel que fa a aspectes de *marketing* i relacions públiques. Hem contrastat aquestes dades amb els de l'empresa norteamericana Houck & Associates, podent constatar que són absolutament coincidents. (Select, Asses & Train / [www.selectassestrain.com](http://www.selectassestrain.com)).

William E. Bull (1971:11-12) proposa encara una altra qüestió al comentar el fet assumit de que, des de sempre, les gramàtiques han pretès fer entendre que el temps d'un verb ens indica "quan" ha tingut lloc un succés, mentre que en realitat no és pas així. És constatable que no existeix cap forma verbal amb capacitat de poder localitzar un determinat esdeveniment en el temps, amb el que cal entendre que els temps verbals no ens senyalen el temps (cronològic) de l'acció sinó l'ordre i l'aspecte en què es donen aquests esdeveniments dins el *continuum* temporal. Bull considera, per tant, dues situacions: la que anomena *point present* o punt zero, que s'identifica amb el present del parlant, de manera que els seus temps són temps verbals primaris; éssent la segona la que enomena *retrospective point* o altra punt zero que parteix d'una referència en el passat, on es situa els temps de la retrospectió, el qual té una estructura i significat més complexos. De manera similar al sistema de la cronogènesi, que analitzarem més endavant, vegem que entre aquestes dues referències es crea una interacció a partir de dos subsistemes. Tal interacció, però, si bé és relativitzadora, manca de ser productiva en tant que porta a resultats no desitjats, precisament pel fet de crear un confusionisme entre temps parlat i temps narrat.

La proposta de Klaus Heger (1974), per altra banda, malgrat no partir de cap concepte previ sobre temps cronològic, es centra més en el que pertoca a la filosofia del llenguatge, rebutjant tota altra aproximació esdevinguda de la filosofia clàssica o de la metafísica. Adapta així la filosofia del llenguatge de Karl Bühler<sup>57</sup>, la qual es situa en un camp deíctic centrat en els punts de relació del "jo-aquí-ara". En virtut d'això, pel que fa a la interpretació i comprensió dels temps de l'"ara", és evident que necessàriament s'ha de recórrer a una consideració deíctica des de la perspectiva dual de l'"ara" i el "no-ara", en un sistema de contraris susceptible de ser utilitzat de dues formes diferenciades, una en referència al parlant i una altra en referència al fet expressat. Així, en relació amb el parlant apareix com formes en oposició del "temps present" i "temps no present", i en relació amb el fet expressat com formes oposades entre "perfectiu" (o punt de vista situat dins el decurs de l'acció) i "imperfectiu" (punt de vista situat fora del decurs). D'acord a aquesta consideració, sobre la línia del *continuum* temporal, el "no present" queda escindit entre passat i futur, alhora que es centra en un punt de referència des del que es desenvolupa tot un sistema deíctic de conceptes a partir dels

---

<sup>57</sup> Bühler, Karl (1934): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*.

quals seran generades les altres categories de temps verbals. L'aportació d'aquesta teoria és la demostració de que els conceptes deíctics no han estat originats a partir del propi pensament sinó a través de la pròpia experiència situacional esdevinguda del "jo-aquí-ara", alhora que des d'una perspectiva centrada en el llenguatge i en els temps verbals que aquest expressa. No és de més senyalar que Bühler insisteix en què els termes "mostrar" i "dir" estan emparentats semànticament, per la qual cosa en el "jo-aquí-ara" hi és implícita tota la varietat de temps verbals, mentats tàcitament. En el cas del llenguatge dels infants aquest fet és fa absolutament palès, ja que l'aprenentatge de qualsevol llengua s'inicia a partir d'un pla deíctic en el que el present és utilitzat com una única forma verbal, essent per tant un recurs per referir-se a qualsevol estadi en el temps. El mateix fenomen es pot observar en la filogènesi de les llengües, el qual no deixa d'inferir un grau notable d'abstracció pel que fa a la consciència de situació en el temps, formes que s'estructuren en el pensament i que més tard seran projectades en el llenguatge a través dels sistemes verbals.

Comenta Paul Fraise (1967:166), citant una vegada més a Guyau, que totes les llengües, per diferents que puguin ser entre sí, expressen a través dels verbs la idea d'acció, però que no totes fan una clara distinció dels diversos temps o de les perspectives temporals. Així, com hem apuntat, una forma verbal en una determinada llengua per igual pot servir per designar el passat, el present o el futur, tret que cal considerar com un universal. Per la qual cosa, en un primer estadi el llenguatge pretén expressar la realitat del món objectiu i no pas una experiència temporal. Atenent a aquest fet cal qüestionar-nos si amb això es pot inferir que hi ha dissociació entre el que és la pura percepció i el que podem entendre de forma més específica com "percepció del temps". Certament, la percepció del món físic i la percepció d'entitats abstractes impliquen processos diferenciats, i més complexa és encara en el cas del temps ja que de l'esmentada "percepció del temps" no solament s'infereix l'experiència personal sinó també l'aprehensió de l'entorn en el que hi és projectat. És igualment profitós observar que la projecció de la dixi sobre una línia temporal presenta problemes, com hem ja senyalat, i de manera especial pel que fa referència a les categories del "no-present". Precisament en aquest punt sembla donar-se un contrasentit entre l'aprehensió del món físic que implica la dixi i el procés d'abstracció que comporta copsar les situacions de "no-present".

Al tractar sobre la llengua francesa senyala Weinrich (ibid.61) dos tipus de temps d'acord a la noció del que entenem per “perfecte” i “imperfecte”, que no és més que la divisió marcada per Tesnière, de la que ja hem fet esment, dins la qual, com hem apuntat, troba una sèrie de correspondències, malgrat que el criteri amb el que ho argumenta quedi lluny de resultar l'adequat. D'acord amb aquesta divisió i enteses les variacions com diferents situacions comunicatives, sembla que el grup al que s'ha denominat “imperfecte” inclou unes inferències sobre les que es podria dir: *le monde aura une fin*, però d'igual forma, i paral·lelament amb les formes verbals de l'altra grup podem dir: *le monde avait commencé* i també *le monde aurait une fin*. Sembla, per tant, que la frontera estructural entre els dos grups no seria pas temporal (en el sentit de fer referència al temps cronològic), però llavors cal preguntar-nos de quin tipus de frontera es tracta. Sembla aquest un argument prou vàlid per portar a demostrar una vegada més que el llenguatge és una construcció cultural que pren vida dins el propi llenguatge, independentment del sentit referencial que pugui arribar a tenir fora d'aquest. Per altra banda, no obstant, és de notar que el llenguatge no s'actualitza pas en el buit, sinó en situacions concretes en les que es dona alhora una interacció entre “comportaments” lingüístics i extralingüístics. Aquest és un aspecte que, dins el marc de la psicologia, té una clara projecció en el behaviourisme i en altres propostes conductistes, com hem ja apuntat, o també en situacions comunicatives amb característiques de tipus semàntic, com algunes de les suggerides per Wittgenstein. Segons aquesta consideració, el significat d'una expressió s'explicitaria a partir de propostes sintagmàtiques construïdes pel propi ús dins una determinada llengua (Wittgenstein, 1953), per la qual cosa, la càrrega de significació vindria determinada pel conjunt de contextos en els que apareix una paraula o expressió en concret. Aquesta hipòtesi contempla, per tant, una producció de significats a nivell intern, dins el marc d'una determinada llengua, el que òbviament infereix una diversitat interpretativa en relació amb altres sistemes lingüístics. Veiem, però, que tal proposta seria més pròpia d'un tractament sobre lingüística històrica, una tradició que ve de lluny dins el camp de les filologies i que ha significat un gran ajut en la reconstrucció de gramàtiques i manuals d'ús de llengües antigues, com podria ser, per exemple, el cas de la monumental enciclopèdia Pauly-Wissowa<sup>58</sup> referida als usos lingüístics en el context de la llengua llatina. Amb tot, val a dir que si bé la proposta de Wittgenstein funciona com a teoria lingüística, no resulta massa adient aplicar-la al

<sup>58</sup> Pauly, A.-Wissowa, G. (1892-1907): *Reaenzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*.

camp de la filosofia del llenguatge, com tampoc al de la semiòtica i la cognició. El procés de metaforització, del que hem tractat més amunt, sembla que té molt a veure amb aquest aspecte cultural, raó per la que cal tenir en consideració l'assumpció de Lakoff al dir que tota metaforització parteix de l'experiència, com a sistema coherent sobre el que ha estat construïda la metàfora.

Pel que fa referència a la narració i a la historicitat, és obvi que el fenomen de la metaforització en el llenguatge implica un aspecte relativitzador entre diferents temps o concepcions temporals. Valgui, sobre aquest particular, un breu excurs a fi d'il·lustrar més bé el que es pretén exposar, ja que, d'acord amb la tesi de Lakoff, la metaforització porta a la creació de fórmules atemporals, com poden ser les condicions en les que es desenvolupen els comptes infantils que, més que per infants, en el fons no deixen de ser paràboles moralitzants dirigides a totes les edats.

Pel que es refereix a la relativització en el cas dels comptes infantils, és d'observar que la translació temporal que es fa a través de les fórmules estereotipades: *temps era temps, érase una vez, once upon a time, une fois, einmal*, etc, no és pas referencial d'un temps concret sinó d'un altre món regit per un temps propi. D'antuvi no deixa de ser sorprenent el ressò platonià que es palesa en aquestes formes atemporals mitjançant les quals és introduït el context en el que es desenvolupa el compte. La noció d'eternitat que el compte infereix porta a entendre que hi pot haver un altre temps apart del que ens regeix. Així, la creació d'un temps propi, que res té a veure amb el que marquen els rellotges, és un aspecte que pot resultar sorprenentment aclaridor pel que respecta al tema que estem tractant. Apunta Weinrich (ibid.:82), sobre el particular, que el primer que pot aprendre l'infant en els comptes és precisament a descobrir que existeix un món narrat simultani al petit món viscut en el relat. Atenent a això, considerem molt interessants les marques retòriques ritualitzades que fa el narrador a l'enunciar, des de bon principi, que el que tot seguit va a explicar és un compte. El que amb això vol dir és que es situa al marge del temps real, raó per la que comença amb uns determinats formulismes i acaba amb uns altres del tipus "...i el compte s'acabat", amb el que es dóna a entendre que el temps creat toca al seu fi i, per tant, el relat s'esvaeix. Sens dubte el caràcter moralitzant del compte rau precisament en la conjunció del temps narrat i el temps viscut, en el sentit de dir que "...i si l'ogre no els va menjar,

pot ésser que aquells petits personatges corrin encara per algun lloc”, situació relativitzadora que retorna al temps real a través d’una inflexió i alhora estimula a anar per la vida amb els ulls ben oberts. Un tema d’estudi a proposar sobre els comptes, que per raons òbvies no tractarem aquí, consistiria en analitzar si aquest temps intern en el que es desenvolupa la narració té la mateixa interpretació en diferents llengües o, per contra, està subjecte a variacions donades pel propi llenguatge en què es vehicula el text<sup>59</sup>. El recurs al compte és també interessant pel que fa al record d’un fet no viscut realment. En aquest cas es palesa que la càrrega vivencial està donada per la situació comunicativa dins la qual s’estructura la història, la qual no defuig una situació de dixi. Sens dubte, la càrrega emocional és, en aquest cas, un element catalitzador del record i del referent aportat pel propi compte.

La relativitat en aquest aspecte hi és igualment present en estructures narratives de diferent tipus. En especial cal dir que és un factor sempre present en els textos musicals, com es tractarà a la segona part d’aquest estudi. Vist així, l’estructura narrativa d’un compte infantil presenta gran similitud amb la història sobre la qual s’estructura qualsevol cançó, la que no deixa de ser un text que persisteix en el temps a mesura que es va repetint i guardant a la memòria, del qual el receptor en coneix gairebé sempre l’argument, raó per la que el final manca de l’efecte sorpresa. Atenent a aquest fet es fa palès que l’interés que suscita aquest tipus d’estructura narrativa no és tant el propi contingut com la forma en què s’explica o interpreta. Vegem així que és precisament l’expressió del text en viu, mitjançant l’interpretació i la narració on rau la seva força. En aquest sentit la lectura individual que pot fer un mateix del text s’entendria tan sols com una activitat alternativa i fragmentària, destinada únicament a conèixer el contingut argumental i els recursos retòrics emprats per l’autor, quedant lluny del que podríem denominar *performance*, tant per part de l’interpret com del públic. S’observa així que la relativitat temporal en aquest aspecte és complexa, ja que l’atemporalitat del text s’imbrica en estructures de temps físic i en els payoutats cronèmics definits per la pròpia estructura textual i musical, com al seu moment es tractarà.

---

<sup>59</sup> En tot cas una hipòtesi de treball d’aquest gènere no s’hauria de centrar només en el discurs ni en la utilització de lèxic alternatiu, sinó que hauria d’analitzar també els continguts semiòtics propis de cada versió en referència a la diversitat de cultures. Certament, una aproximació whorfiana en aquest sentit podria ser prou interessant per donar llum a la controvèrsia d’alguns aspectes relativitzadors entre llengua i cultura.

Retornant al tema de la metodologia a aplicar, donada la dificultat de presentar aquest estudi comparatiu de perspectives temporals a partir de criteris tradicionals basats en les estructures verbals clàssiques, a efectes d'assolir una exposició més esclaridora, hem procedit a l'anàlisi de les formes temporals basant-nos en criteris referits a la cognició i no pas a categories gramaticals. No obstant, val a dir que som conscients de que els límits entre els tres estadis de passat, present i futur apareixen molt difusos i poc definits, tant pel que fa a la interpretació dins el marc de la semàntica com en referència a aspectes extralingüístics.

## **6.2. El temps retrospectiu. La perspectiva de passat**

La projecció lingüística (verbal) d'un esdeveniment passat, en la seva estructura més simple té una única forma que sembla definir-se per oposició al deíctic "jo-aquí-ara". Precisament aquesta forma única és la que empren els infants per situar tot el que no succeeix en el moment present, i que pot traduir-se de manera sintetitzada en el concepte "ahir". S'observa així que, en el cas dels infants, tota narració s'organitza de forma juxtaposada i fora d'una línia de coherència general. Sembla, per tant, que les perspectives temporals a l'infantesa no s'estructuren amb els mateixos criteris en que ho fan els adults, ja que en un àmbit tan abstracte com és el temps es fa difícil pensar en processos d'imitació de pautats o d'assimilació de regles gramaticals per simple inducció (Bruner, 1990). No obstant, a través del llenguatge l'infant atribueix significats a les coses i estableix nexes de referència a partir de situacions deíctiques, el que implica considerar una dicotomia immediata entre llengua i pensament centrada en el coneixement empíric. Partint d'aquesta consideració, contràriament a l'experiència momentània dins l'estadi de present, el passat és el que ja no és i l'ordre dels esdeveniments que es recorden no són pas situats d'acord a una sèrie natural o lògica, raó per la qual argumenta Piaget que la memòria és una construcció. L'evocació de records llunyans s'organitza, per tant, a partir d'uns mecanismes diferents dels que empren pels records recents, no obstant l'ordre que s'imposa entre uns i altres es fa precisament a partir de les diferents relacions establertes entre ells. Així, cada evocació és assimilada a un "signe temporal" en el que s'individualitzen els records. Atenent a aquesta consideració, els temps verbals serien una forma organitzada de projectar aquests "signes temporals" en el llenguatge.



En tot cas, de la noció de temps retrospectiu, fora d'una consideració de present, sembla poder-se inferir una perspectiva psicològica relativitzada, en la que es processen dades acumulades a partir d'un mecanisme de deconstrucció-construcció en base a unes seriacions seqüenciades atenent a un ordre cronològic. Sobre aquest aspecte valgui observar que la llengua alemanya sembla copsar de manera doble aquesta interpretació del temps passat –el no present-, des d'una vessant lingüística i també des d'una altra més de caràcter cognitiu. Així, pel que es refereix a la noció de passat en el temps verbal, el lingüista Otto Behaghel (1932) defineix el *perfekt* alemany alhora com una forma de temps aplicable a un procés acabat i a una altra en la que el procés encara no s'ha acabat, raó per la que es pot inferir que té conseqüències en el present. Vist així, el concepte de “perfecte” entès com una experiència conclusa, es presenta un tant problemàtic, ja que en lloc de deixar-lo com un episodi tancat, pel fet de donar-li actualitat l'incorporem a la nostra experiència de present. Davant aquesta ambigüitat senyala Weinrich (1974:108-109) la inconveniència d'entendre com a perfecte una forma verbal que en realitat no ho és. No obstant, al referir-se sobre aquest problema de desajustament argumenta Hans Weber (1954) que l'interpretació d'aquest passat, lluny de ser passiva, més bé s'ha d'entendre com un apropament del passat al subjecte, de tal manera que aquest pren una postura estimativa i, fins i tot, crítica d'un esdeveniment que ja no és, consideració que ens remet a la noció relativista agustiniana. Tot això porta a entendre que un esdeveniment passat no és narrat sinó comentat, aspecte que més que dependent del temps retrospectiu ho és de la situació comunicativa en què es troba el parlant. És de notar que aquest seria també el punt de vista temporal de la historiografia, en el que incideix la doble vessant de narració i comentari. L'hermenèutica, aplicada en aquest sentit, parteix de la idea del llenguatge dels fets, la qual cosa porta a considerar que la història no són només fets, sinó els fets en un determinat context significatiu (Gadamer 1989), amb el que, una vegada més, ens trobem en la necessitat d'aplicar un model semiòtic al concepte de temporalitat com a construcció cultural.

Des d'una consideració psicològica s'observa que la noció de passat s'articula a partir de la memorització, o d'una evocació d'estímul que no formen part de l'experiència momentània del subjecte. És precisament en aquesta línia on s'hi conjuga la memòria i alhora la consciència de memòria, àmbit en el que es podria situar l'opinió

dels filòlegs Wunderlich i Reis<sup>60</sup> al copsar en la noció de *perfekt* alemany un “tenir interior”, com oportunament remarca Weinrich (1974:109). La intel·lecció, per tant, no seria més que una interrelació entre dades percebudes, memorades o imaginades (Fraisse 1967:74), les quals processem i reconstruïm d’acord a uns referents. Atenent a aquesta consideració, l’existència (o l’assumpció) d’un passat implica la necessitat d’una experiència directa o immediata, així com la presència de factors emocionals que incideixen en la motivació de recordar. Del contrari, sense aquest estímul, sembla que, apart dels aspectes funcionals en estreta relació amb la pròpia supervivència, no hi hauria altra raó per a recordar res. Però l’interpretació d’aquests estadis no solament és qualitativa sinó que infereix una relativització de situacions en el temps en forma de xarxa, aspecte que és projectat de manera diversa en diferents llengües, com es palesa en el present estudi comparatiu. Parafrasejant a Merleau-Ponty, escriu Paul Fraisse (ibid.:166) que el temps “neix de la relació de l’individu amb les coses”, però això no vol pas dir a partir del moment en què s’interrelacionen les unes amb les altres, sinó a partir de l’experiència que en fem d’elles. En conseqüència, per copsar la noció de passat és condició necessària que els esdeveniments viscuts es transformin en records. Només és possible situar quelcom en relació a mi el que ha tingut una existència, així el record és justament el mitjà de processar a través de la memòria el que ja no és. Afegeix amb això que, en primera instància, només és possible recordar el que ha estat “dramatitzat” –o d’alguna manera, emfatitzat- a través del llenguatge. Això fa evident que en una fase prèvia ha calgut categoritzar l’entorn a fi i efecte d’anomenar les coses, la gent, els sentiments i les situacions de forma que puguin pertànyer als nostres records. Per altra banda, però, cal també considerar que tal “dramatització” porta a inferir una intermediació metafòrica. Tot i així, val a dir que si bé aquesta és una condició necessària, és alhora insuficient ja que apart l’aspecte referencial té d’haver-hi hagut algun altre aspecte vinculant amb altres records. Aquesta consideració, no obstant, sembla entrar en conflicte amb el problema de l’èsser, en el sentit de que un record pot igualment esdevenir d’una situació imaginada i no realment viscuda, fins i tot sense cap mena d’implicació física o material. En conseqüència, d’això es podria inferir que el que es recorda és en realitat una construcció feta en el present sobre una situació de passat, elaborada a través de processos mentals ordenats d’acord a una lògica i traduïbles en estructures de llenguatge, com argumenta Piaget.

---

<sup>60</sup> Wunderlich, Hermann i Reis, Hans (1901): *Der deutsche Satzbau*.

Des d'una perspectiva fenomenològica de la percepció, postula l'esmentat Merleau-Ponty (2002) que el subjecte no té experiència de les seves pròpies percepcions si no és a través del seu cos explorador. Certament, la relació cos-entorn és indissociable i assimilable precisament a les categories temps-espai, del que s'en desprèn que la transcendència del cos implica unes actituds i necessàriament la creació de llenguatge. Feta aquesta exposició sembla evident que una proposta fenomenològica d'aquest tipus no té perquè entrar en conflicte amb consideracions menys empíriques, en tant que del llenguatge s'infereix la creació de referents, així com una interrelació entre pensament i projecció d'aquest pensament a través d'actituds. Fins i tot les tesis de Lakoff són vàlides en aquest sentit, ja que la pròpia metaforització significa també la creació de referents. Merleau-Ponty conjuga perfectament els aspectes semiòtics en la cognició, proposant així una faceta més en aquesta visió transversal del fenomen de la percepció temporal.

És constatable, no obstant, que la projecció del record a través de formes verbals presenta problemes d'interpretació divergents, no només entre llengües diferents, sinó dins un mateix sistema lingüístic, com hem apuntat més amunt. És profitós observar sobre aquest particular que, malgrat tractar-se de llengües pròximes, el *perfect* anglès no és pas un equivalent del *perfekt* alemany, la qual cosa fa evident que tot temps verbal d'una llengua en particular ha de venir determinat pel propi sistema temporal de la llengua a la que pertany. Aquest fet permet inferir que els sistemes temporals entre diferents llengües no tenen perquè ser equivalents, ni tan sols compatibles. Però tal assumpte està subjecte a un mecanisme cíclic que incideix una vegada més en la polèmica plantejada per la hipòtesi Whorf, en el sentit d'entendre si és el llenguatge que condiciona la visió del món i les conseqüents actituds, o és a l'inrevés, qüestió a la que, deixant apart les valoracions de caire ètic que pugui comportar, haurem de retornar més endavant. De tota manera, no obstant evidenciar una manca de sincronia, ambdues formes de passat tenen en comú el fet de formar part alhora del món comentat i del món narrat, malgrat que l'interpretació que s'en fa vagi per camins diferents.

En fer referència a aquest aspecte, Otto Jespersen (1933) senyala la diferència que es dona entre *preterit* i *perfect* a la llengua anglesa, designant el primer com una forma de referir-se al temps passat sense implicar cap relació amb el present, mentre

que el segon no deixa de ser una mena de present retrospectiu que relaciona un fet passat amb el temps cronològic present. Aquest darrer concepte seria assimilable, fins a cert punt, a la noció de *perfekt* definida per Hans Weber, o també a una prolongació d'aquest fet passat fins el moment present, el que voldria dir que s'arriba a una certa coincidència entre el temps verbal i el cronològic o físic. La proposta de Jespersen, però, ha estat rebutjada al ser-li interposades diferents objeccions que desmunten, sense massa dificultat, el fet que es pugui donar tal coincidència entre el temps físic i el verbal. Cal tenir en compte sobre això que el verbal té entitat per sí mateix i, com a construcció cultural, designa un temps que no té per què identificar-se amb el físic, com hem ja comentat. En tot cas l'interpretació de Jespersen ha de ser entesa com una connexió temporal entre el present i els resultats o conseqüències d'una acció en el passat, sense considerar l'acció en sí mateixa. Veiem amb això que el que en realitat Jespersen pretén no és pas incidir en el problema de la relativització temporal, sinó anar a parar a qüestions de causa i efecte de tipus lògic o físic. Així, fent recurs a un exemple tòpic que manllevem del mateix Weinrich (1974:115), el fet de dir: *Newton believed in an omnipotent God* implica la forma *preterit*, mentre que en dir: *Newton has explained the movements of the moon*, fem ús d'una estructura de *perfect*. D'acord amb aquest exemple, el fet que Newton hagués cregut en un Deu omnipotent, és evident que no té cap efecte -al menys de manera directa- en nosaltres, mentre que el fet d'haver explicat els moviments de la lluna, com a teoria astronòmica, certament ha tingut rellevància per la posteritat.

Cal veure així que a l'explicació de Jespersen hi ha implícit un mecanisme de causa i efecte dins un procés dinàmic assimilable al concepte de transitivitat. Atenent a aquesta relació, la forma *have* + participi especifica aquest nexa entre un succés anterior i la situació actual. Però el propi ús de la llengua anglesa ha portat a demostrar que tant aquesta forma (*has explained*) com l'altra (*explained*) són emprades per expressar la mateixa idea, raó per la que la diferència entre l'utilització del *preterit* o del *perfect* no queda clara en absolut.

A l'entorn d'aquesta problemàtica interpretativa, Weinrich (ibid.116-117) argumenta que la funció dels temps verbals no és pas informar sobre el que és cert o és fals, ja que això no és possible fer-ho amb l'únic recurs de les formes temporals. Veiem,

per tant, que la rigidesa que pretenen imposar els temps verbals té efectes en sentit contrari, per la qual cosa la concisió es converteix en indeterminació i la situació comunicativa es reajusta només amb la inclusió de lèxic adient per a refermar la comprensió, com pot ser l'ús d'adverbis, de preposicions o de substantius amb forta càrrega semàntica. En tot cas, el que fan els temps verbals és crear una nova realitat que no té perquè tenir cap nexa amb el temps físic. D'acord amb això, l'expressió i l'interpretació d'esdeveniments en el passat seria una mena de representació paral·lela i mimètica, amb variacions de significat pel que fa al sistema lingüístic de referència, a la seqüenciació dels esdeveniments i al punt de vista o experiència del parlant. En aquest sentit el consens, pel que afecta a la noció de passat entre parlants, és igualment un aspecte polèmic ja que, apart de les fites reconegudes en el temps, i per tant consensuades, en la construcció –o reconstrucció– d'episodis passats a través de la memòria hi juguen també aspectes emocionals que manquen de tenir una situació definida dins el *continuum* temporal. En aquest sentit la teoria dels rellotges interns de Roy Davis és també susceptible de ser adequada als estadis de passat, atenent al fet de que la retrospecció implica igualment relativitat en tant que els records són subjectius.

Aquest inconvenient pel que afecta a la interpretació es fa encara més evident en el cas del *passé composé* -dit també *passé indéfini*- de la llengua francesa, el qual fa referència a un fet acabat en una època indeterminada i del que cap rebre conseqüències en el present. Aquesta forma cau, però, en el contrasentit d'entendre el temps cronològic d'una acció quan aquesta ja ha acabat, raó per la que sovint és qualificat d'ambigu pels propis lingüistes francesos (Baylon & Fabre, 1978). Per tant, el *passé composé* és, en el sistema temporal de la llengua francesa, el temps retrospectiu del món comentat, com apunta Weinrich (1974:126), i és precisament en aquest sentit on s'hi pot trobar un paral·lelisme amb el *perfekt* alemany definit per Behaghel, així com amb el *perfect* anglès, malgrat que amb reserves. El que ve a dir tot això és que qualsevol temps verbal demana una doble interpretació, des del propi sistema verbal i respecte a la situació comunicativa dins la qual es desenvolupa. Observem així que el que acabem d'exposar és constatable empíricament en dos exemples molt comuns. En primer lloc, donat que en la llengua anglesa no existeix la noció d'indefinit ni tampoc una contrapartida d'aquesta perspectiva, s'observa que els angloparlants que aprenen llengües romàniques, i en aquest cas especialment l'espanyol, tenen gran dificultat en la

utilització d'aquest temps (una categoria buida en el sistema de l'anglès), ja que al no donar-se una exacta assimilació amb el *perfect*, usen sovint expressions del tipus:

*\*El año pasado hemos estado en la Costa Brava, o*

*\*Ayer hemos ido al Montseny.*

Per altra banda es constata una situació similar en algunes parles coloquials hispanoamericanes, però en aquest cas no per manca del temps verbal adequat sinó per raons d'ús, així, exemples com:

*\*Se fue hace unos minutos (en lloc de se ha ido hace unos minutos) o*

*\*Se marchó hace poco (en lloc de se ha marchado hace poco)*

constaten perfectament la presència de conflicte gramatical entre el temps verbal emprat i la situació temporal de referència. No obstant, paradoxalment, no hi ha pas problema d'interpretació, no solament entre interlocutors habituats a aquest tipus d'expressió, sinó també en el cas de que el receptor parli un perfecte espanyol i no hagi sentit mai expressions d'aquest tipus. L'origen d'aquest canvi podria trobar-se en un procés de readaptació de la llengua a través d'un mimetisme amb els mecanismes funcionals de l'anglès, degut possiblement a la seva influència dins l'àmbit americà o tal vegada a causes de tipus cognitiu, la qual cosa portaria a inferir la irrellevància d'un temps verbal com l'indefinit.

### **6.3. Presentisme i dixi : la seva interpretació**

En la projecció lineal del temps, l'assimetria entre el passat i el futur té el punt d'inflexió a l'estadi de present, malgrat el problema que la pròpia noció de present suposa, sia entès com un simple punt teòretic sobre el segment virtual en el que es representa el *continuum*, o com expansió sobre els estadis de passat i de futur, com ja ha estat comentat.

Una primera categorització dins l'estadi de present pot estructurar-se a partir del concepte de duració, tenint en compte l'oposició entre un present momentani i un no momentani (Imbs 1968: 39), raó que porta a la necessitat de considerar una vegada més la noció d'aspecte. El concepte de present no momentani infereix considerar, per tant,

un lapse de temps el suficientment dilatat com per projectar-hi una certa connotació de passat i alhora una projecció o espectació vers l'esdevenidor, la qual cosa porta a diferenciar de forma marcada els dos tipus de present esmentats. Tenint en consideració aquest fet i seguint l'argumentació de Imbs, s'observa que en la llengua francesa el present momentani és susceptible de presentar dos aspectes: un incoatiu (o ingressiu) (ex. *Il se met à travailler*), i un altre terminatiu (ex. *Il a tant d'assurance qu'il finit par m'en inspirer*). Pel contrari, el present no momentani porta a inferir tres altres aspectes basats en un concepte cronèmic diferent, en els quals hi entra la idea de progressió. En primer lloc l'aspecte iteratiu, que fa referència a la repetició d'un o varis processos (ex. *Je vais me promener chaque matin*); per altra banda pot senyalar una determinada forma d'hàbit (ex. *Nous jouons le 30 de chaque mois*) i finalment pot incorporar un aspecte duratiu (ex. *Ça fait 15 jours qu'on se bat*).

Atenent al que acabem d'exposar, s'observa que un dels problemes que infereix el present no momentani és el desdoblament de sentit, amb la consegüent pèrdua de la dixi, el qual sembla ser el factor més rellevant per poguer definir el que es podria entendre com un estadi de present, en el seu sentit més bàsic. La interpretació del present com un àmbit temporal no momentani implica, per tant, un procés d'abstracció i d'analogia entre diferents situacions de passat, a la vegada que una projecció de futur, com acabem de comentar. D'això es pot inferir que el present no momentani és al present simple el que l'imperfecte pot significar respecte al passat simple, amb la qual cosa es planteja un doble problema d'interpretació. Per una banda l'oposició entre sentit deíctic i inferència de present en un temps que ja és passat, amb l'esmentada pèrdua de la dixi; per altra el que fa concretament referència a l'interpretació i gènesi d'aquestes formes. Certament, el contrasentit que representa considerar i interpretar una situació de no-present com a present, comporta un problema de coherència i de reajustament de significats. Així mateix comporta greus problemes de definició i de procediment, raó per la que es fa necessari recórrer a la doctrina de l'aspecte i a considerar altres qüestions d'àmbit extralingüístic, el que justifica, una vegada més, el tractament transversal que donem a la present exposició.

Paradoxalment és constatable que en moltes llengües el present descriu esdeveniments que ja han ocorregut. Comenta Bull (1971:8-9) sobre el particular que, el

fet d'escoltar un tro implica la referència a un fet passat, donat que, per raons físiques evidents, cal un lapse de temps perquè el so es faci audible. Atenent a aquest fet, al proferir en anglès les següents formes alternatives:

*Listen, I heard it thundering* (forma de passat)

*Listen, I hear it thundering* (forma de present)

s'evidencia que hi ha una implicació de passat (o de no-present) en ambdós casos, si bé la interpretació es manté sempre dins un context de present. Cal observar així que, malgrat la diferència que es constata en el valor temporal del verb, el sentit segueix essent el mateix. Podem parlar, per tant, d'un desfasament extern entre el temps físic i el temps verbal, i alhora d'un desfasament intern pel que fa a la construcció, entre el propi temps verbal (en els nivells morfològic i sintaxi-semàntic) i la idea que es pretén transmetre a partir d'una determinada situació temporal. No obstant es dona la paradoxa de que, malgrat emprar un temps verbal en lloc d'un altre, no hi ha conflicte pel que fa a la comprensió de la situació, és a dir que no es produeix cap problema d'interpretació per part del receptor, el que significa el trencament inesperat d'una situació incongruent. En tot cas és constatable que el valor gramatical s'està substituint per un valor pragmàtic mitjançant una situació de dixi més o menys forçada. Per tant, com ha estat exposat més amunt, ni des d'una perspectiva física experimental, ni tampoc lingüística, té sentit considerar el present com l'esmentat *point present*, ni tant sols considerar com a present en el seu sentit estricte el concepte d'*extended present*. Per Bull el present seria definible com un breu període de temps en el que alhora s'hi infereix un record i una anticipació. Atenent a això, la noció de present es fa problemàtica ja que implica un mecanisme complex d'abstracció en el que es processen dades conegudes per obtenir-ne de noves. Amb tot, però, el veritable problema rau en entendre si el llenguatge està estructurat en termes de realitat objectiva o en termes específics d'acord a les abstraccions derivades de l'observació i/o interpretació d'aquesta realitat objectiva. Segons això, la diferenciació entre *point present* i *extended present* crea automàticament els conceptes de passat i de futur, els quals poden solament ser definibles amb termes de diferència entre ordre i temps. Val a dir que si bé aquesta observació ha estat centrada en el context de la llengua anglesa, igualment pot ser vàlida per la major part de llengües de la família indoeuropea.



L'eix d'orientació personal serveix així per classificar els esdeveniments d'acord a una relació d'ordre que només té tres possibles posicions: el que ha estat, el que és i el que serà. Amb aquest raonament pretén Bull definir el temps com quelcom concebut a través de l'observació dels esdeveniments, per la qual cosa els conceptes de present, passat i futur no existeixen pel fet de que s'identifiquen amb el propi decurs del temps, el que portaria a entendre aquests estadis com "disfresses" per a determinats conceptes d'ordre que alguns gramàtics associen precisament a l'aspecte<sup>61</sup>. Observem així que, una vegada més, es presenta la noció d'aspecte de manera poc concisa. S'ha parlat ja d'aquesta qüestió més amunt i la reprendrem més endavant a fi d'intentar acotar la noció d'aspecte i poder-lo definir de manera més precisa en relació a la temporalitat, el que ens haurà de permetre utilitzar aquest concepte a efectes d'interpretació i de comunicació, així com a tall de recurs de matisació dins l'estructura interna del sistema de temps verbals. D'acord a aquesta consideració i retornant als arguments de Lakoff, els conceptes situacionals tripartits de passat, present i futur, s'entendrien com formes metaforitzades (les "disfresses" de Bull) sobre els conceptes d'ordre esmentats, els quals podrien estar perfectament associats al tipus de construcció que entenem com aspecte.

No obstant, per tot el que fins ara hem exposat, es fa evident que la noció de present no queda clara en absolut. Tant la llengua anglesa com la francesa –i certament totes les indoeuropees- presenten notables objeccions pel que es refereix a precisió en la definició de temps present. En tot cas, un esdeveniment simultani a un acte de parla (entenant com acte de parla la simple acció de referir un fet) implica una estructura de temps "imperfecte", mentre que si el fet és anterior a l'acte de parla, és a dir, no simultani, s'infereix que l'estructura temporal és "perfecte". En conseqüència, atenent a aquest criteri, l'ordre cronològic en els estadis de passat podria establir-se en: "anterior", "passat" i "perfecte" tenint en compte la distància temporal entre el fet que es relaciona i el parlant. Un segon conjunt de conceptes associats seria la clàssica tríada "passat", "present" i "futur" que, evidentment, impliquen la noció de temps, però que, pel que ja ha estat exposat, resultaria reduïble tan sols als estadis de "passat" i "futur", quedant el "present" repartit entre aquests dos estadis. S'observa així que el concepte d'*extended present* en la llengua anglesa té, en conseqüència, una evident connotació de futur. Per altra banda, però, no podem deixar de considerar que

---

<sup>61</sup> Comrie (1976), Vendler (1967) i també el propi Lakoff (1980).

l'eliminació de la noció de “present”, en teoria pressuposaria també la pèrdua de la dixi i, per tant, l'eliminació de l'observador que copsa la realitat, és a dir l'estadi de l'esmentada “cinquena dimensió” d'Elias. Certament, una situació d'aquesta mena resultaria catastròfica ja que a la vegada no solament significaria la pèrdua de la pròpia consciència del temps, sinó també la impossibilitat de situar-se un mateix en el *continuum*. Atenent al que acabem d'exposar, si bé la divisió abstracta del temps en tres estadis pot ser considerada irrellevant, no solament des de la perspectiva del món físic sinó també dins la pròpia estructura gramatical, la necessitat de considerar un estadi teòretic de present es fa compulsiva i evident, tant des d'un punt de vista epistemològic com cognitiu, ja que del contrari no seria altra cosa que una reducció a l'absurd. D'aquesta manera la càrrega comunicativa continguda en els deíctics recupera així el seu *status*, projectant-se en diferents formes de present, i l'interpretació de les quals esdevindrà, per tant, del consens donat pel seu propi ús.

El concepte d'*extended present* s'entén, així, com un lapse de temps entre dos esdeveniments i l'interpretació que en fa el parlant -la qual cosa seria assimilable a una competència o habilitat temporal dels humans- en determinar quins són els intervals de referència. Aquest lapse de temps referencial pot ser l'època històrica en la que es projecta el discurs (edat moderna, època medieval, contemporaneïtat, etc), o també el curs del dia (el concepte temporal contingut en l'expressió “el dia d'avui” és perfectament assimilable a la noció d'*extended present*); o, fins i tot, el moment present, l'any en curs o el segle actual. Vegem així que en aquest estadi no hi ha fixació temporal i, en conseqüència, l'interpretació en aquest sentit és sempre relativa al context. Observem també que les referències a un temps anterior són estructurades a través de construccions culturals consensuades, com poden ser els conceptes “edat mitjana”, “època del barroc”, “contemporaneïtat”, “enguany”, etc. En tot cas en les activitats d'avui s'implica la competència de poder parlar de les activitats d'ahir quan és demà. Per tant, el present és sempre relatiu i fluctuant, i de cap manera pot ser mai absolut o definitiu. És evident que les formes “Què ha passat avui?” o “Què ha passat aquest matí?”, tenen valors temporals diferents malgrat situar-se en el context de present i tenir tendència a ser proferits amb un mateix sentit.

És d'observar que la llengua francesa dona també al present un caire d'ambigüïtat al diferenciar el present *en train de s'accomplir* i el present *de l'accompli*, situació temporal que recau en un estadi de passat. Per a solucionar aquesta ambigüïtat Guillaume (1968) proposà la teoria dels cronotipus (o de la cronogènesi), mitjançant la qual es senyala en el present, de manera simultània, un marcatge de passat i un altra de futur. D'acord a aquesta consideració, Guillaume anomena "*chronotype  $\omega$* " a la parcel·la de temps que el passat s'emporta sobre l'estadi de present, i "*chronotype  $\alpha$* " a la que s'emporta el futur. D'aquesta forma els cronotipus defineixen els límits d'acotament d'un tall en el temps, la qual cosa és necessària per delimitar la situació d'aquest present consensuat a través del llenguatge, de manera similar al concepte de interferència de significats proposada per Bull. La juxtaposició d'aquests dos cronotipus senyalen la condició temporal de present entre els segments de passat i de futur que el conformen, el que és traduït en el llenguatge mitjançant una determinada forma temporal consensuada que, segons Guillaume, només seria interpretable a través del seu propi ús. Valgui observar que aquesta consideració és, en certa manera, concordant amb la proposta semàntica de Wittgenstein (1953) basada en un criteri de consuetud, exposada més amunt. En tot cas, però, la teoria dels cronotipus queda situada dins el marc estricte de la lingüística i no té en compte altres implicacions externes d'ordre semiòtic. Amb el concepte de cronogènesi, Guillaume pretén transmetre una idea de procés, dins el qual les etapes (o cronotesi) tenen també característiques morfològiques que poden ser formes simples o compostes, o bé desinències, i igualment semàntiques com seria l'aprehensió més o menys precisa del propi procés. No obstant, però, sembla que la qüestió de consens pel que fa al significat ve donat per vies diferents, per una banda la interna, transmesa per la pròpia estructura del llenguatge, i per altra l'externa donada pel context i la situació comunicativa.

El valor de present, però, és també ponderat a través de l'aspecte (Baylon & Fabre 1978), considerant així el concepte d'acció en el moment de fer-se. Però aquesta consideració ens porta necessàriament a diferenciar un doble valor en aquest sentit, el qual queda reflectit en els exemples següents :

*L'homme parle* (s'entén que en aquest instant està parlant / inferència temporal)

*L'homme parle* (entès com característica dels humans / independent del temps)

Emprant el mateix exemple en la llengua anglesa, s'observen diferents matisos interpretatius:

*The man speaks* (dóna idea d'hàbit de parlar, però no d'instant)

*The man speaks* (entès com característica dels humans / independent del temps)

Es constata, així, que en els dos sistemes lingüístics la segona inferència té la mateixa interpretació, la qual forma part del coneixement del món i manca de significació temporal. Per contra, en el primer cas s'evidencia una manca de correlació de significats, amb el que s'en treu la conclusió de que ambdues formes verbals no són equivalents malgrat presentar trets morfològics similars i pertànyer al mateix mode i temps verbal.

Amb tot, és d'observar que l'ambigüitat és susceptible de trencar-se al aportar més informació mitjançant la inclusió de lèxic adient a la situació:

*L'homme parle chaque dimanche* (dóna idea de particularitat i d'hàbit repetitiu / no denota instantaneïtat)

*Il dort depuis hier soir* (transmet idea de continuïtat)

Apart aquestes formes, són també possibles casos de present sense inferència temporal, en els quals el concepte de temporalitat queda transformat en un qualificatiu aplicat al subjecte:

*Cette fille est brune* (idea de qualitat física)

*Elle est une grande comédienne* (idea d'estat o qualitat no física)

O també casos que transmeten la noció d'omnitemporalitat pel fet de tractar-se d'una generalització evident:

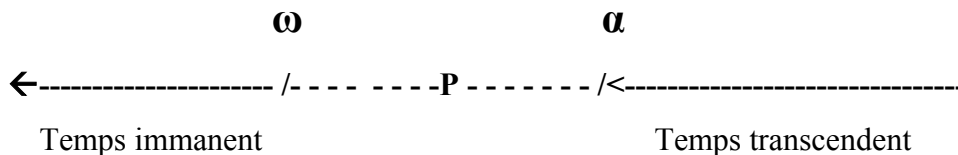
*La terre tourne autour du soleil* (veritat general)

Per tot això, considerant l'estructura interna, el criteri de duració del present consistiria en un lapse de temps consensuat a través de la juxtaposició dels dos cronotipus ( $\alpha$  i  $\omega$ ), com proposa Guillaume. Veiem així que la diferència entre formes alternatives de present estaria precisament en la duració de l'interval entre cronotipus,

atenent al fet d'acusar més tendència a l'estadi de passat o al de futur. Si bé aquest argument pot servir com a justificació lingüística de caire sintaxi-semàntica, com també morfològica, la seva interpretació, al ser projectada al llenguatge, estarà en funció de la situació comunicativa dins la qual es desenvolupa. És a dir, una vegada més cal considerar en aquest procés un fenomen de semiosi i el recurs al paradigma whorfíà en el sentit de poguer determinar fins quin punt hi ha coincidència entre sentit literal i interpretació de la situació.

#### 6.4. Relativització del temps present

Pel que respecta al desfasament de la situació de present vers el passat o vers l'esdevenidor, Guillaume aplica a la teoria dels cronotipus una noció dinàmica del temps en referència a l'estadi de present situat entre  $\alpha$  i  $\omega$ , a partir de la qual es projecten diferents interpretacions i situacions. Proposa així la idea d'un temps immanent o decadent que s'allunya i d'un altre temps transcendent o incident que s'apropa a la situació de present, com es representa tot seguit:



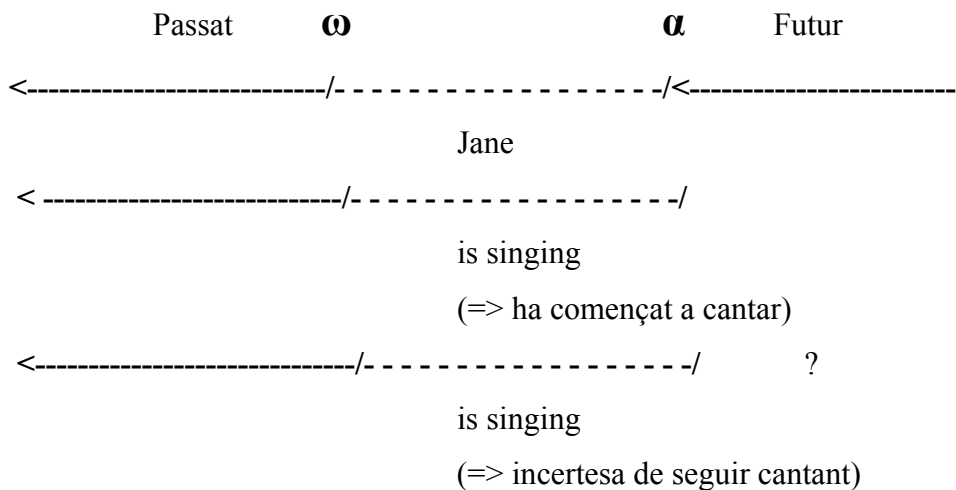
No obstant, però, una proferència de tipus perifràstic en situació de present, com *Jane est en train de chanter*, presenta dificultats addicionals d'interpretació, pel fet de que conté a la vegada marques de futur i de passat, el que significa que Jane ha començat ja a cantar (passat) i que seguirà cantant (futur). L'esquema podria ser representat de la següent forma:



la qual, en virtut de les regles de transformació pròpies de la gramàtica anglesa, queda resolta en la forma

*Jane is singing*

L'interpretació d'aquesta expressió resulta, per tant, problemàtica, pel fet de que la inferència es confon amb el *present progressive*, denotant una acció contínua oposada a la noció de *present simple* referida a una perspectiva d'hàbit o costum, la qual s'aplica a una perspectiva d'immediatesa. La representació gràfica d'acord a la teoria dels cronotipus, seria així:



S'observa, per tant, que l'interpretació és paral·lela a la de la preferència francesa i que el criteri dels cronotipus és igualment aplicable en el cas de l'anglès. No obstant, sobretot en el nivell semàntic, es fa evident que no hi ha correlació de significat pel que afecta a la inferència de futur, ja que en aquest cas està lluny de quedar ben definida.

La manca de paral·lelisme entre les estructures sintàctiques francesa i anglesa, al menys pel que fa a la forçada equivalència de la perífrasi francesa amb el verb *to be*, produeix una evident distorsió a efectes d'interpretació. En tot cas, el conflicte en l'interpretació és solament susceptible de ser resolt amb l'inclusió de més lèxic adient al context. Val a dir que l'interpretació –o traducció alternativa– en aquest cas es veuria forçada per una assimilació al francès a partir d'estructures de l'anglès, ja que l'exemple

ha estat proposat a partir de criteris propis de la llengua francesa, situació que, en tot cas, sempre pot ser reversible. Certament, una prova evident de la diferència d'estructura entre aquestes dues llengües és l'existència de diferents criteris d'anàlisi, òbviament pertinents a cada una de les estructures lingüístiques, pel que no és de sorprendre que es pugui també donar diferències d'interpretació a determinats nivells. Sens dubte, la teoria de la traducció infereix, en més o menys grau, una pressió pel que fa a l'assimilació del discurs en base a uns determinats patrons que són els propis de la llengua receptora.

Per altra banda, des d'una consideració morfosintàctica i semàntica és d'observar que l'expressió *en train de*, que segueix al verb *être*, denota un sentit de continuïtat a l'estructura, situant el present com a punt d'inflexió entre el passat i la prospecció. La part substituïble per un verb, la qual s'especifica aquí entre parèntesi, presenta diverses alternatives a combinar amb la part fixa de l'estructura. Per contra, en l'equivalent anglès proposat mitjançant la forma *to be (doing something)*, s'hi observa una manca de sentit progressiu, precisament a causa de la presència de l'infinitiu *to be*, a menys que el seu sentit semàntic es modifiqui al considerar-lo globalment formant part de l'estructura *to be + ing*, forma compulsiva i, fins cert punt, forçada.

Del que s'acaba d'exposar s'en pot treure la conclusió de que, si bé el criteri de la cronosíntesi pot funcionar també en el context de la llengua anglesa, la perspectiva temporal dins l'estadi de present entre aquestes dues llengües no és exactament la mateixa. Aquesta diferència d'interpretació seria deguda a la pròpia estructura morfosintàctica de cada un dels sistemes lingüístics, la qual repercuteix en el nivell semàntic, el que, per altra banda, no deixa de ser una projecció d'una estructura de pensament a través del llenguatge. Paradoxalment però, el nivell comunicatiu extern, tendeix a ser coincident, ben segur per exigències de caire físic i cognitiu a partir d'una ergonomia referent al temps i a l'espai, és a dir, a l'organització del propi ecosistema entre la parla i l'entorn. Ens troben així davant un fenomen que sembla precisament invertir el cicle whorfí ja que, segons aquest procés aparent, l'estructura profunda de pensament entre parlants de diferents llengües no presentaria aspectes diferenciats remarcables. Del que s'acaba d'exposar es pot inferir que la gènesi de la diversitat caldria situar-la en el mecanisme de les regles de transformació mitjançant les quals, des



d'una perspectiva generativista, s'assoleix el nivell superficial (el llenguatge) a partir d'estructures profundes (el pensament). Els mecanismes conceptuals pel que fa a les regles de transformació entre les llengües francesa i anglesa presenten notables diferències, com es fa evident en les estructures morfosintàctiques i, fins i tot, en el nivell semàntic. Observem, no obstant, que l'interpretació tendeix a homogeneitzar-se envers una visió interpretativa copsada des de fora, a través d'un procés semiòtic del temps i de l'espai.

Seria a partir dels diferents mecanismes que regulen les regles de transformació que es desenvoluparien formes alternatives d'interpretació en diferents sistemes lingüístics, malgrat partir d'estructures de pensament similars i d'igual grau de complexitat. El cicle whorfíà és, una vegada més, reinterpretat a partir d'aquesta consideració, per la qual cosa es podria dir que l'element diferenciador entre dos parlants de dues llengües distintes no és tant el coneixement del món com la forma d'estructurar aquesta visió que els és comú.

No obstant, és certament interessant observar la inversió de valors que es dona entre aquestes llengües al considerar certes expressions que pretenen transmetre la mateixa idea, com es palesa en les contrapartides que s'exposen a continuació:

*J'étais juste en train de manger / I was (right) in the middle of eating*

En aquesta equivalència (d'acord també al diccionari anglo-francès Robert & Collins) es fa evident la manca de correlació entre les expressions *en train de manger / in the middle of eating*. En aquest sentit, si bé ambdues estructures connoten una idea de dinamisme o d'evolució en el temps, el criteri lingüístic és marcadament diferent, ja que mentre que en francès la forma verbal és estàtica –malgrat la connotació dinàmica que comporta en el nivell semàntic–, en anglès apareix la forma substantivada *eating*, que connota la idea d'acció i duració. Per contra, si bé l'expressió *en train de* connota la idea de procés, la contrapartida anglesa *in the middle of*, té un caràcter situacional i no dinàmic, a menys que hi hagi inclusió de lèxic adient que pugui trencar la noció d'estatisme, com és en aquest cas el substantiu *eating*. De qualsevol manera es palesa que es dona una inversió lèxica pel que fa al sentit de dinamisme en els exemples presentats en aquesta comparació, així, mentre que en francès s'utilitza una expressió

amb absència de temps verbal com a *moyen extrinsec*, segons l'esmentada terminologia de Brunot, en anglès es fa recurrència a una forma *-ing* substantivada.

Per a complementar aquesta exposició sobre la perspectiva de present, creiem profitós presentar alguns altres valors temporals alternatius, com són les formes de present amb interpretació de passat:

*Je sors à l'instant de chez ma sœur (o je viens de sortir)*

Ens trobem en aquest cas en una situació de present que denota un acte acabat de realitzar i que, per la qual cosa, ja no és estrictament un present pel fet d'haver perdut el sentit d'immediatesa, malgrat que formalment –gramaticalment- el tingui encara. Hi ha, per tant, una tensió entre el nivell morfosintàctic i el pragmàtic.

Cas semblant és el present històric (o present-passat, segons la terminologia de Paul Imbs), en el que es relativitza una situació de present situat en un passat llunyà. Val a dir, però, que el present històric té un evident valor retòric pel fet de ser emprat com a recurs discursiu per aportar més dramatisme a la situació, traslladant un fet passat a un estadi més proper en el temps, amb el que sembla donar-se més implicació personal.

Situació contrària seria el present amb expressió de futur. En la següent proferència:

*Je pars en voyage demain*

es palesa una implicació de futur pròxim dins una estructura de present. És d'interès observar que en aquest exemple es produeix conflicte entre l'estructura morfosintàctica i la inclusió del terme *demain*, un dels *moyens extrinsèques* que connoten temporalitat, i en aquest cas dins una connotació de futur, el que des d'una consideració estrictament gramatical sembla demanar l'expressió del verb en futur. Malgrat la discordança –en realitat una violació de la *consecutio temporum*- l'interpretació de parlant a oient, des d'una consideració comunicativa, no presenta cap problema.

Un desajustament temporal de característiques similars es dona també en l'anomenat futur profètic:

*Dans cent ans on va habiter la lune*

En aquest cas es palesa la implicació d'un futur allunyat, malgrat estar proposada dins una estructura de futur pròxim.

Cas similar és el que Imbs anomena present-futur psicològic, en el que la situació de present és projectada a un estadi de futur pròxim. Dit d'altra forma, l'acció futura és presentada amb certesa i convicció de complimentació des del present, estructura molt freqüent en la llengua oral:

*Il y a un concert samedi soir, on y va?*

Baylon i Fabre senyalen també els valors modals del present, en els que hi entren formes més complexes :

*Si tu viens demain, je serai content*

S'observa en aquest cas una implicació de condicional a través d'una relativització de formes temporals, o expressió de l'eventualitat. O també una estructura del tipus:

*Un pas de plus il tombe ( s'il fait un pas de plus, il tombera)*

*(s'il avait fait un pas de plus, il serait tombé)*

Implicació d'una eventualitat a través de sistemes hipotètics estructurats sobre diferents tipus de condicional.

També el present es susceptible d'interferir amb l'imperatiu. Sobre aquest aspecte concret, la inclusió del verb *vouloir* serveix de marca de conversió per l'aserció de present en imperatiu, sobretot a partir d'una entonació exclamativa donada en una evident situació deíctica:

*Veux-tu bien descendre, tête de con !*

O també a través d'una inversió sintàctica:

*Tu descends, hein!*

Pel que fa a la llengua anglesa, les formes temporals de present poden igualment denotar temporalitat (un temps concret) però no exactament la noció del temps en què té lloc l'acció, ni tampoc la duració. Aquesta categorització ve sovint expressada a través de la diferenciació entre els anomenats *timeless present*, *limited present* i *instantaneous present* (Quirk & Greenbaum 1973). Així, mentre el temps és expressable a través d'una proferència com :

*I (always) write with a special pen (when I sign my name)*

en la qual es denota una acció habitual sense fixació en un temps determinat, la noció de temps limitat s'expressa mitjançant la forma progressiva

*I am writing (on this occasion) with a special pen (since I mislaid mine)*

En aquest cas la forma progressiva aporta una idea temporal, de procés o de duració limitada, amb l'excepció d'alguns casos en els que el propi contingut semàntic del lèxic porta a una altre tipus d'interpretació, com són, per exemple, les formes *stop* o *stopping*, denotant aquesta darrera un procés d'acabament de l'acció. En altres casos l'interpretació és d'ordre pragmàtic, en el qual pot arribar a expressar-se un cert estat d'irritació, reprovació o sentit crític connotant una idea de repetició d'una determinada acció o actitud, com és l'exemple següent:

*He is (always) trying to be different*

Per fi, el present instantani pot ser expressat mitjançant les formes *simple* o *progressive*:

*Watch carefully: first I write with my pen; now I write with my pencil*

*As you can see, I am dropping the wrong pen into the basket*

En tot cas es fa evident que el present instantani només és susceptible de ser copsat i interpretat a través d'una situació de dixi marcada pel propi lèxic.

Sembla, per tant, que l'interpretació de les formes verbals dins la cadena sintàctica, tant en el sistema de la llengua francesa com en el de l'anglesa, esdevé de mecanismes de contingut més pragmàtic que pròpiament semàntic, la qual cosa sembla

portar a demostrar que l'ús que en fa el parlant de la llengua prima sobre les qüestions de significat fixades per la gramàtica. Certament, com es desprèn dels exemples exposats, una consideració de tipus semàntic no assoleix per sí sola donar l'interpretació d'una determinada situació temporal. Qualsevol proferència, per tant, cal ésser analitzada des d'una perspectiva pragmàtica i considerar alhora la situació temporal relativitzada dins la qual es mou. No obstant, podem també observar que l'informació obtinguda des d'una perspectiva pragmàtica procedeix de dues vies, una de caire retòric, és a dir lingüística, i una altra externa d'origen semiòtic, originada pel propi context cultural dins el qual es desenvolupa l'acció, és a dir que esdevé del propi coneixement del món. Aquesta constatació porta a evidenciar que tota situació de present és ambigua si no és relativitzada amb l'ajut d'altres peces lèxiques. Així, l'ambigüitat del present no solament es produeix en la seva estructura temporal interna, sinó també en el que pertoca a les esmentades perspectives de passat o de futur implicades en la pròpia forma de present.

El concepte de duració del present, en el cas de la llengua francesa, té una valoració diferent de la que pot inferir la incidència dels esmentats estadis de passat o de futur sobre el propi present, o la noció del que s'anomena present "llarg" o "curt" (*étroit*) (Imbs 1968: 26). La definició del valor temporal pel que respecta a la duració de l'acte de present esdevindria, així, de poder precisar si aquest valor és només vàlid pel "moment actual" del parlant o bé ho és per altres moments alternatius i diferents de l'"actual". Dit d'altra forma, el concepte de duració del present es basaria en un criteri de divisibilitat. Així, a partir d'una consideració conceptual entre temps divisible i temps indivisible, Imbs reconduïx el discurs per ultrapassar l'àmbit estrictament lingüístic i situar-se en el marc de la comunicació. Partint d'aquesta consideració, l'opció entre temps divisible i temps indivisible es genera en l'"esperit" del parlant i en les seves "intencions", la comprensió de les quals, pel que afecta a la comunicació, pot efectuar-se en tres nivells diferenciats: la suggerència a través d'indicacions implícites sobre la situació, la referència al context (situacional), o l'indicació de forma explícita a través de recursos lèxics. L'estructura comunicativa es presenta, per tant, com un paradigma transversal que ultrapassa el marc estricte de la lingüística. D'acord a aquest model, els recursos lèxics (els sistemes verbals) apareixen tan sols com un sistema de signes combinables sobre el que són projectades les "intencions" en referència a un

determinat context. Això sembla suggerir una nova alternativa dins la proposta whorfiana, en la qual llenguatge i pensament evolucionarien alhora imbricats i en corrents paral·leles. Vist d'aquesta manera el llenguatge seria desvinculable del pensament, precisament pel fet de ésser-hi inherent la seva estructura profunda, és a dir, la competència humana d'un protollenguatge universal, atenent-nos al paradigma de l'innatisme chomskià. En aquest cas, dins aquesta estructura profunda, la producció de llenguatge s'entendria com un únic recurs per fer possible la projecció de les estructures de pensament –el concepte whorfian de *broad idea* exposat més amunt– concretades en el nivell superficial, és a dir, en els diferents sistemes lingüístics. És obvi, però, que tal procés de transformació ha de portar a una concreció, el que infereix necessàriament una codificació, un consens i una prèvia categorització.

Tot sistema lingüístic s'estructura, per tant, a partir d'una gran varietat de regles de transformació originades per correlacions de caire morfosintàctic i semàntic mitjançant un procés de semiosi a partir de l'esmentada *broad idea*, generada a partir d'aspectes cognitius (sensorials) i de pensament (culturals o intel·lectuals). Valgui afegir, però, que l'adquisició del llenguatge segueix essent encara un problema que presenta moltes objeccions, ja que tant l'associacionisme, de caire empirista, o el conductisme, en psicologia, com les propostes innatistes i generativistes, representen postures extremes i un tant pragmàtiques pel fet de partir d'unes bases poc fermes. Per contra, la semàntica del cas, proposada per Charles Fillmore, sembla oferir una metodologia més convincent pel fet de contemplar el que anomena els "arguments d'acció" referits a l'"aquí i ara" (Fillmore 1997:60-61). Per aquesta raó els significats estan relacionats amb el context a partir d'una sèrie d'interrelacions i de protocols que conformen una "assignació de perspectiva" en referència a la situació.

Aquest fet dissociatiu entre estructura de pensament i llenguatge es fa igualment palès al intentar definir la noció de present a partir d'una doble base consistent en els conceptes de duració i extensió. És evident que una definició com aquesta hauria d'implicar un mínim d'unitat (o coherència cronèmica) entre les formes temporals que hi són relacionades o, dit d'altra forma, sembla que hauria de precisar d'una relació, al menys virtual, amb el temps immediat en el que es parla. Es tracta, per tant, de

considerar la coherència cronèmica a partir dels criteris d'actualització i de relativització, aspectes que no sempre és fàcil interrelacionar.

Aquesta manca de cohesió es palesa a la llengua anglesa, dins la qual el concepte de duració es confon sovint amb el de progressió, determinat bàsicament a partir de la diferenciació entre *present simple* i *present progressive*, els quals tendeixen a estructurar-se d'acord als criteris de duració de l'acció i d'acte progressiu, respectivament.

El que s'acaba d'exposar porta a inferir que el present no és realment un temps definit per una noció d'immediatesa, com sovint s'interpreta –o es tendeix a interpretar. En tot cas ens trobem davant una gran diversitat de formes de present amb diferent interpretació pel que fa a la situació temporal de referència. D'acord amb aquesta constatació, retornant a Comrie, la definició de present s'aproximaria més a la noció d'aspecte que al que normalment s'entén com temps verbal de manera estricta, en raó de que la seva interpretació, com ha estat exposat més amunt, esdevé més de l'ordre pragmàtic o de consideracions d'ordre extern que de la seva pròpia estructura interna. És d'observar, per altra banda, que la determinació dels estadis de present, passat i futur en una representació virtual sobre una línia del temps, s'ens presenta un tant problemàtica i poc definida, en tant que s'hi donen situacions relativitzades de les que s'infereix la juxtaposició de diferents categories temporals. Fins i tot es podria dir que aquesta complexitat estructural tendeix a resaltar més els aspectes interpretatius i comunicatius que no pas les consideracions estrictament lingüístiques, com es constata a través de molts dels exemples analitzats, en els que es detecta un clar desajustament entre la lectura literal i l'interpretació. Així, no obstant ser el llenguatge una construcció cultural dotada de coherència interna, es fa evident que les diferències de codi pel que respecta a l'interpretació a través del propi llenguatge, procedeixen del món extern. Aquestes referències externes es basen en la pròpia experiència i en propostes de tipus pragmàtic, aspecte que recolza el circuit de retroalimentació proposat per la hipòtesi Sapir-Whorf.

Malgrat que des d'una consideració teòrica i estrictament temporal el present tendeix a ser assimilat a una situació deíctica, s'observa que la reducció d'aquesta dixi a un simple punt que divideix un segment rectilini, segueix resultant en molts aspectes

inadequada, com es constata en els exemples exposats. Si bé en teoria segueix essent un recurs, es fa palès que, tant des d'una perspectiva gramatical com cognitiva, aquesta assimilació del present a un punt és impossible, com reiteradament ha estat comentat. Atenent a això es fa en tot cas necessari considerar la projecció d'un segment de passat i d'un altra de futur sobre l'estadi de present, com suggereix Bull, o bé l'encabalgament proposat per la teoria dels cronotipus. Vist així, tal intersecció, no obstant la càrrega de passat i l'aspecte prespectiu que suposa, es pot considerar com a condició necessària per l'existència del que entenem com estadi de present, malgrat el caràcter d'immediatesa i puntualitat que pretén reflectir. Per tant, la projecció gradual des d'una situació deíctica –és a dir, d'immediatesa teòrica- a diferents estadis de present, com són els definits dins la llengua anglesa per conceptes com *timeless present*, *extended present* o altres esmentats; o en la llengua francesa a través de la teoria dels cronotips, porta a diferents interpretacions que solament són susceptibles de ser copsades atenent al propi context situacional. En aquest cas pot observar-se com la proposta whorfiana pren solidesa, en tant que l'entorn actua com a medi codificador pel que fa a la situació temporal, la qual és projectada en el llenguatge en forma de protocols a nivell pragmàtic i també, com és òbvi, morfosintàctic.

S'observa, per altra banda, que el caràcter d'ambigüitat implicat en el present com a forma i temps verbal porta a considerar-lo, gairebé, com a recurs lingüístic amb implicacions temporals que depassen els seus límits teòrics estrictes. D'acord amb això, com s'ha analitzat, el present és susceptible de connotar determinades formes de futur, com també de passat, a través de mecanismes de relativització, el que porta a qüestionar l'estatus d'aquesta forma -definida com a present- com a temps verbal autònom. Atenent-nos a aquest criteri, des d'una consideració lingüístico-cognitiva, el concepte de present hauria de ser entès gairebé com una forma verbal auxiliar o un temps teòretic que solament pren sentit de realització quan forma part d'una estructura lèxica definida.

Per a complementar el que s'acaba d'exposar, creiem profitós proposar, a continuació, una anàlisi comparativa de les formes de present emprades en situació de dixi en els sistemes de les llengües anglesa i francesa.

Per una banda el *present progressive* de la llengua anglesa sembla oposar-se al *simple present* pel que tot seguit argumentarem. Així en una preferència com:



*She's waiting for you*

la situació de *present progressive*, estructurada en base a un pronom + verb *to be* + forma en *-ing*, sembla haver esdevingut la forma estandarditzada del que es podria entendre com a projecció lèxica de la dixi. Val a dir que des d'una consideració morfosintàctica aquesta estructura funciona com a present, definint un esdeveniment que té lloc dins uns límits temporals establerts dins una situació de present (l'*extended present* de Bull), del qual s'infereix un punt de partida situat en el passat i una projecció vers l'esdevenidor. Igualment és constatable que des del pla de la semàntica aquesta estructura funciona sense cap mena de conflicte, ja que el sentit de progressió contingut en la forma *-ing* no s'altera.

L'estructura de significat, no obstant, es trenca al afegir-li un determinat lèxic que modifica la perspectiva temporal desplaçant el context fora de la situació de present, com es palesa en l'exemple següent:

*She's leaving Bristol tomorrow*

Veiem així que, si bé des del punt de vista morfosintàctic no es produeix canvi, sí n'hi ha en els nivells semàntic i pragmàtic. Per tant, l'única forma de resoldre el conflicte rau en descodificar el missatge forçant el verb a prendre un sentit diferent al de l'assimilació de la forma *-ing* a una forma progressiva de present. En aquest cas és el lèxic afegit la causa de la distorsió, ja que pressiona al verb modificant-l'hi el sentit. En tot cas la resolució del problema és d'àmbit pragmàtic, en tant que solament és interpretable a través del coneixement de la realitat que ens envolta, el que ens situa de ple en terreny de la semiòtica. És d'observar, per altra banda, que malgrat la projecció de futur inferida, en aquest cas la dixi no es perd.

Òbviament, donat que l'anàlisi que proposem fa referència a situacions temporals dins el pla deíctic, no tindrem en consideració altres aplicacions del *present progressive* referents a situacions que defugen l'estricta noció de present, com poden ser algunes proferències de caire generalitzador o narratiu.

Per altra banda, i dins les consideracions de present, el *present simple* sembla oposar-se al *progressive* pel que fa al criteri de duració, com és el cas de l'exemple següent:

*Beth lives near Waltham*

Si bé el *progressive* és assimilable –o quan menys s'aproxima– a una autèntica situació de dixi, sotmesa a acotaments temporals, el *present simple*, com ha estat exposat més amunt, és relatiu a una situació d'hàbit o costum més que pròpiament de present. Així, en aquest cas les acotacions temporals no es precisen i morfològicament equival a les formes d'indicatiu.

No obstant, a l'igual que es produeix en el *present progressive*, la inclusió de lèxic temporal pot forçar també l'estructura per donar-li una interpretació de futur, com es palesa en l'exemple:

*Her plane leaves at 5 o'clock*

D'aquesta proferència es desprèn un sentit de futur contingut implícitament en una clara estructura de present, gairebé equivalent a la forma alternativa:

*Her plane is leaving at 5 o'clock*

Forma que, lluny de considerar-la com *present progressive*, s'interpreta com un futur immediat o de complimentació de l'acció a curt termini, sobre la que caldrà tractar més endavant.

Com ja ha estat senyalat, hem cregut oportú deixar de considerar altres formes de contingut pragmàtic fora de la situació de dixi, pel fet de que pertanyen a estructures narratives o a formes fossilitzades amb valors diferents que defugen tota consideració en les que es centra aquesta anàlisi.

Contràriament, en la llengua francesa sembla donar-se una inversió de la marca de present en el sentit de que la dixi és expressable directament a través del present d'indicatiu. Així en l'exemple:

*Elle t'attend*

s'entén que la situació s'està donant ara mateix. En aquest sentit la noció d'immediatesa del *présent* francès no és pas equivalent al *present simple* anglès, traduïble, com hem dit, per una idea d'hàbit o costum més que de propi present. No hi ha, per tant, conflicte en el nivell morfosintàctic ni tampoc en el semàntic. Així mateix, l'inclusió de lèxic temporal resultaria en una alternativa com:

*Elle t'attend demain*

Aquesta variació no sembla significar cap canvi substancial en l'interpretació, ja que malgrat la referència temporal projectada a un estadi de futur, la qual demanaria l'expressió del verb en futur, la situació segueix fixada en un context de present.

En la llengua francesa el sentit de continuïtat o progressió es projecta de manera clara a través de la perífrasi en *train de* + verb, com ha estat exposat més amunt, construcció que té forta projecció a nivell pragmàtic i que sembla defugir les consideracions d'ordre semàntic.

## 6.5. Present i progressió indefinida

Dins les projeccions de l'estadi de present i l'interpretació abstracta del moviment, en tant que concepte oposat a la noció d'estatisme, el gerundi s'ens presenta com a recurs intel·lectual per copsar un estat potencial de dinamisme amb implicacions morfosemàntiques i cognitives. La categoria de gerundi reflexa, així, una noció de dinamisme que s'oposa a les altres formes nominals del verb, és a dir l'infinitiu i el participi (passat), les quals connoten una interpretació més estàtica i no assimilable al context de present. S'observa així que, des d'una perspectiva gramatical, tant el gerundi com l'infinitiu s'assimilen a la funció de substantiu, mentre que el participi (o més exactament el participi passat) queda més pròxim a la noció d'adjectiu. Igualment, des d'una consideració semàntica cal considerar l'existència d'una certa relació entre gerundi i infinitiu. En aquest sentit, l'infinitiu seria interpretable com un concepte abstracte del sistema verbal al que pertany, fora de qualsevol implicació personal, però dotat d'un potencial dinàmic connotat per la pròpia càrrega semàntica del verb. De manera similar el gerundi seria interpretable com una proposta circumstantial

condensada (Imbs 1968:152), la qual solament es realitza al ser aplicada a una determinada situació.

És d'interés notar que, morfològicament, la seva funció nominal dins la llengua francesa ve gairebé sempre determinada per la preposició *en*, a tall de marca lèxica catafòrica. No obstant, dins la gramàtica francesa el terme gerundi queda lluny de ser entès com una categoria tancada, ja que sovint és denominat també participi (Baylon & Fabre 1978), o més específicament participi en *-ant*, o participi present per oposició al participi passat, disjuntiva terminològica que aplica també la llengua anglesa. Amb tot, a objecte de fer més clara l'exposició, valgui precisar que al parlar de gerundi ens referirem en qualsevol instància al participi present.

Pel que respecta a la perspectiva temporal, el gerundi, en un sentit abstracte, expressa la idea de procés en el moment de fer-se. Connota, per tant, un procés que està encara incomplet i, per tant, no s'ha acabat, el qual és circumscrit a la situació definida pel verb que determina l'acció. La cronotesi de les formes nominals o impersonals s'estructura així en tres estadis: l'infinitiu, com a forma neutra o síntesi verbal; el gerundi, situat en una perspectiva de present, i el participi, que es refereix a una acció complimentada. El valor del gerundi, però, a l'igual que el del present, està supeditat a les diferents circumstàncies que poden desenvolupar-se dins la correlació temporal des del passat fins el futur.

En relació a les perspectives temporals, Paul Imbs diferencia quatre valors de gerundi en la llengua francesa: un de present, altres dos, de passat i de futur, i un darrer atemporal. Segons aquesta consideració, el valor circumstancial dins una situació de present queda reflectit en una proferència com:

*En relisant ta lettre je m'aperçois que l'ortographe et toi, ça fait deux*

Es palesa així que el que pràcticament es pretén transmetre a través de la funció de gerundi és l'acte de fer o el procés de realitzar una determinada cosa, el que s'entén com un valor circumstancial aplicat en una situació de present progressiu. Aquesta és una situació que es pot igualment donar dins un context de passat, com és l'exemple següent:

*En revenant par cette ruelle, il tomba ses yeux sur sa fenêtre*

O fins i tot de futur, amb el que queda remarcat el caràcter circumstancial i relativitzador del gerundi, entès com una estructura comentadora, com es dona en el cas que s'exposa a continuació:

*Je te reverrai en parlant de cet événement*

Igualment pot reflectir l'atemporalitat a través d'una situació metaforitzada i de caràcter neutre:

*Comment exprimer ce que je veux dire? Peut-être en écrivant quelques mots ?*

En la llengua francesa, la noció de progressió indefinida és expressable a través del gerundi al ser combinat amb el verb semiauxiliar *aller*. Com es pot observar, en aquest cas no es produeix un canvi de sentit però sí de perspectiva temporal, com s'exemplifica en la següent proferència:

*On ne voyait rien encore, mais on entendait un bruit qui allait toujours se rapprochant.*

Una expressió que estableix un evident paral·lelisme amb la contrapartida espanyola *ir haciendo*, o amb la catalana "anar fent", les quals igualment denoten el sentit de progressió indefinida.

Per contra, la noció de gerundi en la llengua anglesa apareix menys clara. Com hem comentat més amunt, si bé el sentit de progressió es connota a través de la forma *-ing*, la seva aplicació presenta una certa complexitat, raó per la que és susceptible de ser interpretada de dues maneres ben diferenciades. Per una banda el concepte de *deverbal noun* (Quirk & Greenbaum 1973) porta a la gènesi d'un substantiu a partir d'una forma verbal que connota dinamisme, com són els casos dels termes *arrival*, *suggestion* o *painting*, formes nominals d'estructura morfològica marcadament diferenciada, dins les quals hi és també implícitament inclosa la forma *-ing*, o fins i tot explícita, com s'evidencia en el darrer exemple. Per altra trobem igualment la mateixa forma *-ing* dins una gradació complexa de perspectives temporals des del denominat gerundi fins el participi (o participis), el qual forma ja part clarament del sistema verbal. Deixant de

considerar els aspectes purament morfosintàctics i de caire exclusivament gramatical, els exemples que s'exposen a continuació presenten l'esmentada gradació amb la corresponent variació de significats relacionats amb la situació:

*Some paintings of Turner*

En aquest cas *paintings* és una forma substantivada a partir de l'estructura del sistema verbal al que correspon. No té, per tant, cap connotació temporal apart de la seva pròpia morfologia com a metàfora fossilitzada esdevinguda de la noció de moviment.

*The painting of Turner is as interesting as that of Gainsborough*

El terme *painting* en aquest cas adquireix una nova dimensió, éssent interpretada com la "técnica de pintar", l'"art de pintar" o –amb una implicació més temporal– l'"acte de pintar", dins d'una estructura substantivada.

*I like Turner painting the girl*

S'exemplifica ara una aplicació alternativa de *painting*, entenent-se com a "fet de pintar" o la "forma de pintar", igualment conservant l'estructura de substantiu, malgrat que amb un cert grau d'ambigüitat.

*The man painting the girl is Turner*

És aquesta una forma verbal amb el·lipsi, de la qual la seva estructura complerta seria *the man who is painting...* En aquest cas el terme *painting* presenta una major ambigüitat, oscil·lant entre la noció de verb i una forma adjectivada. La perspectiva temporal, no obstant, segueix referida a una estructura de present.

*The painting man alone is Turner*

En aquest cas *painting* té la funció d'adjectiu dins una proferència que, en la seva estructura complerta, seria *the painting man who is alone, is Turner*. És d'observar en aquest cas que, tant si és substantiu com si és objectiu, hi ha manca de perspectiva temporal.

*Turner is painting a girl*

Finalment tenim dins aquest procés gradual una plena estructura verbal en la qual la forma *painting* pren el seu sentit de progressió d'una acció des d'un pla deíctic. En aquest cas es pot observar que l'anomenat *present participle*, és a dir la forma verbal en *-ing*, és més o menys l'equivalent del gerundi francès, mentre que el *past participle* (participi passat que s'oposa al participi present), expressat per la forma terminativa *-ed* equivaldria al participi francès i al de les llengües romàniques en general, com es tractarà al seu moment.

En tot cas, com ja ha estat comentat més amunt, la *-ing form* dóna una noció d'aspecte progressiu en estructures del tipus *be + ing form* (aspecte verbal progressiu), com és l'exemple següent:

*He's calling in a moment*

O també en les anomenades *-ing participle clauses*, les quals s'allunyen d'una perspectiva temporal de present, apropant-se a estructures assimilables a un condicional.

*Calling early, I found her at home*

S'observa així que si bé el gerundi en la llengua anglesa s'expressa de forma notablement diferenciada de la francesa, l'interpretació és molt similar en les dues llengües, malgrat que la traducció literal sovint no sigui possible, o quan menys la adequada:

*\*En la téléphonant bientôt, je l'ai trouvée chez-elle*

Ens trobem en aquest cas en un tipus d'estructura que té més de condicional que de situació de present, la qual cosa porta a considerar el gerundi com una eina molt versàtil, de la qual s'en pot fer ús en determinats contextos independentment de la situació en el temps. La seva funció és, per tant, relativitzadora i metaforitzadora, en tant que aporta sempre la noció de progressió o continuïtat.

Des del punt de vista morfològic es fa així evident que la noció de gerundi en anglès i en francès, si bé la interpretació tendeix a assimilar-se, parteix de criteris

diferenciats. És d'observar que, en el cas de la llengua francesa, el marcador *en* denota en aparença una situació ben diferent de la construcció anglesa, no obstant no podem deixar de considerar que tal construcció té una part el·lidida que, expressada en la seva totalitat seria *by calling*... Així, deixant de considerar aspectes morfosintàctics i semàntics, no s'observen diferències notables en els usos pragmàtics. No obstant les diferències de caire gramatical, una vegada més ens trobem davant un fenomen de convergència de significats de contingut més semiòtic que pròpiament lingüístic. D'aquesta constatació es pot inferir que la temporalitat (o perspectiva temporal) és construïda més des de fora cap endins que no a l'inrevés. Així, des d'una consideració filogenètica, sembla evidenciar-se que la noció de gerundi obeeix a una necessitat de plasmar el concepte de procés en el llenguatge, una situació que repercuteix en el mecanisme del cicle whorfia. En aquest cas la construcció del gerundi sembla justificar-se mitjançant una explicació de caire cognitiu, donat que el que es tracta de reflectir és precisament la noció de dinamisme per oposició a l'estatisme o dinamisme potencial de l'infinitiu. De qualsevol manera, des d'una perspectiva generativista, sembla que la diferenciació del concepte de gerundi entre les llengües que acabem d'analitzar afectaria solament al pla superficial i no pas a la seva estructura profunda, ja que del contrari la pròpia noció de gerundi basada en una consideració dinàmica, mancaria de justificació. S'observa així com la projecció de sentit en el pla superficial és una pura entelèquia que, representant una diversitat de formes, s'actualitza en el llenguatge com a construcció cultural a partir de continguts simbòlics.

## **6.6. Prospecció, anticipació i memòria de futur**

La percepció designa tota presa de consciència i implica processos que són a la vegada sensorials, afectius, mnemotècnics i intel·lectuals (Fraisie 1967). La percepció s'adequa, per tant, a l'estructuració del present i és reflectida en el llenguatge a través de la dixi, com hem ja exposat. Així, pel que es refereix als estadis de passat, val a dir que, mitjançant el record, aquests estan subjectes a un procés de reinterpretació a través de la memòria, per la qual cosa són alhora susceptibles de ser transportats a l'estadi del virtual (o de futur) amb el que s'interrelacionen o relativitzen. Pel contrari, el futur o els futuribles s'interpreten com estadis no realitzats en els que es projecta anticipadament una situació amb possibilitat d'arribar a ser la de present. Tenint en consideració aquest



aspecte relativitzador, al tractar sobre perspectives temporals en psicologia sovint s'utilitza l'expressió "percepció de futur"<sup>62</sup>, malgrat que cal matisar-la i interpretar aquest concepte com una construcció metafòrica, atès que físicament la percepció solament és susceptible de donar-se en l'estadi de present i en una situació de dixi, com acabem de comentar. No obstant, el que amb el concepte de "percepció de futur" es vol transmetre és precisament la implicació d'una reacció a una situació de present. Igualment comenta Fraisse, fent referència a Heidegger, que tot futur implica en certa manera una complimentació del passat, o quan menys pressuposa el passat, malgrat que el seu propi sentit no sigui pas retrospectiu sinó d'esdevenidor o de projecció d'una situació que encara no s'ha produït ni realitzat. L'anticipació de futur, segons Piaget, implica una experiència de passat basada en el principi de causa i efecte, en funció d'una successió d'esdeveniments que seran realitzats tot seguit. En certa manera aquesta perspectiva de futur seria en primera instància una mena de reproducció de sèries viscudes, el que seria imaginada com la repetició d'un passat (Fraisse 1967). Com escriu Proust: "...*Mon passé ne projectait plus devant moi cette ombre de lui-même que nous appelons notre avenir*"<sup>63</sup>.

Com a resultat de la seva tesi presentista, diu Minkowski (1933:29) que la nostra vida està essencialment orientada vers el futur. Sembla, així, que la perspectiva de futur es basa en consideracions que podríem qualificar de "realitzables", sempre en relació a la història viscuda, per la qual cosa el coneixement del món i la pròpia experiència són aspectes no destriables de la noció de futur. Precisament, en aquest sentit, el fet de la no inclusió de la idea de la mort dins el concepte de futur no deixa de ser un aspecte interessant a considerar pel que fa a la prospecció. Sobre aquest aspecte comenta Paul Fraisse, citant a Merleau-Ponty, que deixant apart les actituds i creences que pugui tenir l'home religiós, la mort mai s'inclou en les perspectives temporals inferides en la parla quotidiana. El tema sembla demanar més explicació, però pel que fa referència al raonament lògic que apuntem, està clar que no pot formar part d'una projecció de futur precisament pel fet evident de la manca d'experiència d'aquest tràngol en el passat. Per aquesta raó es pot dir que les perspectives de passat i les de futur es desenvolupen sota

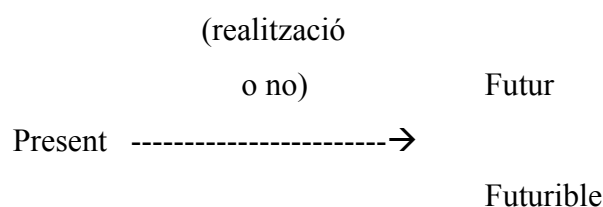
---

<sup>62</sup> Aquest concepte és atribuït a Jean Guilton, autor que conjuntament amb Henri Piéron i Jean Piaget, ha estat un dels referents en la psicologia del temps de Paul Fraisse.

<sup>63</sup> Proust, Marcel (1914): *A la recherche du temps perdu*. Ed. esp. de Mauro Armiño, *A la busca del tiempo perdido* vol.1, Madrid, Valdemar (2000), pp.42-45.

unes condicions molt diferents. Així, mentre que el passat es reconstrueix mitjançant una reorganització seriada de records viscuts, les perspectives de futur s'organitzen en funció de la possibilitat d'"escapar" d'una situació de present en relació a vivències passades. És per això que no hi pot haver futur –o millor dit, consciència de projecció vivencial vers el futur- si no hi ha desig d'un canvi de situació i consciència de la possibilitat de realitzar-la. Això permet inferir l'emergència d'un determinat estat psicològic basat en un sentiment d'insatisfacció, i alhora una referència a una teoria de la variació, en tant que el futur solament podrà ser susceptible de realitzar-se amb l'introducció de canvis. Aquest aspecte porta a considerar una vegada més l'estadi de present com el punt d'inflexió –l'únic possible- en el que es produeix la variació i el moviment. Precisament en el canvi que es produeix en l'estadi de present s'equilibra el record amb l'anticipació. Així, no sembla pas massa reeixida la proposta de Fraisse pel que es refereix a les condicions de realització de futur, a menys que tals condicions siguin referides solament a un determinat tipus de futur (el relacionat amb el temps vivencial), ja que, com és obvi, hi ha també l'inexorable, o calendaric, que correspon al temps físic. És profitós observar que la llengua anglesa projecta morfològicament i semàntica aquesta diferenciació categorial entre futurs mitjançant les formes *will* i *shall*, sobre les quals caldrà tractar més endavant.

En tot cas, però, la noció de futur o futurible solament és susceptible de ser copsada en una situació de dixi, per oposició als estadis de present i passat. Així, una situació de futur dins l'estadi de passat solament es relativitza en relació a determinades posicions dins el mateix passat. En conseqüència, l'esquema bàsic seria com segueix:



En realitat és d'observar que tant l'estadi de passat com el de futur no deixen de ser construccions realitzades en el present, és a dir, estructures projectades en una situació deíctica. L'acte de recordar, tant si es tracta d'una retrospecció o d'una anticipació, té un caràcter vivencial i es desenvolupa, per tant, dins la immediatesa del

present. No és així el que es refereix a les interpretacions o projeccions metafòriques en les dues direccions, ja que la pròpia interpretació no és altra cosa que una construcció cultural sobre aquestes perspectives experimentades des d'un present. El símil amb un zoòtrop pot ser il·lustratiu pel que acabem de dir, en tant que en aquest cas el present estaria representat per una de les finestretes a través de les quals es visiona la banda amb imatges mentre gira. La percepció, per tant, solament té lloc des de la situació privilegiada que ofereix la finestreta, on es focalitza tot l'aparell cognitiu i sensorial. Fent girar la banda de dibuixos en un o altre sentit, tindrem possibilitat de fer una retrospecció o anticipació en el temps a través de la finestreta del present, experiment que resulta una analogia teòrica amb el temps físic.

Valgui remarcar que aquesta imbricació d'estadis passats en els futuribles resulta de gran interès pel tema que s'està tractant, pel fet d'implicar un procés complex en el que, a més d'un entreteixit de circumstàncies i de situacions en el temps, hi entren també aspectes relativitzadors i, fins i tot, factors emocionals, com hem ja esmentat. Aquesta interrelació de factors fa que la seva translació al llenguatge es presenti problemàtica, ja que en l'expressió de futur hi poden entrar també connotacions de desig o de voluntat de realització d'una acció, així com determinats plantejaments d'enfocar una situació (projecció vers l'esdevenidor) que encara no ha assolit l'estadi de present. Vegem, però, que aquests plantejaments no deixen de ser construccions culturals susceptibles de ser expressades a través d'una diversitat de formes. En tot cas les sèries temporals no creen per elles mateixes les diferents perspectives temporals fent la distinció de passat o de futur, sinó que enriqueixen el present mitjançant aquest procés relativitzador.

Atenent al que acabem d'exposar, podem observar que la realització (o no realització) del present des d'un estadi futur és certament un problema difícil de tractar, tant des de la cognició com a partir de consideracions lingüístiques. Així, l'interpretació d'un estadi virtual, realitzable o encara no realitzat, pot enfocar-se des de dues perspectives diferents: l'esdevenidor que avança sobre el propi individu situat en el seu present o, per contra, el present que avança vers l'esdevenidor. S'observa amb això que, malgrat tractar-se del mateix fenomen pel que fa a la cognició, no ho seria pas la seva interpretació. Podem veure, així, que en el primer cas podria situar-se la noció de futur,

el que seria interpretable com un estadi que, tard o aviat, esdevindrà un present, mentre que el segon seria més pròpiament un futurible, és a dir, un estadi de futur sotmès a certes condicions per arribar a ser realitzat com a present. Certament, en aquest aspecte es posa de manifest una situació absolutament relativitzadora entre la concepció d'un present situacional que mai està en el mateix lloc sobre el *continuum* i la noció d'esdevenidor, dins una progressió en sentit contrari que tendeix a identificar un temps amb l'altra. Atenent a això podria arribar-se a la conclusió de que la noció de futur és tant sols una entelèquia, en tant que la seva comprensió i categorització en qualsevol nivell (inclòs el cronològic o causal) no és possible de ser copsada a partir de cap mecanisme psicològic. Presumiblement l'ésser humà no està capacitat per copsar el futur d'una manera intel·ligible, al contrari dels estadis de passat, assolits a partir d'un procés que té lloc a través de la memòria. Aquesta reflexió porta, per tant, a considerar la prospecció com una memòria de futur, com hem comentat, en el sentit de que qualsevol salt vers l'esdevenidor ha d'estar condicionat *sine quanon* per una experiència de passat i la situació de present.

No obstant, des del punt de vista lingüístic i cognitiu, entre llengües diferents es poden donar mecanismes diferenciats –fins i tot divergents- dins aquesta relació present-futur, ja bé avançant l'estadi de present vers propostes futuribles, o per projecció del propi futur vers una situació de present. Val a dir que aquesta divergència de criteris pot servir d'argument per recolzar la hipòtesi whorfiana, en tant que significa una forma diferenciada d'entendre una determinada interrelació entre temps i llenguatge.

Una vegada més, però, el criteri de l'ús lingüístic tendeix a ser el recurs més adient per tractar una situació virtual com aquesta. En tot cas, la definició de futur que proposa Paul Imbs (1968) no té en compte la qüestió de la realització de l'acció, sinó que s'argumenta des del propi llenguatge. Així, el futur temporal situa simplement el procés verbal en l'esdevenidor, entenent per esdevenidor una època autònoma oposada als estadis de passat i de present. A partir d'aquesta assumpció, i des d'una consideració semàntica, Imbs senyala diferents tipus de construcció de futur dins la llengua francesa. Així, prenent com a base aquesta projecció vers l'esdevenidor, organitza el sistema verbal des d'una base alhora estructural i interpretativa, en la que hi juga sempre la

combinació de dues perspectives. Precisament la interrelació entre aquestes perspectives de temps és el que dóna sentit i projecció temporal a l'estructura projectada a través del text. Atenent a aquesta consideració, el que anomena *futur et present* o *présent-futur psychologique* (ibid. 1968: 34-35) seria una inferència a l'esdevenidor referida a l'estadi de present, com es palesa en aquest exemple:

*Tu crois qu'elle viendra?*

Observem que en aquest cas hi juga una proposició principal (en present) i una altra subordinada (en futur), amb el que es crea una oposició de valors alhora que una subordinació a la situació de present. El *futur et futur*, per altra banda, és una construcció seqüenciada dins l'esdevenidor, feta a partir de la coordinació d'un present i un futur, com és el cas de la següent proferència:

*Jeanne donne demain une boum que sera suivie d'un concert*

És d'observar com en aquest cas, o en altres semblants, l'estructura de present amb valor de futur queda subordinada a un substantiu (*demain*) i no a una forma verbal, la qual cosa implica una consideració més semàntica que morfològica, com seria el cas del temps expressat per la flexió verbal. Un altre tipus és el que anomena *futur volitif*, com és l'exemple següent:

*Vous le ferez, n'est pas ?*

És aquesta una estructura assimilable a una forma eufemística d'imperatiu, amb la implicació pragmàtica que això suposa. Per fi, l'aspecte *terminatif* fa referència a situacions consensuades o a experiències compartides del tipus:

*Les bons laborateurs aiment les bonnes labeurs et le Bon Dieu aussi*

Val a dir que a aquesta categoria pertanyen els aforismes, construïts sovint sobre una estructura d'entimema o d'epiquerema, en base de causa i efecte articulats mitjançant dues premisses.

Amb tot cal dir que, malgrat que la proposta de Imbs es basa, com hem dit, en consideracions lingüístiques, incidint especialment en el domini de la pragmàtica,

s'observa que l'interpretació que en realitat es fa té lloc majoritàriament dins l'àmbit de la semiòtica. Aquest fet porta a qüestionar-nos si la forma de descodificar i d'entendre aquest tipus d'estructura lèxica és de tipus cultural o bé d'ordre intern sense defugir, en aquest cas, el marc teòric de la lingüística. Es fa necessari, per tant, plantejar-nos on cal situar una frontera clara entre els dominis de la semiòtica i de la semàntica<sup>64</sup>. Reconduint el tema, sembla que ens trobem, una vegada més, davant construccions culturals de diferent naturalesa: les que crea el propi llenguatge i les que estructura el nostre coneixement del món a través del pensament abstracte i que, tot seguit, projectem en forma de llenguatge. És evident, per tant, que els itineraris serien inversos. Val a dir, per altra banda, que les constriccions del llenguatge poden arribar a produir formes tancades amb interpretació diferent a la seva lectura textual, amb la qual cosa, una vegada més ens situem en els límits del marc teòric de la pragmàtica i obrim novament el dilema whorfíà. En tot cas seria profitós analitzar la gènesi d'aquestes formes, a objecte d'averiguar si són originades per constriccions que alhora creen un sentit o per contra es tracta de formes fossilitzades i consensuades, les quals solament serien descodificables mitjançant una interpretació per corriments semàntic. Un tercer cas es centraria en trobar la correlació entre el sentit del temps copsat internament i la projecció d'aquest temps en el llenguatge a través de diferents estructures. És evident, però, que de trobar l'esmentada correlació, caldria definir en funció de quins codis i de quines estructures s'articulària.

Apart dels tres estadis situacionals bàsics de passat, present i futur, en els sistemes temporals del llenguatge hi són incloses també altres estructures més complexes que es mouen en un terreny absolutament incert. Sembla que, en aquests casos, pel que fa a l'interpretació, les consideracions de matís juguen un rol certament important. D'acord amb això, tant els condicionals com els subjuntius es poden incloure dins la categoria de "futuribles", precisament pel tret comú de referir-se a un estadi de

---

<sup>64</sup> Com a ciència del sentit, la semàntica s'oposa a la semiòtica, malgrat que aquesta distinció, atenent a la definició de Saussure com a ciència de "tots els signes de la vida social", ha d'incloure també la semàntica de la llengua. No obstant, per l'École de Paris la semiòtica s'interpreta com una extensió o una determinada branca de la semàntica. Per contra, escriu Peirce que tot el que és mental és semiòtic, en tant que la semiòtica inclou la descripció de tota experiència. En tot cas la semiòtica tendeix a centrar-se en aspectes concrets, tal com són les concepcions de Mounin, pel que fa a la comunicació no verbal; de Greimas, en relació a ultrapassar els aspectes estrictament gramaticals o del propi Saussure, com també de Hjelmslev, que donen la possibilitat d'extendre el concepte de lingüística a altres sistemes de signes (Vaillant, P, 1999, *Sémiotique des langages d'icônes*).

futur alternatiu i no definit per un caràcter compulsiu d'esdevenir successivament un present i un temps passat vivencial d'acord al procés seqüencial de passat-present-futur. Vegem però que, en aquest sentit, es podria entendre ambdues formes com situades dins l'àmbit de la narració, més que en el del discurs comentat.

No obstant, al tractar sobre les formes de futur es fa necessari considerar una qüestió de matisació que, malgrat la subtilesa i caràcter d'abstracció que suposa, forma part de la pròpia noció de futur, ja que del contrari no podria ser definible. Aquest concepte diferencial es centraria en la realització o no realització d'una acció en un estadi proper (situació de present), o quan menys en l'assoliment de la certesa del seu real acompliment en un lapse de temps dins l'esdevenidor. Precisament en aquesta condició de realització caldria situar la diferència entre el que definim com a futur i com a futurible. Atenent a aquesta consideració Fraisse (1967) fa la distinció entre dues formes d'anticipar el futur. Una és la perspectiva d'una conquesta (o situació determinada) vers la qual nosaltres avancem, mentre que l'altra consisteix en la previsió d'una situació indeterminada que avança vers nosaltres, la qual cosa ve acompanyada d'un sentiment d'inseguretat i d'inquietud, o fins i tot d'angoixa, consideració que ens retorna al tema de les emocions, com hem comentat més amunt. El futur, per tant, està sotmès a dues formes d'interpretació que progressen en sentit contrari, la qual cosa porta a inferir necessàriament perspectives diferents. Així, mentre el primer cas té un sentit més gramatical, el segon es basa més en aspectes de cognició, en tant que ve donat pel propi coneixement del món i de la pròpia aprehensió que en fem del temps. Fa tant sols algunes dècades que la llengua anglesa copsava encara, de forma concisa i bastant clara, aquesta diferenciació entre “el futur vers el que anem” i “el futur que ens ve”, mitjançant les formes *will* i *shall*, de manera que mentre la primera es referia a un concepte de “voluntat de realització de futur” (*will* com a substantiu és traduïble com “desig” o “voluntat”), la segona inferia la certesa d'una realització de futur. Aquesta comparació es fa evident en els exemples següents:

*He will lend you the car*

*Tomorrow shall be tuesday*

És a dir, mentre el primer exemple fa referència a una acció de futur subjecta a la voluntat de l'actant, amb possibilitat de ser canviada, i per tant no necessàriament

realitzable com a futur, entenent aquest futur en el sentit de que en un lapse de temps pugui esdevenir, de forma progressiva, present i passat, el segon infereix una veritat inexorable, aliena a qualsevol voluntat, esdeviguda del propi coneixement del món. Aquesta seria la distinció conceptual entre prospecció (futur incert) i anticipació (futur segur). Malgrat aquesta distinció, però, l'ús actual de la llengua anglesa ha portat a fusionar el sentit implícit de les dues formes en un sol que denota un futur neutre en detriment de la forma *shall*, considerada avui gairebé obsoleta. Apart d'alguns usos puntuals encara vigents, en els que hi entra l'aplicació interrogativa en primera persona (*shall I?, shall we?*) i també l'ús emfatitzat (*I shall ring you up as soon as possible*, alternatiu a la forma *I will ring you up as soon as possible*) o la voluntat d'expressar la intenció del parlant (*You shall have as much money as you need*) (Thompson & Martinet 1980), la forma *shall* està avui pràcticament en desús, al menys pel que afecta a la llengua parlada. A l'anglès actual és evident que l'assimilació total entre les dues formes, a través de la forma apostrofada 'll, originada per raons fonètiques òbvies, és cada vegada més freqüent, en detriment de l'antiga diferenciació conceptual entre una i altra (Downing & Locke 1992: 390-391). No obstant, és d'observar que la interpretació que es dona encara avui a l'aplicació de la forma *shall* ha conservat el seu caràcter gairebé compulsiu, connotant un sentit d'obligatorietat en una correlació molt similar al que podria ser la forma *must*.

Valgui precisar, no obstant, que cap gramàtica havia fet distinció entre aquestes formes abans de 1622, havent estat John Wallis<sup>65</sup>, a la seva *Grammatica Linguae Anglicanae*, qui fixà tals criteris de diferenciació, precisament a objecte de facilitar el seu ús lingüístic als estrangers. D'acord amb això, la simple condició de futur fou expressada amb la forma *shall*, aplicable a la primera persona, mentre que la forma *will* mantení el seu sentit etimològic de "voluntat de realització de futur", quedant restringit a la segona i tercera persones (Baugh & Cable 1993:274). La categorització gramatical d'ambdues formes havia estat, així, fixada en un estadi de futur i no pas de futurible, prenent un sentit similar al d'un condicional. Vist així, però, la forma *will* podria considerar-se també un tipus de futurible sotmès a unes condicions implícites que el diferenciarien del condicional, precisament pel fet de que les condicions a les que aquest

---

<sup>65</sup> John Wallis (1616-1703) partí d'una concepció basada en relacions matemàtiques per establir un mètode d'ensenyament de la llengua anglesa adaptat no solament als angloparlants sinó també als sordmuts.



està sotmès són explicitades a través de la pròpia morfologia i del contingut semàntic transmès per les formes *can* i *could*, que més endavant passarem a analitzar.

Valgui considerar que, etimològicament, les formes *shall* i *will*, com també *can*, *may* i *must*, pertanyen als denominats *strong verbs* (verbs que representen el tipus clàssic indoeuropeu en els que la modificació de temps s'indica per un canvi a la vocal de l'arrel semàntica), a les quals els correspon també, respectivament, les formes úniques *should* i *would*, i també *could* i *might*, a les que hi és absent la marca de tercera persona (la -s dels anomenats *weak verbs*, que actuen per flexió a la terminació). No obstant, si bé aquestes formes derivades equivalen a una estructura morfològica de passat, pel que afecta a la interpretació, sorprenentment, cal observar que tenen un sentit de condicional. Així mateix les formes originals *shall*, *will* i *can* són també anomenades *preterite-present verbs* pel fet de tractar-se de formes de passat amb interpretació de present. En anglès antic, les formes *willian* i *willan* expressaven la idea de voluntat (*will*) o desig, no obstant posteriorment, amb la pèrdua de la flexió, el verb quedà en la forma actual *will*, amb el que el seu sentit de present passà a un verb defectiu, buit de contingut i emprat com a modal. Així, el primer ús sintàctic d'aquesta forma consistí en una proferència del tipus *I will* + objecte, la qual era més o menys equiparable a la forma alternativa *I would* (Visser, 1970). Per l'etimologia d'aquestes formes s'observa, per tant, que la noció de futur dins la llengua anglesa antiga era inexistente, la qual cosa originà recursos gramaticals per establir estructures per expressar el sentit de prospecció a partir de criteris diferenciats de la flexió verbal aportada per la influència del llatí. S'observa, per tant, que dins aquest context les perspectives temporals haurien estat diferenciades de les de les llengües romàniques, evolucionant progressivament a una assimilació de sentit pel que fa a l'interpretació –la projecció en el llenguatge– malgrat les diferències en la seva estructura gramatical.

Originàriament els anomenats *modal verbs* en llengua anglesa no tenien caràcter funcional, sinó que eren plens de contingut semàntic i funcionaven com verbs independents. Paulatinament, però, donat que els infinitius tenen una correlació amb els substantius, la relació entre aquests infinitius i els verbs *shall*, *will*, etc, s'anà establint d'una forma similar a la relació entre un verb qualsevol i l'objecte directe. No obstant, però, la transformació de verb amb ple contingut semàntic a verb auxiliar fou lenta i

complicada, fins i tot, com remarca Visser, aquest procés de transformació encara segueix donant-se avui dia, com hem esmentat abans al comentar la interpretació actual de les formes *will* i *shall*. Òbviament degut a aquest procés de pèrdua de contingut semàntic, l'interpretació s'enfosqueix fins arribar-se a perdre el significat. Les correlacions *will / would* i *shall / should* són, per tant, no naturals i forçades pel fet de tractar-se de verbs diferents. Però un desajustament d'aquest tipus porta a qüestionar-nos de quina manera l'aplicació d'aquestes formes auxiliars modals pot influir en l'interpretació de la situació temporal, quan precisament queden tan allunyades del sentit que pretenen expressar. És evident que, apart del corriment semàntic que aquestes formes verbals suposen, partint del seu sentit primitiu, actuen en el llenguatge gairebé com un símbol o referent que omplim de significat com a marca de futur. Certament, el contingut semàntic dels verbs auxiliars modals de la llengua anglesa presenta diferències notables en relació als temps verbals francesos heretats del llatí. És profitós observar en aquest sentit que la concisió de la llengua anglesa s'oposa als recursos retòrics de la francesa, gairebé en una inversió de criteris, però una vegada més ens trobem davant el problema de voler entendre on queda situada la noció de temps i on la d'aspecte. Aquesta constatació ens situa davant la disjuntiva d'averiguar si l'interpretació del sistema verbal (o situació temporal) es produeix en el nivell lingüístic o pel contrari es tracta d'un fenomen semiòtic dins el qual el llenguatge té solament una funció simbòlica a través de la projecció metafòrica. El cicle whorfia sembla que s'omple de sentit si es considera la tensió que es produeix sobre els verbs auxiliars modals anglesos pel que fa al significat.

En la llengua anglesa aquesta ambigüitat estructural –i també d'interpretació– queda igualment reflectida en les formes auxiliars *can/could*, *may/might*, *would*, *should*, *must* i *ought to*, situades a mig camí entre el pur futurible i el condicional. És d'interès observar que, al contrari del que és avui dia, *can* no fou originàriament un verb defectiu, donat que deriva de les antigues formes *kennen* o *ken*, més o menys traduïbles com *to know*, un verb regular que subsisteix encara en algunes parles vernaculars escoceses (Visser, 1970). Val a dir, per tant, que des d'una perspectiva semàntica, existeix un parentiu entre les formes *can* i *to know*, les quals connoten una noció de possibilitat (o habilitat) i de coneixement (o també certa habilitat), respectivament. En anglès actual la forma *can* fa referència a una situació present amb implicació de l'esdevenidor,

interpretada alhora en sentit potencial pel que fa a l'acompliment de l'acció. La seva situació temporal és, per tant, de futurible. Per contra, la forma *could* té un component condicional, tant per construcció com per la seva pròpia càrrega semàntica.

Un grau més elevat d'ambigüitat presenta la parella *may / might*. La seva forma antiga és *magan*, aplicable a un objecte i traduïble com "ésser fort", "tenir poder", "tenir influència" o "exercir domini sobre alguna cosa". Per un corriment semàntic i per una transformació morfològica, la forma actual *may* pot arribar a ser gairebé sinònima de *can*, essent fins cert punt traduïble en la perifrasa *to be able to do* ("tenir capacitat de fer"). Així, a l'igual que en les formes anteriors, *may* es situa dins un cert context de condicional, malgrat funcionar com a present. Per contra, la forma *might*, pren un sentit de condicional passat o de certa obligatorietat en relació a un futur no realitzat.

Si bé morfològicament *would* queda relacionat amb *will*, i *should* amb *shall*, la seva interpretació resulta també ambigua pel fet que el seu sentit difereix totalment de la noció de futur connotada per *will* i *shall*. Amb tot valgui observar que també *will* i *shall* són termes carregats d'ambigüitat, no només pel que fa a la seva estructura morfosintàctica sinó també pel que afecta a significat, com hem exposat més amunt. Vegem així que, si bé ambdues formes tenen una estructura de present, el seu sentit és de futur. És profitós observar que en anglès antic una construcció del tipus *I will* + objecte, significava el mateix que *I would* (Visser, 1970), és a dir que connotava un sentit condicional, la qual cosa no és de sorprendre si considerem la diferència senyalada entre *will* i *shall* pel que fa al caràcter compulsiu de la segona comparat amb els aspectes que matisen el significat de la primera. Dins l'anglès actual *would* s'entén com a condicional, però també, en segona instància, com a passat, sempre que el context vagi referit a una acció retrospectiva. En el seu estudi sobre la història de la llengua anglesa, Visser comenta que l'interpretació de la forma *would* com a passat ve de molt antic, així l'expressió *he would* significava literalment *he maintained*, d'on deriva el sentit actual d'aquesta forma quan s'entén com a passat, el que connota la idea d'"haver sovintejat" o d'"haver tingut costum de fer".

Per contra, el verb defectiu *must*, que presenta una única forma, té un significat compulsiu i d'obligatorietat, amb matisos molt similars als que connota l'esmentada forma de futur *shall*. Considerat així, *must* és també un verb amb connotació de futur

degut a la seva pròpia càrrega semàntica. La seva situació temporal és, per tant, de present amb projecció de futur sota una obligatorietat d'acompliment d'una acció. En tractar-se d'un verb defectiu la seva aplicació a una estructura de passat s'organitza a partir de la perífrasi *have to (had to)*. Sobre això, valgui també observar que si bé gramaticalment és possible la combinació *will have to*, és obvi que aquesta forma és sinònima del propi verb, ja que alhora connota obligació i sentit de futur.

Finalment *ought to*, una forma que deriva de *ow(n)ed*, connota una idea d'obligatorietat relativa, més o menys assimilable al terme català "caldre". La seva interpretació temporal oscila entre passat i condicional, havent estat d'origen la forma del verb *to owe*, així l'expressió *he ought to play* resultaria més o menys sinònima de *he had to play*, és a dir "caldria que hagués jugat" (malgrat sobreentendre que no hi havia cap obligació de fer-ho). No obstant *ought to* ha tingut també una interpretació de present a través de la literatura del segle XIX (Visser, 1970), el que dins l'anglès modern ja no es considera, havent quedat relegat tant sols a certes parles vernaculars d'Escòcia.

Es dona, per tant, en aquests verbs modals auxiliars anglesos, un conflicte evident entre temps verbal i interpretació, no solament pel que afecta a valors temporals sinó també pel que respecta als continguts semàntics. S'observa, així, que la tensió és molt forta en la major part dels casos. Pel fet de derivar els infinitius de noms o substantius, la relació entre nom i verb auxiliar modal havia anat més o menys paral·lela a la que es dona entre qualsevol verb regular i un objecte directe.

Al fer una gradació respecte al criteri d'obligatorietat (realització d'una acció projectada en un estadi de futur) connotat per aquests verbs auxiliars modals, ens trobem davant l'evidència d'unes ambigüitats remarcables causades pel conflicte entre morfologia i interpretació, com es pot veure tot seguit.

- |   |   |
|---|---|
| - <i>Must</i><br>(amb la forma alternativa <i>shall</i> ) | Obligatorietat compulsiva (Connota una obligació en primera persona o bé esdevinguda d'una autoritat) |
| - <i>Should</i>   | Necessitat de fer quelcom (Connotació d'una   |

	obligació condicionada)
- <i>Ought to</i>	Certa conveniència de fer quelcom (Suggerència de fer quelcom, traduïble per “caldría fer”)
- <i>Needn't</i>	No cal fer (Recurs a un verb amb càrrega semàntica específica: <i>need</i> > <i>needn't</i> )

La manca de flexió en aquest tipus de verb –reduïda a una o cap forma- porta a la seva utilització com a auxiliar, situant-se sintàcticament davant d'un altre verb i forçant a aquest a prendre el sentit que connota, en una combinació entre futur, possibilitat i obligatorietat. S'observa així la presència d'una evident tensió entre el propi temps verbal (informació que aporta la pròpia morfologia) i la seva interpretació.

La contrapartida d'aquestes formes dins les llengües romàniques solament és solucionable a través de perífrasi pel fet de que, com s'acaba d'especificar, més que equivalència mitjançant criteris de traducció, els verbs auxiliars modals connoten una situació dins un context abstracte que solament es realitza al trobar els components lèxics adients dins la llengua en què si pretén copsar el sentit. En el cas del francès la resolució més pertinent és igualment a través de perífrasi o mitjançant una assimilació a determinades formes verbals com *il faudra*, *il faudrait*, *il ne faut pas*, etc, aspecte que ens retorna a la hipòtesi de Sapir-Whorf. Això ens fa observar una vegada més que la dissociació no es produeix pas en l'interpretació del sentit, sinó en la forma d'explicitar-ho en llenguatge. D'altra forma, si bé sempre és possible una traducció, malgrat que pugui ser amb més o menys forçada, no ho seria pas una assimilació de significat.

Pel que respecta a l'interrelació del llenguatge amb el món físic, un altra aspecte a considerar dins la llengua anglesa són les tensions que es produeixen sobre la línia del temps d'acord a les forces vectorials expressades mitjançant les formes *pull* i *push*, termes amb forta càrrega semàntica i illocutiva, a partir de les que es genera un gran ventall de variacions lèxiques. Dins una concepció dinàmica del llenguatge, en aparença, sembla ser que és el passat la força que empeny i el futur la que estira, encara que no sempre resulta fàcil treure conclusions pel que fa a l'equilibri d'aquest sistema. D'altra banda valgui observar que la noció de passat implica en primera instància la idea

de “passat perfecte”, però també el concepte de *feed back*, en tant que s’assimila a una força que empeny (*push*) vers el futur. Pel contrari el futur implica una situació de present projectada vers l’esdevenidor (*expectation*) en funció de vivències passades, el que és assimilable a una altra força que actua en sentit contrari que estira (*pull*), és a dir, a un procés de *feed forward* o de prospecció de futur.

La gran productivitat d’aquestes formes en la llengua anglesa és constatable en qualsevol diccionari, amb el que, una vegada més, s’observa una oposició entre la concisió de l’anglès, centrada en un criteri d’estalvi i la precisió lèxica del francès, basada en una ampla varietat de formes. Observem algunes d’aquestes equivalències extretes del diccionari francès-anglès / anglès-francès Robert & Collins:

<i>Pull apart</i>	<i>Tirer derrière soi</i>
<i>Pull ahead</i>	<i>Prende la tête</i>
<i>Pull along</i>	<i>Se trainer</i>
<i>Pull apart</i>	<i>Démontrer</i>
<i>Pull away</i>	<i>Démarrer</i>
<i>Pull back</i>	<i>Retirer</i>
<i>Pull in</i>	<i>Arriver</i>
<i>Pull off</i>	<i>Enlever</i>
<i>Pull out</i>	<i>Partir</i>
<i>Pull through</i>	<i>S’en tirer</i>
<i>Push ahead</i>	<i>Avancer</i>
<i>Push along</i>	<i>Sauver</i>
<i>Push aside</i>	<i>Écarter (brusquement)</i>
<i>Push away</i>	<i>Rejeter</i>
<i>Push down</i>	<i>Appuyer</i>
<i>Push in</i>	<i>S’introduire de force</i>
<i>Push on</i>	<i>Continuer son chemin</i>
<i>Push out</i>	<i>Pousser / Sortir</i>

Si bé la forma *pull* té una equivalència de traducció en el terme *tirer*, i *push* amb *pousser*, és d’observar que la força lèxica continguda en els *phrasal verbs* compostos a partir de les esmentades formes angleses, no tenen un equivalent lèxic clar en el cas del

francès –i de les llengües romàniques en general- si no és a través d'artificis mitjançant formes perifràstiques, construïdes gairebé sempre per projecció metafòrica.

### 6.7. L'estadi dels futuribles

Entre els lingüistes francesos interessats majoritàriament per problemes semàntics, en especial Valiquette, Sueur i Paul Imbs, hi ha polèmica sobre si el *conditionnel* ha de ser entès com a temps o com a mode. El problema rau en el fet de que sota la denominació de temps verbal s'entén –encara que implícitament- la noció de temps físic o cronològic i, per contra, sota el concepte de mode no s'hi entén res en concret. Donada aquesta manca de precisió, al parlar de “futurible”, sembla que amb més propietat ens hauríem de referir a metàfores temporals aplicades sobre l'esdevenidor, un àmbit que és aplicable tant a condicionals com a subjuntius. Respecte a això valgui observar que per la construcció dels “futuribles” fem recurs a l'aplicació d'una metàfora (temporal) sobre una altra metàfora (la del propi llenguatge) creada, com argumenta Lakoff, a partir d'experiències preconceptuals. No obstant sembla que l'origen d'aquests sentits metafòrics no és pas sempre el mateix, així mentre que la primera metàfora seria generada per un procés de semiosi –a partir, per tant, de referents extralingüístics-, la segona ho seria a través de la projecció d'aquesta metàfora temporal en el llenguatge. Vegem així que aquest doble procés es relaciona amb la reflexió que fa Valiquette (1997) en considerar el condicional com un temps en relació amb als altres temps –en forma de construcció metafòrica. En aquest procés d'abstracció sembla que la metaforització que implica el condicional s'organitza en relació a l'estadi de futur (aspecte inherent en la condició de futurible), el que, com hem apuntat, és alhora construcció metafòrica del temps físic a través del llenguatge.

D'altra banda senyala Weinrich (1974:143) que el concepte de mode és buit, raó per la que, més pròpiament, caldria ser entès tant sols com una forma de classificació a efectes metodològics. Sobre aquest particular diu textualment que: “Tots els temps són modes i cap temps és mode: el resultat és sempre el mateix perquè, de totes formes, el concepte de mode no diu res”. En conseqüència es fa evident que els matisos diferenciadors entre condicional i subjuntiu no queden sovint massa clars, ja que en algunes llengües s'arriben a confondre i, fins i tot, a encavalcar. Davant aquesta

complexitat, observem que en aquestes formes hi entra quelcom més que una simple situació sobre la línia del temps, en tant que, amb diferent perspectiva, permeten inferir la noció de projecte o de voluntat de realització de futur –la “percepció de futur” en termes psicològics-, o en tot cas poden significar la possibilitat gradual d’assoliment d’un temps futur sota determinades condicions. En aquests casos la incidència del subjecte es fa evident, ja que la situació de futur que es pretén determinar ha de venir donada per l’experiència de passat, com hem referit més amunt.

En certa manera, com argumenta Paul Imbs (1968:117), el condicional ha de ser interpretat com un sistema de correlació entre l’esdevenidor i un moment del passat, com s’exemplifica tot seguit:

*Je pensais qu’il viendrait*

Però, per la mateixa analogia, l’esdevenidor vist des del present haurà d’implicar una construcció de condicional present susceptible de ser confosa fàcilment amb un futur:

*Je pense qu’il viendra*

Pel contrari, l’anomenat *conditionnel modal* implica una informació hipotètica construïda dins el propi condicional:

*Les ennemis seraient actuellement à 2 kms de la ville*

Una assertió temporalment ambigua que oscila entre el concepte de futur amb un cert grau d’esperança de realització i el concepte de futur hipotètic (futurable o pur condicional).

Vegem, per altra banda, que les estructures de condicional modal a la llengua anglesa es construeixen mitjançant les formes *would / should*, paral·leles a les, ja esmentades, marques de futur *will / shall*, i també *could*, forma correlacionada amb *can*. Les construccions del condicional, no obstant, apareixen gairebé sempre temporalment relativitzades a partir de l’interacció de dues formes verbals diferents que expressen els requisits o les condicions sota les quals podrà complimentar-se la preferència. En aquest sentit el caràcter de futurible del condicional rau en les



condicions específiques en què són organitzades les clàusules. Observem així que l'anomenat condicional del tipus 1 es mou en un context de probabilitat que es connota a través d'una sèrie de marcadors lèxics com són la inclusió del terme *if* (equivalent al “si condicional” de les llengües romàniques) i els propis temps verbals. Així, una proferència del tipus: *If it rains, I will stay at home*, permet inferir una condició de futur probable (expressió de futurible) sotmesa a una disjuntiva resolutòria mitjançant la complimentació o no complimentació de la proposta exposada a la *if clause*, connectada a una estructura temporal de futur, emprant la forma *will*. Aquesta segona proferència, o *main clause*, s'estructura, per tant, com una conseqüència o efecte de la primera. Així mateix el marcador condicional *if*, pot presentar altres variacions lèxiques alternatives com *since*, *as*, *in case of*, o el més polèmic *should*, en connexió amb el subjuntiu.

En el segon tipus de condicional l'interacció de clàusules temporals presenta variacions, així la *if clause* presenta una estructura de passat. A l'exemple següent:

*If I had a car, I would come here earlier*

és d'observar que la situació és irrealitzable pel fet de desenvolupar-se en un estadi de passat sense possibilitat de progressió sobre la línia del temps. D'aquesta construcció s'infereix, per tant, la conclusió resolutòria: *but I have not a car*, la qual, malgrat que el sentit segueix essent de passat, es mou en una situació de present referida al temps passat. Per contra, a l'exemple:

*If someone tried to steal my car, I would tell the police*

el sentit és de futurible o de pur condicional, la qual cosa posa de manifest que hi ha tensió entre lèxic, significat i interpretació.

El tercer tipus de condicional articula la *if clause* en *past perfect* amb la *main clause* expressada en *perfect conditional*. Veiem, així, que en aquest cas l'acció és irrealitzable, pel fet de que la *if clause* connota una condició hipotètica. És a dir, no solament l'acció no s'ha realitzat, sinó que tampoc és possible de realitzar. Així, d'una proferència del tipus:

*If I had known that you were coming, I would have met you at the airport*

s'infereix una conclusió resolutòria immediata: *but I did'n t know, so I didn't come.*

S'observa, per tant, que no hi ha realment diferència entre les formes condicionals de les llengües anglesa i francesa pel que fa a l'interpretació. En realitat l'estructura interna del condicional és prou complexa com per bloquejar qualsevol altra possible alternativa fora de les tres formes exposades, raó per la que les diferències d'interpretació entre sistemes lingüístics distints són mínimes, com igualment passa amb el català respecte al castellà. La correlació del sistema condicional s'ajusta, per tant, al criteri d'una traducció literal d'una llengua a una altra, pel fet de que no ofereix matisos d'interpretació. Tot i així, però, són d'observar dos aspectes interessants en el condicional. El primer és la tensió interpretativa entre significat i lèxic, conflicte que es produeix pel fet de ser la projecció de significat un fenomen més cultural que pròpiament lingüístic, raó que porta a considerar el lèxic tan sols com una representació simbòlica que fem a través de la retòrica. Aquesta constatació porta igualment a considerar el segon aspecte, el qual consisteix en la manca de correlació entre significat i significat pel fet d'emprar un determinat temps verbal per referir una situació diferent de la que en realitat denota. Per altra banda, com a efecte o conseqüència del que s'acaba d'apuntar, cal també considerar la manca de recursos lèxics per connotar la pròpia situació de condicional si es deixen apart les formes modals amb projecció morfosintàctica, un tret molt propi de les llengües romàniques, i en aquest cas de la francesa.

Veiem així que, si bé les formes modals de condicional constitueixen una part del sistema de temps verbals als que pertanyen, les clàusules a partir de les quals s'estructura el propi condicional semblen establir més relació amb una consideració d'aspecte pel fet d'incidir en un pla més retòric que pròpiament estructural. En realitat, però, no existeix cap normativa per poder determinar el valor exacte del condicional, raó per la que es pot dir que és l'"esperit" el que marca el domini de les formes, com argumenta Paul Imbs (1968:26).

*“Ces choix (entre le temps indivis et le temps divisé) sont l'oeuvre de l'esprit du sujet parlant ou écrivant, dont ils traduisent les intentions”*

Òbviament la noció d'”esperit” ultrapassa el marc estricte de la lingüística i porta a considerar la qüestió de les emocions i dels estats anímics, per la qual cosa podem dir que l'orientació temporal del condicional és de futurible o hipotètica, és a dir, de presumpció i, fins i tot, de desig. Sobre aquest punt concret, molt oportunament, Imbs considera el condicional com una fase evolutiva del subjuntiu, raó que el porta a situar-lo en el límit extrem de l'àmbit d'acció de l'indicatiu, just en el punt de ruptura del sistema verbal. Valgui observar que aquesta situació és comparable a la de l'infinitiu, forma que es manté en crític equilibri i que està gairebé a punt de sortir del sistema verbal per a situar-se en el nominal.

Per altra banda és de destacar la recursivitat a les formes *would / should* (i també *can / could* i *may / might*) per la construcció del temps condicionals en la llengua anglesa, formes en les que igualment es detecta una forta tensió entre lèxic i interpretació i, fins i tot, un solapament amb el subjuntiu, com es produeix especialment en els casos en què hi són incloses les formes *had* o *should*. Els exemples següents palesen aquesta ambigüitat interpretativa:

*Had I know that, I wouldn't have gone*

*Should you be interested in my work, please ring me up*

El que s'acaba d'exposar porta una vegada més a posar en consideració el que Weinrich anomena metàfora temporal. És a dir la utilització de formes verbals en sentit metafòric per expressar una cosa diferent, el que alhora representa una ruptura de concordança que solament es possible de solucionar a través d'un corriment semàntic en el que necessàriament hi ha de jugar una visió general del context.

Des d'una perspectiva psicològica, la cognició és un aspecte absolutament determinant en aquest tipus de situació, en tant que la projecció vers al futur implica un procés d'avaluació i comparació entre l'experiència viscuda (a través de la memòria) i les alternatives de futur (futuribles), com si d'alguna manera aquestes estiguessin subjectes al record de passat. Pel que fa a consideracions lingüístiques, aquest fenomen d'anticipació o de projecció en el futur sembla comportar un tipus de mecanisme similar als fenòmens d'illocució. En aquest cas es podria entendre que la pròpia estructura de futur (o futurible) comporta una certa força illocutiva en els nivells morfològic, sintàctic

i semàntic. Es fa així evident que dins aquesta categorització de futuribles, la qual es fa difícil de situar de manera clara sobre la línia del temps –ja que com futur s’entén un estadi amb “certesa” d’esdevenir successivament un present i un passat-, hi entren consideracions de voluntat centrades en una combinació de retroalimentació i d’experiència de present (*expectation*). Igualment cal dir que hi intervenen certes actituds que incideixen en el marc de la psicologia cognitiva a tall de perspectives de futur, pel fet de relacionar-se tant amb l’entorn com amb els estats emocionals. No obstant, pel fet de tractar-se més de qüestions d’estat d’ànim que no de percepció, en tant que en aquest cas l’experiència és més pensada que viscuda, caldria qüestionar-nos fins quin punt pot ser correcte parlar de percepció al tractar de futuribles. Val a dir sobre això que, en aquests casos, la *performance* queda supeditada a uns mecanismes diferents que no sempre fan referència al que entenem com a situació en el *continuum* temporal.

Considerat així, la categoria dels futuribles, en tant que virtual i hipotètica, no podria ser representada de cap manera coherent sobre la línia ideal del temps (la dels estadis realitzats i a realitzar), pel fet de connotar més una noció d’estat d’ànim (implicació psicològica del parlant) que no pas una estructura temporal mitjançant la qual el parlant s’orientaria en el temps. Precisament és en aquesta connotació de caire emocional on es podria situar la diferència conceptual entre futur i futurible pel que fa referència a l’interpretació temporal. Òbviament, la diferenciació gramatical entre aquestes formes vindria donada per la pròpia estructura morfosintàctica i el contingut semàntic, però aquesta seria només la consideració lingüística. Per aquesta raó cal entendre els futuribles com una categoria virtual, malgrat la inconveniència que pot representar aplicar aquest terme a un fenomen tan complex –i ja de per sí virtual- com és el temps. En tot cas aquesta virtualitat del temps desapareixeria al ser omplerta de vivències pròpies o pensades; però si el temps és una construcció cultural, qualsevol estadi temporal passat tindrà el mateix valor tant si ha estat omplert de vivències reals com si no ho ha estat. Segons això, qualsevol sensació experimentada en el passat pot ser recordada sense necessitat de que s’hagi tractat d’un fet real o històric, tenint en compte que la vivència, en un o altre cas, pot ser molt similar. És evident que en l’exercici de retrospecció a través de la memòria, la consciència d’haver viscut realment un determinat episodi té molt de subjectiu en tant que el procés de reconstrucció a partir

de sèries seqüenciades i interferents és sempre problemàtica i poc fiable. No ens interessa en aquest sentit entrar en criteris de veritats absolutes, sinó tot el contrari, així, si bé el record vivencial en retrospectió és sempre subjectiu, significa una autèntica veritat per cadascú, com hem ja comentat. Atenent al que s'acaba d'exposar vegem que, des d'una perspectiva lingüístico-cognitiva, és precisament aquesta consideració el que ens interessa. Valgui precisar, no obstant, que, si bé des d'una consideració psicològica, la suggestió seria un aspecte compulsiu a tractar en aquest sentit, manca de ser pertinent incloure'l com a matèria d'estudi en la present recerca. Amb tot, val a dir que aquest punt és compartit per l'aprehensió del passat i l'aprehensió del futur o esdevenidor.

És d'observar que l'assoliment d'un futurible, i també de futur com a futur en estat d'esdevenir un passat, solament és susceptible de donar-se *a posteriori*, és a dir des d'un estadi de present-passat en el qual pugui tenir lloc l'avaluació dels estadis de l'anticipació en base al criteri de realització o no realització. L'aprehensió del futur és, per tant, un fenomen relativitzador. Per aquesta raó, a l'igual que en el cas dels futuribles, es pot inferir que l'estadi de futur no existeix o és sempre virtual, ja que la seva realització implica necessàriament una visió retrospectiva, com acabem de dir. D'aquesta manera la seva projecció sobre l'esdevenidor solament serà possible mitjançant l'extrapolació de moments passats, el que seria entès com el concepte de "memòria" de futur o de percepció de futur, com s'ha exposat més amunt.

Per tant, des d'una perspectiva lingüística com psicològica, la "realització" o assoliment de la vivència seria tant sols un aspecte circumstancial. En tot cas cal solament haver estat interpretada i reconstruïda, ja que la qüestió de la veracitat és només quelcom d'incumbència historiogràfica. De tot això s'en treu una vegada més la conclusió de que, tant les formes verbals pensades com les projectades i sistematitzades a través del llenguatge, són construccions culturals que es basen en la doble sensació de viure en el temps i de viure el temps. La qüestió retorna així al punt inicial d'averiguar en funció de quins mecanismes s'estructura aquesta construcció i, en el cas que ens ocupa, tractar sobre les diferències d'estructura, origen i progressió de l'interpretació dels temps verbals en dos sistemes tan propers com són les llengües germàniques i les romàniques, exemplificades en el cas de l'anglès i el francès.

Les formes temporals arriben, fins i tot, a convertir-se de vegades en estructures fossilitzades que tenen més de frase feta que no d'estructura lèxica amb un sentit temporal definit. Respecte a això val a dir que l'anomenat "condicional de cortesia", forma que existeix en una gran majoria de llengües del món, no precisa de cap context temporal pel fet de que a través de l'ús l'ha perdut, així com les pròpies condicions de realització. Aquesta manca de perspectiva temporal és del tot evident pel fet de que aquest tipus de condicional es considera tant sols com a protocol i com una metàfora semàntica amb independència del context dins el qual es realitza. És així com ha esdevingut una forma emprada com a fórmula social –combinació de deíctic i eufemisme-, aparentment sense cap rellevància pel que respecta a les perspectives temporals que tractem, malgrat l'ús metafòric que pugui implicar. Amb tot, no obstant el que s'acaba de dir, és de notar que un cert sentit temporal reminiscent hi és sempre inclòs en el condicional de cortesia, malgrat venir determinat per una situació no lingüística. En l'expressió: *J'aimerais savoir...* o, fins i tot, en la forma imperativa: *Veillez si vous plaît...*, s'infereix alhora una situació de dixi i una estructura de futurible sotmesa a certes condicions. Igualment les contrapartides angleses: *I would like to know...* o *Would you mind if...* connoten la mateixa situació, partint en aquest cas de la forma auxiliar modal *would*.

També l'imperfecte, el perfecte simple (*passé simple*) i el subjuntiu, pel fet de crear nous temps en els que es representen temps (o perspectives temporals) reals, poden ser entesos com metàfores temporals. Aquestes metàfores haurien estat concebudes per una utilitat més pràctica a objecte d'exposar la recreació d'un lapse de temps passat, referit a una determinada acció, hagi estat o no complimentada, o a la projecció d'una virtualitat, com és el cas del subjuntiu. Certament, pel que fa al subjuntiu, el caràcter de futurible que comporta la seva estructura fa que en alguns casos pugui arribar a ser confós amb el condicional, com ja ha estat comentat, donat que, en aquestes situacions, el possible temps futur o de prospecció, solament podrà realitzar-se sota determinades condicions.

Del que s'acaba d'exposar s'en treu la conclusió de que el subjuntiu presenta algunes diferències conceptuals entre el francès i l'anglès. Si bé el sentit és el mateix, vegem que l'ús del subjuntiu en la llengua anglesa resulta absolutament minimitzat,

gairebé instrumental, i amb la major part dels casos amb possibilitat de ser substituït per una estructura en condicional. Es pot dir, per tant, que el subjuntiu en la llengua anglesa queda desdibuixat i hi resulta gairebé absent. Per contra, en la llengua francesa, com a la major part de les romàniques, si bé el subjuntiu és estructurat com a mode, està clar que pel que fa al seu ús presenta consideracions de matís que serien més properes a la noció d'aspecte, tema al que caldrà retornar tot seguit.

### 6.8. Formes verbals i aspecte. Criteris de funcionalitat

En la llengua anglesa les denominades *progressive forms* o *expanded tenses*, en expressió d'Otto Jespersen, incideixen plenament en la doctrina de l'aspecte. S'ha vist, més amunt, com la terminació *-ing* suggereix la idea de procés o d'acció en curs, en oposició a la càrrega potencial de l'infinitiu. És a partir d'aquest criteri que estableix Curme (1963) una divisió entre el que denomina *terminate aspect*, assimilat al que podria ser l'estructura de temps verbals anomenats "perfectes" en les llengües romàniques, i el *progressive aspect*, és a dir, les denominades *-ing forms*. Així, la forma progressiva denota la noció de dinamisme que infereix l'acte en via de procés, dins la qual hi entra, per tant, la pròpia idea de procés i alhora un aspecte duratiu que Weinrich compara amb els "imperfectes" de les llengües romàniques i eslaves. No obstant, però, és profitós destacar que les formes en *-ing* semblen referir-se més al procés en curs que no pròpiament al concepte de duració. Sobre aquest particular, senyala Jespersen (1933) que la funció d'aquestes *progressive forms*, o *expanded tenses* és servir de marc als actes denotats pels temps simples (*simple tenses*), els quals poden, o no, ser expressament indicats. S'observa així una diferenciació notable entre la situació expressada per la *progressive form* i la del temps simple que hi és inclòs. Per altra banda, però, és també de notar que les formes en *-ing* semblen manifestar una participació interna (*involvement*) en el parlant, com es manifesta en l'exemple següent:

*I was walking down the street, when my watch stopped*

La diferenciació d'aquestes formes ens porta una vegada més al problema de les definicions de temps i d'aspecte. Així, al tractar sobre aquest particular, Comrie

(1976:1-2) senyala el contrast existent entre el que anomena “aspecte perfectiu” i “aspecte imperfectiu” en rus i en les llengües eslaves en general. S’observa amb això la disjuntiva existent entre les formes de passat: *on procital* (perfectiu) i *on cital* (imperfectiu), les quals, ambdues, tindrien en anglès idèntica traducció: *he read*. Sembla, per tant, que si bé el matís entre “perfectiu” i “imperfectiu” tant en rus com en les llengües eslaves tendeix a establir-se a partir de l’aspecte, en anglès es marca en base a una combinació entre temps i aspecte, mentre que en francès i en les romàniques en general sembla quedar determinat pel propi temps verbal.

Argumenta Comrie que l’“aspecte perfectiu” té una perspectiva exterior a la situació, i per la qual cosa no contempla cap element estructural intern, mentre que l’“imperfectiu” la té des de dintre, considerant perspectives internes. Però afegeix que més que una consideració respecte a situacions, el que realment marca la diferència entre “perfectiu” i “imperfectiu” és el que es refereix a l’acompliment de la situació, la qual cosa fa evident que l’aspecte permet inferir la noció de temps verbal. Així, el temps verbal, pel fet de fer referència a una situació deíctica (encara que amb evidents desviacions de la dixi), ha de ser entès com una categoria deíctica, en el sentit de que és localitzadora de situacions en el temps. Pel contrari l’aspecte fa referència a constituents interns i es pot entendre com un element de relació entre la situació temporal interna i l’externa, expressada pel temps verbal. D’acord al que s’acaba d’exposar, una proferència com *he was reading* (o la forma aproximada *he used to read*) seria un “imperfectiu”, mentre que *he read* s’entendria com a “perfectiu”.

S’observa així que, una vegada més, es fa evident que el tema de l’aspecte no acaba de quedar acotat, raó per la que sovint es tendeix a definir-lo a partir de criteris d’oposició respecte al concepte de mode. Fins i tot l’aspecte sembla desmarcar-se d’un acotament estrictament lingüístic, en tant que per aspecte es pot entendre també la forma en què l’acció verbal és experimentada o interpretada (Quirk & Greenbaum, 1973: 40), consideració que sovint es relaciona amb el concepte d’acció acabada o d’acció en progrés (Comrie, 1976). L’aspecte, per tant, seria inherent a la noció de dixi i alhora al concepte de present-passat, en tant que fa referència a l’experiència del temps en el moment present, mentre que el futur sembla relacionar-se més amb el concepte de mode, pel fet de no ser encara un present experimentat. Una vegada més, però, el



concepte d'aspecte queda difús. Val a dir que tampoc en la llengua francesa hi ha un criteri massa definit que pugui acotar aquesta noció, raó per la que per aspecte es pren tota una ampla varietat de criteris que depassen els criteris lèxics o gramaticals (Baylon et Fabre, 1978). L'aspecte, per tant, es realitza mitjançant diferents mecanismes a diferents nivells, sia morfològic, sintàctic o lèxic, a partir de consideracions de tipus semàntic, la qual cosa remet una vegada més als criteris de duració i progressió. S'observa així que, mentre que en les llengües eslaves aquest contrast té lloc en l'estructura de temps verbal i que en anglès tal distinció sembla referir-se més a l'aspecte que al temps, en el sistema del francès l'establiment de criteris resulta més complex, no obstant, com a la gran majoria de les llengües romàniques trobem la distinció entre:

*il lut* (passat simple > idea de passat definitiu) (històric o remot)

*il lisait* (imperfecte)

Comparació mitjançant la qual s'utilitzen criteris més propers al que podem definir com a temps que com a aspecte.

Atenent a aquestes consideracions, cal entendre el concepte de temps verbal (*tense*) com el lapse de temps entre la situació referida i la del moment de parlar (o present del parlant). Així, malgrat les objeccions exposades més amunt, aquesta perspectiva permet inferir la noció tripartita de present, passat i futur donant origen als esmentats desajustaments cronèmics pel que fa a la correlació dels nivells morfosintàctic i semàntic amb l'interpretació. Vist així, el concepte de temps en el llenguatge es genera en gran part a partir d'un criteri deíctic (Comrie 1976: 5-6), el que explicaria el fet de no donar-se conflicte interpretatiu per part del receptor en el cas d'emetre una proferència amb un desajustament de temps, com és el cas d'alguns exemples exposats al tractar de les formes de present. Fins i tot els temps verbals que fan referència a estadis molt llunyans es descriuen sempre en relació al moment present i, en tot cas, poden ser temps absoluts o relatius (*non finite situation*). Aquesta consideració relativista es fa evident en el procés d'aprenentatge d'una llengua en el cas dels infants, com s'ha comentat més amunt, situació en la que l'interpretació del temps solament pot arribar a fer-se possible i a prendre sentit a partir de la dixi.

Els exemples següents són il·lustratius respecte al que acabem d'exposar :

*When walking down the road, I often meet Jane*

*When walking down the road, I often met Jane*

En aquest cas el *present participle* 'walking' indica una situació localitzada simultàniament en el temps del verb principal i en el de la clàusula resultant, sense relació amb el temps d'aquest segon verb. Així 'meet' i 'met' impliquen dos valors diferents i relatius. Per aquesta raó el *present participle*, en construccions de participi *non finite*, indica una referència relativa de temps passat, com es palesa en els exemples següents:

*Having met Jane earlier, I don't need to see him again*

*Having met Jane earlier, I didn't need to see him again*

D'això s'infereix, per tant, que és una característica de la llengua anglesa que les formes *finite* impliquin temps absoluts, mentre que les formes *non finite* impliquen temps relatius.

Però l'aspecte té encara altres implicacions, així es pot observar que les diferències que es donen entre:

*il lisait / he was reading*

*Il lut / he read*

no són de temps (*tense*) ja que en tots els casos el temps és passat (absolut), per la qual cosa, en aquest cas es fa palès que l'aspecte és un concepte diferenciat del temps verbal. No obstant, els conceptes de "perfectiu" i "imperfectiu" són tractats com aspecte, fins i tot quan la terminologia gramatical els pren com temps (*tenses*).

Considerant el que acabem d'exposar, serien definibles com aspecte les diferents formes d'interpretar els constituents temporals interns d'una determinada situació, com especifica Holt (1943). És a dir, les diferents maneres de considerar l'"*écoulement*" (forma de projecció o emanació) del propi procés intern. En realitat les diferenciacions conceptuals del temps en les llengües, segons Whorf (1988), haurien de ser d'aspecte i no necessàriament de temps, ja que el temps pertany a una estructura estrictament

gramatical i l'aspecte, per contra, infereix una interpretació més complexa, la qual està sotmesa a consideracions culturals i també cognitives. Vist així, l'aspecte seria entès com el nexa entre el temps pensat i la seva projecció a través del llenguatge. Atenent a això i considerant les dificultats de categorització que infereix la noció d'aspecte pel que fa a la seva projecció en el llenguatge, caldria qüestionar-nos si en realitat aquest concepte té cabuda en els paràmetres que configuren qualsevol gramàtica. Cert és que l'interpretació del que anomenem aspecte té una gran incidència dins l'àmbit de la pragmàtica, pel fet de implicar sovint un trencament de constriccions a partir d'usos retòrics de caràcter complex. Per altra banda, però, és també d'observar que permet inferir, fins i tot, un procés de semiosi pel fet de que l'interpretació no s'assoleix sense establir unes relacions de referència que, més que pròpiament textuals o internes del mateix discurs, són situacionals.

L'interpretació dels temps verbals i l'interrelació de diferents temps no sempre és clara, així al comparar el següent parell d'exemples:

*Jean was reading when I entered*

*Jean lisait quand j'entrai*

es pot observar que en el primer verb es presenta el context de l'esdeveniment, mentre que l'esdeveniment en sí queda explícit en el segon verb. Aquest segon verb representa, per tant, la totalitat de l'acció (la nova entrada), sense fer referència a la seva constitució temporal interna. Les formes indicades impliquen a més un sentit perfectiu que es copsa a través de l'aspecte. Val a dir que, en la llengua anglesa, l'aspecte perfectiu s'entén realment en aquest sentit, per la qual cosa la relació entre la forma progressiva *was reading* i la no progressiva *entered* és complexa, a menys que hi hagi restricció del *non stative verb* per excloure el seu sentit habitual. Valgui aclarir que el concepte *non stative* (o *dynamic*), diferenciat de *progressive* i oposat a *stative*, implica una consideració dinàmica, a nivell semàntic, o de relació, a nivell morfosintàctic, dins una estructura en la que sovint hi entra un verb auxiliar (Quirk & Greenbaum 1973:46-47). Llavors la diferència es centra en l'oposició entre sentit *imperfective* i *perfective*, pel que fa a l'estructura. El canvi de sentit, però, implica certament un procés d'abstracció i de metaforització que defuig qualsevol consideració estrictament semàntica per a situar-se gairebé de ple en el marc de la pragmàtica.

Segons Comrie (1976:5-6) el concepte de temps (*tense*) és una categoria deíctica pel fet de que localitza una situació en el temps des del moment present. Per contra, l'aspecte no té cap relació amb el temps en què té lloc l'acció, donat que és constituent intern d'una determinada situació. La qual cosa, malgrat que amb reserves, permet reafirmar que el concepte de temps verbal (*tense*) s'assimila a una situació de temps externa mentre que l'aspecte s'assimila a una situació de temps interna.

Del que s'acaba d'exposar s'en treu la conclusió de que la funcionalitat del sistema de temps verbals en una determinada llengua no serà dependent de que pugui tenir més o menys formes, sinó de les corresponents funcions sintàctiques. S'observa així que en els mecanismes interns del llenguatge sembla que l'estructura sintàctica té forta repercussió en l'aspecte, mentre que el pla morfològic sembla tenir més correspondència amb la noció de temps verbal. Una vegada més, però, cal centrar el discurs i recordar que l'objectiu del present estudi no és tant incidir en els mecanismes interns de la lingüística, com en la interrelació del propi llenguatge amb els fenòmens de percepció i cognició. Atenent a això retornem a la consideració de que l'objectiu prioritari de qualsevol llengua és la comunicació. En tot cas únicament es podrà parlar d'ergonomia en el llenguatge –si és que així es pot conceptualitzar– en el cas de que aquest objectiu comunicatiu sigui assolit. La qual cosa significaria que, des d'una perspectiva comunicativa, el llenguatge funciona com a medi d'intercanvi. Aquesta constatació, però, ens obliga a afegir que, òbviament, en el pla de la comunicació totes les llengües funcionen, ja que, del contrari, el sistema no seria reeixit i, per tant, no mereixeria ser objecte de cap anàlisi. No obstant, si bé la perspectiva temporal que es vol transmetre ve determinada per l'ús, en tant que es tracta d'una construcció cultural, tot porta, una vegada més, a buscar les diferències d'interpretació en una esfera que depassa els límits de la pròpia lingüística, la qual cosa ens retorna a la hipòtesi de Sapir-Whorf. Arribats a aquest punt reiterem que el que realment interessa en aquest estudi és la qüestió de la interpretació i de l'anàlisi de la situació comunicativa, més que la immersió en un camp estrictament lingüístic centrat en consideracions de tipus morfosintàctic. La recursivitat de les llengües en aquest sentit és un fet absolutament evident, en tant que tot sistema lingüístic és viu i està dotat d'una funcionalitat i d'uns mecanismes d'autorregulació a fi d'optimitzar la seva utilització com a medi comunicatiu. El que no queda clar, però, són els criteris en funció dels quals aquesta

autorregulació es produeix. Sembla, no obstant, que la raó d'això no pot ser altra que la de facilitar la comunicació, per la qual cosa, entenem que aquest mecanisme seria d'ordre extern i estaria sotmès a un procés de semiosi en el que el llenguatge en seria la part instrumental.

Una nova valoració en aquest sentit ens portaria a fer una distinció entre temps sense perspectiva comunicativa (grau zero) i temps amb perspectiva comunicativa (la realista), el que, dit d'altra forma, vindria a significar una dicotomia entre retrospecció i prospecció. A partir d'aquest mecanisme el sistema binari de passat i futur s'anirà desenvolupant respecte al punt d'inflexió marcat pel present, com hem ja exposat.

### **6.9. El mode subjuntiu com a sistema de metaforització de les emocions**

La categoria de subjuntiu es pot igualment incloure en aquest tipus de context temporal virtualitzat que estem analitzant, encara que, en aquest cas, més pròpiament s'hauria d'entendre com a estructura lèxica metaforitzada sobre una projecció de futur. Cal veure amb això que una estructura d'aquest tipus obre un ampli ventall de matisos degut a la particularitat de que la noció de temps es fa menys precisa. El subjuntiu, per tant, implica una gradació complexa des de l'espectativa, o desig d'acompliment d'una acció (amb implicació del parlant), fins al simple futurible determinat pel mecanisme de causa i efecte (sense necessitat d'implicació del parlant), estadi en el que tendeix a confondre's amb les formes de condicional, com ha estat comentat més amunt. Pel que fa referència al llenguatge oral, en la llengua francesa –com també en les romàniques en general-, el mode indicatiu té tendència a expressar les situacions temporals a partir d'una perspectiva de present i de futur, consideració en la que, de manera explícita, no hi entra cap consideració de passat. Així mateix, com hem vist, lluny d'una situació de dixi, el tractament del passat, malgrat ser necessàriament copsat i estructurat des del present, té un component diferenciat pel que fa a la interpretació, en tant que no és altra cosa que el temps retrospectiu reconstruït a partir del record.

Per contra, en el mode subjuntiu hi és inherent la perspectiva de present projectada en un àmbit de virtualitat o estadi de futurible similar al del condicional. Vist així, l'indicatiu seria el mode de la realitat (o temps amb possibilitat de ser inscrit en una època), mentre que el subjuntiu ho seria de la virtualitat (Valiquette 1997),

consideració que, de pas, ens porta a qüestionar quin seria l'estatus del condicional. Atenent-nos a aquesta disjuntiva entre el real i el virtual, s'observa que tant sols el primer condicional es podria entendre com pertanyent al mode indicatiu, mentre que els altres dos tipus es situarien igualment en el pla de la virtualitat o de la possibilitat, un àmbit més pròxim al concepte de mode subjuntiu. Una vegada més, però, s'ens presenta un problema de definició pel fet de desdibuixar-se el sentit temporal del condicional, qüestió que ens apropa al terreny dels estats anímics (desitjos o anhels que cauen dins la virtualitat) i ens allunya de la noció de temps. En aquest cas solament el primer cas de condicional podria considerar-se immers en el mode de la realitat, com hem apuntat.

Considerant, per altra banda, el que Imbs anomena "expressió de passat absolut", s'observa que l'indicatiu presenta una distinció de situacions temporals entre l'imperfecte, el *passé simple* i el *passé composé*, mentre que el subjuntiu té només -com a temps practicables en l'ús cotidià- el *passé simple* (en realitat un imperfecte) i el *passé composé*. D'acord amb això veiem que el valor temporal del subjuntiu resulta problemàtic, en tant que és interpretable, segons Imbs, a una temporalitat de síntesi o, fins i tot, d'acord amb Baylon & Fabre (1978:135) a un autèntic confusionisme temporal dins el qual la imatge-temps apareix difusa. És aquesta la raó per la que al emprar el subjuntiu, a l'igual que en els casos de segon i tercer condicionals, sembla que no es faci exactament una referència al temps. És d'observar, no obstant, que el subjuntiu és una forma que tendeix a utilitzar-se més en la llengua escrita que en l'oral, amb l'excepció notable del present de subjuntiu, forma que sovint s'interrelaciona amb el present condicional. D'acord amb això, el pas d'indicatiu a subjuntiu implica un procés complex, en tant que es dona una nova construcció de sentit pel que respecta a la situació temporal, el que significa passar de l'àmbit de la realitat al de la virtualitat mitjançant l'adaptació d'una estructura de futurible similar al condicional. Observem a l'exemple següent:

*J'espère que vous en soyez averti.*

la presència d'un valor de present actual subordinat a un present de subjuntiu, la qual cosa provoca una inflexió dins l'estructura pel fet de passar de la realitat a l'àmbit del virtual. Situació similar es dona en l'anomenat present supra-temporal, com és l'exemple que ve a continuació:

*Il faut que haine se passe*

En el cas de la llengua parlada, però, el subjuntiu té una connotació lògica –no forçada– que assimila el sentit del que les antigues gramàtiques anomenaven *présent relatif*, que no seria altra cosa que un imperfecte de subjuntiu. Considerat des d'aquesta perspectiva, el subjuntiu present seria una forma pròxima a l'estructura de pensament, pròpia del nivell profund del llenguatge:

*Nous avons décidé que vous ne partiez pas*  
(\**Nous avons décidé que vous ne partirez pas*)

Per contra, l'imperfecte de subjuntiu, pel fet de ser descriptiu, gairebé sempre es mou dins l'àmbit literari i, fins i tot, pot arribar a ser confós en alguns casos amb el tercer condicional, és a dir amb el condicional hipotètic, com es mostra en el cas següent:

*Je ne voudrais pas que vous eussiez du chagrin*

Hi ha, per tant, una estructura de simultaneïtat entre el present i el sentit del condicional, pel fet de que el temps és pres en sentit figurat, de manera similar al que es dona en el condicional de cortesia. Certament, en la llengua francesa, la marca *que* + subjuntiu aporta un sentit de volició o de desig dins un context d'atemporalitat similar al del condicional.

Per altra banda, el *plus-que-parfait* de subjuntiu, assimilable al plusquamperfecte espanyol, expressa l'anterioritat a un fet passat, de forma similar a l'indicatiu, estructura composta que permet el mode i que és igualment retroactiva. El subjuntiu és, per tant, una estructura verbal no forçada, raó per la que Paul Imbs (1968:148) el qualifica de temps “pur”, donat que els seus valors temporals i aspectuals són d'una simplicitat extremada. No obstant, atenent a aquest concepte de “puresa” sembla que el grau de tensió entre l'estructura profunda i la interpretació del contingut textual és inversament proporcional a la concisió en el nivell superficial.

Amb tot val a dir que dins la llengua francesa oral, l'ús del subjuntiu anomenat “existencial” (o realitzable, malgrat la virtualitat) és molt extès, precisament pel fet de que la condició de “puresa” confereix una autèntica “llibertat” d'expressió lingüística,

sense cap tipus de constricció originada per la rigidesa de les estructures gramaticals. Per contra, l'imperfecte i el *plus-que-parfait* passen per una situació crítica, raó per la que es troben actualment fora de la llengua parlada (Baylon & Fabre 1978:144), fins al punt de que el seu ús pot arribar a revestir una certa comicitat pel toc de pedanteria que en alguns casos connota, com és constatable en els exemples següents:

*Fallait-il que vous aimasse*

*Et que je vous idolâtrasse*

Veiem, així, que aquestes formes es poden considerar avui dia obsoletes pel fet d'estar totalment fora d'ús.

Pel que afecta a la llengua anglesa, el subjuntiu presenta diferències considerables respecte a les llengües romàniques, no només pel que fa a l'estructura sinó també a l'interpretació. Val a dir també que actualment és molt poc usat, al menys de manera explícita. Bàsicament el subjuntiu anglès es pot disseccionar en tres categories: *mandative*, *formulaic* i *hypothetical* (Quirk & Greenbaum 1973:61-62), les quals passem tot seguit a comentar.

La primera d'aquestes categories implica una noció d'ordre, recomanació, suggèrència, resolució o desig, com es desprèn en el següent exemple:

*It is necessary that every member (should) inform himself of these rules*

S'observa que en aquest cas la *that-clause* és un marcador que actua a tall de mecanisme catafòric per contextualitzar la situació. D'altra banda, el terme alternatiu *should* (amb possibilitat de ser lèxicament elidit, encara que mai gramaticalment) consisteix en una marca evident de subjuntiu, denotat pel seu propi valor semàntic. Podem observar, així, que una proferència d'aquest tipus presenta una estructura similar en la seva contrapartida dins la llengua francesa:

*Il faut que chaque membre soit informé sur ces normes*

El segon cas, el denominat *formulaic*, normalment consisteix en una frase feta o en una estructura fossilitzada amb valor semàntic consensuat, la qual infereix la voluntat o desig de realització de l'acció, com seria l'expressió:



*God save the Queen*

Morfològicament en la llengua anglesa, la construcció de present en tercera persona amb forma verbal mancada de –s final, com és norma compulsiva en el cas de l'indicatiu, és precisament marca del mode subjuntiu, tenint, per tant, totes les persones la mateixa terminació. Amb tot, valgui observar que aquestes formes, apart de les expressions d'ús comú o frases fetes, són més pròpies del llenguatge literari que de l'oral, així, en llenguatge col·loquial sovint es fa ús de formes alternatives al subjuntiu.

El darrer cas, *hypothetical* (o *were subjunctive*) presenta una evident connexió amb el condicional, com es posa de manifest en la preferència següent:

*I wish I were (or was) dead*

És d'observar que, si bé la forma de passat *were* correspon al mode subjuntiu del verb *to be*, aquesta norma no és sempre observada pels angloparlants, com es palesa en els següents exemples de condicional, el segon dels quals, si bé incorrecte, és més usat en llenguatge col·loquial:

*If I were you I would not cry so loudly*  
*(\*If I was you I would not cry so loudly)*

Val a dir que tal anomalia gramatical es troba també en estructures de passat fora del condicional i es palesa en molts textos populars dins la música afroamericana, com és el següent fragment del tema *Reelin' and rockin'*, de Chuck Berry, al que retornarem a la segona part d'aquest estudi.

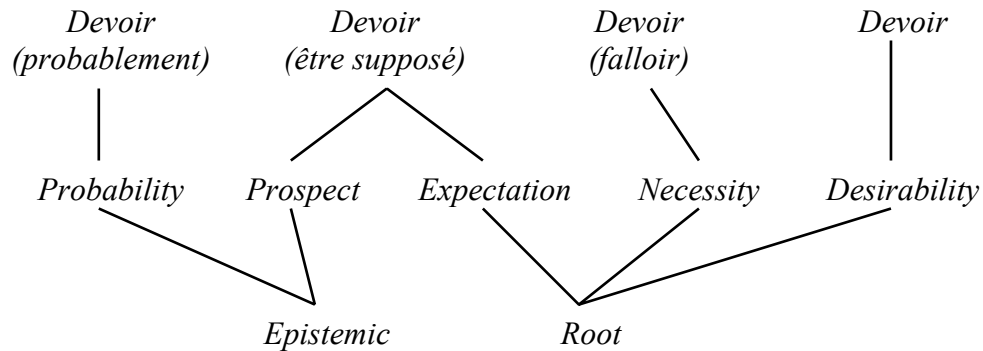
*We was reelin' and a rockin'*  
*Rollin' till the break of dawn*

Igualment la forma de subjuntiu *were* és emprada en algunes estructures fossilitzades a partir de subjuntiu, com és l'expressió *as it were*, alternativa al sentit de *so to speak*.

Exemple de la interacció del subjuntiu amb el condicional és la forma *had I*, alternativa a *if*, o "si" condicional:

*Had I meet you earlier, I would not marry her*

La interrelació de matisos semàntics en establir una comparació entre les llengües anglesa i francesa, són il·lustratius pel que fa a la problemàtica en determinar els límits entre els dominis del subjuntiu, del condicional i d'altres formes de futurible:



Veiem així que en aquest esquema es parteix del doble criteri d'una interpretació assimilable a una situació amb potencialitat de ser realitzada (*root*), és a dir a partir de la noció d'un contingut semàntic definit pels requisits que podem entendre com "existencials", i paral·lelament de la noció d'una necessitat lògica, malgrat que amb tendència al domini de l'hipotètic (*epistemic*).

Amb això s'observa que a la llengua francesa la noció d'obligació pren un sentit més pragmàtic i alhora polivalent, el que és assimilable a una acció compulsiva com també a la noció de necessitat (modalitat implicativa). Per altra banda, dins el context del sentit epistèmic (o necessitat lògica) s'hi podrien incloure les categories virtuals o hipotètiques referides a possibilitat, probabilitat, certesa i, fins i tot, versemblança. De tot això es desprèn que els matisos semàntics no són categories tancades sinó tot el contrari, el que porta a demostrar una manca de correlació en aquest nivell entre aquestes dues branques lingüístiques que analitzem.

Amb tot és de remarcar que la distinció semàntica entre probabilitat, incertesa (relacionada amb projecció de futur) i obligació resulta certament conflictiva, no tant sols pel seu contingut estrictament semàntic sinó també pel que afecta a la interpretació, per la qual cosa és a la pròpia situació comunicativa on cal trobar la solució del conflicte. Com hem tractat més amunt, els verbs auxiliars modals anglesos són un

exemple del que exposem, pel fet de que presenten un problema de correspondències tant en el nivell semàntic com en el sintàctic. Igualment hem constatat les diferències que es donen entre aquests verbs i els seus homòlegs en llengua francesa, amb el que es fa palès la manca d'equivalència en els nivells morfosintàctic i semàntic, mentre que les implicacions pel que es refereix a la interpretació resulten menys conflictives.

Les metàfores temporals prenen cos, en el cas del subjuntiu, com a forma potencial d'una realització de futur, fins i tot amb possibles connotacions de passat (subjuntiu passat). Certament, aquest contingut potencial sembla fer-se més evident en el subjuntiu que en el condicional, més sotmès aquest als requisits imposats per la situació que al propi procés. A l'igual que el condicional, Weinrich (1974:354-355) situa el subjuntiu en un pla "irreal" i en un context comentador on hi juguen més metàfores temporals a través d'estructures de condicional i d'imperfecte. És també d'observar que la realització del subjuntiu en les llengües romàniques, en especial en el sistema del francès, té una interpretació un tant diferenciada de que la que es dona en les germàniques, en les que pràcticament no existeix. Efectivament, com s'ha exposat, en el cas de la llengua anglesa, el domini del subjuntiu no arriba a quedar prou definit i tendeix a confondre's amb certes propostes més pròpies del condicional.

Pel que fa referència a la interpretació del subjuntiu, és evident que el procés de metaforització és un factor especialment interessant, pel fet d'interpretar-se no solament com un estat en el temps sinó també com un desig de realització per part del parlant (el contingut potencial), on evidentment s'hi combinen qüestions de valoració temporal amb components de tipus emocional, com hem apuntat més amunt. Atenent a això, pel que respecta al nivell comunicatiu i de transmissió d'informació, és profitós observar que la valoració del subjuntiu no és pas neutre, malgrat que sovint es tendeixi a considerar-lo com un temps sense realització. Vist així, hom podria considerar el subjuntiu com un temps teòric, similar al segon i tercer cas de condicional, com hem suggerit més amunt.

Per altra banda, però, el subjuntiu sembla inferir també una certa càrrega illocutiva, fins i tot amb evidents efectes perlocutius, aspecte que l'apropa a una valoració més pròpia de l'imperatiu, però amb la diferència de que es mou com a temps teòric, és a dir, mancat de potencial de realització. Per aquesta raó, la consideració de

L'assoliment de l'acció a partir d'un efecte perlocutiu, portaria a interpretar el subjuntiu com una forma d'imperatiu no deíctic i formulat, per tant, de manera indirecta i a partir d'una estructura de condicional. Així mateix cal dir que l'esmentada inferència d'un contingut emocional en el subjuntiu (la implicació òbvia de desig o volició que hi sembla inherent) s'ens presenta prou vàlida com per a recolzar la hipòtesi whorfiana en el sentit d'entendre que la competència del llenguatge es relaciona amb altres facultats humanes, com és el desplaçament temporal, i en aquest cas concret la projecció de futur a través d'un desig implícit. Atenent a això, malgrat interpretar-se el subjuntiu com una projecció de temps no realitzat (ni amb certesa de ser realitzat), vegem que té un contingut volitiu més fort que les formes de futur establertes a través d'un lèxic fixat que forma part del sistema verbal.

El que s'acaba d'exposar porta a qüestionar-nos el per què en la llengua francesa el subjuntiu és un temps perfectament organitzat (tant al nivell morfosintàctic com també semàntic), mentre que en l'anglesa queda difuminat o solapat amb les formes de condicional, fins al punt de comportar greus confusionismes. No deixa de ser interessant observar que la gran majoria d'angloparlants té un total desconeixement de la noció de subjuntiu, o quan menys no arriba a identificar la valoració temporal del subjuntiu com a tal en la parla quotidiana, malgrat que aquesta noció hi és present en el discurs de manera implícita, com hem exposat més amunt. Aquest fet porta a entendre que en una estructura profunda de llenguatge la noció de subjuntiu no presentaria diferències. En tot cas la variació hauria de tenir lloc en la seva projecció a nivell superficial a partir d'una determinada estructura morfosintàctica ben diferent de la del sistema del francès. Dit d'altra forma, si bé la llengua anglesa està dotada d'una estructura de subjuntiu, és manifest que el seu ús a la llengua oral queda més restringit que el que es fa en les llengües romàniques, la qual cosa infereix dues possibles explicacions alternatives: o bé l'estructura de subjuntiu és irrellevant, des d'una consideració gramatical, o per contra el seu sentit volitiu ha estat substituït per una forma diferent i alternativa aprofitant estructures de condicional, com hem ja vist.

### 6.10. Dinàmica i abstracció temporal. Les formes no personals

Considerant el que s'ha anat exposant fins ara, es fa evident que les formes verbals tendeixen a projectar una certa correlació amb el temps físic, malgrat el desajustament cronèmic i conceptual que es dona entre un i altra, com reiteradament hem comentat. Amb tot, però, és d'observar que aquest desajustament esdevé d'una realitat conceptual externa al llenguatge, ja que buscar-lo en la seva estructura interna mancaria de sentit, no solament pel fet de que les llengües són sistemes coherents, sinó per la simple raó de tractar-se d'un artifici o construcció cultural. Igual d'evident és, per altra banda, que aquestes formes verbals impliquen algun tipus de mesura en el temps o, quan menys, pretenen projectar una determinada forma de situar esdeveniments en el *continuum* temporal dins el qual ens trobem immersos. Segons Weinrich (1974:351-352), aquestes variacions de situació en la llengua francesa s'estableixen mitjançant els denominats "semitemps". Així, l'infinitiu francès és susceptible de presentar tota una varietat de formes: *chanter*, *avoir chanté*, *aller chanter*, *venir de chanter*, *être en train de chanter*, *devoir chanter*, variacions alternatives originades a partir d'un determinat criteri en el qual es basa aquest concepte que denominem infinitiu. Però precisament aquesta variació de formes porta a qüestionar-nos quina és l'autèntica significació de l'infinitiu.

És profitós observar que en aquests casos, com són les formes proposades, la informació que rebem és solament de tipus semàntic, per la qual cosa no ens diu res sobre la persona actant ni tampoc sobre l'actitud comunicativa dins la qual es desenvolupa l'acte de parla. Fins i tot no ens dona possibilitat de saber si estem situats en el món narrat o en el comentat. Tenim, no obstant, una perspectiva comunicativa situada sobre una línia temporal que pot ser retrospectiva o no, com es posa de manifest en l'oposició de valors temporals, com el que, per exemple, es dona entre les formes *avoir chanté* i *aller chanter*.

Sobre aquesta noció d'infinitiu i des d'una consideració vectorial projectada a la gramàtica, aplica Weinrich (ibid.: 352-353) l'estructura funcional de la flexió nominal. Fa així esment de la construcció resultant d'una combinació entre acusatiu i infinitiu, modalitat possible tant en llengües germàniques com romàniques, com es posa de manifest a través d'exemples comparats, com:

*I want you to sing*

*Je vous entends chanter cette chanson.*

Certament, des d'una consideració morfosintàctica aquestes formes presenten una certa complexitat deguda a la pressió d'un verb en indicatiu sobre una forma impersonal. S'observa així que, pel que fa a la flexió, aquest tipus de construcció oscila entre la d'un acusatiu, un datiu o, fins i tot, un nominatiu, però valgui remarcar que el que Weinrich pretén fer veure és precisament la possibilitat de convertir un simple infinitiu en un infinitiu personal. És aquesta una estructura que, tot conservant el valor semàntic expressat en un sentit abstracte del propi verb en infinitiu, l'orienta en el temps i en l'espai. Val a dir que l'infinitiu personal és una forma derivada del llatí que subsisteix encara en diferents llengües, i de manera especial en la portuguesa, construcció que ha perdurat sense tenir en compte la flexió verbal, com és la forma *cantarmos* dins un context com *venimos para cantarmos*.

Des d'una perspectiva temporal, l'infinitiu és, per tant, situacional. En la llengua anglesa, la potencialitat de l'infinitiu és explicitada mitjançant la partícula *to*, semema aplicat en construccions en les que hi entren verbs implicant processos mentals (*assure, believe, consider, know, etc*) i que és alhora marca lèxica que connota el component dinàmic del verb al que precedeix. En certa manera aquesta forma s'oposa a l'anomenat *bare infinitive*, emprat en verbs de percepció sensorial (*see, hear, feel, notice, etc*), en els que la idea de procés o de relació amb el subjecte hi és ja implícita (Downing & Locke 1992: 96-97). Podem d'aquesta manera observar que en el concepte d'infinitiu hi és implícita la càrrega semàntica del verb, la que, en definitiva, és la base sobre la qual es fa aquesta consideració. En el cas dels auxiliars modals el mecanisme és similar. Malgrat tractar-se les formes *shall* i *will* de *strong verbs* i que la seva interpretació sigui de present, com hem comentat més amunt, sintàcticament cal considerar-los com infinitius. Comenta Visser (1970) al respecte que, pel fet de que aquests infinitius havien estat assimilats a substantius, la relació d'aquestes formes (*shall, will, can, etc*) amb el verb als quals s'apliquen, havia estat originalment la mateixa que la que es dona entre l'objecte directe i el propi verb, en una assimilació de sentit com aquesta:

*I shall work*

*\*I work on this subject soon*

En el sistema verbal de la llengua francesa, el participi presenta una dicotomia entre els anomenats *participe présent* (*chantant*) i el *participe passé* (*ayant chanté* i *chanté*). Així, la forma activa de present, que és en definitiva el participi, s'estructura en una sèrie de variants que prenen un paral·lelisme amb les que ens hem ja referit al comentar l'infinitiu. No obstant, des d'una consideració morfològica i sintàctica, s'observa que es produeix confusió entre les formes de participi i alguns adjectius verbals que denoten acció, en una correlació similar a la que es dona entre l'infinitiu i la flexió nominal. És igualment profitós observar l'equivalència gairebé completa existent entre el concepte de gerundi espanyol i aquest participi present. Per altra banda, pel que es refereix a l'aspecte temporal i referencial, el participi pren el mateix estatus que l'infinitiu, ja que no dona cap informació respecte a la persona actant ni tampoc queda clara la situació comunicativa dins la qual es desenvolupa l'acció, malgrat la connotació de dinamisme que comporta.

Paul Imbs (1968:161) dona dos valors al *participe passé*. Així, per una banda pot suggerir un temps de l'infinitiu (*passé composé*), mentre que per altra simplement representaria un medi d'indicar un estat parcial o totalment desvinculat del procés verbal amb el que té semblança morfològica. Més enllà d'aquesta inferència, l'esmentada forma deixa de pertànyer a cap sistema verbal i pot ser perfectament confosa amb un adjectiu qualificatiu. La noció de participi queda d'aquesta manera desdibuixada i, fins i tot, allunyada del que es podria entendre en sentit estricte com una categoria verbal. Com a conseqüència d'això entenem que el *participe passé* és una construcció lingüística que, depenent de la seva situació dins la cadena sintàctica, és susceptible de tenir una forma verbal i alhora una forma adjectivable (Valiquette 1997). Observem també que una dicotomia similar és aplicable al *participe présent*. Pel que fa a valor temporal, el *participe présent* és referit a una acció incompleta que solament és interpretable a partir del temps verbal dins el qual s'estructura una frase, com es palesa a l'exemple següent:

*Au petit matin la cheminée fumait doucement.*

Tal valor temporal, no obstant, segueix essent relatiu, ja que és igualment susceptible de ser pres tant en passat com en futur, com seria l'exemple que segueix :

*Il fallait aller dormir bientôt devant partir le lendemain.*

Atenent a això, Imbs qualifica al *participe présent* de “proposoide” o proposició subordinada a un verb principal que fixa el temps que s’exposa.

De manera similar funciona el participi anglès. Morfològicament el *present participle* s’estructura a partir d’un infinitiu+ing (*writing, singing, etc*), el que es confon amb la idea de progressió connotada en el *present progressive*. A l’igual que es dóna en la llengua francesa i en les romàniques, la seva aplicació és confosa i depenent de la situació comunicativa, ja que pot ser usat com adjectiu (*swinging sneakers*), en la formació de temps progressius (*he is playing on the stage*) o dins un context verbal propi, com és la seva aplicació darrera alguns verbs que denoten sensació (Thomson & Martinet 1980: 240-241), com són els exemples següents:

*I could hear people screaming and crying*

*I saw him kissing her.*

S’usa també després de determinats verbs, com a objecte directe, (*I could find her standing at the sidewalk*) o per fer referència a una acció continuada (*he spends two hours travelling a day*).

Per contra, el *past participle* es forma a partir de l’infinitiu +ed/d, de manera anàloga a la formació dels passats, excepte en els casos de verbs irregulars, els quals prenen les formes *stolen, written, broken, etc*. La seva aplicació és, per tant, igualment ambigua, donat que és fàcil confondre el *past participle* amb un adjectiu, com es palesa en exemples com *written report* o *winding road*. Per aquesta raó, tal com es dóna en les aplicacions del *present participle*, la seva interpretació és de caire situacional, fins i tot en els casos en els que sintàcticament estan desconnectats del substantiu, com pot ser l’exemple:

*Believing she was alone, the man entered the house.*

Es pot així concloure amb que, tant a la llengua francesa com a l’anglesa, la perspectiva temporal del participi és ambigua, no només pel que fa a la seva morfologia sinó també respecte a la posició dins la cadena sintàctica. Semànticament fa referència al substantiu dins una situació de passat o de retrospecció, en tant que afecta a la



situació comunicativa matisant la perspectiva temporal del subjecte. En el cas del participi present la interpretació tendeix a assimilar-se a la funció d'adjectiu a partir del concepte “afectant-ho d'aquesta manera”, mentre que en el participi passat la referència seria retrospectiva i aplicable a una acció acabada, a partir del concepte “afectat d'aquesta manera”. Val a dir que, una vegada més, ens trobem amb el llenguatge entès com a convenció que estructura una sèrie de temps verbals que són més recursos lèxics i retòrics que referències situacionals projectades sobre el temps.

### **6.11. Illocució i perlocució en l'imperatiu**

L'imperatiu, al contrari dels temps no personals, s'estructura com una forma verbal comentadora, en el sentit de referir-se a l'experiència, raó per la que desestima, per tant, tota exposició de caire narratiu. Aporta així informació sintàctica sobre la persona que emet la proferència, quedant, no obstant, menys definida la part que fa referència al receptor. Semànticament l'imperatiu és una forma evident d'interacció asimètrica en la que s'infereixen efectes illocutius i, en la major part dels casos, perlocutius, els quals sovint tenen lloc en una situació temporal centrada en la immediatesa del present o bé en l'extensió del present sobre una perspectiva de futur. Atenent a aquesta evidència, la situació de l'imperatiu en la línia del temps coincideix plenament amb la posició privilegiada del “jo-aquí-ara” dels deíctics. Pel que fa a la situació comunicativa en el cas de l'imperatiu, és precisament el seu caràcter deíctic que li confereix gran part de la càrrega illocutiva que comporta, la resta és evident que esdevé del valor semàntic del propi verb.

Des d'una consideració pragmàtica es pot observar que l'esquema de l'imperatiu és, per igual, marcadament asimètric, projectant un fort –i evident- desnivell entre una situació privilegiada per part del parlant (l'emissor del missatge) i la del receptor (o receptors). Òbviament, l'imperatiu es mou en una situació de dixi, condició inherent a la seva definició, ja que de no ser així, aquesta perspectiva temporal mancaria de sentit. Podem observar, per tant, que l'estructura en primera persona i la càrrega semàntica projectada en el lèxic, confereix al parlant una evident situació d'autoritat o, quan menys, un espai de privilegi per emetre una inferència coactiva que pot tenir una àmplia

varietat, des de la subtileza d'una suggerència fins la contundència d'una ordre per a realitzar una acció immediata.

L'imperatiu anglès, no obstant, pren una marcada ambigüïtat al emprar la forma *let* o *let's* que, semànticament connota un sentit de permissió, el que sembla donar un cert matís atenuant al que es pot –o caldria- entendre com una ordre. En realitat, però, apart les construccions exclamatives a partir d'un infinitiu verbal sense la partícula *to* (*bare infinitive*), com poden ser exemples del tipus: *Go away! Shut up!*, en les que la càrrega ilocutiva apareix de forma explícita, és d'observar que només la forma modal *let* té prou entitat com per poder ser considerada un imperatiu. En aquest cas s'observa que la illocució apareix difusa al prendre un cert caire eufemístic, com es palesa en els exemples que tot seguit s'exposen:

*Let me (see)*

*Let us (play with him)*

*Let him / her (go home)*

*Let them (explain the reasons)*

Pel contrari, la forma amb contracció *let's* pren un sentit marcadament diferenciat del que s'entén estrictament com imperatiu. En tot cas, des d'una consideració estructural morfosintàctica, la forma *let's* equivaldria a dir *let me (us) (and everybody)*, però en aquest cas més que interpretada com una inferència coactiva o d'ordre, és evident que es tractaria d'una suggerència, o fins i tot d'una forma de cortesia organitzada mitjançant elements lèxics fossilitzats, com pot ser una frase feta o com pot connotar el propi valor verbal. Els exemples següents són il·lustratius respecte al que acabem d'exposar:

*Let us go*

*Let's go*

S'observa, així, que mentre que el primer exemple es tracta d'una estructura d'imperatiu, mitjançant la qual es coacciona a una segona persona per aconseguir els resultats d'una acció sobre la primera en forma pluralitzada. El segon cas, si bé morfològicament deriva del primer, ja no es pot considerar un imperatiu, sinó una forma d'expressió fossilitzada, menys compulsiva, que connota una idea de suggerència. De la

qual cosa es dedueix que l'acció, en el cas de realitzar-se, serà conseqüència d'una suggerència esdevinguda de part del parlant, de la qual s'infereix un cert grau de compromís de ser realitzada per diverses persones conjuntament amb el parlant. Situació anàloga es produeix a la branca de les llengües romàniques, com es palesa en els dos exemples següents en francès:

*\*Laisse nous y aller*

*Allons- y*

No obstant, i contràriament a l'exemple en llengua anglesa, malgrat la diferenciació de sentit per implicació de la primera persona en l'acció, es fa evident que la segona estructura (la equivalent a *let's*) queda dins el domini morfosintàctic de l'imperatiu. Considerant el que s'acaba d'exposar sembla que la forma *let's* es tractaria, per tant, d'una construcció verbal amb interpretació similar a la donada al condicional de cortesia i desvinculada, per tant, de tot sentit temporal referit a la situació. Seria aquesta una altra interpretació de l'esmentada expressió anglesa amb la seva contrapartida literal francesa, essent aproximadament aquestes les equivalències:

*Let's go!*

*Allons-y!*

No obstant, des d'una perspectiva pragmàtica i comunicativa, és d'observar que, en el cas de l'exemple del francès, seria més pertinent i tindria més coherència interpretativa l'alternativa col·loquial emprar la forma *on y va?*, expressió que, si bé troba en el sistema de l'anglès la contrapartida literal, no s'ajusta al significat que connota. La comparació fa evident aquesta observació:

*On y va?*

*Shall we go?*

Si bé aquestes expressions són susceptibles de trobar les seves corresponents traduccions de manera recíproca, és igual d'evident que aquestes aproximacions resulten problemàtiques. Com hem comentat més amunt, pel fet d'adaptar un sistema lingüístic a un altre diferent, és evident que qualsevol mecanisme de traducció implica una tensió amb el conseqüent conflicte. Tota traducció, per tant, si bé possible, no seria

res més que una aproximació i, fins i tot, una recreació de sentit mitjançant una distorsió de significat, raó per la que Dante qualificava qualsevol text traduït d'autèntica traïció perpetrada sobre el seu autor. S'observa així que aquestes equivalències (contrastades per mitjà del diccionari francès-anglès / anglès-francès Robert & Collins) presenten problemes pel que fa a la interpretació de les formes temporals. Certament, des d'una perspectiva morfològica, com també sintàctica, semiòtica o pragmàtica, la contrapartida en llengua francesa de l'expressió anglesa *let's go* pren un valor diferenciat, ja que la idea de suggerència ve, a més, reforçada per una interrogació. Sintàcticament la direcció de la inferència és, per tant, oposada, ja que si bé en anglès la suggerència és dirigida pel propi parlant, la forma interrogativa del francès tendeix a projectar la càrrega illocutiva en el receptor.

Per contra, l'alternativa anglesa –literal- a l'expressió francesa *on y va?* pren un caràcter somerament distorsionat al emprar el verb *shall* en primera persona, el qual, com hem exposat, té un sentit un tant compulsiu interpretable com a possibilitat de realitzar una determinada acció, una alternativa aproximada al que en català es diria: “cal que hi anem?”. Malgrat que l'expressió *shall we go ?* pugui trobar, en certes parles vernaculars, un sentit assimilat a *let's go*, és evident que es tracta de dues formes diferents construïdes de manera totalment diferenciada. Aquest fet ens porta a considerar una vegada més els aspectes de metaforització del llenguatge i de creació de noves referències culturals que divergeixen entre diferents llengües. Una traducció no és res més que això, ja que el text traduït es reinterpreta a sí mateix a tall de metallenguatge. Malgrat exposar un criteri allunyat d'una proposta solipsista en aquest sentit, val a dir que tampoc ens podem decantar vers una postura diametralment oposada, ja que està clar que els diferents sistemes lingüístics són realitats autònomes que per definició tenen el seu propi funcionament intern, que no té per que ser comú en tots ells. No obstant que es palesa en el cas del subjuntiu el mecanisme del cicle whorfia, és d'observar que la seva incidència es situa més en el pla semàntic que no en referència a la interpretació, per la qual cosa una vegada més es detecta una manca de paral·lelisme entre les estructures purament lingüístiques (nivells morfosintàctic i semàntic) i les correspondències a nivell semiòtic. Es constata així que no varia tant el llenguatge com la interpretació que fem del propi llenguatge, aspecte que ens retorna al concepte de la *broad idea* i porta a reconsiderar les estructures profundes de llenguatge,

tant pel que es refereix a les tesis innatistes de Chomsky, malgrat que amb les degudes reserves, com als processos metafòrics pristins exposats per Vygotski. Cal així fer, una vegada més, recurrència a Whorf en tant que la interpretació en aquest cas s'estructuraria en base a "segments d'experiència", els quals determinarien el sentit a partir de sememes, o unitats de significació.



## Conclusions a la primera part

Com a resultat del que acabem d'exposar, és d'observar que la noció de temps implícita en el sistema verbal tendeix a esvair-se a mida que ens allunyem de l'indicatiu, però dins aquest procés ens apropem, a la vegada, a aquell concepte que en definitiva sembla ser el més primitiu en el verb, és a dir l'aspecte, o fins i tot al subjuntiu, qualificat de temps "pur"(Imbs 1968:148) atenent a la manca de tensió que es dona dins la seva estructura. Dit d'altra forma, sembla que a mesura que es progressa en considerar l'aspecte es tendeix a perdre la noció del verb, o més específicament del sistema verbal en relació al que entenem com a temps verbal, amb l'acotament conceptual que suposa. El que acabem de dir permet inferir que el contingut pragmàtic (cultural i situacional) del missatge verbal seria inversament proporcional a la seva pròpia estructura gramatical, consideració que ens retorna una vegada més al dilema whorfia. En aquest cas el rigorisme de la normalització gramatical, construïda des de fora, sembla estar en oposició amb la noció d'aspecte, molt més difícil de normalitzar i copsada des de dintre, amb forta incidència amb la percepció i la situació comunicativa. S'observa, així mateix, que en els sistemes lingüístics que hem tractat, aquest fenomen es palesa de manera notable en el cas dels participis, especialment en el participi passat, forma en què la pròpia noció de verb arriba a fer-se problemàtica.

El recurs als verbs auxiliars modals dins la llengua anglesa no seria altra cosa que una reconsideració de la noció d'aspecte, a objecte d'aportar una noció temporal dotada de més registres i matisos, malgrat els problemes de definició que comporta. S'ha tractat ja dels *modal auxiliary verbs* pel que fa a la seva aplicació als diferents valors i perspectives temporals i ens restaria encara fer esment dels auxiliars bàsics *to*

*do, to be* i *to have*, compartits amb moltes altres llengües atenent al seu contingut semàntic referit a aspectes inherents a la pròpia condició de vida. No obstant, no ens és necessari tractar sobre aquests verbs, pel fet de que la seva projecció en el llenguatge afecta a aspectes de construcció amb més incidència en la pròpia gramàtica que en l'àmbit específic de la lingüística cognitiva. Amb tot, però, valgui senyalar que existeixen també en la llengua francesa els verbs auxiliars bàsics *avoir* i *être*, així com semiauxiliars referits a temps, com *aller* (ex. *le vase va se casser*) o bé inferint la noció d'aspecte com *commencer à / être en train de / finir de*, els quals denoten un procés incoatiu, continuatiu i progressiu, com hem ja vist. Altres semiauxiliars són referits a modalitat com el mateix *aller*, o *sembler*, *aimer*, etc, amb una funcionalitat paral·lela a les seves contrapartides en anglès. La funció d'aquests verbs es conjuga sovint en estructures perifràstiques, com hem senyalat més amunt.

Com a resultat del que s'acaba d'exposar sembla que la sistematització del temps en el llenguatge es pot considerar com un recurs, però, com al principi suggeria Weinrich, cal qüestionar-nos fins quin punt el concepte de temps verbal pot ser entès com una ergonomia del temps pel que fa a la seva interpretació, malgrat deixar de considerar aquest com una construcció cultural independent de qualsevol aspecte mimètic respecte al temps físic. Aprofitem, així, l'avinentesa per a justificar en aquest sentit el concepte d'“ergonomia”, que ja ha estat proposat més amunt, entenent-lo com una forma positiva d'adaptació del llenguatge a la noció de temps quotidià, és a dir al temps copsat internament o al consensuat mitjançant pautes artificials donades pels rellotges o altres formes de còmput alternatives. D'aquesta anàlisi comparativa s'en treu la conclusió de que el temps verbal és, efectivament, una realitat per sí mateixa, dotada d'una gran varietat de matisos i formes interpretatives, però de cap manera podem assegurar que pugui significar una projecció del temps cronològic en forma de llenguatge, ni tant sols una mimesi.

Val a dir, per altra banda, que l'aproximació a una avaluació dels sistemes verbals en aquest sentit està supeditada a una evident visió antropocèntrica, per la qual cosa té caràcter relatiu i posicional en referència a la part vivencial de l'individu dins el *continuum* temporal. El criteri de determinació de fronteres, però, no queda pas definit, en tot cas està sotmès a l'idiosincràsia de cada grup humà, essent orientat, per tant, en



un determinat sentit, depenent de cada cultura. Així, si bé per convenció podem entendre el temps verbal com a “projecció” del temps cronològic, cal dir que tal relació no deixa de ser una entelèquia, alhora que no és altra cosa que un metallenguatge que actua per autojustificació.

Cal afegir que els llenguatges naturals inclouen dos models de temps: una teoria del temps lineal i irreversible, que evoluciona des del passat al futur a través del present, la qual es reflexa en el temps verbal, i alhora una teoria de la simultaneïtat que infereix l'oposició entre els conceptes de “ser” i “arribar a ser”, o entre “manifestat” i “manifestant”, qüestions que afecten a la relativització de l'aspecte verbal (Halliday 1987). Com es desprèn d'aquesta anàlisi de les formes verbals, les llengües tendeixen a interrelacionar aquestes dues categories en un criteri de complementarietat més que d'oposició, consideració que planteja la necessitat de concebre un model integratiu en què els mecanismes d'exclusió per polaritat no es contemplarien. No obstant és d'observar que aquesta divisió de conceptes és de caire més teòric que pràctic, per la qual cosa sembla més aplicable al llenguatge escrit que no a la parla quotidiana, com clarament es palesa a través d'alguns usos pragmàtics, com pot ser la ironia, la prevaricació o l'engany, o també en diferents matisos que fan referència a l'aspecte. Com es pot veure tot seguit, aquesta interacció es fa absolutament evident a la segona part del present estudi pel que fa referència a l'aplicació d'estructures temporals de llenguatge a textos musicals. Veurem així com es dona una simultaneïtat cronèmica al produir-se una interrelació complexa del temps intern del tema que s'interpreta amb el temps real de la interpretació.

Per altra banda, si bé es pot dir realment que estem sotmesos a un encapsulament en el temps i a l'espai, no per això és conseqüent posar objeccions al valor de la metàfora que ens connecta amb la realitat. Atenent-nos a aquest fet, una vegada més tot ens porta a reconsiderar que, malgrat la representació que en fem, el temps no té pas perquè tenir una interpretació lineal. Val a dir que si bé captem la realitat de forma discontinua i qualsevol estímul ens arriba en ràfegues simultànies, persistim en representar el temps a partir d'un criteri de linealitat. Ben cert, hem adaptat aquesta linealitat com a recurs pràctic basat en l'ordinació del propi espai físic, així com en els mecanismes de causa-efecte i en la conseqüent noció de seqüencialitat, per la qual cosa

tot llenguatge tendeix a expressar-se en cadenes lèxiques lineals. Sens dubte la pròpia configuració física dels éssers vius obliga a això, del que esdevé un predomini de la linealitat i de les sèries successives en detriment del recurs a models alternatius no lineals. La plasmació del llenguatge en escriptura no deixa dubte respecte al que acabem de comentar. Igual d'obvi és que la percepció del passat, basada gairebé del tot en l'exercici memorístic, ens condiona en aquest sentit, tant pel que fa referència a l'aprehensió del present com a expectativa de futur, com hem ja exposat. Així, en tant que la memòria guarda records episòdics, i per tant seqüenciats, és evident que tenim tendència a processar els estímuls mitjançant pautats lineals. Considerant aquest fet no és pas gratuït pensar en la possible influència que el concepte de causa i efecte pot tenir en aquests processos lineals imposats per la mecànica galileana, recolzats i institucionalitzats més tard per la física de Newton en oposició a altres models alternatius. Certament, la plasmació de l'escriptura en un suport de paper o en una superfície plana implica una ordenació a partir de criteris topogràfics en estreta relació amb el món físic. Aquesta evidència significa, per altra banda, un procés d'obliteració pel que fa a estructures de llenguatge oral, emergides directament a partir del concepte de la *broad idea* i emprant un lèxic menys culturitzat que el creat a partir dels signes "vistos" o escrits. Això permet inferir que les perspectives temporals en les societats àgrafes haurien estat construïdes a partir de l'experiència vivencial i no pas de l'artifici creat per les gramàtiques, apropant-se més a estructures complexes i no lineals.

Contràriament als conceptes convencionals representats a través de l'escriptura, els mandales orientals o la noció mística del laberint, per citar uns exemples d'estructures no lineals, més que representacions del món físic són interpretables com a correspondències icòniques basades en mecanismes filosòfics o en paisatges mentals com a resultat d'una visió teocèntrica del món. Per aquesta raó, des de l'antigüitat, les representacions cosmogòniques de caràcter transcendent acostumaven ser organitzades mitjançant una lectura no lineal a través de símbols no alfabètics. La qüestió porta a considerar que un codi semiòtic no alfabètic pot ser perfectament susceptible de connotar interpretacions d'un temps pluridimensional interioritzat, contràriament als esquemes més estructurats del llenguatge –i per tant més tancats en categoritzacions- els quals no arriben a reflectir aquesta dimensió. La interacció entre l'ordre natural i el social, com cita Malinowski (1970), té com a sortida l'aparició de metallenguatges, els

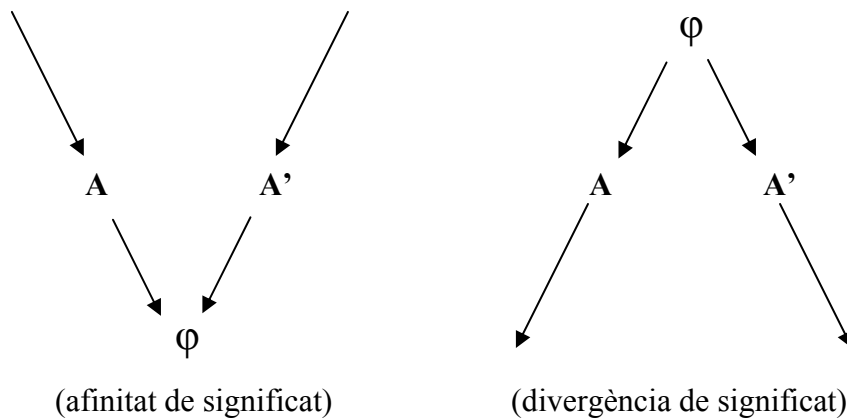
quals no deixen de ser construccions socials orientades a determinats trets culturals. Observem, per altra banda, que si bé en funció de la predisposició biològica dels humans pel llenguatge i a partir de les tesis innatistes –Chomsky i Monod en particular– el grau de complexitat dels instruments simbòlics utilitzats en les llengües humanes no ofereix variacions notables (Tuson 1986:26), sí ho fan les que presenten les seves projeccions en l'univers semiòtic. Per tant, la divergència entre significats de conceptes introduïts mitjançant el llenguatge, fins i tot propers (els casos de les llengües anglesa i francesa que ens ocupa) seria originada a aquest nivell, el que demostraria que la hipòtesi de Sapir-Whorf té sentit, si bé dins un marc teòric més restringit i bastant menys pragmàtic que el que dins el qual fou inicialment proposat.

El que s'acaba d'exposar porta una vegada més a qüestionar-nos si en realitat hi ha temps diferents (o diferents concepcions de la temporalitat) pel fet d'estar projectades les perspectives temporals de forma diferent a través del llenguatge. En tot cas caldria posar en clar si aquestes diferències són de caire formal (és a dir lingüístiques) o bé tenen el seu origen en el propi pensament. Amb tot, si bé la divergència sembla situar-se en l'univers semiòtic, com ja ha estat suggerit, la projecció de referents en el llenguatge segueix essent el punt més crític de la qüestió. De ser així, i atenent-nos a l'anàlisi que acabem d'exposar, cal retornar una vegada més a la qüestió inicial centrada en si la noció de temps, o concepte mental de temps –i per tant la interpretació de perspectives temporals–, presenta realment aspectes diferenciats pel que fa a contingut entre llengües properes. Certament, com ha estat exposat, es palesa que les construccions lingüístiques en els sistemes de l'anglès i del francès són, en la major part dels casos, divergents. No obstant i això –a l'igual que es dona en moltes altres llengües de la família indoeuropea– tendeixen a una assimilació de sentit i gairebé a una coincidència pel que respecta a les corresponents perspectives temporals, ben segur degut a causes d'origen diacrònic comú, com és en aquest cas la forta influència del llatí. És a dir, si bé formalment es dona una divergència evident entre aquestes dues llengües, fins i tot en el nivell semàntic, pel que afecta a la interpretació la tendència és, pel contrari, d'arribar a un fenomen de convergència o d'afinitat de significats (*merger*)<sup>66</sup>. És interessant aquesta consideració, ja que en cap cas s'observa un fenomen

---

<sup>66</sup> Ens permetem emprar els termes *merger* i *split*, propis de la fonètica anglesa, pel fet d'aportar un sentit més concís en relació a aquest punt que estem tractant.

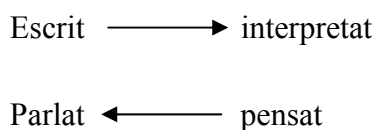
a la inversa, és a dir un procés de divergència (*split*) en el que dues construccions que tenen el mateix origen (en el marc estrictament lingüístic o gramatical) es dissociïn en dues interpretacions diferents pel que fa a l'ús pragmàtic. La qual cosa demostra que la hipòtesi de Sapir-Whorf es compleix, malgrat que amb reserves.



Certament, la interacció entre llenguatge i pensament és un fet constatat, així com la necessitat de creació de llenguatge com a forma d'entendre el món, concepte diacrònic i relatiu que parteix d'una consideració de l'entorn immediat fins una visió global de l'espai d'acció de l'individu. És absolutament constatable que la progressió en aquest sentit porta a inferir la creació de llenguatge amb la conseqüent substitució de formes d'expressió en virtut de la teoria de la variació. Si bé el cicle whorfian parteix d'aquest principi, cal considerar la matisació que hem comentat al seu moment. Veiem així, com hem dit, que la hipòtesi de Sapir-Whorf es compleix, malgrat que amb determinats acotaments. Així, per una banda, més que de determinisme cal parlar d'influència d'origen semiòtic i cognitiu, i per altra cal considerar els aspectes d'ús, amb el que es palesa una submissió del nivell lingüístic al sociològic. Com a resultat de la seva recerca sobre llengües ameríndies, comenta Whorf (1988) que més que "paraula" és pertinent considerar l'ús del terme "lexema", pel fet que les marques lèxiques porten suficient càrrega semàntica com per fer explícit el missatge de manera gairebé natural, el que resulta un concepte similar al que anomena "planitud" en les llengües indoeuropees. És precisament aquest concepte de "planitud" o de llengua plana, el que més s'apropa a la noció de *broad idea* en oposició a l'artifici a partir del qual es construeix la llengua culta. S'observa així que aquesta influència entre llenguatge i pensament és, en un primer nivell, d'origen semiòtic i cognitiu, mentre que

en un segon estadi, el de la projecció en llenguatge, és de caire més sociològic que estrictament lingüístic, en tant que és l'ús que condiciona la pròpia estructura.

Donat l'artifici que infereix qualsevol cultisme, igualment és constatable una clara distorsió entre el nivell escrit i l'interpretat, efecte per el qual es retorna, a través d'un mecanisme de retroalimentació, a una situació de paral·lelisme amb l'altra distorsió existent entre el pensat i l'expressat a través del llenguatge, el que no és altra cosa que el cicle whorfíà, com es representa tot seguit:



Atenent a això, tot fent una analogia amb la proposta generativista, l'interpretat retornaria al que Chomsky anomena LAD o "estructura lingüística profunda", assimilable a una gramàtica universal cospada de forma innata i sense necessitat de cap mena d'aprenentatge. Mitjançant aquesta gramàtica universal es fa possible tornar a copsar el nivell pensat o primigeni, àmbit que, fins cert punt, es podria entendre com assimilable al temps físic, pel fet inherent de formar part del *continuum* temporal. El LAD, segons Chomsky (1975) és programat a objecte de fer possible reconèixer en l'estructura superficial de qualsevol llengua la seva estructura profunda o gramàtica universal, base de totes les llengües naturals. Afegeix Chomsky sobre aquest aspecte que no hauria fet falta un previ coneixement no lingüístic del món, com tampoc la necessitat d'una situació de comunicació privilegiada amb un altre parlant. En conseqüència la sintaxi seria un àmbit independent del coneixement, del significat semàntic i de la funció comunicativa. El principi d'innatisme chomskià postula així l'existència d'una competència lingüística, a tots nivells, completament desvinculada de tota consideració semiòtica.

Lluny d'obrir un debat a l'entorn del generativisme en aquest nivell concret, no podem deixar de comentar que si bé la proposta chomskiana funciona com a teoria lingüística, té també els seus punts febles, dels quals el propi Chomsky n'és prou conscient. Així, pel que afecta al tema que tractem, la desvinculació del llenguatge amb altres àrees de coneixement sembla un mètode massa radical que no solament deriva de qualsevol tractament transversal, sinó que, al menys aparentment, oposa un important

obstacle al progrés d'una recerca com la que estem portant a cap. D'aquesta exposició, no obstant, sembla poder-se'n deduir conclusions en sentit contrari, donat que seria justament la prova de que la hipòtesi Whorf funciona, atenent-nos precisament al fet de que no podria funcionar sense aquesta interacció. En tot cas els aspectes diferenciats entre llengua i interpretació serien deguts als mecanismes de projecció de les idees en el llenguatge, encara que no es pot deixar de considerar que el llenguatge torna a repercutir en el pensament, conformant el cicle de realimentació del que hem ja tractat. Certament, un esquema d'aquest tipus porta a inferir necessàriament un procés de semiosi i un mecanisme de recursivitat, amb el que sembla que la representació física més adequada a aquest tipus d'interacció seria precisament una espiral, una forma geomètrica que, val a dir, abunda a la natura, des del món microscòpic fins l'univers galàctic. Una representació com aquesta ens donaria una estructura multidimensional de tipus complex, per la qual cosa no només caldria considerar els aspectes externs de retroalimentació sinó també la seva dinàmica interna, el que necessàriament portaria a contemplar una dissecció a diferents nivells.

Atenent a aspectes etimològics i filogenètics, entre els sistemes verbals de les llengües indoeuropees es pot parlar, per tant, d'una tendència pel que fa a convergència de significats, malgrat la diversitat de formes. No obstant estem lluny de poder parlar d'universals respecte a aquesta assimilació de conceptes, ja que, òbviament, caldria portar a cap una prospecció sistemàtica en la resta de famílies lingüístiques. Tot i així caldria entendre si aquesta convergència seria produïda a partir de l'estructura, per diferents afinitats a partir de substrats comuns o a partir d'altres aspectes de caire diacrònic, com poden ser els manlleus o els efectes causats per contaminació lingüística. D'altra banda caldria analitzar a quin nivell es produeix aquesta aproximació, així com si es produeix de manera implícita (a través d'estructures compartides o de processos subliminals) o bé explícita mitjançant consens.

Reconduint el tema, una vegada més es manifesta la complexitat que significa tractar de les relacions entre temps i llenguatge. Veiem, així, que les objeccions sobre el temps són recursives a diferents nivells, com hem comentat en diferents llocs. Valgui tenir present, no obstant, que per Kant el temps no és una classe lògica, donat que té una naturalesa intuïtiva, raó pel que el defineix com una "forma a priori de la sensibilitat", a

l'igual que l'espai. Per aquesta raó és contrari a les categories de l'enteniment i a l'esquematisme del nombre, per la qual cosa el temps no seria un concepte (entès com una classe d'objectes múltiples) sinó un esquema únic o una forma de conjunt comú a tots els objectes. De forma similar el flux de la corrent de consciència del temps en un determinat moment no pot ser en absolut representable a través d'un punt sobre una línia, donat que és un estat múltiple i complex com a resultat d'una combinació de factors (o corrents) diferents (Piaget 1981). D'acord a aquesta assumptió, la lectura no té pas perquè ser necessàriament lineal, donat que la seva interpretació és polièdrica. Considerat així, qualsevol discurs no deixa de ser un entramat de xarxes interconnectades amb referències temporals diverses, malgrat que amb aparença lineal i expressada com un tot, a tall de *pack* textual. Una certa projecció d'aquest concepte el podem trobar en les nocions de deconstrucció i de retirada de la metàfora, exposades per Derrida, de tal forma que la noció d'"espaiament", de la que ja hem parlat, comporta una visió heterogènia de l'espai així com la impossibilitat d'assolir una linealitat del temps.

Certament, pel que fa referència a estats psíquics qualsevol pot sentir-se eufòric a conseqüència d'una determinada causa (memòria de passat) i alhora neguitós degut a altres raons (situació de present), o fins i tot estar pendent de rebre determinades notícies (expectativa de futur), tot de forma simultània i no excloent. La qüestió rau precisament en entendre si amb això es pot inferir que estem sotmesos a diferents temps, com Roy Davis suggereix al parlar dels rellotges interns. Però, analitzant la qüestió més a fons, s'observa que el que en tot cas varia és la percepció de la seriació de les instantànies, un aspecte íntimament relacionat amb les emocions. S'observa així que aquesta variació es mou precisament en un àmbit no regulat per categoritzacions lògiques, com és el cas de la interacció de diferents temps que es dona en música, com tractarem tot seguit a la segona part d'aquest estudi. Pel que acabem d'exposar, considerant aquest aspecte relativista, sembla que no hi ha raó per pensar que una lectura no lineal del temps no pugui ser igualment vàlida i adequada. Tal vegada sigui en aquest aspecte formal a partir de convencions on es centra el problema de la deficiència de l'adequació del llenguatge (el sistema de temps verbals) al temps cronològic o vivencial, un dels punts de partida d'aquesta exposició.





## **SEGONA PART**

**Perspectives temporals i funció del temps en els textos dels *standards* de  
la cultura del *rock'n'roll*.**



En aquesta segona part del nostre estudi es procedeix a una aplicació del contingut teòric exposat en els capítols precedents a l'esmentat corpus documental sobre els *standards* del *rock'n'roll*. El nostre tractament és, per tant, recursiu, pel fet que es desdobra en una anàlisi de les perspectives temporals a través dels textos i, alhora, en un estudi socio-antropològic que deriva d'aquest estudi. Amb això es contribueix a (re)definir una cultura marcada per uns trets característics, a partir dels quals es fa possible estructurar una semiòtica del *rock'n'roll*. Atès aquest procés, dedicarem en especial la nostra atenció als aspectes lèxics i als referents culturals generats dins aquests context, en tant que gran part d'aquests conceptes són referits a l'experiència del temps.

En la nostra exposició es defineix en primer lloc la mostra, especificant els criteris de selecció a partir dels quals ha estat concebuda. Val a dir que per realitzar aquest estudi hem partit d'una extensa discografia no tan sols referida al període que tractem sinó també a partir d'un criteri sincrònic atenent els diferents corrents musicals que han influït en la definició d'aquest gènere musical conegut com *rock'n'roll*. Entre aquests corrents o modalitats, de manera especial, cal fer esment del *blues*, *rhythm & blues*, *country* i *jazz*, a l'igual que la varietat *pop-rock* que s'en deriva. Per altra banda hem utilitzat fonts documentals de l'època, en especial revistes i premsa, tant nord-americana com europea, la qual cosa ha permès obtenir informació contrastada i aprofundir en l'estudi d'aquest fenomen musical i social a través d'Europa, en tant que, des d'una concepció comunicativa, l'antic continent ha tingut una funció cabdal en l'interpretació i el reconeixement social d'aquest gènere. Igualment, com a elements de contrast, hem fet ús de bibliografia crítica sobre el fenomen del *rock'n'roll*, de la qual

cal dir que la major part d'aquestes obres han estat publicades a partir de la dècada dels setanta, moment en què la perspectiva històrica comença a ser suficient per a fer possible teoritzar sobre el que Charles T. Brown denomina "*The Art of Rock'n'Roll*". Hem analitzat, per tant, un gran nombre de temes, raó per la que s'ha fet necessari procedir a una selecció atenent al criteri de *standard* i considerant les diferents tendències musicals que han contribuït a estructurar i definir aquest gènere. A través dels textos presentats procedim a analitzar aspectes de relativització temporal i a considerar la visibilitat del temps a través de construccions metafòriques i recursos lèxics en íntima relació amb l'àmbit de les emocions. Així mateix tractarem sobre la relació temps-espai a través d'imatges que conformen el paisatge semiòtic de la cultura del *rock'n'roll* a través de recursos narratius. Atès això, veurem també com les perspectives temporals a través del discurs generen metallenguatge en referència al canvi generacional i a l'experiència vivencial.

## 7. La mostra

Si bé l'ús poètic del llenguatge resulta un artifici no sempre assimilable a la naturalitat expressiva de la parla quotidiana, pot deixar de ser viu reflex dels interessos d'una determinada comunitat o generació, en tant que sovint aquests textos parlen d'anhels, de sentiments i de costums socialment arrelades i compartides. Per altra banda, malgrat les constriccions que suposa tot llenguatge poètic, el marc de la música popular en la que se situen els textos que presentem, resulta un recurs altament productiu per analitzar aspectes vivencials referits a un espai i a un temps històricament acotats. Així mateix, val a dir que aquests textos en absolut renuncien a les formes lèxiques com tampoc a les estructures morfosintàctiques emprades en la parla quotidiana, aspecte que resulta alhora un requisit indispensable dins el marc de la comunicació, no tan sols pel que afecta a la comprensió i interpretació, sinó per raons d'empatia vers el públic al qual està destinat.

Qualsevol manifestació de llenguatge implica creativitat, i aquest caràcter creatiu es projecta a través de recursos retòrics, amb la subsegüent introducció de sentits metafòrics, de rupturismes d'espectativa a diferents nivells, així com de constriccions autoimposades o d'anticonstriccions respecte a la canonicitat del llenguatge. Atenent a aquestes consideracions, les expressions lingüístiques que apareixen en els textos musicals que presentem, no tenen per què ser canòniques ni estar impregnades d'academicisme; per contra han de ser enteses com un reflex de la pròpia cultura popular dins la qual s'han generat. En tot cas, el que al llarg del segle XX s'ha vingut denominant amb el genèric de cultura *pop* és així per definició.

## 7.1 Criteris de selecció

Per procedir a l'anàlisi d'aquests textos hem partit d'un corpus documental molt extens del que hem seleccionat tres-centes peces musicals, que considerem una mostra significativa dels *standards* del *rock'n'roll* anglosaxó. D'antuvi valgui precisar que dins l'àmbit de la música s'entén com a *standards*<sup>67</sup> aquelles peces que, havent assolit més o menys èxit comercial des del moment de la seva creació, s'han convertit en temes populars al llarg dels anys, no solament en la seva versió original sinó també en posteriors adaptacions per altres intèrprets. Valgui precisar que aquesta era una pràctica que s'estilà al llarg dels anys cinquanta i seixanta, en la que cal destacar la particularitat de que mai resultaven una còpia exacta de l'original, sinó més bé el contrari, ja que cada versió era una mostra de la capacitat creativa de cada intèrpret<sup>68</sup>. Igualment cal precisar que aquesta denominació de "*standard*" no és equivalent a la de "clàssic", terme que amb els anys ha estat aplicat a aquells temes que, si bé s'han fet populars, no han estat tan versionats. Atenent a això, el concepte *standard* connota versatilitat, mentre que un tema clàssic seria referit en base a un criteri de persistència en el temps, sense necessitat de que hagi pogut ser versionat. En conseqüència, qualsevol *standard* és un clàssic, però no a l'inrevés. Valgui remarcar, per altra banda, que la selecció de dits textos ha estat més centrada en criteris musicals i literaris que estrictament comercials, si bé no es pot deixar de considerar el mercantilisme com un factor inherent al que s'entén com música *pop*, en tant que es tracta d'un fenomen de masses. Atenent a això, podem entendre que la inclusió d'un determinat tema en les llistes d'èxits (*hit parades*) és alhora reflex de la seva acceptació popular i del consegüent benefici econòmic que comporta -el que sovint no repercuteix tant en l'intèrpret com en la companyia discogràfica que el promociona. Valgui afegir que per raons de concisió no hem inclòs en la mostra moltes altres temes que poden ser igualment considerats *standards* i, per suposat, hem deixat també d'incloure una gran part d'instrumentals (temes sense text) que igualment podrien figurar a la llista.

---

<sup>67</sup> Hem optat per mantenir la grafia anglesa *standard* pel fet de que reflecteix de manera més explícita el sentit que donem a aquest terme.

<sup>68</sup> En ocasions aquestes versions alternatives s'han denominat també *cover*, si bé cal observar que l'utilització d'aquest terme té avui un sentit diferenciat i pejoratiu, en tant que s'aplica, amb finalitats comercials, a aquelles versions produïdes amb l'intenció de copiar l'original per tal d'aconseguir uns costos de producció més econòmics i un augment de rendabilitat pel que fa a les vendes.

Certament, el factor temps ha ajudat a optar per aquest criteri de valoració, pel fet de que gaudim avui d'una perspectiva històrica la suficient dilatada com per fer possible apreciacions qualitatives i quantitatives, no solament pel que respecta als valors culturals i a la incidència mediàtica, sinó també per avaluar la influència esdevinguda d'aquesta modalitat musical, factors que han portat a demostrar la seva funció referencial pel que fa a la posteritat. Atenent a la diacronia s'han contemplat tant els aspectes d'evolució com els de ruptura en el que s'entén com la línia de referència dins aquesta modalitat musical. Val a dir que al llarg dels anys aquests *standards* han sobreviscut, essent culturalment reinterpretats fins assolir ser qualificats, fins i tot, de "clàssics", no tan sols per les generacions que els han produït, la qual cosa és sempre obvia per qüestions d'empatia i especialment per les evidents càrregues vivencials que comporta, sinó també per altres més joves, malgrat la seva apreciació a distància. No obstant, cal tenir en compte que, malgrat tractar-se de referents culturals, de manera inevitable, aquests temes han caigut alhora en una fase de museització que no és altra cosa que una conseqüència més del pas del temps.

Per altra banda, en fer esment de "clàssics" i del terme *standards* sembla que s'imposa considerar un cert acotament conceptual, amb el que es fa necessari l'aplicació d'un cànon de referència. Efectivament, a l'igual que es dona en literatura, i atenent-nos a la consuetud anglosaxona, l'existència d'un cànon d'autors, intèrprets i temes de referència dins el que avui podem pròpiament definir com "cultura del *rock'n'roll*", és una realitat, si bé construïda de manera tàcita. Dins aquest doble acotament –seguint un criteri atenent a l'autoritat de l'intèrpret i també a l'estilístic– queden, així, encloses en aquest cànon un gran nombre de temes musicals que comparteixen uns determinats trets. Aquests trets, si bé són de naturalesa complexa, precisen de ser analitzats diacrònicament i també sincrònicament, a objecte de definir factors identitaris i diferencials entre els estils de músiques de les generacions anteriors i posteriors al període en què s'acota aquest estudi.

Val a dir que la cultura del *rock'n'roll* neix de forma espontània en el decurs de la primera meitat dels anys cinquanta del segle XX, tot i que representa ja d'antuvi projeccions a diferents nivells. Per una banda la sociològica, que incideix sobretot en el canvi generacional, aspecte que queda reflectit des molt aviat a través del cinema; per

altra la musical i estètica, que donarà lloc als trets identitaris de la nova joventut i finalment la intel·lectual, que tindrà fort ressò en el darrer període del moviment que analitzem.

Pel que fa referència a l'aspecte sociològic, el trencament entre les generacions de postguerra i preguerra es fa evident tot començar la dècada dels cinquanta. Als Estats Units de l'era Eisenhower, la *generation gap* és un fet essencial i marcadament significatiu. Els joves són conscients del canvi de valors produït entre dues generacions i aquest fenomen es viu de manera intensa. És així que, de manera progressiva, els canvis de costums atempten contra uns valors tradicionals que s'assimilen als principis fonamentals del patriotisme nord-americà (Baker, 1973). Certament, el reflux de la guerra mundial després de la victòria aliada del 1945 portà la nació a una situació de privilegi a nivell internacional, la qual cosa marcà també al retorn a una política conservadora, pròpia a l'administració del gabinet republicà d'aquells anys. Si bé, però, aquest estat de coses comportà un evident estat d'eufòria a la societat, provocà també ànsies de llibertat de costums per part dels joves, sentiment que es projectà molt aviat amb l'adopció de postures rebels i d'inadaptació a un sistema enquilossat i necessitat de canvis. Després dels anys negres de la depressió l'*American Dream* s'havia fet una realitat tangible, per la qual cosa aquesta societat de benestar de l'època de postguerra fou interpretada com l'assoliment d'una vella utopia que, de fet, havia estat ja recuperada en l'època de l'administració Roosevelt a partir de l'aplicació de la política del *New Deal* (Maurois, 1961). A principis de l'esmentada dècada, la intervenció nord-americana a la guerra de Corea actuarà com a catalitzador d'aquest peculiar estat d'eufòria i els èxits militars assolits per McArthur significaran pels Estats Units situar-se com a nació líder dins l'equilibri mundial, posant-se en tot moment a la salvaguarda davant l'amenaça del Teló d'Acer. Històricament el període que analitzem parteix, per tant, de la immediata postguerra i coincideix amb els anys de prosperitat al llarg de la dècada dels cinquanta. Més tard, l'assassinat del president Kennedy a Dallas, l'any 1963, significarà un punt d'inflexió pel que fa a la credibilitat dels Estats Units davant l'opinió pública internacional, fins caure en davallada en el decurs de la guerra del Viet-Nam i en mig de l'escàndol del Watergate, període dins el qual es clausura l'evolució musical que presentem.



Des molt aviat el cinema manifestà una voluntat de reflectir aquesta inquietud. Vegem així que aquest aspecte resulta absolutament explícit en films com *The Wild One* (1953)<sup>69</sup>, interpretat per Marlon Brando, o *Rebel without a cause* (1955)<sup>70</sup>, a través del qual James Dean quedarà definit com un dels arquetipus de la nova generació. Però pel que afecta al cinema, altres aspectes concomitants actuaran com a catalitzadors en aquest procés de canvis socials i estètics. Lee Strasberg, per exemple, a través de l'Actor's Studio, canviarà els cànons tradicionals del teatre per la formació de nous actors, implicant-los emocionalment en el rol que interpreten. Aquesta proposta significà l'aplicació de les normes dràstiques implantades pel mètode Stanislawski, en el que es canviaven radicalment les normes de l'art dramàtic donant prioritat a l'expressió de les emocions abans que a l'academicisme del teatre clàssic. La percepció del món, per tant, tendí a copsar-se des de dintre, a partir d'un procés natural d'origen psíquic i menys des de fora, el que es basava en l'aplicació de tècniques externes i artificioses<sup>71</sup>. A partir dels recursos mediàtics de l'època, aportats sobretot pel cinema i per la incipient televisió, es dóna en aquests anys un procés de semiosi en el qual s'interioritzen imatges que, progressivament, esdevenen icones referencials. És evident que, per efecte de contrast, el context dins el qual evolucionà la joventut dels cinquanta significà entrar en una mena de neoromanticisme, on les emocions tornaven a primar sobre la raó. Aquesta joventut rebel nord-americana no trigaria en veure's reflectida en una sèrie de nous actors i actrius que projectaran les seves inquietuds i anhels trencant les estructures clàssiques del cinema. A més dels esmentats Marlon Brando i James Dean, és el moment de Nathalie Wood, Montgomery Clift, Nick Adams, Denis Hopper, etc., que es converteixen en models a imitar per una gran majoria de la joventut a la moda. És profitós observar la gran productivitat del procés semiòtic que deriva dels esmentats films, malgrat presentar sovint aparents discordances i, fins i tot, manques de coherència pel que fa a aspectes ètics, com també estètics. Així, val a dir que si bé *The Wild One*, de Benedek, ha quedat com una de les obres cinematogràfiques que més clarament descriuen l'incipient cultura del *rock'n'roll*, la seva banda sonora queda

---

<sup>69</sup> Film de Laslo Benedek, estrenat a Espanya amb el títol "El Salvaje".

<sup>70</sup> Dirigit per Nicholas Ray i estrenat a Espanya amb el títol "Rebelde sin causa".

<sup>71</sup> L'Actor's Studio fou creat a finals de la dècada dels vint a New York per un grup de seguidors de Konstantin Stanislawski i de les tècniques del Teatre d'Art de Moscou, del que haurien de destacar Lee Strasberg i Elia Kazan. Bàsicament es pot dir que el mètode Stanislawski trencà amb l'art de la representació, o tradició clàssica del teatre, donant origen al concepte de "art de viure un rol dramàtic", una proposta emocionalment compromesa que estableix evidents connexions amb Freud i el psicoanàlisi.

encara molt allunyada d'aquest estil i cau encara en els estereotipus de la varietat musical de consum adaptada al cinema de Hollywood. No obstant és interessant observar com la música de *swing* que s'estila en el film –en una seqüència que s'estructura a l'entorn de la màquina de discos d'un bar- és interpretada de la mateixa manera com es feu poc després amb el *rock'n'roll*. Per altra banda, si bé la cultura *rock* s'assimila a les motos –el referent dels *bikers* és una imatge potent-, i en especial a la imatge paradigmàtica d'una Harley-Davidson, és de notar que en l'esmentat film no apareix cap màquina d'aquesta marca a excepció de la del jove Lee Marvin i de la d'un agent de la policia federal, en tant que Marlon Brando, el protagonista, exhibeix una Norton d'aspecte molt més convencional<sup>72</sup>. Així mateix val a dir que, pel que respecta als films de James Dean, ni *East of Eden* (1954), ni l'esmentat *Rebel without a cause* (1955) com tampoc *Giant* (1955), estrenat en data pòstuma a la mort de l'actor, contenen bandes musicals de *rock'n'roll*. Per contra, un film que representa un dels aspectes més característics de la *generation gap*, situat en un ambient escolar conflictiu, com és *Blackboard Jungle* (1955)<sup>73</sup>, produí fort impacte entre el públic pel fet de que, en aparèixer els crèdits, la banda sonora incorporava el tema *Rock around the clock*, interpretat per Bill Haley, el que constituí una autèntica fita en el cinema pel fet d'haver estat la primera vegada en utilitzar música de *rock'n'roll* en una banda sonora. Podem dir, per tant, que amb *Blackboard Jungle* s'estableix per primera vegada el pont entre el cinema i la revolució musical dels cinquanta (Jenkinson-Warner, 1974:10-11).

Es palesa així que l'aspecte musical es destaca com un dels elements identitaris més rellevants dins la cultura d'aquesta generació. A mitjans de la dècada aquesta nova concepció musical i estètica queda ja perfectament definida sota la denominació de *rock'n'roll*, una modalitat complexa que, sí bé és constituïda a partir d'una diversitat de substrats, queda del tot acotada tant pel que fa a les varietats d'estil com d'estructura. Els intèrprets dedicats a aquest estil, malgrat procedir d'altres gèneres, es desmarquen completament de la varietat musical que es donava en les generacions anteriors. Així, un dels trets característics d'aquesta nova música serà la implicació emocional en la interpretació, la qual cosa queda molt allunyada del concepte de *entertainment* americà.

---

<sup>72</sup> Paradoxalment la Harley-Davidson model Electra Glide és el tipus de motocicleta emprada fins els anys seixanta per la policia federal.

<sup>73</sup> Film de R.Brooks, protagonitzat per Glenn Ford, Lee Remick i Vic Morrow. Fou estrenat a Espanya l'any 1956 amb el títol "Semilla de Maldad".

Per aquesta raó, el *feeling* és destaca com un dels elements més destacables en aquest gènere musical, en tant que significa una projecció de les emocions. Vegem així com s'estableix un paral·lelisme entre l'escola de Lee Strasberg, pel que fa al cinema, i el *rock'n'roll*. Dins la gènesi del *rock'n'roll* una vegada més es posa de manifest que el llenguatge de la música és un medi de comunicació molt potent, fins i tot més que la imatge. S'observa, així, com aquest fenomen es palesa en els esmentats films tot i que, malgrat ésser representat de manera explícita el trencament generacional i els problemes de la joventut, com hem comentat, la banda sonora manqui de ser posada al dia i persisteixi en recrear melodies estereotipades. Atenent a aspectes com aquest, es pot dir que la música, més que el cinema, es perfila com el principal àmbit amb el que s'identifica aquesta nova generació<sup>74</sup>. En tot cas, però, l'estètica aportada a través del cinema acabarà essent adaptada en els ambients musicals en una interacció complexa d'elements semiòtics dins un procés de retroalimentació.

No obstant, pel que fa referència estrictament a la música, si bé en el període de la gènesi del *rock'n'roll* ningú no és massa conscient de saber el que està interpretant en realitat, tothom entén que aquesta nova concepció musical emergeix per una doble via a partir de certes modalitats tradicionals (Baker,1973:2-3). Veiem, així, que aquests referents no són pas nous, sinó que esdevenen de gèneres molt arrelats en el públic de totes les edats. Per una banda deriva de la música *country*, un gènere musical prou definit i popular que procedeix de la fusió de diferents cultures europees establertes a Amèrica, bàsicament folklore irlandès, antigues balades angleses, músiques populars franceses de la Louisiana, el substrat hispà *Tex-Mex* o, fins i tot, les reminiscències del *yodel* tirolès i bàvar. Per altra, el redescobriment del folklore afroamericà significà un potent catalitzador per l'emergència i el desenvolupament d'aquesta nova cultura.

Certament, l'aportació de la música negra d'origen africà a través del *blues* i del *gospel* serà l'altra gran influència musical del *rock'n'roll*. No és aquest el cas d'aprofundir en la gènesi del *blues*, però no podem deixar de fer referència als seus orígens rurals situats sobretot al delta del Mississipi, a partir d'unes estructures musicals arcaiques que ja és possible rastrejar a finals del segle XIX (Oliver,1976). Més

---

<sup>74</sup> Val a dir que més tard aquesta relació queda ja fixada definitivament, en tant que artistes del *rock'n'roll*, es converteixen també en estrelles de la gran pantalla. Cas paradigmàtic respecte a això serà la promoció cinematogràfica d'Elvis Presley a través de Hal Wallis i altres directors de Hollywood.

tard, a conseqüència dels anys de la depressió, es produïren als Estats Units uns importants corrents migratoris des del sud fins les zones industrialitzades del nord i de la costa est, ateses les oportunitats de millorament econòmic que oferia la indústria metal·lúrgica, situada sobretot en el sector de l'automòbil. Aquest fou també el moment en què gran part dels *bluesmen* procedents de les plantacions de cotó i de tabac del sud remuntaren el Mississipi per establir-se en ciutats com Memphis, St.Louis o Kansas City, o arribar més al nord per buscar llocs de treball a les factories de Chicago i Detroit. Pel que fa referència a la música aquestes migracions haurien de revestir gran importància, en tant que significà el pas dels instruments acústics als electrificats, o dit d'altra forma, el pas del *country blues* al *city blues*. En fer-se urbà, el *blues* es desenvoluparà en una nova dimensió a través de personatges mítics com Muddy Waters, John Lee Hooker, Howlin' Wolf o B.B.King. Serà a partir de la immediata postguerra quan les estructures musicals derivades del *blues* es faran més complexes, degut a interaccions amb altres estils, per la qual cosa el denominat *rhythm & blues* apareixerà com una de les modalitats més productives, en tant que significà el pont directe amb el *rock'n'roll* pel que respecta a l'aportació de la música negra.

És d'observar, per tant, que la cultura del *rock* presenta un caràcter complex. Amb tot, val a dir que, per una banda, el *rock'n'roll* significa un clar rupturisme amb les músiques que s'havien estilat en les precedents dècades, les quals es solia qualificar llavors, amb un cert to pejoratiu, com a "clàssiques" i, per suposat, de "*demodées*", situació en la que quedaven inclosos els musicals de Broadway o les almibarades melodies de les bandes sonores del cinema de Hollywood. No obstant i això, paradoxalment, els nous intèrprets no rebutgen la tradició musical del *show-business*, sinó que aprofitaran sovint temes antics per adaptar-los a partir d'arranjaments al dia. És per aquesta raó que dins el corpus de textos que presentem hi són també incloses algunes antigues melodies que foren reinterpretades i recuperades dins l'àmbit del *rock'n'roll*. Aquest fet evident és demostratiu de la supervivència d'una música americana genèrica, derivada de temes jazzístics o, fins i tot d'aires tradicionals posats al dia, el que alhora conforma un dilatat panorama que perfectament es pot definir com una varietat *pop* anterior a 1945 (Baker, 1973).

Pel que fa a l'aspecte sociològic, la gènesi del *rock'n'roll* significa un important procés d'interculturalitat entre les tradicions pròpies de la població blanca d'origen europeu i de l'afroamericana. A través de la música es palesa una marcada afinitat vers el *blues* per part de la joventut blanca de postguerra, interès que arriba al punt d'adaptar aquest estil i mimetitzar costums propis de les comunitats afroamericanes. Val a dir que aquest procés d'empatia envers una cultura considerada marginal i, fins i tot, menyspreada, fou vist llavors com un flagrant trencament de costums per part de les societats més integristes i recalcitrants dels estats del sud. Degut a això, les postures rebels de la joventut foren interpretades com una provocació contra el propi *establishment* i els valors tradicionals de la nació. En aquells anys la música interpretada per negres estava encara vedada en molts estats, raó per la qual la seva producció discogràfica es trobava relegada als denominats *race records*, o cases de gravació dedicades exclusivament al consum musical per part de la població afroamericana. Cal dir, però, que en realitat aquest procés d'empatia per part dels joves es desenvolupà a dues bandes i en reciprocitat, donat que tant els blancs interpretaven temes derivats del *blues* (*That's alright mama*, d'Arthur "Big Boy" Crudup, via Elvis Presley), com els negres interpretaven temes més propis de la tradició blanca (*Maybellene*, de Chuck Berry) incidint, fins i tot, en estructures properes al *country*. Malgrat tot, però, es donava una evident asimetria en aquests processos, en tant que l'hegemonia musical dins la nova joventut requeia, efectivament, a la part afroamericana (Cohn, 1973).

Des d'una consideració generacional, aquests canvis tenen lloc dins el lapse de temps en el que s'enquadra l'anomenat *baby boom*, aproximadament entre 1945 i 1960, anys en els que se situa l'increment de natalitat més espectacular del període de postguerra. No obstant cal precisar que els autèntics protagonistes d'aquesta cultura seran nascuts abans del *baby boom*, majoritàriament en el període comprès entre 1925 i 1940<sup>75</sup>. Amb tot és d'observar que l'esmentada *generation gap* no hauria de significar tant sols un rupturisme generacional amb els consegüents canvis d'estètica que gairebé

---

<sup>75</sup> Un mostreig centrat en les deu figures més paradigmàtiques del *rock'n'roll* és prou significatiu pel que fa a aquest aspecte, per la qual cosa presentem la relació que segueix: Chuck Berry (1925? St.Louis, Missouri); Bill Haley (1927 Highland Park, Michigan – 1981 Harlington, Texas); Fats Domino (1928 New Orleans, La); Carl Perkins (1932 Tiptonville, Tenn - 1998 Nashville, Tenn); Little Richard (1935 Macon, Ga); Elvis Presley (1935 Tupelo, Miss -1977 Memphis, Tenn); Jerry Lee Lewis (1935 Ferriday, La); Gene Vincent (1935 Norfolk, Virginia – 1971 Los Angeles) ; Buddy Holly (1936 Lubbock, Texas – 1959 Clear Lake, Iowa); Eddie Cochran (1937 Oklahoma City – 1960 Bath, GB).

sempre s'han donat entre pares i fills, sinó també una reacció espontània de la joventut de postguerra que viu sota l'amenaça nuclear, en un món cada vegada més mediàtic i decididament maniqueu, com a resultat de la guerra freda. La resposta intel·lectual dins aquest àmbit contestatari l'hauria de donar el moviment *beatnik*, anunciador del hippisme de la dècada dels seixanta. Malgrat tot cal dir que la *Beat Generation* s'ens apareix encara dins una certa situació d'aïllament i un tant inconnexa amb l'àmbit de la música, si bé, per contra, ha quedat com a símbol de l'*anti-establishment* intel·lectual i estètic de la seva època. És així que autors com Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, William Burroughs i en especial Jack Kerouac, esdevindran models de referència durant la segona meitat dels anys seixanta i principis dels setanta. No obstant, com hem comentat, la seva incidència a la dècada dels cinquanta és mínima, raó per la que queda únicament relegada als medis intel·lectuals de les grans ciutats.

És del tot evident que en els anys cinquanta es donà un cert contrasentit entre les postures intel·lectuals i la revolta popular de la joventut, atès que ni els *teds* ni els *rockers*<sup>76</sup> tingueren mai necessitat de cap model ideològic (Cohn, 1973 :28). En realitat la joventut del *rock'n'roll* estava immersa en una mena d'acràcia, raó per la que es tendia a imposar les seves pròpies pautes de comportament, en tant que foren els autèntics protagonistes –per via natural- d'aquesta nova cultura. Veiem així que, fins i tot, dins la cultura del *rock'n'roll*, una vegada més es tractava de trobar el difícil equilibri entre seny i rauxa. És precisament en aquest aspecte on es palesa el caràcter genuí i no mediatitzat d'aquesta cultura de postguerra, en oposició al que s'hauria de donar a les darreres dècades del segle XX amb l'entrada del *star system* en el món de la música, dins el més pur estil de Hollywood. Val a dir, per altra banda, que com a moviment intel·lectual, els *beatniks* havien manifestat molta més afinitat amb el *jazz* que amb l'àmbit del *rock'n'roll*. Cert és que el *jazz* era llavors una modalitat considerada culta en oposició a les altres músiques derivades del *blues*, gènere que juntament amb el *rock'n'roll*, havia arribat a ser literalment vilipendiat pels puristes del *jazz*<sup>77</sup>. En realitat, malgrat alguns casos excepcionals<sup>78</sup> no es va donar una autèntica

---

<sup>76</sup> Amb la denominació de *rockers* foren coneguts els aimants del *rock'n'roll* als Estats Units dels anys cinquanta i èpoques posteriors, mentre que al Regne Unit s'estilà el terme *ted* (o *teddy boy*), alternatiu al *blouson noir* francès.

<sup>77</sup> En l'entrada "Rock, Rock'n'Roll", l'*Enciclopedia del Jazz*, de Longstreet i Dauer (1957), diu textualment: "Música de baile en la que se encuentran sistematizadas las características del estilo *rhythm and blues*, del que no es, en sus manifestaciones más verdaderas, más que una nueva denominación

aproximació entre aquests dos àmbits fins els canvis que es produïren a principis dels seixanta en els medis intel·lectuals del Greenwich Village neoyorkí, amb l'emergència dels corrents *underground*.

Donats els components que determinen aquesta cultura, s'observa que el temps del *rock'n'roll* es projecta en termes d'immediatesa. Des de sempre ha estat quelcom inherent a la joventut viure el present, i la música ha estat un autèntic reflex d'aquesta situació, per la qual cosa, la retrospecció no hauria de tenir lloc fins la davallada del moviment, situats ja en plena dècada dels setanta, coincidint amb la pròpia experiència de la vida i amb l'entrada a la maduresa dels que en foren protagonistes. En aquesta època s'activen diferents mecanismes de supervivència, dels que aviat parlarem, per a combatre la nostàlgia del temps passat i el neguit del temps perdut, un procés generacional i alhora vital que es desenvolupa en un període en el que la producció de *standards* minva considerablement. La imatge d'aquest estat d'ànim, no obstant, segueix viva i se'n ha fet un tòpic. Cal dir que en l'imaginari col·lectiu aquest esperit ha estat projectat –i es segueix encara projectant– a través de *On the Road*, sens dubte l'obra més paradigmàtica de Jack Kerouac<sup>79</sup>, la qual esdevé una referència obligada en el món *hippy*. En termes de temporalitat *On the Road* és un missatge gairebé compulsiu i nihilista que connota la perspectiva d'un futur incert com a sortida d'un passat opressiu, tot visquent el present com a única opció vital i existencial.

Per l'elaboració del present corpus s'ha procedit, per tant, a una compilació de materials a partir dels esmentats *standards*. A aquest fi hem consultat de manera gairebé exhaustiva les discografies dels intèrprets més representatius inclosos en el cànon, i a partir d'aquesta classificació s'ha procedit a una ordenació cronològica dels textos, la

---

escogida con fines comerciales (Fats Domino, Joe Turner). Los grupos de *rock'n'roll* utilizan arreglos muy simples, basados en las armonías de los *blues* y hacen un gran consumo de *riffs*; los tiempos son generalmente, moderados. La rítmica acentúa fuertemente el segundo y cuarto tiempo. Las formaciones de músicos blancos, como las de Elvis Presley y Gene Vincent obtuvieron un éxito considerable llevando este género hasta el máximo de la vulgaridad<sup>78</sup>. (El subratllat és nostre).

<sup>78</sup> Certament, es pot parlar d'una relació entre el *rock'n'roll* i alguns músics de *jazz*, com es palesa en les trajectòries artístiques de Count Bassie, Lionel Hampton i tants altres. Per altra banda és igualment d'interès senyalar que molts músics de *rock'n'roll* es formaren en el *jazz*, aspecte que hauria de ser especialment rellevant a Europa, en uns àmbits en els que, al no existir un substrat *country* ni tampoc *blues*, la música de referència havia estat el *jazz* amb les seves derivacions (*skiffle*, *trad*) com es manifesta a través de la trajectoria de molts músics britànics (Chris Barber, Alexis Korner, Bobby Clarke, etc) o també francesos (Jacques Hélian, Moustache, Elek Bacsik, Claude Bolling, Jean Tosan, etc).

<sup>79</sup> Entre els protagonistes de la Beat Generation, Jack Kerouac (1922-1969) fou una referència destacada pel que fa al moviment *hippy* i a la revolució musical de Califòrnia, a la segona meitat de la dècada dels seixanta.

qual cosa ha fet possible establir criteris en diacronia i delimitar una periodització. D'aquesta manera ha quedat definida una fase emergent (1945-1953) dins els paràmetres en els que s'emmarca aquesta cultura musical que tractem, la qual queda acotada entre la immediata postguerra i el moment en què la designació *rock'n'roll* pren sentit, tant des d'una consideració musical com sociològica. De manera clara es perfila a continuació un període de plenitud (1953-1966), coincidint en el temps amb l'anomenada "caça de bruixes" o acció radical promoguda pel senador McCarthy<sup>80</sup> contra tota activitat considerada "antiamericana", i alhora amb l'emergència del moviment *hippy*, amb el qual es tanca. Finalment, es delimita una fase de marcada decadència (1966-1977), en la que es donen diferents moviments mimètics fins acabar en un rupturisme formal i estètic amb la tradició heretada del *blues*. Per a la realització d'aquest estudi han estat, per tant, rastrejades totes les fonts d'influència en aquest moviment, tant directes com indirectes. Igualment hem analitzat de manera especial els períodes de decadència i de davallada fins arribar al moment del rupturisme, dins els que es constata, respectivament, un augment i una disminució progressiva en l'afluència de *standards* del *rock'n'roll* en benefici d'altres músiques alternatives situades dins una varietat *pop* que es desmarca de l'acotament estilístic que hem fixat.

Des d'una consideració estètica i musical, en el moment de la seva emergència, el *rock'n'roll* s'oposa al *jazz* en la seva concepció, així com a estil musical concurrent alhora amb les músiques orquestrals que s'estilaven en el cinema o en els musicals de Broadway. Val a dir, no obstant, que aquests prejudicis de base provenen de l'àmbit del *jazz* i no pas del del *rock'n'roll*, música en la que es manifesta una permeabilitat pel que fa a influències jazzístiques, com hem ja apuntat. En realitat els compositors de Tin Pan Alley<sup>81</sup>, que tradicionalment estaven dedicats a crear música sota comanda, no tindran

---

<sup>80</sup> Joseph McCarthy, senador per Wisconsin, fou el principal instigador d'una campanya contra les anomenades "activitats antiamericanes" a partir de l'immediata postguerra. L'acció començà per la reducció de les llibertats civils i portà, fins i tot, a la destrucció de llibres considerats subversius. Aquesta situació afectà també a la música a través de les campanyes organitzades per McCarthy i els seus col·laboradors Roy Cohn i David Schine. Malgrat que l'any 1955 Eisenhower procurà eliminar els abusos introduïts en el programa de seguretat, la influència de McCarthy no minvà i l'extremisme en aquest sentit fou continuat pels senadors Wallace i Goldwater, gairebé fins els anys setanta.

<sup>81</sup> Tin Pan Alley és el nom que s'havia donat a l'actual West 28th Street, entre Broadway i la Sixth Avenue, a Manhattan, lloc en el que es centrà el focus de la producció musical dels Estats Units fins l'esclat del *rock'n'roll*. Amb l'evolució del *vaudeville* i de la cultura de l'espectacle a principis del segle XX, es promocionà aquest sector, amb que s'estilà treballar en equips de compositors i lletristes, entre els que figuraren noms tan destacats com Irving Berlin, Burton Lane, Cole Porter, George Gershwin, Hoagy Carmichael o Jimmy Van Heusen (Burton, J, 1950, *The Blue Book of Tin Pan Alley*).



cap problema en adaptar-se als nous temps (Cohn, 1976:102). En aquest sentit l'adveniment del *rock'n'roll* significà un canvi de concepció absolutament rellevant. És així com la producció musical evolucionarà vers als temes de *rhythm & blues* i de *rock'n'roll* a través de noms que esdevindran paradigmàtics, com Jerry Leiber i Mike Stoller, Gerry Goffin i Carole King o Doc Pomus i Mort Shuman. Val a dir que s'estilava llavors treballar en tàndem tot constituint parelles de compositors i lletristes que amb la seva aportació haurien de contribuir de manera significativa a la solidificació de la música derivada del *blues* al llarg de dues dècades. S'observa amb això que la interacció entre el *country* i el *blues* en aquest moviment es fa absolutament palesa. Així, mentre que la línia melòdica procedeix majoritàriament de la música blanca, l'element rítmic té el seu origen en l'afroamericana. És d'interès observar que aquesta interacció a través del *rhythm & blues* i del *hillbilly* es detecta ja en el decurs de l'esmentada fase emergent, en tant que es tracta d'unes modalitats en les que el ritme prima sobre la pròpia melodia, la qual cosa porta a copsar el *tempo* internament. En realitat es pot dir que el propi ritme metaforitza el temps físic, tot adaptant una cadència pròpia que progressivament s'anirà exterioritzat de manera espontània a través de la dansa, de la que progressivament esdevindran coreografies estructurades a partir de diferents pautes.

S'observa així que, el fet de que la música pugui ser ballada aporta un altre element important dins aquest context, en tant que, considerant aspectes de filogènesi, la dansa sembla ser anterior a la música, la qual cosa recolza, alhora, la teoria dels ritmes interns de Roy Davis, així com el concepte bergsonià del temps intuïtiu. Centrats en l'àmbit del *blues* i el *rock'n'roll* val a dir, però, que la correlació música-ball no és cap novetat. Tampoc es pot afirmar que la coreografia rítmica en la que es basa el *rock'n'roll*, com a dansa, hagi estat originada en aquesta pròpia música. Deixant de considerar les modalitats de ball estilades en el context del classicisme i del romanticisme –des del *minuet* al vals-, està clar que la convulsió gestual de les noves danses, amb la càrrega eròtica i vital que comporten, procedeix directament de la cultura afroamericana. En realitat era aquesta una pràctica estilada des de finals del segle XIX en les anomenades *juke joints*, o locals nocturns d'esbarjo que s'acostumaven improvisar en cabanes de fusta a les afores de les poblacions del delta del Mississipi, com també en els *honky tonks* (cases de cites) de certes ciutats com New Orleans o

Sedalia, en plena època del *ragtime* (Oliver,1976: 23-24). En realitat, pels anys quaranta el *swing* havia ja adaptat diferents formes de ball de la cultura negra a la societat blanca, a través del so de les orquestres de Glenn Miller, d'Artie Shaw o de Tommy Dorsey, de les que de la seva projecció a curt termini n'hauria de resultar el *rock'n'roll* com a dansa. Respecte a això és d'interès observar que, estructuralment, la coreografia del *rock'n'roll* esdevé directament del *boogie woogie*, del *jive* i d'altres modalitats que s'havien estilat al llarg de la segona meitat dels quaranta (Sylvester,1988). Precisament, donat que el propi terme *rock'n'roll* és traduïble literalment com "balancejar-se i rodar", sembla derivar més d'una referència al ball que de la pròpia música, malgrat que en segona accepció té altres implicacions metafòriques de caire emocional i sexual, fins i tot amb connotacions de catarsi. En tot cas la interacció música-ball pren sentit en el *rock'n'roll* atenent al fet de que el ritme invita de manera compulsiva a la dansa, manifestació derivada de l'experiència aportada per la pròpia música. Des d'una consideració comunicativa i lingüística, el text musical que s'interpreta estaria dotat d'una força illocutiva evident, sovint amb els subseqüents efectes perlocutius. No obstant, i paradoxalment, la inversió dels termes, és a dir la producció de música exclusivament per ball, ocasionarà efectes indesitjats amb la conseqüent davallada de la cultura del *rock* i l'emergència de les discoteques com a fenomen de cultura massificadora. Aquests canvis obren l'època de l'anomenada musica *disco*, que gaudirà de gran eufòria en els anys centrals de la dècada dels setanta, moment en què les polítiques comercials acaben definitivament imposant-se davant els propis artistes.

És d'observar que si bé els termes *blues* i *country* connoten aspectes estètics, és a dir un determinat estat d'ànim i una ubicació rural que s'oposa a la mentalitat urbana, respectivament, en el moment en què apareix la denominació *rhythm & blues* és obvi que el factor temps pren rellevància en tant que hi és present, i de manera explícita, el factor ritme. La nova modalitat musical combina així la forma d'expressar una determinada percepció de la realitat a través del sentiment –el *feeling*– amb un format rítmic mitjançant el qual es desenvolupa la narració del text. Dit d'altra forma, s'assoleix una perfecta interacció entre fons i forma, la qual cosa no deixa de ser la mateixa interacció que es dona entre lletra i música, fins el punt d'impossibilitar l'expressió del text sense un patró rítmic (Jones: 1963, 29). Una interacció similar, però a la inversa, es dona amb el terme *rock'n'roll*, esdevingut, com hem dit, a partir

d'una idea de moviment o acció física de caire coreogràfic, que tanmateix acaba connotant una determinada forma musical i, fins i tot, una determinada actitud vital mitjançant un procés de metaforització. A partir d'aquest moment amb el terme *rock'n'roll* es defineix també una estètica, així com una determinada visió de la realitat, basada en un clar rupturisme de les estructures socials i en el qüestionament implícit del *status quo*.

Si bé el ritme és un factor inherent a la música en general, en tant que no és possible concebre cap tipus de música sense considerar la més bàsica noció de ritme, el fet diferencial aportat per les varietats musicals procedents del *blues* està en el fet de que la pròpia cadència rítmica actua com un element primari i prioritari en la creació musical. És així com el ritme esdevé l'autèntic motor que fa avançar el tema, en lloc de fer-ho l'estructura melòdica de la composició musical. Atenent a això podem observar que el text de la peça s'adapta íntegrament al patró rítmic, de manera similar al que s'estila en poesia, fins al punt d'apareixer fusionat amb la pròpia música, la qual cosa fa que la veu tendeixi a assimilar-se més a un instrument que al lirisme d'un simple recitat. El text s'adapta així a la cadència musical amb el que el contingut lèxic queda rimat i quadrat vocalment dins cada compàs. D'aquesta manera queda harmonitzada lletra i música. Així, en el context del *rock'n'roll*, i en general en tota la música derivada del *blues*, la part vocal se situa en primer pla, i tendeix a assimilar-se, en certa manera, a la funció d'un instrument solista. Per aquesta raó actua com a mecanisme impulsor de l'estructura musical. Fins i tot la repetició rítmica d'una peça lèxica o l'ús d'onomatopèies suggerents pot arribar a desdibuixar el contingut textual fusionant la veu amb el fons musical i guanyant força. Un exemple gràfic i extrem del que apuntem és la modalitat *scat*<sup>82</sup> emprada en *jazz*, en la que mitjançant inflexions de veu s'imita el so d'algun instrument. Vegem així com aquest fet palesa que en peces no cantades qualsevol instrument solista pugui fer la mateixa funció de la veu. Cal dir, no obstant, que tant si aquesta part solista és vocal com instrumental, mai es pot deixar de considerar que forma part d'una mateixa estructura musical, la qual és còpida de manera compacta, a l'igual que es dona en el cant líric. En tota estructura musical hi ha,

---

<sup>82</sup> Estil vocal que en lloc de paraules utilitza sons sil·làbics estructurats sobre el ritme, a tall d'onomatopeia d'un instrument musical. Aquesta modalitat fou practicada per molts músics de *jazz*, especialment Ella Fitzgerald, Louis Armstrong i Dizzy Gillespie. Val a dir que l'estic sincopat del *scat* influencià també en el *bebop* i en el futur *rock'n'roll*.

per tant, un text i alhora una línia melòdica sobre la qual es recita. L'assoliment del ritme és, no obstant, un fenomen complex, per la qual cosa el temps adquireix una funció destacada en el context, diferenciada en aquest sentit del que seria el cant líric, en el que el temps coincideix bàsicament amb el pautat de la melodia.

Pel tractament d'aquest corpus hem partit també d'un criteri cronològic, en tant que, com hem apuntat, la diacronia ajuda a copsar les variacions i a entendre les línies de progressió dins el període acotat. Atenent a aquesta categorització s'ha tingut en compte l'origen de la composició (tant la lletra com la música), ja que si bé existeix una extensa producció musical originada al llarg d'aquest període, hi trobem també, com hem dit, adaptacions de temes més antics, alguns populars o de caire tradicional, i d'altres compostats majoritàriament entre la dècada dels anys vint i el període de la Segona Guerra Mundial. Fins i tot podem parlar de temes aliens al context americà, com són els casos de les versions de *O sole mio (It's now or never)* o la contrapartida britànica de *Santa Lucia (Always and ever)*, de Johnny Kidd, no inclosa en el corpus que presentem. Les implicacions que té aquest canvi de registre són interessants ja que amb això es manifesta la consciència d'estar produint una música diferenciada, precisament pel fet de fer possible interpretar peces clàssiques en clau de *rock'n'roll*. Tot això permet inferir el concepte d'historicitat i de relativització temporal, la qual cosa implica per altra banda, un cert apropament cultural entre generacions, al menys pel que fa a la música, precisament pel fet de procedir d'un àmbit cultural compartit. S'observa així que, més que rupturisme, pel que fa referència a l'aspecte musical es dona una oposició de valors a partir d'una actualització basada en els cànons de la pròpia moda. Igualment, pel que afecta a aspectes sociològics, la inclusió de temes que formen part del *bel canto* napolità en un context anglosaxó, demostra l'acceptació d'aquest tipus de música a efectes de la influència exercida per diferents comunitats italianes en els Estats Units<sup>83</sup>. Per altra banda s'han analitzat també, com hem apuntat, alguns aspectes en relació a la persistència d'aquest tipus de música en temps més recents. Sobre aquest particular hem observat que la supervivència de la modalitat musical que anomenem *rock'n'roll* en èpoques fora del seu context històric es projecta en manifestacions

---

<sup>83</sup> La relació de les comunitats italianes amb els ambients musicals fou molt intensa a New York i altres ciutats de la costa est. Artistes com Jimmy Durante, Bobby Darin (Robert Casotto), Dion Di Mucci, Danny & The Juniors, Louis Prima o el propi Frank Sinatra, són representatius d'aquesta interrelació.

residuals a partir de tres formes diferents de procés, és a dir, a través de moviments *retro*, de corrents *revival* o de fenòmens de fusió.

Podem observar, així, que el moviment *retro* no és més que la recreació de certs ambients d'èpoques passades després d'un lapse d'obliteració. A la segona meitat del segle XX s'han donat diferents moviments *retro* amb voluntat de recuperar l'estètica de les dècades dels anys vint, trenta o quaranta, encara que més a efectes de moda que no estrictament musicals. No obstant, en el cas que ens ocupa, el *retro* afecta també la música, en tant que pretén fer un retorn a l'estètica i als ambients dels anys cinquanta i seixanta, en el decurs de les dècades dels vuitanta i noranta. En aquests moviments es dona, per tant, un fenomen de mimetisme pel que fa a les músiques, a l'estètica i les actituds que caracteritzaren les generacions passades. Aquest mimetisme, no obstant, no deixa de ser forçosament sincrètic, ja que el context en el que es dona és en realitat un altre ben diferent. Està fora de discussió que la superposició de temps físics en un mateix espai és quelcom impossible des de la nostra percepció, per la qual cosa qualsevol mimetisme en aquest sentit és necessàriament forçat i representat de manera similar al que pot ser el llenguatge simbòlic que s'estila en manifestacions de teatre de plaça o, fins i tot, en els actes festius del carnaval. L'analogia és evident en tant que dins aquest context es conjuguen elements físics amb imatges simbòliques, en els que l'exageració en resulta un dels factors més explícits. Fenòmens d'hipercorrecció i de sobreactuació es converteixen en aquests casos en recursos reivindicatius d'unes actituds obsoletes i fora de context. Igualment es palesa en aquest tipus de manifestació una voluntat de recuperació d'una música minoritària, la qual és posada més o menys al dia per intèrprets nous que es caracteritzen per no haver viscut la generació a la que pretenen tornar o, en menor grau, per antics artistes que havent-la viscut cauen en un flagrant eclecticisme musical i estètic. En el fons, vist positivament, qualsevol moviment *retro* s'apropa al que, més pròpiament, es pot entendre com un fenomen *kitsch*, en el que l'estètica s'organitza en base a una inversió de valors, ja que contràriament no significaria altra cosa que una reducció a l'absurd o bé caure en una situació caricaturesca.

Per contra, en els corrents *revival* hi juguen altres valors, essent el primer d'ells un remarcable caràcter d'honestedat i d'autenticitat, pel fet de ser-ne generalment

protagonistes els propis artistes de la generació a la que pertanyen. Consisteix això en una adaptació del seu estil, estètica i, fins i tot, del repertori als nous temps. Cert és que dins la història del *blues*, els corrents *revival* han estat una solució determinant –quan no la natural- per la seva supervivència fins temps recents (Bas-Raberin,1973), malgrat els evidents períodes de crisi a causa de l'emergència d'altres corrents alienes dins l'àmbit del *pop*. En tot cas, el *revival* no és més que la pròpia evolució natural i gradual de l'artista, sense la necessitat de ruptures de continuïtat. No obstant, la desaparició física de l'artista de referència és sovint un dels impediments en què es troba un corrent *revival*. Per aquesta raó el tret més significatiu del *revival* és precisament el caràcter commemoratiu que suposa, el que reivindica un progrés sense solució de continuïtat, malgrat no configurar una situació mediàtica. És d'observar que, fins i tot, en cas d'absència física del personatge, la commemoració pot seguir realitzant-se a tall d'homenatge pòstum a una determinada música o artista, revestint-se sovint amb un caràcter de festa o celebració<sup>84</sup>.

La tercera via, els fenòmens de fusió, resulta la solució més fàcil i coherent dins el context de la varietat *pop*, en tant que consisteix en una interacció –més que fusió- entre dues o més modalitats musicals. La fusió resulta, per tant, més musical que estètica. El resultat és sovint una hibridació consensuada i artificial entre dos tipus de música més o menys diferenciats, el que, en alguns casos arriba a assolir l'estatus de modalitat musical de forma similar al que pot ser un procés de pidgnització o de mestissatge d'una llengua. És evident que a partir d'aquest moment apareixen nous elements que caldrà valorar amb altres criteris, pel fet de que la música resultant sovint es desmarca de l'àmbit en què s'acota la modalitat que analitzem. Val a dir que un dels punts febles de la fusió és l'artificialitat, la qual cosa porta sovint a la desintegració dels estils genuïns a través dels quals ha estat creada i vertebrada. Podem dir, per tant, que la fusió se situa en el terreny de l'experimentació musical i més pròpiament cal ser entesa com un fenomen d'interculturalitat.

---

<sup>84</sup> Aquest tipus de celebració o memorial s'ha vingut practicant durant molts anys per a commemorar el record d'algunes figures desaparegudes, com són, entre altres, els casos de Buddy Holly, Ritchie Valens, Eddie Cochran, Elvis Presley o John Lennon. Aquest homenatge es fa a través de concerts amb participació col·lectiva i també d'edicions discogràfiques especials. Per això s'acostuma dir que un artista mai es mor, sinó que s'eclipsa.

Val a dir, no obstant, que aquestes tres vies de recuperació apareixen sovint combinades, de manera que no és fàcil trobar-les definides d'una manera clara. Sens dubte, al llarg de l'evolució de tot moviment musical, necessàriament i lògica, s'han donat influències, mixtificacions, fenòmens de reciprocitat i efectes mimètics amb més o menys grau, però aquestes interaccions en poques ocasions s'arriben a fer explícites a no ser que hi hagi consciència d'una obliteració que cal solucionar. Dins el recorregut cronològic que hem analitzat, solament a partir de la dècada dels setanta trobem corrents *revival* i *retro* expressades explícitament, aspecte que palesa un estat de decadència de la modalitat musical dominant en el període anterior, és a dir, el que podem considerar com l'època clàssica del *rock'n'roll*. Per altra banda, el terme *fussion* comença a fer-se popular a partir dels anys vuitanta. Si bé més endavant es tractarà amb detall, val a dir que ni en el context del *revival* ni tampoc del *retro* s'acostuma a trobar-hi *standards*. En el primer cas això implica una reiteració i una posta al dia d'antics "clàssics" o *standards*, i el segon manca de prou solvència per arribar a assolir l'impacte mediàtic del que havien gaudit les músiques originals a l'època que els correspon. Cal dir, per tant, que el *retro* té en aquest sentit molt de gènere caricaturesc. Des d'aquesta perspectiva en diacronia es fa absolutament palesa la fase de decadència que signifiquen els anys setanta, si bé pel que fa a l'aspecte biogràfic dels artistes (procedents de les dues dècades anteriors) representa un estadi de maduresa oposat al seu període de joventut, època en la que es creen els *standards*.

Per altra banda, val a dir que per l'impacte mediàtic que ha tingut, el *rock'n'roll* és, per naturalesa, d'origen anglosaxó i anglòfon, per la qual cosa el corpus s'emmarca majoritàriament en el context de la música nord-americana i més tard britànica. En els darrers anys de la dècada dels cinquanta, el *rock'n'roll* té ja un gran impacte al Regne Unit, òbviament afavorit pel fet de ser vehiculat a través d'una llengua compartida. No obstant, gairebé simultàniament, penetra també amb gran vigor a l'Europa continental, especialment a França, Bèlgica, Holanda, Alemanya, Itàlia i als països escandinaus<sup>85</sup>. A Espanya, però, la influència no hauria d'arribar fins principis dels anys seixanta, i de

---

<sup>85</sup> Entre els artistes més representatius del *rock'n'roll* europeu cal fer esment de Tommy Steele, Cliff Richard, Vince Taylor (Regne Unit); Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Dick Rivers (França); Burr Blanca, Jackie Seven (Bèlgica); Peter Kraus, Freddy Quinn (Alemanya); Little Tony, Adriano Celentano (Itàlia); Jerry Williams, Hank C. Burnette (Suècia).

manera significativa a partir de l'impacte mediàtic que significà la "beatlemania"<sup>86</sup>. Val a dir també que, per la seva importància dins el context del *rock'n'roll* i com a element de contrast que sovint hem utilitzat al llarg d'aquest estudi, la cultura francòfona ha significat alhora una alternativa i una resposta a la corrent anglosaxona del *rock'n'roll*, ja que, en certa manera, adaptà aquest estil a un context musical propi i prou característic, la *chanson*, un gènere tan antic com el *blues*. Aquest fet porta a situar a França com autèntica capdavantera dins la tradició europea del *music hall*<sup>87</sup>.

Pel que fa al gènere, al contrari del que es dona en els temps actuals, s'observa que la major part dels intèrprets de *rock'n'roll* són masculins. Si bé això no té per què implicar necessàriament una valoració masculista, el contingut semiòtic es decanta vers valoracions simbòliques evidents. Així, mentre que la cultura de la motocicleta s'assimila a un element essencialment masculí, la guitarra –les corbes (*contours*) d'una Fender Stratocaster<sup>88</sup> ho fan evident- s'associa a la imatge femenina, com han fet explícit músics com B.B.King o Jimi Hendrix, no solament en els textos sinó també en el joc escènic. Certament, la societat del moment fou poc donada a la tolerància de gènere, raó per la que en general, i especialment als Estats Units, fou mal considerat que una noia –i més si era blanca- pogués tenir l'atreviment de dedicar-se al *rock'n'roll*, si bé és cert que moltes ho feren (Brenda Lee, Lillian Briggs, Wanda Jackson, Connie Francis, etc), tot aprofitant la plataforma de llançament que ofería el *country*, àmbit en el que s'havien iniciat. Les atribucions, no obstant, estaven encara molt fixades en aquest sentit, prova d'això és que en el cànon dels artistes de l'època, contràriament al que es dona a l'actualitat, les noies són una marcada minoria. Sens dubte aquest fet fou originat a partir de la creença, malgrat que un tant subliminar, de que el *rock'n'roll* s'assimilava a la violència, a la velocitat i a la força física, aspectes que s'identificaven llavors exclusivament amb el gènere masculí. És certament interessant remarcar el canvi de rol que ha experimentat la dona en l'àmbit de l'espectacle en el decurs del darrer terç

---

<sup>86</sup> Si bé a Espanya exercí molta influència el grup The Shadows, a finals dels cinquanta, haurien de ser The Beatles els principals impulsors del *pop-rock* hispànic.

<sup>87</sup> La tradició musical francesa té un recorregut propi i per la qual cosa mereix un tractament específic. La influència de la *chanson* i dels seus derivats, no solament es manifestarà a Europa, sinó també als Estats Units, centrant-se a la Louisiana i, concretament, al focus de New Orleans.

<sup>88</sup> Leo Fender fou el primer constructor de guitarres elèctriques sense caixa, a partir de l'any 1946, de les quals els models Telecaster i Stratocaster s'haurien de convertir en objectes de referència dins el món del *rock'n'roll*. L'estètica dels instruments obre un altra camp a tractar dins aquest tema, en tant que projecta referents a diferents nivells. Pel que fa a guitarres i baixos, altres constructors, com Gibson, Gretsch, Guild o Rickenbaker, adaptaren també les formes sofisticades seguint el model Fender.



del segle XX, amb el que es donà un tomb de 180° a aquest tipus d'assimilació de referents culturals.

Valgui afegir que en aquesta anàlisi s'incideix també sobre les perspectives temporals i implicacions emocionals per part del parlant (en aquest cas intèrpret) a partir d'estructures formals, situades en valors deíctics o bé en projeccions de tipus complex, així com en els aspectes lèxics. De manera especial hem observat els processos de metaforització i la utilització d'eufemismes, sobretot al fer al·lusió al tema del sexe. Així mateix l'aspecte temàtic és igualment rellevant, donat que projecta totes les inquietuds i anhels de les generacions de joves que visqueren aquests anys de postguerra i de creixement econòmic.

## 7.2. Definició del cànon. Els corrents paral·lels

La tradició literària anglesa defineix com a cànon el conjunt d'autors i textos que la consuetud ha qualificat de referencials pel que fa a una determinada cultura. En tot cas parlar de cànon significa també considerar la tendència dominant respecte a un determinat gènere o gèneres, no atenent tan sols a aspectes sincrònics sinó també diacrònics. Cal dir, no obstant, que qualsevol cànon és sempre constituït a partir de criteris subjectius en tant que es fa difícil trobar una metodologia satisfactoriament adaptable a les estructures complexes de les arts i les lletres. Com diu Frank Kermode<sup>89</sup>, al tractar sobre els models referencials dins la literatura anglesa, qualsevol cànon és susceptible de ser rebutjat *per se*, simplement pel fet de que significa partir d'uns criteris basats en principis d'autoritat i de poder que són sempre discutibles.

Lluny d'adaptar-nos a aquests criteris de rigidesa, sembla que la confecció d'un cànon referit al *rock'n'roll* ha de partir de consideracions ben diferents. En principi cal atènyer-nos al fet de que es tracta d'un fenomen cultural –estètic i social- originat en la consuetud. D'altra banda, des d'una perspectiva comunicativa, hem de considerar que aquest moviment es desenvolupa com a fenomen mediàtic. Veiem així que l'únic criteri d'autoritat ha d'emergir precisament d'un consens implícit per part del receptor i no pas de cap institució. És, per tant, el propi públic que confereix a l'artista aquesta autoritat, raó per la qual s'estableix un circuit de retroalimentació amb el que es genera una

---

<sup>89</sup> Kermode, Frank (1975): *Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press.

corrent d'empatia. Aquest mecanisme funcional és un aspecte inherent al *rock'n'roll* i al fenomen mediàtic del *pop-rock*, pel que és igualment aplicable a qualsevol manifestació d'una cultura de masses.

Atès el que acabem d'exposar, la definició d'aquest cànon ha de partir d'uns paràmetres adients amb l'objecte d'estudi. El cànon quedarà així definit per un corpus de textos, d'autors i d'intèrprets que la consuetud ha portat a considerar modèlics i recursius per posteriors discursos. D'acord amb això, el cànon ocupa una posició central dins el paradigma de la música que tractem.

Mostra representativa d'aquest cànon és precisament el corpus documental aportat, si bé, com hem ja dit, cal precisar que podria ser molt més extens i incloure altres textos i artistes. No obstant, lluny de qualsevol pretensió d'exhaustivitat, hem optat per presentar una mostra significativa i alhora orientativa. Per tant, dins aquesta mostra, una de les condicions que senyalem d'antuvi és que els textos que formen part del cànon són en llengua anglesa, la qual cosa porta ja a una divisió conceptual entre una música nord-americana i una altra britànica, pel fet d'haver estat generades en un context diferent i a partir d'uns orígens igualment diferenciats. Partim, així, del criteri de que la cultura del *rock'n'roll*, lluny de ser monolítica, evoluciona per diferents vies, raó per la que dins aquest cànon cal definir diferents corrents paral·lels. És així que, dins el gènere, trobem una interacció sincrònica i diacrònica d'aquests corrents. Val a dir també que, amb l'excepció del *pop-rock* britànic no entren en el cànon manifestacions de *rock'n'roll* en altres llengües, malgrat haver estat la francòfona una de les més influents. En tot cas es fa evident que caldria definir un cànon propi pel *rock* francòfon, en el qual entraria gran part dels referents contemplats en la present exposició. La definició de qualsevol cànon és, per tant, una tasca compromesa i sempre subjectiva en tant que no es pot pretendre ser exhaustiu sinó tan sols orientatiu i modèlic.

Atès el que acabem d'exposar, el cànon que considerem inclou els productors (compositors i lletristes) de temes de *rock'n'roll* i modalitats derivades, així com els seus intèrprets i promotors més rellevants. D'acord amb això l'organitzem a partir del criteri dels esmentats corrents paral·lels, per la qual cosa es presenta un llistat referencial centrat en el *rock'n'roll*, com a modalitat prioritària, i altres llistats complementaris que fan referència a gèneres alternatius que han tingut marcada

influència en la gènesi del moviment, com són concretament els casos del *rhythm & blues*, del *blues*, del *country* i del *jazz*, sense deixar de considerar altres influències que, malgrat ser musicalment alienes, formen igualment part del paradigma. Com hem ja indicat, presentem també un apartat referit al *rock'n'roll* britànic amb les seves modalitats i derivacions.

Considerant tots aquests referents es fa difícil establir criteris prou vàlids com per decidir qui queda exclòs del cànon que presentem, en tant que hi ha també molts altres autors i intèrprets que estilísticament estan situats dins el gènere. És per això que hem optat per considerar tan sols el criteri de la popularitat, el que comporta necessàriament una valoració comercial, malgrat que ponderada, inherent a qualsevol fenomen de cultura de masses.

Tampoc hem inclòs aquells compositors o intèrprets coneguts tan sols per un únic tema, a menys que aquest tema sigui prou rellevant com per figurar inclòs en el corpus de *standards* que presentem. D'altra banda, per raons òbvies s'inclouen també en el cànon aquells músics (instrumentistes) que més influència han exercit en el gènere, així com alguns autors o intèrprets de temes instrumentals que, per manca de text, hem deixat de considerar.

#### **Refèrents dins l'àmbit del *blues***

- W.C. Handy (*St. Louis blues*)
- Sleepy John Estes (*Worried life blues, Milk cow blues*)
- Bessie Smith (Intèrpret de *Worried life blues*)
- Arthur Crudup (*So glad your mine, That's alright mama, My baby left me*)
- T. Bone Walker (*Stormy Monday*)
- Ivory Joe Hunter (*I almost lost my mind*)
- Arthur Gunter (*Baby let's play house*)
- Willie Dixon (*My babe, Big boss man*)
- Little Walter Jacobs (*My babe*)
- Little Junior Parker (*Mystery train*)
- Huddie Leadbetter (*Rock Island Line*)
- Jesse Stone (*Money honey*)
- Blind Lemon Jefferson (*Teddy bear*)
- Elmore James (*It hurts me too, Dust my broom*)
- John Lee Hooker (*Tupelo, Boom boom, Dimples*)
- Jimmy Reed (*Baby what do you want me to do*)
- Muddy Waters (*Hootchie cootchie man*)

### Referents dins l'àmbit del jazz

- Kurt Weil / Marc Blitzstein (*Mack the knife*)
- Cole Porter (*Love for sale*)
- Cab Calloway (*St. James Infirmary*)
- George Gershwin (*Summertime, Night and day*)
- Oscar Hammerstein (*You'll never walk alone*)
- Ella Fitzgerald (Intèrpret de *Sweet Georgia Brown*)
- Duke Ellington (*Caravan*)
- Hoagy Carmichael (*Georgia on my mind*)
- Nat King Cole (Intèrpret de *Route 66*)
- Frankie Laine (*Jezebel*)
- Peggy Lee (*Fever*)
- Louis Prima (*Buona sera*)
- Dave Brubeck (*Take five*)
- Julie London (*Cry me a river*)

### Referents dins l'àmbit del country

- Don Raye (*Down the road a piece*)
- Bill Monroe (*Blue moon of Kentucky, Rocky road blues*)
- Roy Brown (*Good rockin' tonight*)
- Hank Snow (*I'm movin' on*)
- Hank Williams (*I can't help it, Jambalaya, Your cheatin' heart*)
- Johnny Cash (*Folsom Prison blues, Orange Blossom Special, San Quentin, Get rhythm, I walk the line*)
- Merle Haggard (*When my blue moon turns to gold again*)
- Marty Robbins (*Sugaree*)
- Jack Clement (*It'll be me*)
- Tennessee Ernie Ford (*Peace in the valley*)
- Gene Autry (*Have I told you lately that I love you*)
- Ray Peterson (*Corine Corina*)
- Don Gibson (*I can't stop loving you*)
- Bobby Bare (*Five hundred miles, Detroit City*)
- Roger Miller (*King of road*)
- Tom T. Hall (*That's how I got to Memphis*)
- Kris Kristofferson (*Me and Bobby McGee*)

### Referents dins l'àmbit del rock'n'roll propiament dit

- Fats Domino (*Please don't leave me, Ain't that a shame, I'm in love again, Blueberry Hill, Sick and tired, I'm walkin', Valley of tears, I'm ready, I want to walk you home, My girl Josephine*)
- Bill Haley (*Rock around the clock, See you later alligator, Skinnie Minnie, A fool such as I, New Orleans*)
- Little Richard (*Tutti frutti, Rip it up, Slippin'n' slidin', Long tall Sally, Ready Teddy, By the light of the silvery moon, The girl can't help it, Lucille, Kansas City, Good golly Miss Molly, Keep a knockin', Jenny Jenny*)
- Elvis Presley (*That's alright, Baby let's play house, Don't be cruel, Hound dog, Heartbreak Hotel, I'm gonna sit right down and cry over you, Love me tender, Tryin' to get to you, Mean woman blues, Teddy bear, Trouble, That's when your*)

- heartaches begin, Jailhouse rock, Loving you, All shook up, One night, Dixieland rock, King creole, I got stung, It's now or never, Devil in disguise, It hurts me*)
- Chuck Berry (*Maybellene, Thirty days, Wee wee hours, Brown eyed handsome man, Roll over Beethoven, Too much monkey business, School days, Johnny B. Good, Rock'n'roll music, Sweet little rock'n' roller, Sweet little sixteen, Carol, Memphis Tennessee, Reelin' and rockin', Almost grown, Little queenie, I'm a rocker, Let it rock, Bye bye Johnny, Nadine, Promised land, No particular place to go*)
  - Carl Perkins (*Turn around, Boppin' the blues, Everybody's tryin' to be my baby, Honey don't, Blue suede shoes, All mama's children, Matchbox*)
  - Jerry Lee Lewis (*Whola lotta shakin' goin' on, Great balls of fire, Breatless, High school confidential*)
  - Gene Vincent (*Ain't she sweet, Be bop a lula, Five days five days, Bluejean bop, Baby blue, Frankie and Johnny, Git it, Say mama, Rocky road blues, She she little Sheila, The story of rockers*)
  - Eddie Cochran (*Milk cow blues, C'mon everybody, Twenty flight rock, My way, Jeannie Jeannie Jeannie, Summertime blues, Something else, Cut across Shorty, Three steps to heaven*)
  - Buddy Holly (*Rave on, That'll be the day, Not fade away, Peggy Sue, Oh boy, Early in the morning, Baby I don't care, Words of love*)
  - Johnnie Burnette (*Train kept a rollin', Tear it up, Cincinnati Fireball, You're sixteen, Moody river*)
  - Larry Williams (*Bonnie Moronie, Dizzy Miss Lizzy, Slow down*)
  - Roy Orbison (*Down the line, Pretty woman*)
  - Bobby Darin (*Multiplication*)
  - Pat Boone (*That's my desire, Speedy Gonzales*)
  - Sanford Clark (*The fool*)
  - Eddy Ray (*Hearts of stone*)
  - Guy Mitchell (*Singing the blues*)
  - Huey Piano Smith (*Rockin' pneumonia and the boogie woogie flu, Sea cruise*)
  - Chuck Willis (*It's too late, CC Rider*)
  - Bob Luman (*Red hot*)
  - Danny & the Juniors (*At the hop*)
  - Big Bopper Richardson (*Chantilly lace, White lightning*)
  - The Everly Brothers (*Bye bye love, Cathy's clown, Wake up little Susie*)
  - Conway Twitty (*It's only make believe, Trouble in mind*)
  - Dale Hawkins (*Susie Q*)
  - Ronnie Hawkins (*Susie Q*)
  - Charlie Rich (*Lonely weekends, Unchained melody*)
  - Ritchie Valens (*Donna, La bamba*)
  - Frankie Ford (*Sea cruise*)
  - Fabian (*Turn me loose*)
  - The Fleetwoods (*Mr Blue*)
  - Johnny Ace (*Pledging my love*)
  - Dion and the Belmonts (*Run around Sue*)
  - Rick Nelson (*Lonesome town, Hello Mary Lou*)
  - Gene McDaniels (*A hundred pounds of clay*)
  - Gene Pitney (*Hello Mary Lou*)
  - Chris Montez (*Let's dance*)
  - Paul Anka (*Diana*)

- Tommy Roe (*Sheila*)
- Chan Romero (*The hippy hippy shake*)
- Joey Dee (*Peppermint twist*)
- Bobby Vinton (*Sealed with a kiss, Mr Lonely*)

### **Referents dins l'àmbit del *rhythm & blues***

- Louis Jordan (*Caldonia, Don't let the sun catch you cryin', Choo choo chooch'boogie*)
- Robert Troup (*Route 66, The girl can't help it*)
- Joe Turner (*Flip flop and fly, Shake rattle and roll*)
- Bo Diddley (*When the saints, Bo Diddley*)
- Ray Charles (*Am I blue, I got a woman, Hallellujah I love her so, What 'd I say, Mary Ann, Drown in my own tears, Georgia on my mind, Hit the road Jack, I'm talking about you, Night time is the right time, Unchain my heart, Let the good times roll*)
- The Platters (*Only you*)
- The Marcells (*Blue moon*)
- The Drifters (*Ruby baby*)
- Lloyd Price (*Lawdy Miss Clawdy, Send me some lovin', Stagger Lee, Personality*)
- The Coasters (*Poison ivy*)
- The Isley Brothers (*Shout, Twist and shout*)
- Hank Ballard (*Sexy ways, The twist*)
- Lou Rawls (*Tobacco Road*)
- Ernie K-Doe (*Mother in law*)
- Ben E. King (*Save the last dance for me, Stand by me*)
- Lee Dorsey (*Ya ya*)
- Chubby Checker (*Let's twist again*)
- Don Covay (*Pony time*)
- Ray Bryant (*The madison time*)
- The Cascades (*Rhythm of the rain*)
- Sam Cooke (*Twistin' the night away, Bring it home to me*)
- Little Eva (*The locomotion*)
- Arthur Alexander (*You better move on, Anna*)
- The Bristols (*Hey baby*)
- The Chrystals (*Da doo ron ron*)
- Dickey Lee (*I saw Linda yesterday*)
- Solomon Burke (*Everybody needs somebody*)
- Wilson Pickett (*Land of 1000 dances, Funky Broadway, Mustang Sally, In the midnight hour*)
- Eddy Floyd (*Knock on wood*)
- James Brown (*It's a man's man's word, Sex machine*)
- Stevie Wonder (*Uptight*)
- Percy Sledge (*When a man loves a woman*)
- Jimi Hendrix (*Hey Joe*)
- Otis Redding (*Sitting on the dock of the bay, Respect*)
- Sam & Dave (*Soul man*)
- Arthur Conley (*Sweet soul music*)
- Joe South (*Hush*)
- Aretha Franklin (*Chain of fools*)

- Ike & Tina Turner (*Such a fool like you*)

### **Compositors i promotors**

- Chuck Berry
- Carl Perkins
- Dave Bartholomew (co-autor amb Fats Domino)
- Sheriff Tex Davies, Johnny Meeks, Jack Earl, Jim Pewter, Jerry Merritt (co-autors amb Gene Vincent)
- Jerry Capehart, Sharon Shelley (co-autors amb Eddie Cochran)
- Norman Petty, Sonny West, Bill Tilghman (co-autors amb Buddy Holly)
- Doc Pomus & Mort Shuman (*A mess of blues, Turn me loose, Save the last dance for me*)
- Jerry Leiber & Mike Stoller (*Ruby baby, Money honey, Hound dog, Love me, Trouble, Poison ivy, Jailhouse rock, Kansas City, Loving you, Baby I don't care, King creole*)
- Lee Hazlewood (*The fool, These boots are made for walkin', Jackson*)
- Rodgers & Hart (*Blue moon*)
- Otis Blackwell (*Don't be cruel, Great balls of fire, All shook up, Breathless*)
- Robert Blackwell & John Marascalco (*Rip it up, Ready Teddy, Good golly Miss Molly*)
- Enotris Johnson (*Long tall Sally*)
- Robert McCoy & Shelby Singleton (*Tryin' to get to you*)
- Gerry Goffin & Carole King (*Chains, Locomotion*)
- Claude Demetrius (*Mean woman blues*)
- Aaron Schroeder (*Dixieland rock, I got stung, Cincinnatti Fireball, It s now or never*)
- John D. Loudermilk (*Tobacco Road*)
- Dave Appell & Karl Mann (*Let's twist again*)
- Berry Gordy Jr (*Money, Do you love me*)
- Robert Higgenbotham (*Hi heel sneakers*)
- Phil Spector (*Da doo ron ron*)
- Steve Cropper (co-autor amb Otis Redding, Wilson Pickett, Arthur Conley)
- Alan Freed (*Disc jockey* promotor del *rock'n'roll*)
- Sam Phillips (Fundador de Sun Records)
- Dick Clark (Promotor del *rock'n'roll* en el medi televisiu)

### **Derivacions referencials dins l'àmbit del *pop-rock***

- Gordon Lightfoot (*Early morning rain*)
- Bob Dylan (*Mr Tambourine Man*)
- The Byrds (*Turn turn turn*)
- Bobby Gentry (*Ode to Billy Joe*)
- The Doors (*Light my fire*)
- Tony Joe White (*Polk Salad Annie*)
- Creedence Clearwater Revival (*Born on the bayou, Fortunate son, Bad moon rising*)
- Lynird Skynird (*Sweet home Alabama*)

### **Referents britànics**

- Lonnie Donegan (*Rock Island Line*)
- Tommy Steele (*Singing the blues*)
- Cliff Richard (*Mean streak, Move it, We say yeah*)

- Ian Samwell (*Mean streak, Move it*)
- The Shadows (*Sleep walk*)
- Vince Taylor (*Brand new Cadillac*)
- Johnny Kidd (*Shakin' all over, A shot of rhythm and blues*)
- Tony Sheridan (*My Bonnie*)
- The Beatles
- John Lennon & Paul McCartney (*I saw here standing there, I wanna be your man, She's a woman, Day tripper, Girl, Yesterday, Got to get you into my life*)
- The Dave Clark Five (*Glad all over*)
- The Animals (*The house of the rising sun*)
- The Rolling Stones (*Satisfaction, Honky tonk women, Jumpin' Jack Flash*)
- Mick Jagger & Keith Richards (The Rolling Stones)
- The Spencer Davies Group (*Gimme some lovin', I'm a man*)
- S'inclou també tot el context del *British blues*: Cyril Davis, Chris Barber, Graham Bond, John Mayall, Alexis Korner, Long John Baldry, Manfred Mann, Cream.
- Com a referències derivades cal també fer esment d'alguns grups del *pop* britànic com The Kinks, The Dave Clark Five, Billy J.Kramer & The Dakotas, The Swinging Bluejeans, The Who o The Pretty Things, una corrent d'influència que es tanca en Pink Floyd.

### Referents instrumentals

- Guitarristes: Chet Atkins, Jerry Reed, Merle Travis, Les Paul, James Burton, Scooty Moore, Duane Eddy, Cliff Gallup, Johnny Meeks, Al Caiola, Link Wray, apart dels cantants-guitarristes Chuck Berry, Carl Perkins, Eddie Cochran, Jimi Hendrix.
- Grups instrumentals: Johnny & The Hurricanes, The Rock-a-Teens, Booker-T & The MG's.
- Teclistes: Floyd Kramer, Lafayette Leake, Johnnie Johnson, Brian Auger, apart dels cantants-pianistes Merrill E.Moore, Memphis Slim, Ray Charles, Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Mickey Gilley.
- Baixistes: Willie Dixon, Bill Black, Jack Neal, Bill Wyman, Klaus Voorman.
- Bateria: D.J.Fontana, Buddy Harman, Levon Helm, Bebop Harrell, Bobby Clarke, Brian Bennett, Jimmy Nichol, Panama Francis.
- Harmonicistes: Charlie McCoy, Charlie Musselwhite, John Mayall, Howlin' Wolf.
- Saxofonistes: Boots Randolph, Jackie Kelso, King Curtis, JuniorWalker, Dick Heckstall-Smith.
- Trompetistes: Dave Bartholomew, Louis Prima.
- Trombonistes: Louis Jordan, Chris Barber

### Alguns temes instrumentals considerats també com *standards*<sup>90</sup>

- |                          |                                   |                       |
|--------------------------|-----------------------------------|-----------------------|
| - <i>Caravan</i>         | (I.Mills / D.Ellington / J.Tizol) | (1937) Duke Ellington |
| - <i>Boogie woogie</i>   | (Clarence Smith)                  | (1943) Tommy Dorsey   |
| - <i>Harlem nocturne</i> | (E.Hagen)                         | (1940) Herbie Field   |
| - <i>Night train</i>     | (Jimmy Forrest)                   | (1952) Buddy Morrow   |
| - <i>Tequila</i>         | (Danny Flores)                    | (1958) The Champs     |
| - <i>Apache</i>          | (J.Lordan)                        | (1958) Al Caiola      |

<sup>90</sup> Valgui observar que alguns d'aquests temes tenen textos alternatius a la versió instrumental. No obstant, degut a haver estat aplicats amb posterioritat a l'estructura musical, o pel fet de no haver-se fet populars, al contrari de la versió instrumental, no s'els pot incloure com a *standards*. Ens consta, per exemple, l'existència de versions cantades de *Caravan* i de *Harlem nocturne*, dins l'àmbit del *jazz*.



- *Sleep walk* (Farina) (1959) The Shadows
- *Last night* (Marz / Keys) (1961) The Mar-Keys
- *Green onions* (B.T.Jones / S.Cropper / A.Jackson) (1964) Booker-T & MG's
- *Peter Gunn* (Henry Mancini) (1959) Henry Mancini
- *Philly dog* (Rufus Thomas) (1962) Rufus Thomas



## 8. La relativització del temps dins l'estructura musical i textual

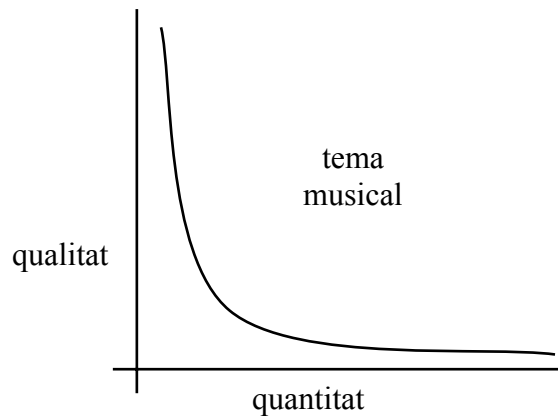
La primera consideració que s'imposa al tractar el text d'un tema musical és d'interès pragmàtic. Des d'aquesta perspectiva cal analitzar què és el que s'interpreta, qui és el que interpreta i on s'interpreta, en referència a la modalitat musical que analitzem. Atenent a aquesta consideració i teoritzant sobre l'estructura textual i musical d'un tema podem postular que tota obra musical susceptible de ser interpretada, hauria de complir una doble llei que seria gràficament representable mitjançant projeccions en un sistema d'eixos cartesianes. Així, mentre que l'eix de les ordenades seria referit al contingut textual del tema, el de les abscisses seria indicador del lapse de temps físic dins el qual té lloc l'interpretació. S'observa amb això que, mentre que el contingut temàtic està sotmès a un temps intern pautat pel propi text, la cronèmica dins la qual es desenvolupa l'interpretació queda demarcada pel temps extern. La imbricació d'aquests dos temps s'assoleix a través de la pròpia estructura musical i especialment a partir de la cadència imposada pel ritme al que està sotmesa. Certament, des d'una consideració temporal, dos dels factors més destacables respecte a qualsevol tema cantat són la seva concisió expositiva i la seva brevetat en el discurs. Atenent a aquesta consideració, l'eix cartesià referent al text pot perfectament estructurar-se a partir d'un criteri estètic abstracte que, de forma més entenedora, podria ser sintetitzat amb la cita de John Keats: "*A thing of beauty is a joy for ever*"<sup>91</sup>. Valgui remarcar que aquesta inferència posa de manifest una íntima relació entre l'impacte emocional produït per una imatge (icònica o textual) i el caràcter d'atemporalitat amb el qual és projectat i fixat en el record. Així, mentre que sobre l'eix de les ordenades és projectat el contingut, el de les abscisses pren com a referència un criteri cronèmic a partir de l'esperit que connota la popular dita de Baltasar Gracián: "*Lo breve, si bueno, dos veces bueno*", el que, en síntesi, no deixa de ser l'aplicació de les màximes de cooperació de Grice<sup>92</sup> pel que respecta a trobar l'equilibri entre qualitat i quantitat. Fins i tot, malgrat el relativisme cultural en el qual s'estructura, un sistema d'aquest tipus permet aplicar alguna forma de quantificació, per la qual cosa sembla que els requisits de qualitat per qualsevol tema (posant en consideració els seus components interns, tant musicals com textuais) haurien de ser directament proporcionals a la seva concisió. Per contra, es fa evident que un text de

---

<sup>91</sup> Keats, John (1818): *Endymion* (book 1).

<sup>92</sup> Grice, Paul (1989): *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press.

baixa qualitat ho serà encara menys quan més s'allargui el temps, no tant sols pel seu relatiu valor literari o musical sinó precisament pel fet d'ocasionar una disminució de l'impacte emocional en el públic.



Del que s'acaba d'exposar s'en desprèn que tot tema musical pot ser considerat com una obra minimalista, dins la qual el temps actua com un element reforçador i catalitzador del propi text i del contingut musical. Resulta d'interès observar que ja en la cultura hispano-aràbiga d'època medieval, un determinat estat d'ànim, un desig o anhel havia trobat una forma d'expressió suficientment explícita i contundent a través de les *harchas*<sup>93</sup>. Consistien aquestes en una estructura poètica arcaica en forma de paral·lelisme entre dos grups fònics que repetien una breu proferència o una exclamació mitjançant una inflexió vocal. El desig o el plany –prenent gairebé sempre una estructura de subjuntiu- interrelacionava així un esdeveniment retrospectiu amb la situació d'un present sovint dissortat, com si en aquest present hi actués una mena de força illocutiva projectada en aquesta expressió d'emocions. Si bé musicalment la *harcha* és pobre o gairebé nul·la, la contundència de la inflexió rítmica de la veu, així com la seva estructura minimalista era un factor rellevant en referència al contingut, el que al aportar una forta càrrega dramàtica resultava absolutament entenedora per a projectar un estat d'ànim, tant de tristesa com d'alegria. Es donava així una situació comunicativa perfectament estructurada, en tant que el missatge era entès de manera inequívoca. En aquest tipus de situació, la pròpia emotivitat n'era un element destacat per a la comprensió del missatge dins un context no verbal. Atenent a aquests factors,

<sup>93</sup> El terme *harcha* o *harka* sembla procedir de l'àrab *haraka*, traduïble com "agitació".

qualsevol text cantat, a l'igual que es dona en els comptes infantils, com hem ja comentat, ha de ser entès com una narració fragmentària, atemporal i necessàriament minimalista, donat que el lapse de temps extern dins el qual es desenvolupa un tema musical és sempre mínim. Fins i tot en estructures musicals de llarga duració, com pot ser l'àmbit operístic, es donen també aquestes condicions, malgrat el formalisme aportat per la representació teatral dins la qual l'obra es representa. Veiem així que, apart del contingut global, qualsevol òpera està constituïda per àrees o estructures musicals diferenciades que, malgrat formar part d'un conjunt definit i homogeni, no deixen de gaudir d'una relativa autonomia, com a mínim fins al punt de poder ser interpretades de manera independent fora del conjunt de l'obra.

Pel que fa referència a l'estructura temporal s'observa que la progressió de qualsevol tema musical està sotmesa a una teoria de la variació. El canvi actua, per tant, com un veritable element dinamitzador en base a una seqüenciació a partir d'un criteri de causa-efecte projectat en una alternança entre sons i silencis. Podem veure que, en aquest sentit, el llenguatge de qualsevol estructura musical progressa d'una forma similar al seqüenciat d'un film, dins el qual una successió d'imatges projecta unes determinades situacions en forma de discurs audiovisual. El procés de relativització és, per tant, un aspecte cabdal pel que fa a la comprensió i interpretació de qualsevol discurs, sigui musical o icònic, en tant que el canvi infereix una perspectiva de futur inherent a la noció de present i al context de presentisme dins el qual es desenvolupa aquest discurs.

### **8.1. El temps extern i el nivell pragmàtic**

Dins la concepció diacrònica de les denominades “arts del temps”, per oposició a les “arts plàstiques” el ritme és un element essencial, fins al punt de que s'el podria considerar com la seva matèria prima. L'element ritme pren, així, un paral·lel amb el propi temps viscut, en tant que la mètrica implica duració i aquesta és viscuda, juntament amb els seus intervals, la qual cosa qualifica Bergson com l'“*étouffe même de la réalité*” (Piaget, 1981:295). És, per tant, profitós observar com aquesta assimilació de l'element ritme a les “arts del temps” pren un paral·lelisme amb l'assimilació entre temps i vida, com es desprèn de l'esmentat concepte de cinquena dimensió proposat per

Norbert Elias. S'observa així que, a partir d'aquest criteri, el sentit del ritme tendeix a ser confós amb la competència humana d'organitzar el temps, o quan menys a l'estructura subjacent d'aquesta competència, la qual assimila els ritmes interns a la pròpia vida. En realitat el pautat dels rellotges interns de Roy Davis no és altra cosa que l'assoliment d'un tipus de ritme que està en ressonància amb l'espai físic, en tant que àmbit dins el qual es desenvolupa tot esdeveniment. No és de més senyalar que, en primera instància, el terme grec *rhythmós* fa referència a qualsevol moviment regulat i mesurat a partir de determinades pautes temporals. Cert és que hi ha ritmes per tot, en tant que la noció del ritme apareix igualment metaforitzada en termes d'harmonia de formes i colors, amb possibilitat de ser igualment aplicada a les arts plàstiques. No obstant, cal precisar que l'estatisme de les arts plàstiques és solament teòric donat que en realitat es tracta de realitzacions no seqüenciades, les quals cal interpretar en termes de ritme i temps mitjançant un procés diferent de percepció del que fem en realitzacions seqüenciades. Veiem per altra banda que qualsevol evolució cronèmica està pautada a partir de diferents ritmes en els que intervenen factors físics diversos que estan sotmesos a una combinatòria, com són la quantitat (o duració del so), la tonalitat (o altura musical en què el so és emès) o la intensitat (energia d'emissió). No obstant, però, la cadència dins la qual aquests elements estan sotmesos no sempre és coincident amb els mateixos sons o síl·labes del text d'un determinat tema musical, raó per la que es fa sempre necessari un reajustament del lèxic al ritme.

Des d'una perspectiva cronèmica, en qualsevol tema musical cantat es dona una interacció i un desfasament evident entre el temps real i el del contingut narratiu del text. Per aquesta raó cal fer una distinció entre el temps històric dins el qual el tema fou compost, el factor ritme amb el consegüent temps d'execució i el temps cronològic dins el qual la composició s'interpreta i es torna a interpretar en l'esdevenidor. Per tant, una vegada més cal prendre com a referència el model dels tres pols proposats per Norbert Elias. És a dir, per una banda la persona que parla (en aquest cas l'interpretant) aquí i ara, el qual estableix una xarxa de relacions temporals amb altres subjectes i situacions; en segon lloc l'acotament temporal de la pròpia persona situat entre el seu naixement i la seva mort (en el cas de que s'hagi produït), el que representa el transcurs històric o biogràfic de l'actant. Finalment, com a tercer pol de referència l'aspecte vivencial que es desenvolupa en el moment de la interpretació o creació, és a dir el

temps present en el que es produeix l'esdeveniment. Dins aquest esquema interessa, per tant, diferenciar els aspectes vivencials o experimentats i els aspectes referits al context.

S'observa així que, en realitat, ens trobem davant diferents temps mimetitzats i interrelacionats, amb la particularitat de que mai poden arribar a ser idèntics. El desajustament cronèmic, per tant, solament és solventable si s'entén que un determinat tema musical es mou en un temps propi apart del físic, de manera similar al procés en el que es desenvolupa qualsevol compte infantil, com hem exposat més amunt. En aquest cas, a l'igual que en els comptes, sovint es fa ús de lèxic situacional a objecte de crear un marcatge anunciador per entrar en la narració que musicalment es glosa. Una d'aquestes expressions lèxiques, que més endavant analitzarem, és, per exemple, la introducció d'un tema amb l'expressió “*well...*”, el que connota una presa de consciència de situació alhora que l'avís de que el que vindrà a continuació té lloc en un temps diferent del físic dins el qual es desenvolupa la interpretació del tema.

Com tractarem aviat, el text pot ser referit en primera persona, o bé dirigit a una segona, o també expressat en tercera persona. La conclusió de la narració, tancada o no, queda a l'aire i es reprèn en el moment en què el tema torna a ser interpretat, tot fent-la reviure de manera anàloga al procés narratiu que s'utilitza en els comptes. Atenent a això, és fa evident que no importa tant conèixer el final de la història que es narra com fruit de la interpretació, el que delimita perfectament un espai temporal que es desenvolupa paral·lelament al físic o temps real.

El text implica, per altra banda, el recurs memorístic per assolir la reconstrucció d'un passat –el propi tema musical- i alhora una praxi per recordar-lo cada vegada que es reinterpreta. Val a dir, però, que en el cas dels *standards* aquest exercici de memòria entra dins les pautes de qualsevol situació comunicativa, sia directa o indirecta, depenent de si es tracta d'una gravació o d'una interpretació en viu. Així mateix és d'observar que en ambdós casos l'exercici memorístic és alhora compartit per l'interpretant –ja es tracti de gravació o en viu- i per un públic amb més o menys grau de coneixement del tema, aspecte que esdevé del fet d'haver-lo interioritzat mitjançant un procés repetitiu en base a successives audicions. Pel que fa referència a la situació comunicativa, el context en el que es mou la narració és un altre aspecte especialment rellevant, atenent al fet de que tant la lletra com la música són expressables mitjançant

determinats sistemes de símbols que constitueixen els llenguatges d'expressió, és a dir la llengua en la qual el text ha estat transcrit i el codi musical de la partitura, respectivament. Vist així, una vegada més es recupera la diferenciació entre aquest sentit narratiu i el terme *recit* proposat per Pierre Janet, més versat en la interpretació del text que no en la seva lectura lineal. És d'observar, per altra banda, que en música, atenent-nos a qüestions d'estil i de creativitat, la interpretació o reintrepretació d'un tema és susceptible de presentar variacions, tant en el ritme com en la cadència o en el propi text. De qualsevol forma el text ha d'adaptar-se a la música, ja que l'estructura musical prima sobre la lletra pel fet de que el pausat dels compassos no pot ser modificat en el que fa referència a la mètrica. Per aquesta raó no sempre les paraules i les estructures sintàctiques són respectades atenent a consideracions estrictament gramaticals. Els textos cantats no sempre són emesos d'acord a una pronunciació correcta i intel·ligible atenint-se a unes normes fonètiques estrictes, ni tant sols són pronunciades senceres, de tal forma que ni el text és sempre respectat en la seva integritat. Considerant aquests canvis i llicències, es fa evident que, al estar immers dins l'estructura musical, el text pren una nova dimensió, més harmònica i rítmica que pròpiament literària. Aquesta dimensió del text es diferencia, per tant, de la seva transcripció, en tant que el text escrit és sempre susceptible de ser llegit sense la submissió a un pausat musical. En tot cas, cal afegir que, pel que fa al contingut i a la coherència discursiva, aquestes variacions mai afecten a un ordre lògic, en tant que la memòria tendeix a estructurar-se sempre d'acord a un esquema seqüenciat, amb coherència de causa i efecte (Piaget, 1981), fins i tot en obres literàries, on sovint la originalitat creativa l'allunya de la canonicitat acadèmica i de les constriccions dels usos propis de la parla quotidiana.

És obvi que pel que respecta a la interpretació per part de l'artista hi juga una interacció complexa entre elements verbals, no verbals i paraverbals. Tota *performance* comporta un acte públic en el qual la interacció comunicativa es fa evident i els aspectes semiòtics a considerar són múltiples i complexes. De bon principi cal tenir en compte el propi context en el que es dona la *performance*, així com la forma en la que es presenta l'espectacle on, entre altres consideracions, hi entren aspectes de caire semiòtic –en especial indumentaris i proxèmics–, així com un mecanisme d'empatia envers el públic. Òbviament, la càrrega emocional que suposa tota *performance* força a considerar en



termes deíctics la situació dins la qual es desenvolupa, amb característiques pròpies del psicodrama (Lebel,1966:62). És aquesta una situació que, dins l'àmbit de la comunicació, significa una complicitat amb l'auditori, en la qual es sincronitzen les perspectives temporals del text que es canta malgrat donar-se la paradoxa de formar part del món narrat. S'observa així com, una vegada més, es reforça la relativització entre el present que es viu i la atemporalitat connotada a través del text, un mecanisme similar al que es dona en els comptes infantils, com hem comentat. Certament, el caràcter d'immediatesa i la força aportada per la concisió minimalista connotats pel propi text d'un tema gravat en estudi, es reforça considerablement en viu ja que en aquest cas forma part del context d'una autèntica *performance*, el que comporta sempre una forta càrrega emocional. Dins aquesta situació cal diferenciar el present real (o temps extern), de l'interpretat (o temps reflectit pel propi text de la cançó), el qual seria un temps intern, alhora desdoblant en l'aspecte lèxic o contingut narratiu i en l'aspecte rítmic del propi tema, elements que apareixen íntimament relacionats i relativitzats amb el temps extern.

La interpretació del tema és així còpsada de manera global i no pas analítica (o fragmentada). S'observa amb això que el pausat rítmic ajuda a aquesta aprehensió holística, aportant una relació de coherència mitjançant la convergència de diferents factors. El pausat rítmic, per tant, actua com un acotament temporal tant intern com extern, quedant la producció artística sotmesa a una mètrica, dins la qual les paraules són situades a partir de diferents mecanismes fonètics com són el joc amb l'accentuació, l'eliminació de lèxic o l'afegiment de més lèxic, el *shortening* o altres recursos que més avall passarem a comentar. En aquest sentit resulta interessant el paral·lelisme que es troba entre el pausat musical i el de la fonètica del propi llenguatge. Val a dir sobre això que tot llenguatge està estructurat a partir de ritmes (Lenneberg, 1968) i que, en conseqüència, cada llengua té la seva pròpia música i cadència, factors que resulten d'una importància rellevant per la comprensió i la interpretació del discurs. La llengua anglesa, per exemple, presenta uns determinats trets, denominats suprasegmentals (Mott,1991:211-218), dins els quals hi entrarien fins i tot consideracions de caire prosòdic, consistents bàsicament en el ritme, l'entonació, la càrrega (o *stress*) i l'allargament. Amb això cal observar que la funció del *stress* presenta similituds amb el concepte d'"expressió" en un pausat musical, en tant que és un element significatiu pel

que fa a l'apreciació global del context. La càrrega (*stress*), fins i tot, és definida com "força d'inici" (*initiator power*) (Catford, 1988:172-177), malgrat tractar-se d'un fenomen complex envoltat d'efectes concomitants com serien la profunditat, la llargada fonètica, el *pitch*, així com les diferències qualitatives pel que fa a la sonoritat.

## 8.2. El temps intern i el pautat rítmic

Al llarg d'aquesta exposició hem insistit repetides vegades en el fet de la dissociació entre temps "psicològic" (o interioritzat) i temps pautat artificialment, així com en el conflicte que aquest desajustament produeix. Val a dir que el problema de fons, pel que fa referència a aquest desajustament cronèmic, rau precisament en la forma de quantificar o descriure el funcionament de les operacions del temps psicològic, atenent al fet de que, contràriament al físic, aquest es limita al qualitatiu pur. Per aprofundir en aquesta mètrica temporal interna –sempre en el cas de poder-se definir– Henri Bergson (1998) proposà fer recurrència al llenguatge musical, en tant que es tracta d'un tipus de percepció que incideix de manera directa en l'emotivitat. Sobre això és d'observar que una avaluació de la duració de l'emotivitat comporta alhora l'intuitiu i l'antiracional, conceptes que poden significar un prejudici epistemològic pel fet de raure allunyats del paradigma de la lògica cartesiana encara avui dia predominant. El fet, però, de que el llenguatge musical s'expressa en termes de ritme, melodia i simfonia, portà a Bergson a definir la música com una matemàtica interior. Fins i tot sembla que la competència dels humans pel que fa a aquesta matemàtica interior, expressable a través de pautats musicals, pot aparèixer perfectament dissociada de qualsevol esquema aritmètic artificial copsat a través dels mètodes didàctics tradicionals. Considerant això, una vegada més ens trobem davant aspectes cronèmics interns que es regulen a partir de pautes molt diferents de les imposades des de fora, la qual cosa coincideix amb les observacions de Roy Davis sobre asincronicitat.

Certament, es pot parlar de l'evidència d'un pautat temporal intern susceptible de ser projectat a través de la música, donat que del contrari no seria en absolut possible expressar-la ni exterioritzar-la. Diu la tradició que abans que Pitàgores descobrís les proporcions simples inherents als acords harmònics, tocava ja el flabiol i s'esplaiava en cànctics (Piaget, 1981:295-296). És així que, a través d'aquesta pràctica, Pitàgores hauria

intuït *avant la lettre* les equivalències musicals, és a dir, el fet convencional, aplicat més tard, de que una rodona valgui dues blanques, que una blanca valgui dues negres o que una negra valgui dues correes. La qual cosa porta a sospitar que el ritme musical podria ser la més intuïtiva de les mètriques temporals, degut precisament al fet de no estar sotmesa a cap tensió, ja que no ve imposada pel món exterior i evoluciona de dins cap en fora. De forma anàloga, l'alternança entre temps curts i llargs en el llenguatge produeix ritmes i pautaats que es tradueixen en l'articulació i sobretot en la versificació. Considerant aquest aspecte, des d'una perspectiva fonètica, el llenguatge pot ser perfectament assimilat a un cert tipus de música, com, per altra banda, s'infereix de la tesi biològica de Lenneberg. De qualsevol manera s'observa que totes les llengües estan sotmeses a uns determinats temps d'articulació i pautaats rítmics que són a la vegada aspectes altament rellevants pel que fa a la comprensió en tota situació comunicativa. És d'observar, com hem dit, que aquests pautaats rítmics produeixen inflexions tonals que resulten característics per cada llengua. Així, a l'igual que existeix una determinada musicalitat típica de l'anglès britànic estàndard<sup>94</sup> i altres que caracteritzen a diferents parles angloamericanes, el mateix fenomen és observable en moltes altres llengües, des del francès fins el suec, sense deixar de considerar altres famílies alienes a la branca indoeuropea. Cas paradigmàtic respecte al que comentem és l'espanyol d'Argentina, especialment la parla *porteña*<sup>95</sup>, en la qual l'estructura bàsica és sovint modificada en el nivell morfosintàctic i en l'accentuació, amb el que pren una musicalitat manllevada de l'italià, ben segur com a resultat d'una influència directa aportada per la població immigrada sobretot de terres sicilianes i napolitanes.

Sia com sia, tant si es tracta d'un tema musical com de la parla quotidiana, la veu, com qualsevol altre factor paraverbal, és un element que manté una íntima relació amb aspectes d'emotivitat. Val a dir que des de la contundència, quan no agressivitat, de l'arenga d'un oficial davant la seva tropa, fins la tendresa d'unes paraules sussurrades per dos amants a cau d'orella hi ha un dilatat ventall de situacions i matisos a avaluar pel que fa referència a les emocions. No obstant, és d'observar que aquest àmbit és aliè a la teoria, donat que és la pròpia inspiració que inventa les mètriques de la poesia, raó

---

<sup>94</sup> El terme és referit a la parla estàndard Londres-Cambridge-Oxford i es basa més en un criteri de prestigi cultural i comunicatiu que no estrictament acadèmic o literari.

<sup>95</sup> Concretament la parla de la ciutat de Buenos Aires i, per extensió, gran part de l'estat del mateix nom, la qual es diferencia d'altres varietats vernaculars de la República Argentina i presenta alhora similituds amb les d'Uruguay.

que porta a excloure tota contradicció entre aritmètica elemental i l'expressió dels ritmes de la vida interior. Fins i tot els trencaments de la norma, com poden ser els aspectes formals i les constriccions imposades pel llenguatge, són susceptibles de ser salvats amb la intervenció d'una mètrica adient. És així que la pròpia seriació o seqüenciació de les instantànies crea un ritme intern que no és altra que el mecanisme que permet a l'infant construir el temps psíquic abans de conèixer el sentit del concepte hora o minut (Piaget, 1981:cap.10). Una vegada més això ens porta a considerar l'asincronicitat entre els ritmes interns de Roy Davis i els paupats temporals imposats artificialment. Igualment des de la fisiologia és constatable el caràcter rítmic de la parla humana i, fins i tot, de qualsevol activitat motriu, des de la forma de caminar fins la gestualització. Sobre aquest aspecte concret comenta E.H.Lenneberg (1968) que el propi procés visual està sotmès a un paupat temporal, en tant que per identificar els contorns es fa necessari la integració temporal en el sistema nerviós.

És profitós observar, per altra banda, que l'harmonia musical està composta d'elements de lectura simultània que incideixen directament i amb contundència en el *pathos*, el que porta a provocar un estat d'alteració de la consciència en l'auditori. Veiem així que aquests mecanismes semblen contrastar amb la pobresa de les successions lineals mitjançant les quals s'estructura la comprensió del discurs, com observa Fraisse (1967), aspecte que ens porta una vegada més a considerar la concisió i el procés de síntesi que es dona en estructures minimalistes. És així com la concisió del llenguatge no verbal o minimalista sembla oposar-se a la retòrica del discurs verbal. Val a dir que, en aquest sentit, també el silenci pren especial rellevància en la construcció d'estructures musicals, sobretot pel que fa a la cadència i contrast entre ritmes, aspecte que és igualment aplicable al llenguatge. S'observa per tant que, per ser el silenci un element absolutament essencial per la comprensió, té un evident significat pragmàtic com també semiòtic.

Pel que s'acaba d'exposar es fa evident que el component emocional (el *feeling*) és un aspecte essencial dins el tema que ens ocupa. En la percepció del temps, com hem comentat al llarg d'aquesta exposició, les emocions i els estats alterats de consciència són aspectes altament rellevants en els tres estadis bàsics de present, passat i futur. Tot tipus d'emoció, com pot ser la nostàlgia, l'afecte o la malaurança, sentiments que es

processen a través de la memòria en forma de record, o bé l'espectativa de futur (anhel, desig, voluntat) que es projecta en el present en forma d'emocions, incideixen de manera reconeixible en diferents nivells. Un d'aquests nivells és el propi text, mentre que altres són els recursos musicals rítmics (*stress*, sincopat, silencis) o tonals, com és l'ús dels anomenats *clusters*<sup>96</sup> o de les *blue notes*<sup>97</sup> en el context del *blues* i les seves modalitats derivades. Certament, des de la perspectiva de la percepció està demostrat empíricament que l'ús de tonalitats menors influeix en les emocions<sup>98</sup>, si bé cal encara esbrinar si això es tracta d'un fenomen precultural. També la interpretació o el conjunt d'elements no verbals i paraverbals traduïbles en efectes dramatitzats poden arribar, fins i tot, al patetisme, incidint de ple en les emocions. Sembla, així, que aquests mecanismes emocionals s'activen en la seva major part a través de la memòria a partir de la percepció. Val a dir que en el record de passat s'estructuren estímuls sensorials de tota mena, fins i tot aspectes poc estudiats com pot ser la percepció olfactiva, íntimament relacionada amb el sistema trigeminal, implicada, per tant, en la pròpia percepció del temps a nivell subliminar<sup>99</sup>.

Amb tot, pel que afecta a la cognició, els mecanismes sensorials amb els quals aquesta s'activa fan que el tractament de passat se centri en un àmbit molt diferenciat del que es construeix la perspectiva de futur i les valoracions de les perspectives de present com ja hem tractat. Certament, l'estadi de present és el punt d'inflexió que

---

<sup>96</sup> Es designa com a *clusters* el joc simultani de dos o més notes contigües, en el que hi entren terceres i sèptimes majors i menors. Aquest és un recurs emprat des molt aviat pels pianistes a fi d'obtenir tonalitats *bluesy* (Longstreet, S. & A.Dauer, op.cit.p.86).

<sup>97</sup> Així es designa a les notes alterades a la tercera i a la sèptima a objecte de desembocar en una entonació neutra. D'aquesta manera la tercera del *blues* és considerada amodal. Sembla ser que això és una característica de les músiques d'origen africà, les quals foren reinterpretades, tant pels blancs com pels negres al llarg dels anys. Aquesta alteració dona una certa impressió de nostalgia que portà a definir aquest gènere musical amb el nom de *blues* (Longstreet, S. & A.Dauer, op.cit.pp 51-52).

<sup>98</sup> En l'emissió de sons es donen fenòmens complexos referits especialment a la variació de períodes i amplituds. Igualment, tant des d'una consideració física com fisiològica, la percepció dels sons és un fenomen complex que depen de molts factors. Pel que fa a la tonalitat, en una escala menor hi ha un interval de 4 semitons entre la nota fonamental i el tercer grau, mentre que a la major, aquest interval és de 5 semitons.

<sup>99</sup> L'olfacció resulta un autèntic estímulo de la memòria, alhora que un potent catalitzador dels records. Tot flaire implica un procés de percepció i un consegüent fenomen de cognició, pel fet de que comporta una evocació d'ambients a través de la memòria, el que fa possible la recuperació de vivències, records i, fins i tot, d'estats d'ànim oblidats. La percepció olfactiva actua, així, en les zones d'emotivitat del cervellment i, de manera especial, en l'àrea dels records. A l'actualitat la verbalització d'olors és encara un tema per explorar, malgrat la recerca portada per alguns autors, en especial Corbin (1982) *Le Miasme et la Jonquille* i Engen (1982) *The Perception of Odours*, des del camp de l'antropologia o des de la psicologia de la percepció, respectivament. La sinestèsia aplicada a la percepció temporal és un nou àmbit de recerca, però l'estructuració d'aquest camp resulta encara problemàtica, no solament pel que fa referència a metodologia, sinó també a recursos tècnics.

articula la connexió entre el passat i l'esdevenidor, tal com seria la interpretació agustiniana, però en el pla sensorial la connexió entre aquests estadis es fa més difícil de copsar, pel que sembla trencar-se tota noció de linealitat. En realitat la classificació dels sistemes lingüístics atenent als criteris duals de present i no present, o de passat i present, des d'una consideració cognitiva parteix de dues visions del món diferents i gairebé contraposades: el que és o ha estat i el virtual o futurible.

El còmput de temps en el llenguatge és, per tant, sempre relativitzat, raó per la que el seu valor és dependent de la situació en la que s'estructura la narració. Observem així en els textos que presentem la presència d'una recursivitat entre discurs i situació temporal a partir de les següents variacions respecte a les persones presents dins l'acte comunicatiu:

#### **Exposició en primera persona**

- És el recurs més emprat
- Tendència narrativa o expositiva d'uns fets vivencials o no
- Ús freqüent del subjuntiu
- Caràcter d'immediatesa implicant l'ús de deíctics

#### **Exposició en situació diàlica**

- Implicació de la presència física o virtual d'una segona persona
- Ús de preguntes retòriques
- Ús freqüent d'imperatiu
- Situació diàlica real (cas de duets en la *performance*)

#### **Exposició en tercera persona**

- Narrativa de caràcter biogràfic indirecte, sense implicació personal
- Ús de futuribles
- Ús de la ironia o de judicis de valor

#### **Exposició impersonal**

- És el recurs menys emprat
- Narrativa de caràcter col·lectiu o social
- Exposició d'esdeveniments amb repercussió social

Certament, la narració en primera persona es pot considerar gairebé com una forma natural d'exposició, en tant que permet situar-se en un context actual a partir de conceptes deíctics. És obvi que la referència a un mateix infereix el dret de parla per situació privilegiada, el que permet alhora la dramatització d'una determinada situació vivencial amb la subsegüent emergència d'una corrent empàtica, aspecte cabdal pel que fa referència a les tècniques de persuasió aplicades en el món de l'espectacle. És obvi que en aquest sentit, i dins aquesta situació, la veracitat i l'autenticitat són factors absolutament rellevants i que resulten molt més eficaços que si es fan en referència a una tercera persona, el que, òbviamment, implica un cert allunyament de la pròpia implicació vivencial. Valgui dir, no obstant, que hem observat alguns casos d'intèrprets que fan referència a sí mateixos emprant tercera persona, com són especialment els comentaris intertextuals de Jerry Lee Lewis o la narrativa indirecta que estila fer Bo Diddley en glossar la seva pròpia biografia. És d'observar, però, que això no és altra cosa que una forma retòrica de jugar amb la ironia o de reforçar la corrent d'empatia amb el públic. Amb tot, val a dir que importa més la part formal (*performance*) que no el propi contingut textual, com hem ja comentat. Sigui quin sigui el cas, però, l'element receptor és sempre el propi públic, del qual, explícitament o no, és demana un *feed back*. En l'exemple que segueix es parla d'una determinada situació emocional per part de l'intèrpret, la qual el públic és invitat a compartir.

*I got a letter from my baby  
She says she's comin' home today  
O well, my baby wasn't lyin'  
She was comin' home to stay*

(*Sugaree* / Marty Robbins, 1957) (102)

Un dels recursos que permet una situació de present és la introducció de preguntes retòriques per tal d'enfatitzar l'efecte dramàtic. Així, a l'exemple que segueix, *All shook up*, popularitzat per Elvis Presley, el narrador es pregunta quin ha estat el seu error per tenir l'ànima dolorida.

*A-well-a bless my soul  
What's wrong with me?  
I'm itching like a man on a fuzzy tree  
My friends say I'm actin' wild as a bug  
I'm in love...ugh  
I'm all shook up*

*(All shook up / Otis Blackwell, 1957) (121)*

Igualment les preguntes retòriques poden ser dirigides a una segona persona, malgrat que aquesta pugui ser absent. En aquest cas igualment l'efecte recau sobre l'audiència, com és el text de *Honey don't*, de Carl Perkins.

*Well, how come you say you will when you won't  
Say you do, baby when you don't?  
Let me know honey how you feel  
Tell the truth now, is love real?*

*(Honey don't / Carl Perkins, 1956) (75)*

El text projectat sobre una segona persona s'estructura, no obstant, com una situació en sentit dialic, encara que mai de manera totalment explícita, a menys de comptar amb la presència física d'aquesta segona persona, la qual pot assolir, si més no, el rol de figurant, sense necessitat de que s'hagi de tractar d'un duo vocal. En tot cas qualsevol text dirigit a una segona persona permet inferir necessàriament l'existència del receptor –quan no d'interlocutor- malgrat que pugui ser aquest virtual. Sovint és la presència d'aquest interlocutor (sempre del sexe oposat en el cas de tractar-se d'una relació amorosa) que justifica l'argument del text, malgrat trobar-se en la gran majoria de temes en situació el·lidida. En aquest cas, el recurs a preguntes retòriques per igual segueix essent un element important per la comunicació amb el públic, com es posa de manifest en el següent tema de Fats Domino.

*Oh baby, watcha gonna do?  
Oh baby, watcha gonna do?  
I'm sick and tired of foolin' around with you*

*(Sick and tired / Antoine Domino, 1957) (92)*

L'ús de l'imperatiu és un altre dels recursos més freqüents en aquest tipus de context, el que alhora posa de manifest el caràcter dialic en el que s'estructura la



situació comunicativa. Òbviament tota suggerència, ordre o proferència incoativa suposa necessàriament una càrrega illocutiva que recau sobre un individu en concret o sobre un determinat públic receptor, ja que del contrari significaria una reducció a l'absurd. La interacció en aquest sentit es fa perfectament òbvia en *Blue suede shoes*, un tema de l'esmentat Carl Perkins en el que metaforitza la immediatesa del temps en el món *teenager* a través d'una proferència contundent tot fent referència a unes sabates de vellut blau amb força càrrega semiòtica.

*Well it's one for the money, two for the show  
Three to get ready, now cat go  
But don't you step on my blue suede shoes  
You can do anything but lay off of my blue suede shoes*

*(Blue suede shoes / Carl Perkins, 1956) (80)*

Un exemple similar el trobem en *Shake, rattle and roll*, de Bill Haley, on el sentit d'immediatesa es connota a través de diferents matisos a partir de metàfores referides a situacions de la vida quotidiana.

*Get out from that kitchen  
And rattle those pots and pans  
Well, roll my breakfast  
'cause I'm a hungry man*

*(Shake, rattle and roll / Bill Haley, 1954) (32)*

És d'interés observar, per altra banda, com la interacció entre el temps psíquic (interior) i el temps físic (exterior), suposa també una projecció a l'espai. Amb això una vegada més es palesa l'evidència de que l'espai imposa un ordre a les nostres accions (Fraisse 1967), la qual cosa porta automàticament a establir correlacions de caire semiòtic i a la construcció de metàfores.



## 9. Anàlisi temàtica i projecció metafòrica

Atenent al que hem exposat, la consciència del temps i les perspectives temporals s'ens presenten com aspectes implícits en el propi contingut argumental del text, el que sovint es projecta en el discurs mitjançant la creació d'imatges metafòriques amb diferents processos interns associats. Des d'una consideració cognitiva val a dir que tota perspectiva temporal manté una forta relació amb el camp de les emocions, aspecte que ens retorna a les consideracions de Roy Davis i a la teoria sociocognitiva de Guyau, represa per Paul Fraise (1967).

La projecció metafòrica crea així noves realitats a partir de referents que tendeixen a estructurar estereotipus. A partir d'aquí emergeix tota una sèrie de referents culturals que es projecten a diferents nivells i, amb el temps, acaben convertint-se en tòpics. En aquest sentit trobem referents icònics connotats a través d'aspectes vivencials i, fins i tot, de caire necrològic, com són les imatges (algunes esdevingudes gairebé logotipus) que fan referència a personalitats referencials dins aquesta cultura, tals són els casos de James Dean, Elvis Presley o Marilyn Monroe, desapareguts molt aviat i que crearen mite. Altres referents són construïts a partir d'objectes com són els propis instruments –la guitarra Fender o el micròfon Shure- o altres elements físics associats, com el *juke box*, els *bluejeans*, la caçadora de cuir o qualsevol altra roba característica de la moda dels cinquanta i de la seva projecció en els seixanta, en el decurs de la qual l'estètica tendeix a fer-se més abarrocada. Igualment, pel que fa a la projecció del temps dins l'àmbit de la música i els textos, el procés de metaforització té lloc a partir de referents que deriven de conceptes abstractes, com són el dinamisme inherent al conflicte sentimental, la velocitat o el propi espai connotat per la pròpia acceleració del

temps. El factor immediatesa és transmès així fent ús d'imatges suggerents i de projeccions metafòriques que actuen alhora com a recursos mnemotècnics amb força incidència en els mecanismes de l'emotivitat. Aquests recursos poden ser de molts tipus, com la repetició, la onomatopèia, la introducció de certes marques retòriques o de determinat lèxic compartit amb el públic a efectes de crear empatia, mentre que altres es reflexen en imatges físiques, com es veurà tot seguit.

Tot això porta a inferir que el discurs expressa múltiples intencionalitats. Així, tant la cadència rítmica com els valors poètics, la mètrica o el llenguatge musical pressuposen una clara interferència entre lletra i música amb el que es crea un paisatge estètic que conforma l'apreciació global de l'obra. Cada un d'aquests factors comporta alhora un tractament dramatitzat que repercuteix en un fort impacte emocional. És així com el record vivencial que pot evocar un determinat tema, la memorització de textos i músiques, a l'igual que la seva pròpia estructura melòdica i harmònica mantenen una íntima relació amb les emocions.

En aquest apartat analitzarem la projecció metafòrica a través d'una gran varietat d'imatges. Així, un dels temes prioritaris és la referència a l'erotisme, dins un dilatat ventall que evoluciona des del més pur romanticisme fins l'al·lusió a una sexualitat explícita, situacions de les quals s'en deriven històries de solitud, de rebuig i d'abandonament, així com competicions de caire romàntic no exentes d'episodis llagrimosos. Tractarem també sobre aspectes de caràcter misogin originats per aquestes males experiències, com és la desconfiança en les relacions de parella o, fins i tot, l'assimilació de la dona al diable. Un altra projecció metafòrica és la frustració i la impotència de reeixir davant l'adversitat, un aspecte sovint metaforitzat a través de la solitud i de la reclusió entre els murs d'una presó. Analitzarem, per altra banda, les imatges del temps projectades a través d'aspectes ritualitzats, com és el cicle setmanal amb la festa de la nit del dissabte, un concepte relacionat amb el cicle nictemeral i amb referències de caire cosmogònic. Igualment tractarem sobre l'interpretació i la ritualització del temps pautat artificialment a través del rellotge, el qual ha esdevingut una altra projecció semiòtica que forma part del context del *rock'n'roll*. Per últim, incidirem també en l'espai geogràfic com a projecció metafòrica del temps a través de la mitologia del ferrocarril, de la moto de cilindrada i de l'automòbil. En aquest discurs, la

significació de la fugida cap enlloc es reflecteix a través de símbols potents, com és un Cadillac rosa o el context d'una *road movie*. Igualment el temps es projecta en un espai immediat a través de l'experiència corporal mitjançant la dansa, moviment que s'interrelaciona amb altres espais i temps fins al punt de generar metallenguatge i nous conceptes culturals.

### 9.1. Erotisme i relativitat temporal

La interacció de temps i *rock'n'roll*, amb l'acceleració cronèmica i la valoració dels aspectes vivencials que suposa, porta a considerar diferents estadis temporals íntimament relacionats amb l'experiència viscuda, per la qual cosa la correlació música-joventut és una constatació evident des d'èpoques molt anteriors a la que analitzem. Deixant apart les qüestions de creativitat, observem que tant el cant com el ball, així com les emocions transmeses per la pròpia música, són aspectes en estreta relació amb el vigor dels anys de joventut i amb episodis de galanteig, raó que ens porta a considerar el factor edat com una de les primeres variables que entren en joc. És així que aquest aspecte diacrònic resulta alhora un element més per a justificar l'evidència de l'emergència d'una determinada estètica musical dins un període de temps acotat, no tant sols pel que afecta a la seva projecció externa (la històrica) sinó també a la interna (la psicològica). S'observa sobre aquest particular, i especialment a partir del rupturisme estètic que a la seva època significà el romanticisme, una evident interacció entre música i experiència vital, el que és interpretable com un altre dels fenòmens psicosocials que deriven del sensualisme que emergeix en la societat occidental en el darrer terç del segle XX (Corbin, 2000). Certament, en el gènere musical que tractem, el temps i la sincronització entre els ritmes intern i extern porten a considerar aspectes vivencials expressables en termes d'immediatesa, moviment, velocitat i, en primera instància, de joventut. La variable edat és així representativa de l'evolució vivencial de les persones implicades, el que fa possible constatar que a mesura que progressa l'experiència de la vida, decreix l'espontaneïtat dels primers anys, amb el que es manifesta una tendència a esvaïr-se al mateix temps que fa emergència la reflexió. Temporalment considerat, vegem que la perspectiva canvia. És així com des d'un predomini perceptiu sobre una situació de present es tendeix a considerar més els estadis de passat, amb el que es dona un procés de retrospecció, la qual cosa significa el

desplaçament de la dixi vers el record activat per la memòria. S'entén, per tant, que aquesta deriva en l'horitzó temporal és depenent de la relativitat entre el temps viscut i la perspectiva de present, amb el que gairebé sembla que es tendeixi a una nivellació entre l'estadi de passat i la situació de present, en la que hi entra també l'esdevenidor.

Així mateix, pel que afecta a la creativitat, l'estadi de maduresa es projecta de diferents formes, les quals són sovint motiu de canvis qualitius tant en els textos com en la música, amb les conseqüents implicacions pel que respecta a les actituds. La coherència entre edat i projecció d'anhels i emocions es palesa clarament a través de molts dels textos analitzats; així la temàtica dominant dins aquest univers *teenager* és, en principi, l'amor i l'erotisme –per aquest ordre- un nou ordre de valors que, com diu Corbin, respon als canvis d'hàbits aportats per la societat industrial i urbana de finals del segle XIX. Aquests aspectes s'expressen i es reiteren a través d'una diversitat de situacions sota el denominador comú de la relació de parella, el que comporta la utilització de tècniques recursives amb òbvies variacions de context.

Pel que fa referència a aspectes de comunicació dins el context de l'erotisme juvenil, les històries de parella apareixen com a tema central de manera molt marcada. Aquesta relació de parella és present en una gran majoria de casos analitzats i es desenvolupa sempre en un context heterosexual. No obstant, pel que fa a la situació en la qual s'emmarca la trama argumental es troba una gran variació de circumstàncies dins el dilatat ventall que oscil·la des de l'amor al desamor. Dels altibaixos glossats en aquestes situacions s'infereix l'evidència de diferents problemes de comunicació que no deixen de ser un reflex de les actituds i del tarannà d'una nova societat jove que emergeix en temps de postguerra. Com es manifesta a través dels textos, aquesta joventut experimenta, de manera sobtada, els canvis cronèmics aportats per la modernitat en el context d'una emergent societat de benestar. Igualment l'exaltació de l'amor en un context distès, així com la declaració d'intencions i desitjos es presenten sota una gran diversitat de formes, com és constatable a través de les mostres que presentem tot seguit. Veiem així com en el tema *Pledging my love*, tema popularitzat per Charlie Rich, la declaració d'intencions és feta amb prospecció, dins un context de futur.

*Forever I'll love you  
For the rest of my days  
I'll never part from you  
Or your loving ways*

*(Pledging my love/ D.Robey / F.Washington, 1959) (183)*

En contrast amb el que s'acaba d'exposar, Carole King utilitza altres registres tot partint de l'evidència d'una situació amorosa que metaforitza en la imatge d'unes fortes cadenes que impedeixen qualsevol moviment. La imatge de l'amor, per tant, pren un sentit diferent i ambigu al relacionar-se amb una autocomplacència davant aquesta privació de llibertat.

*Chains, my baby's got me locked up in chains  
And they ain't the kind  
That you can't see  
Woah, these chains of love  
Got a hold on me, yeah*

*(Chains / Carole King, 1960) (198)*

Observem, per tant, com la mateixa temàtica amorosa pot ser presentada de manera tòpica a través d'una declaració de sentiments amb el més pur toc de romanticisme, oscil·lant des d'un vot de fidelitat amb projecció vers l'esdevenidor fins la paradoxa d'una metaforització d'un encadenament de per vida. No obstant i això, trobem encara un altre discurs alternatiu que ofereix igual apreciació de contrast amb els anteriors exemples. Aquest és el cas del diàleg fresc que s'estableix entre dos companys a l'entorn de tècniques de seducció, exposat per Eddie Cochran a través de *Three steps to heaven*, el que suposa un canvi de registre radical, degut al contingut més explícit que presenta. Vegem així com la temàtica s'allunya dels tòpics romàntics, com també de qualsevol situació de submissió per recaure en una visió més masculista i dominadora de la situació.

*Step one, you find a girl to love  
Step two, She falls in love with you  
Step three, you kiss and hold her tightly  
Yeah! That sure seems like heaven to me*

*(Three steps to heaven / Eddie Cochran, 1959) (174)*

El caràcter d'immediatesa és igualment susceptible de ser manifestat a través d'un discurs directe, senzill i descarregat de retòrica, com és en realitat la parla quotidiana. En aquest cas es fa referència a aspectes indumentaris amb forta càrrega simbòlica (*red bluejeans*), així com a aspectes de solvència o carisma entre els grups de gent jove (*the queen of all the teens*).

*Well, she's the gal in the red bluejeans  
She's the queen of all the teens  
She's the woman that I know  
She's the woman that loves me so*

(*Be bop a lula* / G.Vincent / T.Davis, 1956) (55)

Val a dir, per altra banda, que els referents a un romanticisme bucòlic com a contrapartida a textos de caire més explícit sobre sexe i erotisme no fou altra cosa que un recurs acomodaticí a la situació imposada per les diverses campanyes de censura que es portaren a cap en època de l'administració Eisenhower. És aquest un aspecte que tingué en consideració Buddy Holly, raó per la que, sense ésser-ne conscient, el portà a ser considerat com anunciador del corrent del *highschool* que es donà a finals de la dècada dels cinquanta.

*Words of love you whisper soft and true  
Darling I love you  
Let me hear you say  
The words I want to hear  
Darling when you're near*

(*Words of love* / B.Holly, 1958) (146)

El tema del l'erotisme i les al·lusions explícites a aspectes de sexe deriva directament del *blues*, i és un aspecte recursiu que s'ha anat desenvolupant sota formes molt diverses al llarg dels anys. En guanyar popularitat la música afroamericana entre la joventut blanca de la dècada dels cinquanta, paulatinament s'anaren introduint textos amb expressions més o menys explícites, la qual cosa acabà essent considerada com una provocació i un atemptat contra la moral. Com era previsible, aquest argument portà, tot seguit, a una acció contundent per part del comitè de censura, instigada pels sectors més



radicals de la societat nord-americana, entre els que hi figuraren molts puritans dels estats del sud. Un d'aquests temes, *So glad you're mine*, malgrat la polèmica i l'acció de la censura, hauria de ser adaptat per diferents intèrprets de *rock'n'roll* –en especial Elvis Presley- a partir de la versió original creada per Arthur “Big Boy” Crudup.

*My baby's lips are red  
And sweet like wine  
And when she kisses me  
I get high every time*

(*So glad you're mine* / A.Crudup, 1946) (10)

Dins d'aquesta mateixa línia ens trobem encara amb textos d'un erotisme més sofisticat, envoltats, fins i tot, d'un toc de *glamour* a l'estil de Tin Pan Alley, la qual cosa representà una mena de contrapartida d'origen jazzístic de les esmentats lletres més simples i directes procedents de la tradició del *blues*. Un exemple és *Fever*, tema que cantat amb veu femenina –Peggy Lee en fou la intèrpret més notable- augmentava molt més el potencial eròtic.

*You give me fever when you kiss me  
Fever when you hold me tight  
Fever in the morning  
Fever all through the night*

(*Fever* / L.W.John / J.Davenport/ E.Cooley, 1956) (64)

Un exemple similar, també amb connotacions eròtiques explícites, és el tema *Love for Sale*, una composició de Cole Porter –una vegada més la producció de Tin Pan Alley-, interpretada per Ruth Etting en una època en la que encara es gaudia d'una certa permissivitat –malgrat que sempre menys de la que es disposava en la major part dels països europeus democratitzats-, abans de topar-se amb les campanyes de censura en el decurs dels anys quaranta i cinquanta.

*Love for sale  
Appetizing young love for sale  
Love that's fresh and still unspoiled  
Love that's only slightly soiled  
Love for sale  
Who will buy? Who would like to sample my supply?*

*Who's prepared to pay the price for a trip to paradise?  
Love for sale*

*(Love for sale / Cole Porter, 1930) (4)*

No obstant, en arribar a la segona meitat dels seixanta, coincidint amb l'esclat de l'època *soul* i en un context de més llibertat i aperturisme, els textos tornen a fer-se marcadament agosarats pel que fa referència a la temàtica de sexe i erotisme. Això és degut sobretot a la influència d'intèrprets de *rhythm & blues* impregnats de la tradició dels orígens i dedicats a fer música exclusivament pel públic afroamericà, com havien fet en un principi James Brown, Lou Rawls, Ray Charles, Wilson Pickett o Sam & Dave, popularitzadors, aquests darrers, del tema *Soul man*.

*Comin' to you on a dusty road  
Good lovin', I got a truckload  
And when a get it, ha  
You get somethin'  
So don't worry, cos I'm comin'  
I'm a soul man*

*(Soul man / Isaac Hayes / David Porter, 1967) (283)*

Dins el dilatat ventall de registres amb contingut sexual explícit que es troben en aquests textos, cal fer també esment del caràcter provocador de certes lletres creades per compositors blancs en els primers anys del *rock'n'roll* com a contrapartida del que ja s'estilava en les músiques d'origen afroamericà. Cas paradigmàtic en aquesta línia és *Whola lotta shakin' goin' on*, tema que esdevení un *standard* en ser al seu moment popularitzat per Jerry Lee Lewis amb clara intenció provocadora, malgrat tractar-se s'un músic blanc procedent de Louisiana, un dels estats on més es concentra la societat puritana del sud profund.

*Come on over baby  
Whole lot of shakin' goin' on  
Yes I said come on over baby  
Baby you can't go wrong  
We ain't faking  
Whola lot of shakin' goin' on*

*(Whola lotta skakin' goin' on / D.Williams / S.David, 1955)*  
(43)

A principis dels seixanta, gairebé a les acaballes de l'etapa del *highschool*, s'obre una nova via dins la música *pop* al tenir lloc una important promoció pel que fa a grups vocals femenins. Phil Spector potenciarà aquesta vessant tot posant en boca de noies textos de contingut més o menys ambigu, però que, pel fet de ser cantades per veus femenines, obriria una nova dimensió en la qual les al·lusions de caire sexual es feien de manera més evident. Aquests grups femenins projectaren un nou referent dins la mitologia del *rock'n'roll*, amb el que feu emergència la imatge de la noia dolenta o transgressora de costums, presentant un marcat contrast amb les filles de famílies tradicionals procedents de l'àmbit del *country* en el que s'havien format<sup>100</sup>. Entre els grups femenins d'aquest moment cal fer esment de The Ronnettes, The Shangri-Las i, especialment, de The Chrystals, popularitzadores del tema *Da doo ron ron*.

*I met him on a monday and my heart stood still  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron  
Somebody told me that his name was Bill  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron  
And when he walked me home  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron  
He knew what he was doin' when he caught my eye  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron*

*(Da doo ron ron / Greenwich/ Barry/ Spector, 1963) (242)*

Està fora de discussió que l'estabilitat de la parella no ha estat mai una cosa fàcil d'assolir, raó per la que sovint les lletres parlen de situacions de conflicte a causa d'un indesitjat joc a tres o de desequilibris emocionals deguts a desamor, rebuig, ruptura o fracàs, com es constata a través dels textos analitzats.

La rivalitat entre dos pretendents per causa d'una mateixa noia, conformant un indesitjat triangle o un joc a tres que, valgui precisar, en cap dels casos analitzats

---

<sup>100</sup> Aquesta sembla ser la referència dominant avui dia. L'ascensió de la dona en el mercat laboral en el decurs del darrer terç del segle XX es projecta també en l'àmbit del *pop-rock*, amb el que s'estableixen nous referents culturals amb tendència a contraposar-se amb la tradició del *rock'n'roll*. Aquest és el cas de les artistes femenines que dominen el *show-business* actual, com Madonna, Christina Aguilera o Britney Spears, les quals, si bé estilísticament se situen en àmbits molt diferents, ténen com a comú denominador una determinada estètica que s'oposa als valors més masculistes dels anys cinquanta.

s'arriba a convertir en un *ménage à trois*, és una típica situació reiterada fins la sacietat en el drama romàntic. Un títol explícit respecte a això, malgrat que no forma part del corpus que presentem, és *D in love*, de C.Bennet, una metaforització sobre una altra metaforització del triangle dins el joc a tres, fent referència a la lletra "D". Valgui observar que aquesta és una situació recursiva que ha estat igualment reaprofitada tant en novel·la com en teatre. En la major part de les trames argumentals d'òperes, operetes i *zarzuelas*, molt sovint, la soprano es converteix en l'objecte del desig de dos pretendents que acostumen ser un tenor i un baríton<sup>101</sup>. Pel fet de ser una situació inherent a l'espècie humana, aquesta competició entre dos pretendents conformant un triangle amorós ha esdevingut un tema clàssic en aquests arguments dramatitzats, el que és presentat sota una gran varietat de formes. En el cas que ens ocupa, però, el conflicte es resol gairebé sempre en una abúlica resignació per part del narrador. Val a dir que aquesta solució, apart de la turbulència emocional que suposa, no és altra cosa que el resultat d'una crisi de comunicació –quan no d'incomprensió- entre els dos sexes, com es palesa en el tema *I can't help it*, de Hank Williams.

*Somebody else stood by your side  
And he looked so satisfied  
I can't help it if I'm still in love with you*

*(I can't help it / Hank Williams, 1951) (22)*

Amb l'objecte d'enfatitzar el discurs, el mateix tipus d'argument pot aparèixer estructurat en tercera persona, com és el cas de *The fool*, tema que feu popular Sanford Clark, en el que es glosa una situació de dissort a causa de l'abandonament de la noia estimada.

*He needs her, he needs her so  
He wonders...why he let her go  
She's found, she's found, she's found  
A new lover buddy, he's a lucky guy, oh  
So drink to a fool, a crazy fool  
Who told his baby goodbye*

---

<sup>101</sup> A l'òpera *Il Trovatore*, de Verdi, aquesta rivalitat es produeix entre el conde de Luna (baríton) i el trovador (tenor); a *Rigoletto*, també de Verdi, el duc de Parma (tenor) és l'enemic de Rigoletto. Sembla que aquesta variació de registres en relació a la psicologia dels personatges i al timbre de la veu fou emprada per primera vegada per Mozart a l'òpera *Don Juan*.

*(The fool / Naomi Ford / Lee Hazlewood, 1955) (39)*

Malgrat aquesta incomprensió i la turbulència emocional que es dona en qualsevol conflicte amorós, en alguns casos, si bé comptats, es manifesta la presència d'un cert toc d'humor o, més precisament, d'un somer registre de comicitat que, en el fons, no deixa de ser una crua ironia o, quan no, un evident mecanisme de defensa per desdramatitzar la situació. Aquest és el cas de *See you later alligator*, un tema popularitzat al seu temps per Bill Haley i que aportà la imatge del cocodril com un dels molts referents semiòtics del món del *rock'n'roll*.

*Well, saw my baby walkin' with another guy today  
When I asked her what's the matter  
This is what I heard her say  
See you later alligator, after 'while crocodile*

*(See you later alligator / Robert Guildry, 1955) (37)*

Amb tot, aquesta ironia o el toc d'humor mai arribarà a ser una alternativa recurrent, en tant que el *blues* –que s'assimila a la frustració- acaba imposant-se, fent-se palès una vegada més el sentiment d'impotència i l'estat de resignació davant una situació impossible. Aquest és un aspecte que reflexen The Everly Brothers en el tema *Bye bye love*, de títol ben explícit, a la vegada que anunciador dels temps del *highschool*.

*There goes my baby with-a someone new  
She sure looks happy, I sure am blue  
She was my baby till he stepped in  
Goodbye to romance that might have been*

*(Bye bye love / B.Bryant/ F.Bryant, 1958) (138)*

En aquest aspecte la ruptura de relacions o el fracàs amorós significa l'entrada en un estadi de frustració i abatiment que connota una situació d'assimetria entre els components de la parella. No obstant la noia reeixeix i acaba trobant un nou amor, el que sovint la porta a l'altar, mentre que el noi, l'antic pretendent –rol en el que recau el narrador-, s'enfonsa en l'amargor de la solitud i la tristor, conformant la figura de l'antiheroi. En aquest sentit aquest episodi de ruptura significa una constricció a la

dinàmica accelerada inherent a l'àmbit del *rock'n'roll*, a la vegada que l'entrada en una fase emocional crítica i reflexiva que es projecta en uns ritmes temporals més pausats. Bill Monroe projecta aquest sentiment a través d'una lluna trista en clau de *country*, tot construint una metàfora a la que més endavant tornarem.

*Blue moon of Kentucky keep on shinin'  
Shine on the one that's gone and left me blue*

*(Blue moon of Kentucky / Bill Monroe, 1946) (13)*

Igualment d'explícit resulta Chuck Berry al glossar aquest sentiment des d'un context més *bluesy*, fent referència directa a la temporalitat a través de la lentitud experimentada en el pas del temps a altes hores de la nit, tot preguntant-se si l'amor de la noia que acaba de perdre havia estat realment sincer. Certament, l'assimilació de la tristor i de l'angoixa que significa el pas del temps en una situació de solitud, reflectit des d'altres hores de la nit (*wee wee hours*) fins que apunta l'alba, és una metàfora recurrent en aquest context, com tractarem en el seu moment.

*In the wee wee hours that's when I think of you  
You say, but yet if your love was ever true*

*(Wee wee hours / Chuck Berry, 1955) (53)*

En un registre alternatiu, l'assimilació del pló al curs d'un riu, amb la connotació de dinamisme que això suposa, es fa evident en un tema tant explícit en aquest sentit com *Cry me a river*, interpretat per Julie London. Val a dir que és aquesta una línia de textos de contingut dramàtic i, fins i tot de transfons llacrimós, que deriva del *blues* malgrat haver estat interpretat per artistes blancs. Johnnie Alvin Ray fou un dels primers intèrprets en situar-se entre l'estil *crooner* i el *rock'n'roll* tot adaptant temes que es desmarcaren de la línia clàssica estilada llavors per Bing Crosby, Frank Sinatra o Perry Como. Per això i sense ésser-ne en absolut conscient, Johnnie Ray introduí el patetisme en escena, aspecte que fou degut precisament a una causa indirecta per un greu problema de sordesa. Veiem així que el seu cas ens presenta un doble interès pel fet de que, apart el que fa referència a l'estil, ens porta una vegada més a considerar la qüestió dels ritmes interns. Respecte a això és d'observar que Johnnie Ray copsava el ritme i la

tonalitat sense rebre cap senyal a través de l'oïda, o quan menys, percebent-la de manera extremadament dèbil i molt defectuosa. En aquest cas la sincronia amb la cadència rítmica de l'orquestra s'aconseguia per mecanismes interns i diferenciats del que és la percepció artificial que ens ve de fora, com suggereix Roy Davis, fent referència al que hem tractat a la primera part del present estudi. Així, Johnnie Ray era capaç de copsar el ritme que ell mateix cantava, havent-lo copsat internament, amb el que marcava la cadència i mantenia l'entonació de manera impecable gairebé sense establir cap connexió amb el so extern. Si bé és de suposar que la praxi i la repetició hauria estat un bon exercici per assolir aquesta perfecció, és obvi que una situació com aquesta provocava a l'artista una autèntica angoixa i un tal patiment psicològic sobre l'escenari, que el portava a fer-li sortir les llàgrimes. En tot cas, dins aquesta mateixa línia, Julie London metaforitza la crisi emocional amb el flux de les aigües d'un riu.

*Now you say you love me  
But you cry the whole night through  
You can cry me a river  
Oh yes, you're goin' to cry me a river  
'cause I cried a river over you*

*(Cry me a river / Arthur Hamilton, 1956) (58)*

La plasmació metafòrica de tipus dendrític expressada en forma de desmai (*willow* o *sauce llorón*) és una altra imatge recurrent del drama, concretament del decaïment produït per la tristor i de les llàgrimes que hem vist assimilades a un riu. Aquesta correlació icònica es fa evident i recursiva; així el decaïment i la figura del pló del desmai el trobem també en temes com *Wipping Willow* (Gene Vincent) o l'homònim titulat també *Willow weeps for me* (Jan Howard), no inclosos en el corpus, així com en *Blueberry Hill*, popularitzat per Fats Domino l'any 1956.

*The wind in the willow played  
Love's sweet melody  
But all of those vows you made  
Were never to be*

*(Blueberry Hill / A.Lewis / V.Rose / L.Stock, 1956) (61)*

En tot cas el terme *blues* és ja una referència recurrent en aquestes situacions. Pel que fa a la dinàmica emocional veiem que, de manera gradual, l'estatisme connotat per la tristesa (el *blues*) ha esdevingut una categoria oposada als ritmes accelerats connotats per una situació d'optimisme i d'eufòria (el *rock'n'roll*), de tal manera que es converteixen en les dues cares d'un mateix fenomen. Així, cantar *blues* és símptoma de conflicte emocional, com és el cas explícit de *Singing the blues*, tema que ha estat objecte de moltes versions, des de Guy Mitchell a Paul McCartney passant per Tommy Steele.

*Well, I never felt more like runnin' away  
But why should I go 'cause I couldn't stay  
Without you, you got me singin' the blues*

(*Singing the blues* / Melvin Endsley, 1956) (70)

No obstant, una de les imatges metafòriques més punyents respecte a aquest sentiment és la solitud reclosa entre quatre parets. La imatge és recursiva, com és el cas de *Wee wee hours*, de Chuck Berry, ja presentat; però podem fer també referència a altres exemples encara més evidents, com *Lonely street*, de Gene Vincent; *Lonesome town*, de Rick Nelson, o el clàssic *Heartbreak Hotel*, un tema en el que la cadència arrossegada d'una estructura de *blues* a l'estil de Chicago aporta encara un dramatismes més intens.

*Well, since my baby left me  
Well I found a new place to dwell  
Well it's down at the end of Lonely Street  
That Heartbreak Hotel, where I'll be just so lonely baby  
I'll be so lonely I could die*

(*Heartbreak Hotel* / Mae Boren Axton / Tommy Durden, 1956)  
(74)

Troblem una variant dins aquesta mateixa temàtica en *Memphis Tennessee*, de Chuck Berry, on el problema de la separació o del bloqueig de relacions es centra en la filla de sis anys que el narrador no pot veure per causa d'ésser-li vedat per la seva ex-dona. Atenent al contingut del text, *Memphis Tennessee* representa un estadi de



maduresa que va més enllà en la experiència vital del narrador, pel fet de que ja no es parla de la típica relació de parella, sinó d'un problema que fa referència als fills.

*The last time I saw Marie she was waving me goodbye  
With hurry home drops on her cheek that trickled from her eye  
Marie is only six years old, information please  
Try to put me through to her in Memphis, Tennessee*

(*Memphis Tennessee* / Chuck Berry, 1958) (153)

Dintre d'aquest mateix ordre temàtic ens trobem també amb casos de rebuig i en situacions de desamor dins un estadi de maduresa més propi dels textos de *blues* que de *rock'n'roll*. Aquesta variació de contingut que igualment trobem a *Memphis Tennessee*, és perfectament plausible si ens atenim al factor edat pel que fa als intèrprets, ja que tant Chuck Berry com Fats Domino, malgrat formar part de la generació de músics de *rock'n'roll* dels anys cinquanta, disten de ser *teenagers* com són la majoria dels seus col·legues, raó per la que el seu discurs resulta més reflexiu i ponderat.

*Wake in the mornin' fix you somethin' to eat  
'fore I go to work I even brush your teeth  
Get home in the evenin' and you're still in bed  
Got yourself a rag tied 'round you're head  
Oh baby, whatcha gonna do  
I'm sick and tired of foolin' around with you*

(*Sick and tired* / C.Kenner/ D.Bartholomew, 1957) (92)

Per contra trobem variants del tema situades en un context d'immediatesa més propi del món *teenager*. Certament, l'ús de formes en *-ing* confereix una idea de dinamisme en marcat contrast amb els casos anteriors, aspecte del que ja hem tractat a la primera part. Un tema com *Slippin' and slidin'*, interpretat per Little Richard es situaria, per tant, en aquest univers deíctic i de projeccions immediates.

*Slippin' and slidin' peepin' and a-hidin'  
Been told along time ago  
I been told, baby you been told  
I won't be your fool no more*

(*Slippin' and slidin'* /Penniman/ Bocage/ Collins/ Smith, 1956)  
(71)

En tot cas, però, l'ansietat i l'angoixa segueixen essent temes recurrents des dels primers temps del *blues*. Així, tot analitzant els textos, es constata que sovint l'ansietat que es glosa ve originada per un problema de convivència i abandonament.

*Yes my baby left me  
Never said a word  
Was it something I done  
Something that she heard?*

*(My baby left me/ A.Crudup/ B.Medley/ B.Hatsfield, 1950) (20)*

Per altra banda, l'assimilació de la dona al diable, a conseqüència d'una mala experiència, és un altre aspecte recurrent que estableix clares connexions amb el context judeocristià, el que porta a fer subsegüents judicis de valor. Dins una concepció maniquea i gnòstica, la figura del maligne pren així diferents sentits relacionats amb la malastrugança i amb l'adversitat, com es desprèn de temes com *You're the devil in disguise*, referit a les actituds enganyoses d'una noia o, fins i tot, *Race with the devil*, una història que justifica l'accident motorístic que causà a Gene Vincent una lesió a la cama que patí de per vida. Val a dir que *Race with the devil* fa referència a la competició entre el protagonista de la història i un vehicle sinistre (*hot rod*) conduït pel propi diable, en el decurs de la qual la velocitat es confon amb el temps. En aquest cas la malastrugança –l'automòbil *hot rod*- s'ha imposat i el diable ha vençut la carrera del temps. Amb això valgui observar que la referència al diable no és pas nova ni arbitrària, en tant que fou precisament Ben Jonson, dins el context dels poetes metafísics isabelins de principis del segle XVII, qui popularitzà l'expressió *blue devil*<sup>102</sup> com a imatge metafòrica de la melancolia. Aquesta idea es connota perfectament a *Jezebel*, un tema escrit per Wayne Shanklin que popularitzà a la seva època Frankie Laine.

*If ever the devil was born without a pair of horns  
It was you, Jezebel, it was you  
If ever an angel fell, Jezebel, it was you*

---

<sup>102</sup> Si bé, tradicionalment, aquesta referència sembla procedir de Ben Jonson (1573-1637), també Christopher Marlowe (1564-1594) utilitza l'expressió en el seu "Faust". Desconeixem, no obstant, l'etimologia d'aquesta metàfora. A la llengua anglesa actual, però, i si bé amb tendència al desús, s'utilitza encara l'expressió *blue devils* com a sinònim de *delirium tremens* (*Collins Dictionary English-Spanish*, 1981; *Webster's English Unabridged Dictionary of the English Language*, 1994).

(*Jezebel* / Wayne Shanklin, 1951) (23)

La sorpresa, el canvi sobtat a causa del rebuig el trobem en molts dels textos presentats, fins i tot connotant un sentiment de solitud a causa de la connivència de l'entorn d'un mateix en favor de la noia estimada. Aquest és el drama de *Lucille*, interpretat per Little Richard, la figura d'una noia tan difícil d'aconseguir com per arribar al límit de ser idolatrada. És aquesta la raó per la que s'entra en el *blues*, expressat en música a través del *feeling* transmès pel so estrident d'una guitarra electrificada. Considerant aquesta correlació, és perfectament raonable que alguns *bluesmen* haguessin batejat la seva guitarra amb el nom de "Lucille", tot establint una assimilació amb la feminitat, com és el cas d'Albert King o del seu homònim Riley B.B.King, qui al començar el *solo*, amb un cert aire d'afectació acostuma encara dirigir-se a l'instrument tot dient-li: "*Tell me Lucille*".

*Well I woke up this morning  
Lucille was not inside  
I asked her friends about her  
But all their lips were tight*

(*Lucille* / A.Collins / R.Penniman, 1957) (105)

El desig expressat a través del temps condicional és sovint un recurs utilitzat en aquestes situacions d'impotència i malaurena. En el cas de *Peggy Sue*, un altre nom femení mític en la història del *rock'n'roll*, la càrrega emocional expressada pel temps verbal es duplica en constatar el conflicte sentimental pel que passa el narrador (*I feel blue*), si bé la història arriba a ser resolta en una segona part titulada *Peggy Sue got married*.

*If you knew Peggy Sue, then you'd know why I feel blue  
About Peggy, 'bout Peggy Sue  
Oh, well, I love you gal, yes I love you Peggy Sue*

(*Peggy Sue* / J.Allison / N.Petty / B.Holly, 1957) (111)

Igualment la desconfiança i la crisi de gelosia són altres situacions que es donen dins aquest mateix context. Sovint es pretén posar fi a aquest conflicte a través d'un

ultimàtum expressat en termes de temporalitat tot fent una constatació a dies vista vers l'esdevenidor. Amb aquest acotament en termes de futur s'espera que, d'una o altra manera i expirat el termini, la situació haurà de canviar. Chuck Berry, fins i tot, no deixa de consultar a una pitonissa (*gypsy woman*)<sup>103</sup> per fer una prospecció en el temps, que no és altra cosa que incidir en una situació de futurible.

*I'm gon' give you thirty days to get back home  
I done call up a gypsy woman on a telephone  
Gon' send out a world wide hoodoo  
That'll be the very thing that'll suit you  
I'm gon' see that you be back home in thirty days*

(*Thirty days* / Chuck Berry, 1955) (42)

Cal observar, però, que lluny del to expeditiu d'una comminació resolutòria, el pas dels dies és expressat amb termes de desconfiança i malestar, la qual cosa es fa evident en un tema com *Five days, five days*, on es denota una situació desesperada a causa de l'abandonament.

*One day, two days, three, four, five  
A-that's how long that she's been gone  
And that's a long time  
Five days, five days  
Since you walked out the door  
Won't you please come home  
I couldn't stand five more*

(*Five days, five days* / Rhodes / Willey / Franks, 1956) (57)

Així mateix, en contrast amb el rebuig i el desamor, trobem també alguns casos que fan referència al retorn a la normalitat, el que comporta la consegüent solució del conflicte amorós, la qual cosa és expressada en termes d'alegria i de contrast amb la situació passada.

*Yes it's me and I'm in love again  
Had no loving since you known when*

---

<sup>103</sup> La figura de la pitonissa o de l'endevineta (*gypsy*) és un tòpic que gairebé sempre ve referit a la ètnia gitana, sense necessitat de que hi hagi de pertanyer. Aquest referent el trobem en diferents temes dins la tradició del *blues*, de manera especial en *Hootchie Cootchie Man* (Willie Dixon) o en *I almost lost my mind* (Joe Ivory Hunter).

*You know I love you, yes I do  
And I'm saving all my loving just for you*

*(I'm in love again/ A.Domino/ D.Bartholomew, 1955) (45)*

Aquesta imatge és molt gràfica en alguns temes d'àmbit *country*, com és el cas de *When my blue moon turns to gold again*, que, en certa manera, sembla fer al·lusió al ja esmentat *Blue moon of Kentucky*, de Bill Monroe (13). En aquesta ocasió la lluna trista connotada amb el terme *blue* (tristor i també color blau), esdevé daurada (connotació de la lluentor i del sol). Observem, així, com la correlació entre el canvi d'estat emocional amb la llunació, amb l'evident assimilació de la lluna a la dona, és una projecció metafòrica que remet a diversos referents. Fins i tot l'oposició de valors en termes meteorològics (l'arc de Sant Martí que s'emporta els núvols) esdevé una imatge del conflicte emocional que s'acaba de resoldre.

*When my blue moon turns to gold again  
When the rainbow turns the clouds away  
When my blue moon turns to gold again  
You'll be back in my arms to stay*

*(When my blue moon turns to gold again / W.Walker /  
G.Sullivan, 1956) (73)*

Certament, un estat alterat de consciència pot significar un factor catalitzador per a la creació artística, és així que en la major part dels casos, el conflicte amorós es presenta com un incentiu prou rellevant per la inspiració tant literària com musical. No és res nou en absolut que la immersió en un conflicte emocional pot comportar uns corrents d'inspiració molt més intensos que el que es pot donar en una situació relaxada més adient a la reflexió filosòfica. El malestar com a font de creació es palesa en totes les arts i especialment en música i literatura. Personalitats com les de Schumann o Mahler són demostratives del que acabem de dir, com igualment seria una anàlisi de molts autors literaris, des de Chatterton fins Dostoiewski<sup>104</sup>. Igualment podem dir que qualsevol situació de conflicte emocional planteja una problemàtica de difícil solució, la qual no arriba a resoldre's si no és amb la intervenció del temps. La dita de que "el

---

<sup>104</sup> És interessant sobre aquest aspecte l'anàlisi de Colin Wilson sobre psicologia i creativitat dins l'àmbit del romanticisme i de la literatura de l'època victoriana. (Wilson, C. (1989): *Los inadaptados*, Barcelona, Planeta).

temps ho cura tot” no és altra cosa que una teràpia per l’esperit o, fins i tot, l’aplicació d’una tecnologia de l’oblit, com fa Weinrich (1999) al teoritzar sobre el “llenguatge de l’oblit” que els antics assimilaven amb el riu Leteo, una imatge del decurs de la pròpia vida en el que el record conviu amb l’oblit.

Temàticament aquesta situació de conflicte és sovint tractada tot fent una composició de lloc que no deixa de ser una reflexió en temps present dins la qual convergeix una experiència de passat amb forta càrrega vivencial. Aquest procés és relativitzat i porta a una valoració de contrast que alterna entre felicitat i dissort, alhora que a una voluntat de futur glossat en termes de desig i anhel. L’al·lusió a una perspectiva de futur optimista l’expressa perfectament Little Richard a través de *Rip it up*, un tema que es situa en la immediatesa del *rock’n’roll* tot establint aquesta vegada un fort contrast amb el pessimisme del *blues*.

*Saturday night and I just got paid  
I'm a fool about my money, don't try to save  
My heart says "go go, have a time"  
Saturday night and I'm feelin' fine*

(*Rip it up*/ R.Blackwell / J.Marascalco, 1956) (69)

Pel que fa referència a la temàtica val a dir que el binomi amor / desamor significa una antítesi altament productiva, el que alhora resulta el punt de partida d’una gran part de les històries narrades en els textos. Com en qualsevol tipus d’emoció, el sentiment de l’amor es dona a la immediatesa, fins i tot saltant-se les barreres del temps real per recrear un nou temps que va més enllà de qualsevol perspectiva situacional dins un *continuum* temporal. Val a dir, per tant, que les pròpies emocions es relativitzen, com hem apuntat més amunt. S’observa així que la major part dels textos es mouen en un context en el que es conjuga l’erotisme amb un evident transfons romàntic –o més pròpiament neoromàntic-, amb proliferació d’imatges tòpiques. La referència al temps es fa així recursiva i es pren sempre com un àmbit en estreta relació amb la vivència que es glosa. El tema *It's too late*, popularitzat en la versió original de Chuck Willis i en l’adaptació de Buddy Holly, és il·lustratiu respecte al que acabem de dir.

*It's too late, she's gone  
It's too late, my baby's gone*

*Wish I had told her she was my only one  
It's too late, she's gone*

*(It's too late / Chuck Willis, 1957) (103)*

No obstant, com ja ha estat comentat, en aquest recull de textos trobem menys incidència a al·lusions sexuals més directes i explícites així com a imatges provocadores. Aquests són els casos de *Sexy ways*, *Sixty minute man* o *Cincinatti Fireball*, tema popularitzat per Johnnie Burnette i que és inclòs en el corpus que presentem.

*She's not too tall, but she's got it all  
And ooh that kiss, that kiss of fire  
It makes you wanna climb the wall  
It's worth a thousand sleepless nights  
That's why I know I gotta go back to Ohio*

*(Cincinatti Fireball / A.Schroeder/ J.L.McFarland, 1960) (196)*

Igual d'explícit resulta *Mean woman blues*, un tema que parteix de la tradició del *blues* i que fou popularitzat per Elvis Presley malgrat les crítiques dels sectors més radicals del sud.

*She makes love without a smile  
Ooh, hot dog that drives me wild  
I got a woman, mean as she can be  
Sometimes I think, she's almost as mean as me*

*(Mean woman blues / Claude Demetrius, 1957) (94)*

Val a dir que una de les primeres metàfores de l'erotisme expressades en el *blues* fou el ferrocarril. La imatge del tren que s'allunya connota una idea de fugida –sovint cap enllloc–, així com un desig de llibertat que s'expressa a través de l'espai i del temps, amb el trencament psicològic i físic que això suposa pel que fa a les actituds i la forma de vida que es deixa enrera. El ferrocarril significa, per tant, la possibilitat d'allunyar-se de qualsevol tipus de constricció tot fent un salt a l'espai i al temps. Per altra banda és d'observar com la cadència rítmica produïda pels moviments del tren pren un sentit metafòric, malgrat que no exent d'eufemisme, en establir una assimilació amb l'acte

sexual. La cadència monòtona produïda pels sorolls combinats que resulten de l'acció de les bieles, del moviment de les vàlvules del vapor i del contacte de ferro amb ferro entre els rodaments i la via, esdevé de manera progressiva un patat rítmic perfecte que fou emprat com a base pel cant vocal alternat amb un frasejat d'harmonica, com s'estilà entre els antics *bluesmen* de Mississipi. Veiem així que, en establir tots aquests referents, el tren pren una nova significació, com es palesa a través d'una gran varietat de temes, entre ells alguns tant evidents com *Choo choo ch'boogie* (Louis Jordan), *Chicago Line* (John Mayall), *Cool train* (Lou Rawls), *Mystery train* (Little Jr.Parker), *Orange Blossom Special* (Johnny Cash) o *Train kept-a-rollin'* (Johnnie Burnette), que transcrivim a continuació.

*We made a stop in Alburquerque  
She must have thought I was a real gone jerk  
We got off the train in El Paso  
Her lovin' was so fine Jack, I couldn't let'er go  
Get along, sweet little woman, get along  
Yeah, the train kept-a-rollin' all night long*

*(Train kept-a-rollin' / Mann / Kay / Bradshaw, 1951) (24)*

S'observa d'altra banda que, pel fet de ser homes la major part d'intèrprets dels esmentats *standards*, trobem el món femení reiteradament glossat i projectat a través d'imatges referides a un univers masculista. És així com molts noms propis femenins donaren sovint títol a temes, alhora que haurien d'esdevenir arquetipus dins l'imaginari del *rock'n'roll*. Aquests són els casos de les molt festejades *Caldonia*, *Maybellene*, *Carol*, *Lucille*, *Diana*, *Peggy Sue*, *Josephine*, *Mary Ann*, *Little Suzie*, *Melinda*, *Long Tall Sally*, *Sheila* o *Suzie Q*, com també les més sofisticades *Miss Molly*, *Miss Clawdy* o *Miss Lizzy*. Vegem així com la figura de la dona dins el món del *rock'n'roll* apareix projectada a través de la visió de l'home (sovint amb implicacions masculistes, si bé en cap cas pejoratives) i gairebé mai des del punt de vista femení.

Així mateix, pel que fa referència a l'àmbit en el qual es desenvolupa la història ens trobem sovint amb pautes estereotipades i amb el recurs a protocols. Els textos parlen, així, d'una gran varietat d'esdeveniments socials, des de festes particulars a sales de ball on tenen lloc les consegüents relacions grupals i de parella. Dins un altre àmbit, encara que minoritari en aquests casos, es donen també situacions a l'escola (*School*



*days*, *High school confidential*, *Almost grown*), a la immediatesa del carrer (*See you later alligator*, *Ain't she sweet*, *Say mama*) i amb molt menys incidència a l'exèrcit (*Mr. Lonely*), glossant en aquest cas la solitud del soldat en el seu període de servei militar. Posteriorment, en el decurs de la segona meitat de la dècada dels seixanta i primers setanta, aquesta temàtica tendeix a polititzar-se tot fent al·lusió a la guerra de Viet-Nam.

La presó és un altre àmbit recursiu dins aquest gènere. En aquest cas no és altra cosa que una forma de metaforitzar explícitament un malestar intern de caire psíquic, si bé cal dir que alguns dels protagonistes de l'epopèia del *rock'n'roll*, per diferents raons passaren també per aquesta experiència en algun moment de les seves vides. Valgui dir sobre això que, apart les referències esdevingudes de la tradició del *blues*, com és el cas paradigmàtic de Leadbelly, descobert pels Lomax mentre estava reclòs a la presó<sup>105</sup>, o la popularitat d'un tema com *County Jail*, de Muddy Waters, també Merle Haggard i Johnny Cash passaren un temps en reclusió forçada per agressió amb arma de foc, o que Chuck Berry fou també empresonat per haver-se fugat amb una menor. Així, si bé la penitenciària de San Quentin significà per Johnny Cash la repressió i l'existència sòrdida en clau irònica, el drama de la pèrdua de llibertat és perfectament expressat en el tema *Folsom Prison blues*, on una vegada més apareix el terme *blues* com a categoria oposada a la llibertat. En aquest cas el desig de llibertat en contrast amb la sòrdida realitat ve connotat pel soroll del ferrocarril que s'allunya, percebut des de la foscor i la solitud d'una cel·la.

*I hear the train a comin'  
It's rollin' 'round the bend  
And I ain't seen the sunshine  
Since, I don't know when  
I'm stuck in Folsom Prison  
And time keeps draggin' on  
But that train keeps a-rollin'  
On down to San Antone*

(*Folsom Prison blues* / Johnny Cash, 1955) (50)

---

<sup>105</sup> Huddie Leadbetter, dit Leadbelly, fou descobert l'any 1932 a la presó de Harrison, Mississipi, pels musicòlegs John i Alan Lomax en el decurs de la seva recerca sobre el folklore afroamericà en els estats del sud. Sembla que Leadbetter fou convicte d'assassinat a causa d'una història passional.

Una variant dins aquest context la trobem en *The House of the Rising Sun*, un antic tema popular, probablement d'origen *cajun*<sup>106</sup>, que fou recuperat a principis dels anys seixanta per músics de *folk song* –Nina Simone especialment- i adaptada al dia per Alan Price, organista del grup britànic The Animals<sup>107</sup>, una de les bandes de *British blues* més emblemàtiques del nord d'Anglaterra. Apart l'intercanvi de referents culturals que el tema connota, és d'interès observar el fenomen de relativitat que es dona en la gènesi del *blues* britànic en la dècada dels seixanta pel que fa a aspectes de reinterpretació. És així com des de Newcastle, on originalment resideix el grup The Animals, es glosa una situació que té lloc a New Orleans, on la solitud i el drama de la reclusió es metaforitza en la imatge d'un sol naixent. És aquesta una expressió de la que no n'hem pogut esbrinar-ne l'origen però que sembla fer ús d'un toc d'ironia al fer referència al nou dia que s'aixeca sense tenir cap esperança de gaudir-ne. En aquest cas l'aspecte més dramàtic que el discurs connota és precisament la negació del temps a qui rau reclòs entre quatre murs, situació malaurada que òbviament suposa un desastre de per vida.

*There's a house in New Orleans  
They call the Rising Sun  
And its been the ruin of many a poor boy  
And God, I know I'm one*

*(The house of the Rising Sun / Trad. Alan Price, 1964) (266)*

El tercer text que presentem, que forma part dels tres únics casos que fan referència a presons entre les 300 peces analitzades, perd dramatisme alhora que pren un to festiu i desenfadat. El simbolisme, però, no deixa de ser clar en tant que el *rock'n'roll* entra fins i tot a la presó, motiu per el que són els propis reclusos que esdevenen els músics i els protagonistes de la festa. Aquesta és una situació que, en plena dècada dels cinquanta, més que invitar a una lectura en to d'humor, pren un cert caire de provocació en tant que significa la infracció de la norma i, fins i tot, un atemptat contra el propi sistema. El tema però, apareix en un moment d'euforia i en ple apogeu de la carrera

---

<sup>106</sup> Terme donat a les comunitats criolles francòfones de Louisiana.

<sup>107</sup> El grup The Animals es formà a Newcastle-upon-Tyne, a l'entorn d'Alan Price i d'Eric Burdon, músics afeccionats al *blues* i els seus derivats. Al igual que altres pioners del *blues* britànic (John Mayall, Alexis Korner, Cyril Davies, etc) tingueren ocasió d'acompanyar a autèntics *bluesmen* americans aprofitant les gires d'aquests músics pel Regne Unit a principis dels anys seixanta, com foren especialment els casos de Sonny Boy Williamson o de Howlin' Wolf (Chester Burnett).

musical d'Elvis Presley. Per altra banda és d'interés consignar que en foren els autors Jerry Leiber i Mike Stoller, personatges de reconeguda solvència i respectabilitat dins l'ofici, raó per la que, malgrat el caràcter polèmic del tema, s'evità tot obstacle en la seva promoció per a posicionar-se en favor de la nova cultura del *rock'n'roll*.

*The warden threw a party in the county jail  
The prison band was there and they began to wail  
The joint was jumpin' and the band began to swing  
You should've heard those knocked out jailbird sing*

(*Jailhouse rock* / Jerry Leiber / Mike Stoller, 1957) (112)

Valgui afegir que els tres casos exposats són prou il·lustratius com per presentar el tractament donat a un mateix tema des de tres branques paral·leles i alhora convergents. Així, mentre que a través del *country* (*Folsom Prison blues*) es fa una narració realista, i explícita de la situació, la via del *blues* (*The House of the Rising Sun*) pren un caire molt més dramàtic, extrapolant des del particular al general i sense acabar de posar en clar quina ha estat la causa de la reclusió del narrador. Per últim, el context d'immediatesa aportat pel *rock'n'roll* (*Jailhouse rock*) prescindeix de la retrospecció com també de qualsevol aspecte reflexiu, situant-se en el pla de la ficció i de la simulació, pel fet de que, com hem ja comentat, la intenció del tema és un altre. S'observa així com de l'experiència vivencial i la sincera exposició continguda en *Folsom Prison blues*, es passa a la història anònima i, tal vegada, autèntica de *The House of the Rising Sun*, fins arribar a un registre diferent i solapadament rupturista, en clau d'immediatesa, com és *Jailhouse Rock*.

Amb tota propietat i evident coneixement de causa diu el cantant *country* Merle Haggard que el sentit del *rock'n'roll* es pot definir perfectament en termes de vida, amor, felicitat, solitud i llibertat<sup>108</sup>. Sintetitzant-ho, en termes de temporalitat igualment es podria dir que el contingut presencial del *rock'n'roll* intenta anivellar el difícil equilibri entre tristesa (el passat) i anhels (el futur), el que ens porta tot seguit a considerar la projecció metafòrica del temps.

---

<sup>108</sup> Concert de Merle Haggard a Philadelphia, l'any 1971.

## 9.2. Les imatges del temps

Hem constatat com la idea de progressió i moviment és recursiva en l'àmbit que estem tractant, per la qual cosa la seva projecció en el text és una necessitat compulsiva, no tant sols pel que afecta a la forma d'expressió del contingut textual que es vol transmetre, sinó entenent-ho també com un recurs per recolzar a la pròpia estructura musical, el que significa considerar un mecanisme complex de reciprocitat.

Veiem, així, que la progressió en el temps i a l'espai apareix projectada de forma metafòrica en una gran diversitat de formes. Una d'aquestes, i tal vegada la més evident, és l'assimilació a l'espai físic, amb la qual s'estableix una correlació entre la translació en diferents espais i el lapse de temps transcorregut. Certament, un moviment en l'espai físic, apart la referència geogràfica o posicional que suposa, implica una relació amb el temps que no és altra cosa que la progressió de la pròpia vida amb la consegüent experiència viscuda en el decurs d'aquest procés. Aquest és precisament el context temporal dins el qual es desenvolupa en cinematografia una *road movie*, concepte que, val a dir, estableix una relació directa amb l'esmentat ideari *beatnik* de Jack Kerouac que, de manera contundent, s'expressa en *On the road*. Aquest mateix referent apareix projectat de manera reiterada i explícita en diferents textos musicals, com són *Kansas City*, *Sweet little sixteen* o *King of road*, inclosos en el corpus que presentem. No obstant és d'observar que l'obsessiu anhel de fugir de les constriccions d'un àmbit claustrofòbic, com és el d'una metròpoli, com es desprèn de *On the road*, no és pas cap novetat, donat que en antics textos de *blues* ja es reflecteix aquesta mateixa idea. Fins cert punt això és també constatable en *St. Louis Blues*, tema igualment transcrit en el present corpus. Es constata així que, en aquest sentit, la relació de causa-efecte va molt més enrere, amb el que es dona un procés a la inversa, en tant que és precisament Jack Kerouac qui des de la grisor urbana de New York descobreix -i es fa seves- les ànsies de llibertat dels *bluesmen* del Mississipi metaforitzades mitjançant els grans espais oberts vers d'oest. La noció de progrés en el temps s'explicita així a través d'una translació física que en molts casos trobem reflexada en noms geogràfics concrets carregats de gran significació. En funció d'aquesta correlació molts d'aquests topònims es

converteixen en títols de temes musicals, tals com *Detroit City*, *Memphis Tennessee*, *Jackson*, *New Orleans*, *El Paso*, *St.Louis*, *Hollywood City*, o bé presenten evocacions carregades de nostàlgia, com són els casos de *Sweet home Alabama*, *Georgia on my mind* o *A rainy night in Georgia*. Fins i tot poden ser simbòliques, com *The promised land* –amb evident ressò bíblic-, o també connotades a través d'algunes vies de comunicació com *Route 66*, *Down the road a piece* o *Tobacco road*, a les que tornarem aviat.

Les imatges del temps remetent igualment a aspectes cronològics de tota mena, des del seguiment del curs anual amb referències estacionals fins l'evocació dels dies de la setmana tot fent una correlació pel que fa a les activitats quotidianes, amb clara incidència en els estats d'ànim i en les emocions. Si bé contextualitzat dins el musical *Porgy & Bess*, George Gershwin fa ús d'aquest recurs metafòric a través de *Summertime*, tema que fou més tard popularitzat per Ella Fitzgerald i que en època del *rock'n'roll* es convertí –paradoxalment- en un *standard*.

*Summertime and the livin' is easy  
Fish are jumpin' and the cotton is fine  
Oh your daddy's rich and your ma is good lookin'  
So hush little baby, don't you cry*

(*Summertime*/ G.Gershwin / DuBose Heyward, 1935) (6)

El decurs de la setmana és vist així com una mena de baròmetre emocional en el que s'interrelaciona temps i vivències. Valgui observar respecte a això que el calendari laboral imposat per la industrialització -el *factory system*-, fins als anys seixanta, abans d'acotar-se en quaranta hores, s'havia desenvolupat de dilluns a dissabte, de manera que el trencament cronèmic entre feina i esbarjo es produïa de manera sobtada la nit del dissabte. Aquest és un aspecte que pren marcada rellevància pel fet de que significà un punt d'inflexió, alhora que el retorn a la llibertat i a la rauxa, raó per la que es ritualitzà com una autèntica festa<sup>109</sup>. La significació de la nit del dissabte resulta, per tant, un

---

<sup>109</sup> Val a dir que la significació de la festa del dissabte ha perdut avui dia gran part del seu sentit. La postmodernitat aporta uns valors qualitius i cronèmics molt diferents que han significat un trencament calendàric. Això ha comportat la pèrdua de tot ritual festiu, en tant que el component lúdic es pot trobar avui dia igualment en el decurs de la setmana. Atenent a la consideració de McLuhan definint la tecnologia com una extensió de les habilitats humanes, està fora de discussió que l'adveniment de l'informàtica ha suposat una reducció en les pautes temporals, aspecte que es projecta en els nous hàbits

referent molt important dins la cultura del *blues* i del *rock'n'roll*, precisament pel fet de que el rupturisme cronèmic significà l'oportunitat de fer ús d'un període de temps per dedicar a l'evasió a través de la música. Aquesta ruptura de constriccions es produeix a diferents nivells i, apart l'aspecte lúdic, té evidents implicacions de caire eròtic a través de la catarsi exercida pel ritme i la dansa, com al seu moment es tractarà. Per contra, en oposició a l'esbarjo de la nit del dissabte i al descans del diumenge, el dilluns hauria de significar el retorn a les obligacions imposades per la vida laboral i la reimmersió als dies no festius -o nefasts- amb les constriccions cronèmiques que això suposa. És aquesta una situació i un estat d'ànim que, de manera diàfana, expressa el *bluesman* texà T.Bone Walker en *Stormy monday*.

*They call it stormy monday, but Tuesday's just as bad  
Wednesday's worse, and Thursday's also sad  
Yes, the eagle flies on Friday, ans Saturday I go out to play  
Sunday I go to church, then I kneel down and pray*

(*Stormy monday* / Aaron T.Bone Walker, 1949) (17)

La festa de la nit del dissabte és, per tant, glossada en termes festius fins al punt de convertir-se en una fita mítica dins el períple setmanal. Temes com *Big fat Saturday night* o *Good rockin' tonight* expliciten el que acabem de dir, però tal vegada el text més directe i representatiu sobre el que comentem sigui l'esmentat *Rip it up*, popularitzat sobretot per Little Richard. Valgui observar que aquest tema connota una perspectiva de futur immediat a partir d'una situació deíctica en la que alhora hi entra una referència de contrast amb un passat recent, ocorregut encara dins l'àmbit laboral. La càrrega vivencial continguda en aquest text és extraordinària, ja que resulta gairebé un autèntic document en el que s'exposa una situació emocional pròpia dels *teenagers* de la seva època. La temàtica és clara i concisa, així, una vegada sortit de la feina amb la butxaca plena cal canviar les coses, de sobte, i viure al dia, sense tenir en compte l'estalvi. A partir d'aquí és el cor que parla i no pas la raó, el que es manifesta en un fort neguit de viure la vida intensament. Valgui afegir que aquest és l'esperit que, des d'una altra perspectiva més reflexiva i de diferent context, igualment haurien de transmetre John

---

socials. El decurs de la setmana apareix així menys marcat pel que fa al contrast entre treball i lleure, fet que ha portat a moltes empreses a establir objectius temporals amb pautes no calendàriques.

Lennon i Paul McCartney en el tema *Not a second time*, pocs anys més tard (Uschanov, 1996).

*Saturday night and I just got paid  
I'm a fool about my money, don't try to save  
My heart says "go go, have a time"  
Saturday night and I'm feelin' fine*

(*Rip it up* / R.Blackwell / J.Marascalco, 1956) (69)

Considerant el que s'acaba d'exposar, es fa evident que la festa de la nit del dissabte significà la culminació d'unes emocions contingudes al llarg de la setmana. Cal dir, no obstant, que si bé aquest ritual encara subsisteix, malgrat que molt més diluït, en una societat mediàtica com la d'avui, la seva significació ha variat, en tant que, pràcticament, el cap de setmana comença el divendres. Es fa així evident que el concepte de trencament entre dies laborals i esbarjo queda poc definit. En els Estats Units dels anys cinquanta aquest ritual festiu té lloc a les sales de ball (*ballrooms*), sovint improvisades en antics teatres o cinemes, en les que s'ofereix música en viu; però s'acostuma a donar també en cases particulars (*parties*), on colles d'amics es reuneixen per ballar a l'entorn d'un tocadiscs. Val a dir que la contrapartida europea d'aquestes sales seran les *boîtes*, invent francès que desplaçà des molt aviat el concepte tradicional de sala de festes per donar-li un toc més intimista, seguint una tradició que ja venia del segle XVIII<sup>110</sup>. Més tard apareixerà la *discothèque*, terme esdevingut d'una evident analogia amb "biblioteca", neologisme que hauria d'encunyar Roger Vadim a finals dels anys quaranta (Bigot, 1998:88) per designar alguns clubs de Saint-Germain-des-Près animats amb música de discos, el que donava la possibilitat de demanar qualsevol tema que es volés escoltar<sup>111</sup>. Hem d'afegir, però, que el terme *discothèque* hauria de ser impropriament reaprofitat més tard per referir-se a les sales de ball massives que donaren origen a la música *disco* a principis dels anys setanta, modalitat que s'hauria de

---

<sup>110</sup> Consta documentalment que l'interès social per la música popular a França comença a manifestar-se a París, corrent l'any 1734, en concerts improvisats que tenien lloc en els anomenats *caveaux*, locals subterranis dels que hauria d'esdevenir més tard el concepte de *cabaret*. Al llarg del segle XIX guanyen celebritat alguns cantants populars com Béranger, Désaugiers, Pottier o Aristide Bruant (Calvet, Jean-Louis (1974): *La chanson française aujourd'hui*, París, Hachette).

<sup>111</sup> El club "Tabou", de Saint-Germain, esdevéni la *discothèque* de referència a principis dels anys cinquanta. El terme fou productiu i ben aviat s'aplicà a les petites sales de ball de la Côte d'Azur, començant per Saint-Tropez (Bigot, Yves, *La folle et véridique histoire de Saint-Tropez*).

desmarcar progressivament dels paràmetres en els que es centra la cultura del *blues* i del *rock'n'roll*, com hem comentat més amunt.

Si bé, però, la festa de la nit del dissabte es projecta en el ball, també entre setmana, dins l'ambient *teenager* s'havia estilat escoltar música en sortir de la feina. Fou, per tant, una pràctica habitual trobar-se un grup d'amics al vespre en algun bar o *pub* proveït de *juke-box*, la típica màquina tocadiscs que funcionava amb moneda després d'haver fet la selecció del que es volia escoltar. Degut a això cal dir que la importància del *juke-box* fou cabdal pel que fa a la gènesi del *rock'n'roll* a Europa, en tant que constituí una de les vies de difusió més ràpides de la música que venia dels Estats Units<sup>112</sup>. En el tema *Twenty flight rock* Eddie Cochran parla de flirteig –un invent del principis del segle XX que escandalitzà als pares<sup>113</sup>- a l'entorn d'una màquina de discos (*juke box*), fent alusió a la significació de la nit del dissabte.

*Ooh, well I got a girl with a record machine  
When it comes to rockin' she's the queen  
We love to dance on a Saturday night  
All alone where I can hold her tight*

(*Twenty flight rock* / Fairchild / Cochran, 1957) (118)

La catarsi produïda per la màgia de la nit del dissabte, però, tendeix a esvair-se el diumenge, dia de descans setmanal. D'aquesta manera el contrast entre seny i rauxa torna a fer-se evident, raó per la que el pas de l'amor al desamor sovint es produeix de manera accelerada. Aquesta temporalització pel que fa a les emocions en el decurs d'un lapse de temps breu és expressada de manera directa i en termes de present en el tema *Honey don't*, glossat a través de l'estil sincer característic de Carl Perkins.

*Well, sometimes I love you on a Saturday night  
Sunday morning you don't look right*

(*Honey don't* / Carl Perkins, 1956) (75)

---

<sup>112</sup> La difusió del *rock'n'roll* a Europa fou deguda en gran part al *juke box*. Aquest fou l'origen del focus musical emergit a Londres a mitjans dels anys cinquanta, centrat en el 21's, a Old Compton Street, com també del de París, poc temps després, situat concretament en el Golf Drouot, just davant l'estació de metro Richelieu-Drouot. En els Estats Units, per contra, la principal via de difusió del *rock'n'roll* en els anys cinquanta foren les emissores radiofòniques.

<sup>113</sup> Corbin, Alain (1997): *Les filles du noce*, París, Flammarion.



El cap de setmana, no obstant, pot ser també fatídic. Hem vist ja com el pas del temps i l'angoixa que produeix la solitud és sovint explicitat a través de la referència al fraccionament temporal en dies (*Forty days* o també *Five days, five days*) o en hores (*Wee wee hours*), sense especificar de quins dies de la setmana o de quines hores en concret es tracta. Charlie Rich explicita aquesta situació, així com la correlació entre temporalitat i sentiment en el tema *Lonely weekends*, on la festa del dissabte es transforma en un drama de solitud a causa de l'absència de la seva aimada.

*Well, I'm makin' alright  
From Monday morning till Friday night  
Oh, those lonely weekends*

(*Lonely weekends* / C.Rich, 1959) (166)

La mateixa situació d'angoixa es cospa en el tema *A mess of blues*, on els dies de la setmana s'equipàren emocionalment al fatídic dilluns, jornada que, com hem vist, connota una certa malastrugança, degut sobretot al seu contrast sobtat amb la festa del cap de setmana. Temes com *Blue monday* o *Stormy monday blues*, són ben explícits respecte al que comentem, un estat emocional que Doc Domus i Mort Shuman reflexen en l'esmentat tema, que Elvis Presley hauria de popularitzar.

*I ain't slept a week since Sunday  
I can't eat a thing all day  
Every day is just blue Monday  
Since you've been away  
Since your gone  
I got a mess of blues*

(*A mess of blues* / D.Pomus / M.Shuman, 1955) (36)

Si bé aquesta situació dramatitzada té un caràcter minoritari en el corpus que presentem, no es pot deixar de senyalar un cas extrem, en el que, fins i tot, hi és enclòs un episodi de suïcidi degut a malentesos per manca de comunicació en un joc a tres. S'observa així com, una vegada més, la festa del dissabte perd el seu sentit, però en aquest cas per a convertir-se en tragèdia. És així com de l'ambient festiu i desenfadat de la sala de ball la situació es trasllada a un escenari feréstec i allunyat de la ciutat. El tema *Moody river* glosa la troballa del cos d'una noia sense vida sota les aigües d'un riu

maleït, aspecte que estableix connexió amb els tòpics d'un pur romanticisme. Fins i tot val a dir que presenta un clar ressò shakesperià, en tant que en aquesta història, de manera explícita, s'hi entreveu una referència a la mort d'Ophelia. Observem que amb això es posa de manifest una certa influència de Shakespeare dins el context del *rock'n'roll*, aspecte que apareix als Estats Units a conseqüència d'una arrelada tradició literària que forma part de la cultura anglosaxona, la qual es manifestarà, més tard, també a Europa<sup>114</sup>. El simbolisme del cos jacent sota les aigües del riu es fa així prou gràfic com per connotar l'alfa i omega que tanca un cicle en el temps –el de la història personal entre naixement i mort-, i de manera especial pel fet de que la tragèdia es situa en un medi aquós, des de sempre relacionat amb la fecunditat i amb l'origen de la vida.

*Last Saturday evenin' came to the old oak tree  
It stands beside the river where you were to meet me  
On the ground your glove I found  
With a note addressed to me  
I read "Dear love, I've done you wrong"  
"Now I must set you free"  
"No longer can I live with this hurt and this sin"  
"I just couldn't tell you that guy was just a friend"*

(*Moody river*/ Gary D.Bruce, 1961) (222)

Pel que fa a aquest fraccionament temporal, la referència a un còmput diari i al cicle nictemeral es destaca com un dels arguments més productius. S'observa així que el lapse temporal que significa el decurs d'una jornada, amb l'alternància de dominis entre sol i lluna és una clara metàfora de la pròpia vida, raó per la que aquestes 24 hores prenen una marcada significació pel que es refereix a aspectes vivencials. En aquest sentit la vivència que es desenvolupa entre dissabte i diumenge culmina a la nit, la qual cosa porta a una inversió de conceptes. D'acord amb això es viu la nit de manera intensa, raó per la que cal reposar el dia següent, produint-se així una inversió que significa una ruptura de la norma. Per contra es fa evident que el decurs d'un any resulta un període temporal massa llarg i poc adient a una consideració presentista de la realitat; així mateix els seixanta minuts d'una hora signifiquen un lapse de temps massa breu pel

---

<sup>114</sup> Exemple d'aquesta influència és l'obra de Tennessee Williams o també l'assimilació de James Dean a l'arquetip d'heroi shakesperià. Valgui igualment consignar que, en el seu període europeu entre 1959 i 1963, Gene Vincent adaptà una indumentaria inspirada en Hamlet, a l'igual que hauria de fer el britànic Vince Taylor aquests mateixos anys. També al 1976 Johnny Hallyday adaptà una versió de Hamlet composta per Pierre Gloscolas amb text de Gilles Thibault.

seqüenciat d'una vivència. És per això que l'alternància entre nit i dia resulta una imatge plena de significats i temporalment equilibrada. Aquesta alternància de valors queda perfectament reflectida i explicitada en el tema de Cole Porter *Night and day*, un tema que al seu temps interpretà la cantant Damia i que ha sobreviscut al temps éssent posada al dia en diferents èpoques.

*Darling, where you are  
I think of you night and day*

(*Night and day* / Cole Porter, 1937) (7)

La referència a aquest fraccionament temporal en dies es troba en molts casos associada a estats emocionals que connoten l'angoixa de la solitud, situació que sovint commina al retorn de la persona estimada dins un termini fixat. Així, Gene Vincent fixa temporalment aquesta angoixa en cinc dies.

*Five days, five days  
Since you walked out the door  
Won't you please come home  
I couldn't stand five more*

(*Five days, five days* / Rhodes / Willey / Franks, 1956) (57)

Per contra, Chuck Berry, més madur en edat, allarga el termini en trenta dies, com exposem a continuació. Val a dir, no obstant, que aquesta versió original *Thirty days* s'ha transformat a voltes en *Forty days* (Cliff Richard) o fins i tot es redueix a vuit dies en la seva versió francesa *Rien que huit jours*, adaptada per Manou Roblin.

*I'm gon' give you thirty days to get back home  
I'm gon' see that you be back home in thirty days*

(*Thirty days* / C.Berry, 1955) (42)

Igualment la referència diària pot prendre un to dramàtic tot fent una prospecció, aspecte que connota un determinat estat emocional que contempla la certesa de l'acotament temporal d'una vivència en el *continuum*, des del seu origen fins la seva conclusió. L'acotament episòdic, en aquest cas, no és altra cosa que glossar una petita història a manera de síntesi per ser expressada mitjançant un text musical. Buddy Holly

així ho reflecteix en *That'll be the day*, del que s'en treu la conclusió pessimista de que, malgrat l'evidència d'un present feliç, en qüestions de cor ningú no pot tenir la certesa de que tot hagi de durar eternament. En realitat un *flirt* no és altra cosa que l'acceleració cronèmica d'una història d'amor. En el text que presentem es dona per cert que un dia vindrà en què l'equilibri es trencarà, una prospecció que esdevé anticipació, i que resulta aquí doblement simbòlica, alhora que irònica, si es considera la tràgica mort de Buddy Holly en un accident d'aviació als seus 23 anys<sup>115</sup>.

*That'll be the day, when you say good-bye*  
*That'll be the day, when you make me cry*

(*That'll be the day* / B.Holly / N.Petty / J.Allison, 1957) (95)

La referència a la nocturnitat és també un tema recurrent, com hem vist al tractar sobre la simbologia de la nit del dissabte. Certament, en el cicle nictemeral la nit és el domini del màgic i de l'imaginatiu, per la qual cosa significa una categoria que s'oposa a la quotidianitat de les hores dominades pel sol. La subtileza del temps nocturn porta a experimentar emocions de tot tipus, des l'angoixa fins a l'autocomplacència de viure un moment especial. La immersió en un àmbit de tenebres pot ocasionar variacions en la percepció, raó per la que la imaginació sembla fer-se més potent.

Hem trobat ja aquest sentiment d'angoixa nocturna expressat amb fort dramatisme per Chuck Berry en el tema *Wee wee hours*. Vegem així com aquest argument troba el seu contrapunt en la projecció de significats que aporta la mitja nit. Val a dir que la significació de la mitja nit com a moment màgic es fa ja evident en els comptes infantils, en tant que és aquest el moment en què es produeixen les transformacions, com es dona en el cas de la Ventafocs. Vist des d'una altra perspectiva, és aquest el moment en el que es conjuga el temps físic (astronòmic) amb el calendàric (o pautat artificialment), amb el que es produeix una sincronia que es projecta en diferents referents culturals en tant que significa un traspàs calendàric en el que s'equilibra l'ahir amb el demà a través de la consciència presentista que significa

---

<sup>115</sup> La nit del 3 de febrer de 1959, l'avioneta Beechcraft Bonanza, en la que volava Buddy Holly, juntament amb Ritchie Valens i J.P.Richardson (The Big Bopper), degut a la manca de visibilitat, va perdre el control fins colisionar contra el propi terreny a les immediacions de Mason City. L'aparell havia sortit de Fargo, North Dakota, per a dirigir-se a Clear Lake, Iowa.

estar aquí i ara. En aquest sentit el punt de mitjanit és, fins cert punt, assimilable al traspàs del cap d'any. Wilson Pickett reflexa, així, la màgia d'aquest moment en un tema de títol ben evident.

*I'm gonna wait till the midnight hour  
That's when my love comes tumblin' down  
I'm gonna wait till the midnight hour  
When there's no one else around  
I'm gonna take you girl, and hold you  
And do all the things I told you  
In the midnight hour, yes I am, oh yes I am  
One more thing, I just wanna say right here*

*(In the midnight hour / W.Pickett / S.Cropper, 1967) (288)*

La velocitat és un altre factor decididament rellevant dins aquest context, en tant que, no solament s'assimila a l'experiència de present, sinó també a la càrrega vivencial i a la progressió accelerada a través del temps i de l'espai. Vist així, la velocitat s'interpreta com una projecció metafòrica del temps. Però, en tant que abstracte, el concepte velocitat precisa de recursos lèxics i culturals per a ser expressat de forma explícita a través d'una correlació amb objectes físics que, de per sí, ja denoten un context de modernitat, de rupturisme i de dinamisme. Val a dir que, de manera casual, s'estableix així un cert paral·lelisme amb el que significà el futurisme a principis del segle XX com a metàfora de la modernitat. Considerant aquesta analogia ens resistim a deixar de fer al·lusió a l'univers de Marinetti<sup>116</sup>, pel que fa referència a l'expressió estètica del dinamisme, així com a Gabrielle d'Annunzio, pel que significa la interrelació de la pròpia existència amb la dinàmica del temps, el que porta a considerar la seva pròpia vida una obra d'art conceptual<sup>117</sup>. Aquest és un aspecte que trobem igualment present en el perfil psicològic i en l'obra de diferents autors romàntics com Byron, Shelley o, fins i tot, Larra. Podem observar, així, que la cultura del *rock'n'roll*

---

<sup>116</sup> Definit com un "cubisme dinàmic" Filippo Tomasso Marinetti teoritzà sobre la interrelació de l'art amb la ciència a partir del descobriment de les ones hertzianes i dels experiments de Marconi en un moment en que Itàlia despertava a la modernitat i intentava posar-se en cap de les vanguardes estètiques després d'un llarg període de silenci. El futurisme neix, així, de l'estètica del dinamisme i de la velocitat, entesos com a valors inherents a la modernitat, com manifestaren l'esmentat Marinetti juntament amb altres teòrics del moviment, com Gino Severini o Umberto Boccioni.

<sup>117</sup> Gabrielle d'Annunzio (1863-1938) portà als seus límits el sentit de l'estètica al considerar que l'art és superior a la vida, raó per la que interpretà la seva pròpia vida com una autèntica realització artística o *performance* contínua, actitud per la que cal ser considerat com un dels primers surrealistes.

presenta interessants similituds amb l'esperit del romanticisme, especialment pel que fa a la consciència de veure's protagonista del seu temps, aspecte que tendeix a justificar-se més des d'una base estètica que no pas intel·lectual. En realitat val a dir, respecte a això, que tampoc cal buscar cap justificació respecte a les actituds, raó per la que és el propi entorn que es converteix en un espai de rebel·lió, com tractarem més avall.

Trobem així que els principals recursos emprats en aquest tipus de metaforització de caire mecanicista són el rellotge, el ferrocarril i l'automòbil. En tots aquests casos el rol de l'actant es fa evident, pel fet de ser l'autèntic protagonista de l'acció, tant si el discurs és directe (construït en primera persona) com si és narrador d'un fet passat (amb la càrrega vivencial que pugui afegir en el discurs). Sigui com sigui, és el propi intèrpret-emisor-narrador qui està sotmès al payout del rellotge i qui experimenta la velocitat, tant si es desplaça en ferrocarril com si viatja en un vehicle propi. En aquest cas la connotació de la via fèrria o de la línia d'asfalt que es perd a l'horitzó és suggeridora del *continuum* temporal en el que un està immers, portant-lo a experimentar unes vivències dins l'estadi de la immediatesa, a partir d'una música i d'unes connotacions contextuais perfectament definides, tant pel que es refereix a l'entorn físic com a l'imaginari. La idea de llibertat és igualment inclosa en aquesta projecció metafòrica. S'observa així que, en el cas del rellotge és el propi temps que ens sotmet a un payout inexorable que s'explicita virtualment a través de les diferents posicions de les agulles, però com a contrapartida a aquest marcatge o encapsulament s'opta per trencar la norma i anar a contratemps. Aquest trencament permet inferir la intenció d'adaptar-se a uns ritmes propis, tant físics com psíquics, que no són altres que els que imposa la dinàmica del *rock'n'roll* que hom té interioritzat. La pròpia música trenca així l'acotament cronèmic diari, establint uns ritmes alternatius en funció de l'estructura musical que s'interioritza, tot ballant-la o escoltant-la, atès que per copsar el ritme no és condició necessària de que s'hagi de ballar. En tot cas, la catarsi que significa aquesta immersió en un univers de sensacions, arriba al seu termini al fer-se de dia, moment en el què es trenca la màgia de l'ambient, en una alternància de conceptes que pren igualment valor metafòric, com hem ja comentat.

És constatable, per altra banda, que el recurs metafòric al rellotge resulta un dels més evidents, raó per la que esdevé una de les primeres imatges del *rock'n'roll*.

Aquest procés semiòtic fou explicitat de manera diàfana a través del tema *Rock around the clock*, popularitzat per Bill Haley i divulgat no solament per mediació radiofònica sinó també cinematogràfica, en tant que fou inclòs –ben segur sense ésser-ne massa conscient- en la banda sonora del film *Blackboard Jungle* (1955) just a la presentació dels crèdits, com hem referit més amunt.

*One, two, three o'clock, four o'clock rock  
Five, six, seven o'clock, eight o'clock rock  
Nine, ten, eleven o'clock, twelve o'clock rock  
We're gonna rock around the clock tonight*

*(Rock around the clock / Jimmy DeKnight / Max Freedman,  
1954) (31)*

Chuck Berry es fa també ressò de la festa de la nit del dissabte, encara que, en l'exemple que presentem, manca de explicitar-ho clarament. En aquest cas es glossa el paral·lelisme que s'estableix entre el temps marcat pel rellotge i el temps de la vivència, que no és altra cosa que el pautat pels rellotges interns, com Roy Davis suggereix. Així mateix podem veure que en el text es constata una vegada més com la vivència del *rock'n'roll* s'esvaeix inexorablement en fer-se de dia.

*Well I looked at my watch, it was 9:21  
We was at a rock'n'roll dance having not but fun  
And we rolled, reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin'  
Rollin' till the break of dawn*

*(Reelin'and rockin' / C.Berry, 1958) (159)*

Fins i tot, el rellotge és també present a l'escola en tant que artilugi de regulació cronèmica per marcar de manera significativa l'inici del temps d'esbarjo després de les hores lectives. En aquest cas el mateix Chuck Berry centra la situació en un pla retrospectiu que es glossa en present, amb el que s'estableix un paral·lelisme entre un àmbit col·legial i el món dels adults, amb el trencament que suposa el pas de l'activitat laboral a la desitjada festa del cap de setmana.

*Soon as three o'clock rolls around  
You finally lay your burden down*

*Close up your books, get out of your seat  
Down the halls and into the street*

*(School days / C.Berry, 1957) (115)*

També la via fèrria es presenta com una altra potent metàfora en el sentit al que estem fent referència, en tant que ens marca el camí a seguir dins el context anònim del transport col·lectiu. S'estableix, així, una assimilació amb l'esdevenir de la pròpia vida –una immersió en el *continuum*–, amb l'avantatge de que ens dóna la possibilitat de baixar a l'estació que ens convingui. Dins la tradició del *blues* el ferrocarril és vist com un mitjà que porta a algun lloc on s'espera que les condicions de vida hagin de ser millors i on es fa possible experimentar uns canvis vivencials en un altre espai i en un altre temps, aspecte que ens retorna a la idea de catarsi. Vist així, aquest trajecte connota optimisme, en tant que, com hem comentat més amunt, el ferrocarril és també una forma eufemística i metaforitzada de fer al·lusió al sexe. D'altra banda és igualment de notar que actua com un element relativitzador, pel fet de que la continuïtat de la línia fèrria fa possible contemplar el passat que es deixa i albirar alhora el futur vers al que s'avança situats en un present accelerat a través de la velocitat. El maquinisme i la modernitat aporta així el concepte de velocitat i de d'acceleració cronèmica en un món centrat encara en uns valors d'origen rural. És aquesta la idea que connoten la major part dels temes referits al ferrocarril, com són *Choo choo ch'boogie*, *Midnight Special* o *Train kept a-rollin'*, una composició de Tiny Bradshaw adaptada més tard per Johnnie Burnette.

*I caught the train, I met a real dame  
She was a hipster and gone dame  
She was pretty, from New York City  
And she trucked on down the ol' fair lane  
Yes, the train kept a-rollin' all night long*

*(Train kept a-rollin' / Mann / Kay / Bradshaw, 1951) (24)*

La relació del ferrocarril amb les emocions és fa igualment palesa en diferents temes, així cal prendre sovint el proper tren per deixar enrera la tristor i conjurar la malaurena (el *blues*). S'observa en aquest sentit que la voluntat de desplaçar-se a través de l'espai es confon sovint amb el pas del temps, el que s'explicita en una evolució



musical que repren diferents ritmes. Doc Pomus i Mort Shuman així ho transmeten en *A mess of blues*, un tema ja esmentat que formà part del repertori d'Elvis Presley.

*I'm gonna get myself together  
Before I lose my mind  
I'm gonna catch the next train goin'  
And leave my blues behind  
Since your gone  
I got a mess of blues*

(*A mess of blues* / D.Pomus / M.Shuman, 1955) (36)

En altres ocasions, però, el propi ferrocarril pot esdevenir la imatge de la tristor i de la dissort. En aquest cas el temps gris que emmarca una vivència dissortada es metaforitza en la imatge d'un inquietant ferrocarril que s'emporta a la noia estimada. La imatge sinistra d'un negre convoi de setze vagons és d'aquesta manera assimilat al concepte d'un temps que inexorablement s'escola. Veiem que això porta a establir alhora un contrasentit entre el simbolisme de ruptura de constriccions connotat pel tren i la càrrega feixuga denotada pel propi convoi que arrossega. Com altres temes que fan referència al ferrocarril, *Mystery train* esdevé directament de la tradició del *blues* a través de Little Jr.Parker per ser enregistrat més tard per Elvis Presley a Sun Records, a instigació del seu productor Sam Phillips.

*Train I ride, sixteen coaches long  
Well that long black train got my baby and gone  
Train, train, comin' `round, `round the bend  
Well it took my baby, but it never will again, not again*

(*Mystery train* / Little Jr.Parker / Sam Phillips, 1955) (49)

En un registre més depriment, la línia fèrria pot, fins i tot, connotar aspectes realment tràgics, com els glossats per Conway Twitty en *Trouble in mind*. En aquest context, que ens aproxima als arguments estilats en la tragedia romàntica, el ferrocarril queda lluny de ser interpretat com un medi d'expansió i passa a ésser vist com un instrument executor amb capacitat de posar punt final a la pròpia vida. En aquest cas, una vegada més, el temps es metaforitza en la imatge del ferrocarril.

*I'm gonna lay my head  
On some lonesome railroad line  
Let that two nineteen special  
Ease my troubled mind*

*(Trouble in mind / Jones, 1958) (162)*

Malgrat tot, i com a contrapunt d'aquests continguts de fort dramatisme, la imatge del ferrocarril pren sovint una connotació de llibertat. Així és com l'interpreta Johnny Cash des de l'esmentada presó de Folsom. Cal així veure que en aquest cas el convoi no és pas negre, sinó més bé assimilat al blanc, com és el color de la llibertat. Dissortadament, però, el seu desig no s'aconsegueix i el narrador resta tancat entre els murs de la presó, amb la confiança de que el solitari xiulet del tren que s'allunya sigui algun dia presagi de la seva alliberació i li pugui treure la tristor que, en aquest cas i una vegada més, s'assimila al *blues*.

*Well, it they freed me from this prison  
If that railroad train was mine  
I bet I'd move out over a little  
Farther down the line  
Far from Folsom Prison  
That's where I want to stay  
And I'd let that lonesome whistle  
Blow my blues away*

*(Folsom Prison blues / Johnny Cash, 1955) (50)*

Igualment és d'interés observar com aquesta mitologia del ferrocarril és també recollida en el context del *rock'n'roll* europeu, fins i tot manifestant una voluntat de jugar amb els tòpics. Sobre aquest aspecte és paradoxal el tema *Five hundred miles*, de Bobby Bare, en el qual si bé es connota un sentiment de nostàlgia a causa de la llunyania, no es fa cap al·lusió a les vies fèrries. Per contra, la seva adaptació francesa introdueix de manera conscient i premeditada la imatge del ferrocarril, interpretant-lo com un potent factor de dramatització i metaforització dins el conflicte emocional que comporta una separació.

*Away from home, away from home  
Cold and tired and all alone  
Yes, I'm five hundred miles away from home*

*(Five hundred miles / B.Bare / C.Williams / H.West, 1963)*  
*(243)*

Observem així com, a la contrapartida francesa de la mateixa coda que acabem d'exposar, Richard Anthony recull la imatge del tren que s'allunya en el temps i a l'espai, amb el que, una vegada més, es manifesta l'interès de la cultura francesa en incorporar elements propis de la tradició nord-americana del *rock* i del *blues*.

*Et j'entends siffler le train*  
*Et j'entends siffler le train*  
*Que c'est triste un train qui siffle dans le soir*

*(J'entends siffler le train / B.Bare / Jacques Plante, 1963)*

En realitat, com podem constatar, la simbologia del ferrocarril és una herència que igualment deriva del *blues* com del *country*, el que significa ser considerat un element prou potent com per a situar-lo també com un dels eixos de referència de la música que analitzem. El seu tractament simbòlic revesteix, no obstant, una certa ambigüïtat atès el fet de que el tren s'en va però també torna, el que no deixa de ser una altra al·lusió a la vida, així com a l'alteració de consciència que produeix un conflicte emocional. Hem vist, així, que si bé el ferrocarril és susceptible d'emportar-se a la noia estimada, com és l'argument de *Mystery train*, igualment la pot retornar, com es glosa en *Orange Blossom Special*, un tema que projecta una imatge optimista connotada a través de la collita en un àmbit rural, amb el que s'estableix una assimilació amb el retorn de la noia. És aquesta una composició *country* d'Elvin T.Rouse que al seu dia feu popular Johnny Cash.

*Look a-yonder comin'*  
*Comin' down that railroad track*  
*It's the Orange Blossom Special*  
*Bringin' my baby back*

*(Orange Blossom Special / Elvin T.Rouse, 1962) (240)*

La imatge connotada pel ferrocarril queda també reflectida en *Johnny B.Good*, un tema de Chuck Berry que, amb el pas dels anys, ha arribat a ser considerat com la

perfecta síntesi de l'esperit del *rock'n'roll*, en tant que per igual conjuga l'àmbit del *blues* i el del *country*. Val a dir que el contingut del text connota perfectament els anhels de la generació a la que fem referència, raó per la que motivà ésser escollit entre altres, per formar part del conjunt de mostres de músiques del món, essent inclòs en un document sonor que s'instal·là a bord de les sondes espacials Voyager<sup>118</sup>.

*He used to carry his guitar in a gunny sack  
Go sit beneath the tree by the railroad track  
Ol' engineer in the train sittin' in the shade  
Strummin' with the rhythm that the driven made  
The people passin' by they would stop and say  
Oh my, but that little country boy cooled play*

(Johnny B. Good / C. Berry, 1957) (116)

A principis dels anys seixanta, la imatge del ferrocarril introduí algunes variacions, portant a projectar-se en un ritme pautat del que esdevingué una dansa carregada de diferents simbolismes: *The Locomotion*. Els ja esmentats Gerry Goffin i Carole King en foren els compositors i Little Eva la intèrpret. S'observa en aquest cas la recursivitat de l'aspecte rítmic i onomatopèic que té els seus orígens en el primitiu *blues*, el que, apart del propi ritme connota una situació d'immediatesa i un referent sexual de caire eufemístic. Val a dir que des de *Choo choo ch'boogie* al *chug-a-chug-a motion* hi ha tota una gradació de registres aconseguits amb un simple ritme i amb una gran dosi de *soul*, com es glosa en el tema.

*Now that you can do it, let's a chain, now  
Come on baby, do the locomotion  
A chug-a-chug-a motion like the railroad train, now  
Come on baby, do the locomotion  
Do it nice and easy, now, don't lose control*

---

<sup>118</sup>A instigació de l'astrofísic Carl Sagan i del seu equip de la Universitat de Cornell, fou instal·lada a bord de les càpsules Voyager 1 i Voyager 2 un missatge fonogràfic en un disc metàl·lic amb 115 mostres sonores del planeta Terra. A més de sons d'origen natural (ones del mar, vent, trons, cants d'ocells, senyals de balenes, etc) foren també inclosos missatges en diferents llengües així com una mostra de les músiques del món. Aquests exemples musicals consistiren en temes folklòrics d'arreu del planeta, així com peces de Bach, Mozart, Beethoven i Strawinski. Pel que fa a la música afroamericana del segle XX el disc inclou tres exemples dins els estils *rock'n'roll*, *jazz* i *blues*: *Johnny B. Good*, de Chuck Berry, *Melancholy Blues*, interpretat per Louis Armstrong i *Dark was the Night*, de Blind Willie Johnson. Les càpsules Voyager 1 i 2 foren enviades a l'espai per la NASA l'any 1977 com a continuació del programa Pioneer, tenint com objectiu ultrapassar el Sistema Solar. Per aquesta raó les sondes Pioneer incorporaren també missatges icònics concebuts com a possible medi de comunicació de la civilització terrestre amb altres móns (Sagan, Carl & alii (1978/ 1992): *Murmurs of Earth*).

*A little bit of rhythm and a lot of soul  
So come on, come on, do the locomotion with me*

(*The Locomotion* / Gerry Goffin / Carole King, 1962) (233)

Més tard, amb l'adveniment de la cultura de l'automòbil i de les motocicletes de gran cilindrada, aquesta connotació de llibertat es fa encara més evident, en tant que el motor confereix plena autonomia al propi individu per traslladar-se on vulgui, quan vulgui i per la via que li convingui. Fins i tot això comporta un total trencament de consuetud en què s'havien estructurat les normes socials del moment; en aquest sentit podem establir una clara correlació entre el *biker* i el mite dels pioners del Far West, el que significa un retorn a la reiterada imatge de la fugida vers la llibertat en tots sentits. El referent semiòtic sobre aquest tòpic de la fugida cap enlloc ens porta inexorablement al Marlon Brando del, ja esmentat, "The Wild One" o a l'ambient utòpic que recull el film "Easy Rider", a la segona meitat dels seixanta. Val a dir que mai havia estat tant ben establerta aquesta correlació entre la idea del salt en el buit i la pròpia experiència vivencial. Així, una vegada més ens trobem amb el referent de Kerouac i amb l'escapada psíquica i física transmesa en *On the Road*, el que cal interpretar com un repte al propi temps, en tant que és l'individu qui pretén disposar del temps, en lloc d'estar sotmès a ell. És aquesta l'expressió de la lliure translació en el temps i en l'espai, lluny de qualsevol prejudici imposat per la societat, i més encara si aquesta societat està construïda sobre una doble moral. Per tot això podem afirmar que la llibertat de trencar les constriccions del temps i de l'espai forma part de la interpretació de l'*American Dream* per part de la joventut a la moda en els anys cinquanta. Atenent a aquest fet, la pròpia idea d'escapisme, així com l'associació dels conceptes d'automòbil i llibertat porten a connotar altres aspectes, com l'autonomia de l'espai vital i la llibertat de costums, començant per la sexual.

Des molt aviat aquests interessos es manifesten a través de les músiques considerades marginals o no canòniques. Si bé el *blues* troba les seves principals vies de comunicació en les línies fèrries i en el curs fluvial del Mississipi, en un moviment migratori de sud a nord, el *rock'n'roll* l'establirà a través de la Ruta 66, tot fent una translació d'est a oest, des de Chicago fins California. Robert Troup així ho explicita en una època en la que del *blues* de Chicago esdevé el *rhythm'n'blues*, una modalitat que

no és altra cosa que un autèntic preludi al *rock'n'roll*. Així, a l'igual que es glosa el ferrocarril, aquestes rutes de referència pel que fa a la dispersió i divulgació de la música esdevenen també mítiques, com és el cas paradigmàtic de l'esmentada Ruta 66. Val a dir que si bé *Route 66* és un tema que fou originalment interpretat per Robert Troup i adaptat per molts *crooners*, la seva supervivència a través dels anys ha quedat demostrada pel fet d'haver estat adaptat en versions tan diverses com les de Nat King Cole, The Rolling Stones o el group *country* Asleep at the Wheel.

*If you ever plan to motor west  
Travel my way, take the highway that is best  
Get your kicks on Route sixty-six  
It winds from Chicago to LA  
More than two thousand miles all the way  
Get your kicks on Route sixty-six*

(*Route 66* / Robert Troup, 1946) (14)

Vegem així com les imatges de l'automòbil i de la moto de gran cilindrada esdevenen tòpics que es fan recursius al llarg de tota la història del *rock'n'roll*, certament pel fet de ser portadors d'una gran càrrega de fetitxisme que perviu encara avui dia. Sobre aquests aspectes podem senyalar referents semiòtics de tot tipus, des l'impacte causat per personatges mítics fins la significació projectada per certs esdeveniments ritualitzats, molts d'ells de caràcter tràgic. Aquests referents són de gran rellevància pel que fa a aquesta cultura i prenen valor de símbol, com són els casos de l'esmentat Johnny (Marlon Brando) de "The Wild One" (1953); l'accident mortal de James Dean, ocorregut entre Salinas i Las Vegas (1955), esdevingut un episodi mític; la imatge del peu martiritzat d'un Gene Vincent, després del dissortat accident motorístic, evocat en *Race with the devil* (1955); l'accident automobilístic sofert per Carl Perkins i el seu grup (1956); la mort d'Eddie Cochran, en un accident prop de Bath, dins un fatídic taxi (1960) o la de Hank Williams, ocorreguda també a l'interior d'un automòbil en mig de deliris etílics (1953), o fins i tot l'accident d'avioneta que ocasionà la mort de Buddy Holly, Ritchie Valens i Big Bopper (1959).

Atenent al que acabem d'exposar, el món del *rock'n'roll* s'assimila a un univers metaforitzat en acer i cromats sota llums de neó<sup>119</sup>. En una consideració més amplia podem dir que l'*American Dream* comportà una íntima relació del ciutadà amb la cultura de l'automòbil, una tradició que emergeix amb el mecanicisme, just a l'entrada del segle XX. És aquest el moment històric en què es concebeixen les primeres cadenes de muntatge per la producció massiva del Ford T, el que porta a convertir Detroit i Chicago en els focus de la indústria del motor. Progressivament aquesta cultura automobilística és divulgada a través del cinema; d'aquesta manera tot el *glamour* de Hollywood és metaforitzat a través de baluernes espectaculars, com els Cord o els Cadillac. Així, el desig de posar-se al volant d'un d'aquests vehicles ostentosos és una tradició que perdura i s'estila com mai als anys cinquanta, raó per la que s'insereix molt aviat en l'imaginari del *rock'n'roll*. En el decurs d'aquesta dècada, entre els Buick, Oldsmobile, Packard o Pontiac, els models Cadillac destaquen com els vehicles més ostentosos i desitjats dels produïts per la indústria americana<sup>120</sup>. Amb tot això podem veure com la imatge del *self-made man* pren rellevància a partir de signes externs, des de l'exhibició d'un anell d'or i brillants, aspecte que s'evoca en diferents temes (*Wear my ring, What'd I say, Git it*, etc) fins l'ostentació i provocació que podia significar circular per la ciutat en un Cadillac pintat de rosa. Tant en el *blues* com en el *rock'n'roll* és un tòpic recurrent la prosperitat econòmica assolida per un mateix a través dels seus

---

<sup>119</sup> Dins el context del *pop-rock* francòfon, Serge Gainsbourg glosa de manera especial aquest mite, tot fent recurs a projeccions metafòriques i a referents semiòtics:

*Babe alone in Babylone*  
*Noyée sous les flots*  
*De Pontiac, de Cadillac*  
*De Bentley à L.A.*  
*De Rolls Royce et de Buick*  
*Dans la nuit métallique*

*Babe alone in Babylone*  
*Noyée sous les flots*  
*De musiques électriques*  
*De rock'n'roll tu cherches un rôle*  
*Tu recherches les studios*  
*Et les traces de Monroe*

(Serge Gainsbourg, *Babe alone in Babylone*, 1983)

<sup>120</sup> Si bé el Cadillac s'imposa com a prototip d'automòbil de luxe en els anys cinquanta, cal dir que a principis de la dècada altres firmes li havien significat una perillosa competència, com fou el cas d'alguns models De Soto o Packard. En tot cas la llegenda del Cadillac neix en el decurs de la segona meitat dels cinquanta recolzada pel cinema i pel *rock'n'roll*. (*Mecánica Popular* -edició en espanyol de *Popular Mechanics Magazine*-, abril 1953).

propis recursos i de la creativitat, quelcom que tant és possible de projectar a través del cinema com del que avui ja es denomina “art del *rock’n’roll*” (Brown, 1983).

Aquest procés d’ascensió social, esdevingut un altre tòpic, es sintetitza a través de molts textos, així sovint podem trobar l’argument reiteratiu d’un somni que es vol fer realitat i que, en molts casos, s’arriba a assolir. Aquest argument, que esdevé de la tradició del *blues* –i també de la pròpia tradició democràtica nord-americana- es pot sintetitzar així: Des d’uns orígens humils cal reeixir per esdevenir un ídol de masses fins l’extrem de fer possible viure com un vol i realitzar els seus somnis; a poder ser envoltat de gran luxe i al volant d’un Cadillac. Observem que aquesta realitat no solament es reflexa en els textos –*Johnny B. Good*, de Chuck Berry, n’és paradigma- sinó, fins i tot, en la pròpia vida dels que han estat els autèntics protagonistes d’aquesta cultura, des de John Lee Hooker als Beatles, passant per Elvis Presley. Val a dir que, malgrat el tòpic, aquestes històries són reals, en tant que molts músics i artistes havien passat per l’experiència d’una vida anodina i amb pocs recursos, bé recollint cotó o tabac en les plantacions del sud o dedicant-se a altres feines igualment feixugues. Així ho expliquen molts *bluesmen* i també músics blancs com Carl Perkins, Elton Britt o Billy Lee Riley. Fins i tot, alguns havien passat per feines més dures i perilloses, com són els treballs dins la foscor d’una mina. El cantant *country* Roy Clark ho fa explícit al dir: “*I never picked cotton, by my father did, my mother did, but I was workin’ in the coalmine*” (*I never picked cotton*, 1970). Altres artistes del *rock* i del *country* foren durant una època de la seva vida camioners, entre ells Dave Dudley, Hank Locklin o el mateix Elvis Presley, o també treballadors del ferrocarril, com Jimmie Rodgers. Amb tot podem observar que dins la tradició del *blues* es recull ja des de molt aviat aquest desig de millora econòmica a través de la simbologia aportada pel Cadillac, com és el cas de *Cadillac Baby* (1929), de Will Batts (Olsson, 1970:101), o de *Baby let’s play house*, un tema d’Arthur Gunter esdevingut un clàssic del *rock’n’roll*.

*Well, you may go to the college  
You may go to the school  
You may have a pink Cadillac  
But don’t you be nobody’s fool  
Come back, baby, come  
I wanna play house with you*

(*Baby let’s play house* / Arthur Gunter, 1954) (30)



Chuck Berry hereta dels seus mestres John Lee Hooker i Muddy Waters la passió per l'automòbil, un tret característic que, ben segur, potencià al haver residit uns anys a Chicago, ciutat que a més d'epicentre de la cultura del motor s'hauria de convertir en "*The Meca of blues*", com oportunament glossa Memphis Slim. És així com el text de *Maybellene* (o *Maybelline*) flirteja en un univers de cromats on el temps es metaforitza en termes automobilístics. En aquest cas, apart l'acceleració cronèmica causada per la velocitat, podem observar que hi entren també altres factors concomitants, com són la competició i una certa al·lusió a un desequilibri social. Veiem així que mentre que una desitjada Maybellene circula per carreteres al volant d'un luxós Cadillac Coupe-de-Ville, el narrador li va al darrera en un Ford V8 que, malgrat posar en clar que l'igualava en potència, manca de tenir la seva ostentació.

*As I was motivatin' over the hill  
I saw Maybelline in a Coup de Ville  
A Cadillac a-rollin' on the open road  
Nothin' will outrun my V8 Ford  
The Cadillac doin' 'bout ninety-five  
She's bumper to bumper rollin' side by side*

(*Maybellene* / C.Berry / A.Freed / Russ Fratto, 1955) (47)

Fins i tot en el transfons romàntic dels textos de Buddy Holly no hi pot faltar la imatge mítica d'un Cadillac, emprada en aquest cas com un segon nivell de metàfora. Observem així que no tan sols el Cadillac connota la idea de velocitat, sinó també la referència a un elevat valor pecuniari, aspecte que porta a establir una correlació directa entre aquest alt valor i les seves dimensions físiques, raó que el converteix en la peça més cobdiciada que es pugui desitjar. Aquesta interrelació complexa de l'amor i les emocions amb la velocitat es fa evident a *Not fade away*, un tema de l'esmentat Buddy Holly, influenciat per Bo Diddley, que hauria de ser posteriorment gravat per altres intèrprets, The Rolling Stones entre ells.

*My love is bigger than a Cadillac  
I try to show it and you're drivin' me back*

(*Not fade away* / Norman Petty / Charles Hardin, 1957) (110)

Dins l'imaginari del *rock'n'roll*, la càrrega simbòlica aportada per la imatge del Cadillac arribaria a fer-se obsessiva. Gene Vincent, en el tema *Git it*, explica que en conèixer a una noia, el primer que aquesta fa en dirigir-se a ell, és preguntar-li on ha deixat el Cadillac. Malgrat que divaga en la resposta, el narrador té clar que, d'una o altra forma, algun dia el podrà aconseguir, la qual cosa li donarà oportunitat de relacionar-se fàcilment amb qualsevol noia. L'espectativa en aquest sentit és clara i contundent, amb el que es reflexa l'estat d'euforia i optimisme que caracteritza als anys cinquanta, motivat sens dubte per una apreciació positiva pel que fa referència a les perspectives de futur.

*Once there was a girl, oh what a girl  
She looked to me "where can it be? Where's your Cadillac  
car?"  
A Cadillac car, where can I get me a Cadillac car?  
I don't have it now but I can git it  
We'll I do the best I can*

(*Git it* / Bob Kelly, 1958) (128)

S'observa així com la referència al Cadillac es fa recursiva i passa a conformar un element inevitable dins el paisatge semiòtic en el que es mou la filosofia i l'estètica del *rock'n'roll*. No obstant, si bé el referent cultural del *pink* Cadillac queda definit com un dels símbols més representatius dels anys cinquanta, cal dir que a la següent dècada trobem variants del tema. Un exemple d'això és l'al·lusió a un Cadillac color cafè, en *Nadine*, un altre tema de Chuck Berry amb referències a l'automòbil.

*I saw her from the corner when she turned and doubled back  
And started walkin' toward a coffee colored Cadillac*

(*Nadine* / C.Berry, 1963) (251)

Sens dubte, però, la culminació d'aquesta càrrega fetitxista connotada pel Cadillac l'hauria d'aconseguir Vince Taylor amb el tema *Brand new Cadillac*, reprès a mitjans de la dècada dels seixanta en una versió alternativa intitolada simplement *Cadillac*. En aquest tema es retorna a una situació de flirteig similar a l'exposada en *Maybelline*, el que porta a connotar una assimilació de contingut eròtic entre la noia i l'automòbil. Així, una vegada més, mentre ella circula en un flamant Cadillac, el seu

pretendent s'ha de conformar amb el seu Ford, certament més modest i menys espectacular.

*Well, my baby drove off in a brand new Cadillac  
Well, she looked at me, daddy, I ain't never comin' back  
I said baby, baby, baby won't you listen to me  
Come on sugar, come on hear my plea  
Well, she looked at my Ford, we'll never agree*

*(Brand new Cadillac / Vince Taylor, 1959) (185)*

Per contra, d'aquest univers semiòtic referit a l'automobilisme, s'en desprèn que el Ford és assimilat a la quotidianitat i al funcionalisme, raó per la que, en els anys cinquanta significa l'objectiu més evident del ciutadà mig. Entès com l'utilitari americà, el Ford és metaforitzat en un símbol que contrasta amb el *glamour* del Cadillac. Així mateix, d'aquesta oposició s'en pot treure, fins i tot, un referent de gènere. Atenent a això el Cadillac tendeix a assimilar-se amb la feminitat –el Cadillac rosa en seria paradigma-, mentre que la forta resistència i la sobrietat que s'atribueix a un Ford V8 presenta evidents connotacions masculines. D'acord a aquesta consideració, des de la perspectiva de l'univers masculí s'entén com un autèntic repte poder aconseguir un Cadillac, pintat de rosa a poder ser. Per contra, l'adquisició d'un Ford manca de significació en aquest sentit, pel fet de ser assimilat a un concepte que, de per sí, forma ja part del propi àmbit masculí. No obstant, apart aquestes valoracions de gènere, a través dels textos que presentem, podem veure que qualsevol pot sentir-se satisfet del seu automòbil, malgrat tractar-se d'un antiquat Ford del '41 i no pas d'un flamant model del '59, com clarament especifica Eddie Cochran en *Something else*.

*Look a-there, what's all this  
Never thought I'd do this before  
But here I am a-knockin' on her door  
My car's out front and it's all mine  
Just a forty-one Ford, not a fifty-nine  
I got a girl an' I'm a-thinkin' to myself  
She's sure fine lookin' man, wow, she's something else*

*(Something else / Eddie Cochran / Sharon Shelley, 1958) (142)*

Al fer una anàlisi comparativa entre el *rock'n'roll* americà i l'europeu, en aquest cas concretament francòfon, és d'interès observar com s'estableix una perfecta contrapartida, malgrat partir d'uns referents culturals diferenciats. Així, no obstant el canvi lingüístic que suposa, es constata que l'essència del tema original es manté intacta tot i adaptant-se a la cultura musical francesa. D'aquesta manera, la reinterpretació suposa un interessant canvi de localització on els aires de Nashville s'adapten als de París<sup>121</sup> i, fins i tot, afectant als referents automobilístics, en tant que el Ford troba la seva contrapartida en un vell Citroën.

*C'est bon de rouler, en rêvant  
Voilà que j'arrête ma vieille Citroën  
Et j'ai bonne mine devant la belle maison  
De celle que j'aime, hé bien j'la plains  
Pourtant si elle m'embrasse rien qu'une fois  
Je dirai certainement en parlant de moi  
Y a pas à dire, ce gars là, il est terrible*

(*Elle est terrible* / E.Cochran / S.Shelley / Jil et Jan, 1963)

Cal afegir, però, que la càrrega semiòtica atribuïda als automòbils de la Ford hauria de canviar radicalment a finals de la dècada dels cinquanta, precisament pel fet de que aquesta firma es dedicà també a la producció d'automòbils més sofisticats, com foren els models Edsel i Thunderbird, glossat aquest darrer també per Chuck Berry (*Jaguar and Thunderbird*). Més tard, en el decurs de la dècada dels seixanta, els models esportius Mustang i Cobra, fabricats igualment per Ford obriren noves concepcions, amb el que, fins i tot, es presentà l'alternativa automobilística a les motos de gran cilindrada. Aquest és un aspecte que, una vegada més, s'en fa ressò Chuck Berry de manera explícita (*My Mustang Ford*)<sup>122</sup>, la qual cosa palesa que igualment, pel que es

---

<sup>121</sup> En el tema *Nashville ou Belleville*, Eddy Mitchell expressa perfectament aquesta interacció entre la tradició francesa i el *rock'n'roll* americà, tot dubtant entre els seus orígens biològics i culturals.

*Boulevard Elvis  
Au coeur de Memphis  
J'traîne là en touriste  
Mais où sont mes racines?  
Nashville ou Belleville?*

(Claude Moine / Pierre Papadiamandis / *Nashville ou Belleville*, 1984)

<sup>122</sup> Apart dels temes esmentats, trobem dins l'univers del *pop-rock* moltes referències automobilístiques i motorístiques. A tall d'exemple citem *Pink Thunderbird* (Gene Vincent), *Ford Mustang* (Serge Gainsbourg), *From the Buick 6* (Bob Dylan) o les referides a motos de gran cilindrada, com *Leader of the pack* (Jerry Williams), *Black leather jacket and motorcycle boots* (Vince Taylor, via Edith Piaf), *Kawasaki* i *Harley Davidson* (ambdues de Serge Gainsbourg).

refereix a la simbologia de l'automòbil, es produí una evolució de conceptes en la seva projecció en l'àmbit del *rock'n'roll*. Atenent a això, val a dir que el referent cultural respecte als vehicles de la Ford presenta marcades variacions conceptuals entre les dues dècades esmentades.

En relació amb el que acabem de comentar, la carrera contra el temps, és a dir, el tema posicional o d'orientació en el temps es destaca com un altre aspecte a considerar. Deixant apart el que fa referència a la cultura de l'automòbil com a projecció metafòrica d'aquest aspecte concret, hem vist com la immersió dins el *continuum* temporal es fa palesa de manera diàfana en fer recurs a diferents pautats temporals indicadors de situacions concretes centrades en l'hora i el dia en què té lloc un determinat esdeveniment. Atenent a això, s'observa com un es pregunta contínuament sobre la seva situació en el temps, tot consultant el rellotge, aspecte que de manera evident glossa Chuck Berry en el tema *Reelin' and rockin'*, com s'ha vist més amunt.

Les imatges del temps, però, no solament són referides al temps de rellotge sinó també a la pròpia edat, amb el que es connoten altres aspectes concomitants que poden ser de caire eròtic o simplement situacionals en relació amb l'experiència vital. Atenent a això, i des d'una perspectiva masculina, s'observa que l'estadi dels setze anys tendeix a ser interpretat com una edat mítica, fins al punt d'esdevenir un altre referent cultural dins l'imaginari del *rock'n'roll*. Molts temes deixen constància del que acabem d'apuntar, com són especialment *Sweet sixteen*, *Sweet little sixteen* o *You're sixteen*. En aquest darrer tema Johnnie Burnette retrata i sintetitza tot aquest imaginari a l'entorn d'una noia de setze anys que, amb recursos indirectes, desitja fer seva portant-la a passejar en el seu automòbil.

*You come on like a dream, peaches and cream  
Lips like strawberry wine  
You're sixteen, you're beautiful and you're mine  
You walked out of my dreams, and into my car  
Now you're my angel divine  
You're sixteen, you're beautiful and you're mine*

*(You're sixteen / Bob & Dick Sherman, 1960) (206)*

Chuck Berry parteix també d'aquests mateixos referents tot fent una síntesi entre aquesta edat mítica dels setze anys, el món de l'automòbil -a través d'un context propi de *road movie*- i la festa ritual del cap de setmana.

*They're really rockin' in Boston  
In Philadelphia PA  
Deep in the heart of Texas  
On down the Frisco Bay  
All over Saint Louis  
And down in New Orleans  
All the cats want to dance with  
Sweet little sixteen*

(*Sweet little sixteen* / C.Berry, 1958) (141)

S'observa així com el temps s'ens presenta com un autèntic teló de fons de totes aquestes històries que glossen aspectes vivencials experimentats de manera intensa i accelerada. És per aquesta raó per la que el contrast i la relativització entre l'abans i l'ara sembla ser un dels temes que més preocupen. En tot cas, el pas de la felicitat a la dissort fent-se les preguntes –sovint retòriques- que tal canvi suscita, invita a la reflexió, com es constata en el ja esmentat tema de Julie London *Cry me a river*.

*Now you say you love me  
But you cry the whole night through  
You can cry me a river  
'cause I cried a river over you*

(*Cry me a river* / Arthur Hamilton, 1956) (58)

Igual apreciació de contrast podem trobar en el tema *Am I blue*, interpretat per Ray Charles, entre moltes versions alternatives, on la dissort s'expressa en termes de *blues* tot fent una comparació entre un temps passat i l'actual.

*Oh there was a time  
When I was, when I was he's only one  
But look at me and see now*

(*Am I blue* / Akst / Clarke, 1955) (38)

La certesa de què la turbulència causada per un problema sentimental algun dia s'haurà d'esvahir, és el motiu central de *Trouble in mind*, tema en el que Conway Twitty estableix un contrast entre la malaurança de l'estat actual i la prospecció de futur.

*Trouble in mind I'm blue  
But won't be blue always  
'cause the sun's gonna shine  
In my back door someday*

(*Trouble in mind* / Jones, 1958) (162)

Dins una gran varietat de registres, aquesta apreciació de contrast es fa recursiva en molts temes. Bobby Vinton fa ús de construccions subjuntives i condicionals per expressar el seu malestar i la seva angoixa psíquica immers en la solitud d'una caserna, esperant amb ansietat, però amb resignació, el dia que pugui tornar a casa.

*Now I'm a soldier, a lonely soldier  
Away from home through no wish of my own  
That's why I'm lonely, I'm Mr. Lonely  
I wish that I could go back home*

(*Mr. Lonely* / Bobby Vinton, 1964) (259)

Una altra imatge subtil, alhora que productiva, pel que fa al temps és la introducció del terme *soul* (ànima), un concepte d'origen afroamericà que s'assimila a la pròpia vida i a la noció de temps, com hem comentat més amunt, en tant que no hi pot haver-hi dissociació de conceptes entre ambdues categories. Vist així, el *soul* (l'ànima) no és altra cosa que el temps, però igualment són també enteses com a *soul* les emocions i els sentiments (Whitrow, 1991:60), per la qual cosa s'entén la denominada *soul music* com la música de l'ànima, mitjançant la qual es transmet l'emotivitat sense cap constricció. Musicalment, però, el *soul* no és altra cosa que una evolució de certes varietats de *rhythm & blues*, modalitat que s'estilà en el decurs de la segona meitat dels anys seixanta. La transició des d'aquestes varietats de *rhythm & blues* a la *soul music*, connota perfectament el concepte de *feeling* al que ens estem referint. L'aplicació del terme *soul* es fa llavors molt recurrent i és aplicat a molts textos de l'època a objecte de definir aquest estil musical. Igualment que es donà amb el *blues* i amb el *rock'n'roll*,

calgué llavors acotar el concepte tot qüestionant-se *What is soul ?*, expressió que dóna títol a un tema de Ben E.King. El terme fou productiu per la creació de lèxic i trobà aplicacions en diferents contextos, com és el cas de *soul man*, concepte que esdevení alternatiu a *bluesman*.

*Comin' to you on a dusty road  
Good lovin' I got a truckload  
And when ya get it, you got somethin'  
So don't worry, cos I'm comin'  
I'm a soul man*

(*Soul man* / Issac Hayes / David Porter, 1967) (283)

Tot això porta a definir el *rhythm & blues* dels seixanta a partir de certes característiques pròpies, no tant sols pel que fa a les construccions musicals sinó també als referents culturals que incorpora. Estructuralment la *soul music* pren un caire sincrètic, en tant que, per una banda, deriva de la tradició del *blues* i del *gospel*, i per altra pren també alguns elements propis del *pop-rock* dels anys seixanta, un gènere amb el que es desenvolupa en paral·lel en el decurs de la dècada. Així mateix, pel que fa a la instrumentació, els temes de *soul* són sovint arranats amb seccions de vent que potencien el so i incrementen el *feeling*, tot invitant a ser projectat a l'espai a través de la dansa, com glossa Arthur Conley.

*Do you like good music  
That sweet soul music  
Just as long as it's swingin'  
Oh yeah, oh yeah  
Oh here on the floor now  
We're going to a go go  
Ah dancin' to the music  
Oh yeah, oh yeah*

(*Sweet soul music* / O.Redding / A.Conley, 1967) (284)

Igualment el sol i els astres són recursos emprats per a connotar imatges del temps, la qual cosa parteix d'assimilacions conceptuals d'origen pagà que han quedat com a substrat dins la tradició europea. Sobre això és profitós observar que aquest mateix referent s'ha donat també a la cultura afroamericana com un aspecte residual



d'un animisme en gran part obliterat per el llarg procés d'aculturació que s'ha donat des l'època de l'esclavitud. Atenent a aquest fet, podem observar que aquesta correlació s'estableix de manera especial amb el sol, personalitzant-lo i interpretant-lo com a principi cosmogònic. Tot això porta igualment a interpretar el moviment dels astres com una dinàmica còsmica en íntima relació amb la pròpia vida, raó per la qual s'originà la creença de que l'ordre –com també el desordre en el cosmos- exerceix una influència directa sobre les persones. Atenent a aquesta correlació, el moviment dels astres, així com la seva presència, es converteixen en imatges del temps. En el capítol anterior hem vist com aquestes imatges es relacionen amb les emocions, raó per la qual es dona per parlar de lluna trista (*Blue moon, Blue moon of Kentucky, When my blue moon turns to gold again*) o de testimoni presencial del pas del temps, com glossa Fats Domino.

*I found my thrill on Blueberry Hill  
Oh Blueberry Hill when I found you  
The moon stood still on Blueberry Hill  
And lingered until my dreams came true*

(*Blueberry Hill* / A.Lewis / V.Rose / L.Stock, 1956) (61)

Aquesta funció referencial de l'astre nocturn pot prendre diferents aspectes metafòrics a partir de consideracions cromàtiques. Així, com a contrapunt d'una melancòlica *blue moon*, la lluna també pot connotar felicitat en tornant-se daurada o platejada, com és el cas de *By the light of the silvery moon*, un tema popularitzat per Little Richard, que alhora fa al·lusió a l'estadi primaveral. S'observa així com la metaforització del temps en relació a les emocions es projecta a través del cicle lunar com també en el curs de l'any solar.

*By the light of the silvery moon  
I want to spoon  
To my honey I'll croon love's tune  
Honeymoon keep a' shining in June  
Your silvery beams will bring love's dreams  
We'll be cuddling soon  
By the silvery moon*

(*By the light of the silvery moon* / G.Edwards / E.Madden, 1957) (88)

La lluna creix, minva i desapareix per a reparèixer tres dies després, molt fina i fràgil, la qual cosa porta a ser interpretada com l'astre del temps. És així que la lluna marca un temps concret i viu que parla als nostres sentits. Val a dir que des de l'època dels babilonis el temps de la lluna ha estat un temps intuïtiu, raó per la que ha estat creença que l'home fou creat en el període de lluna nova. És per aquesta raó que l'home continuarà creixent a l'igual que ho fa la lluna. Atenent a aquesta relació, la lluna és senyora del temps, de l'esdevenidor i del destí, en tant que ha estat testimoni del passat i ho serà del futur<sup>123</sup>.

El cicle nictemeral, per altra banda, ha estat sempre motiu per la inspiració poètica. El moment màgic en què es produeix la caiguda de la tarda amb la subsegüent arribada de la foscor es metaforitza en imatges que mantenen una estreta relació amb les emocions. En el tema *Stand by me*, una vegada més la lluna és presa com a testimoni d'episodis romàntics que tenen lloc de nit, àmbit dins el qual tant la percepció com la cronèmica es desenvolupen de manera molt diferent del que pot succeir de dia.

*When the night has come  
And the land is dark  
And the moon is the only light we'll see  
No I won't be afraid, no I won't be afraid  
Just as long as you stand, stand by me*

(*Stand by me* / Ben E.King / Elmo Glick, 1961) (213)

La lluna, no obstant, igualment pot ser també averany de malastrugança, amb el que pren una connotació totalment allunyada de les tòpiques històries d'amor. Certament, l'observació de la lluna com a mètode de prospecció de mals averanys ha estat una pràctica emprada des d'èpoques molt reculades. Així, interpretada com un sol fallit, s'atribueixen a la lluna poders que actuen sobre els actes dels humans, afectant especialment a la dona<sup>124</sup>. El tema *Bad moon rising* fa referència a aquesta tradició, tot fent un retorn a aspectes de caire atàvic dins un àmbit rural que s'oposa a la sofisticació de la ciutat<sup>125</sup> i que, en aquest cas s'identifica amb les terres pantanoses de la Louisiana. Dins l'evolució del *rock'n'roll* aquest és un aspecte socioestètic que es dona entre finals

<sup>123</sup> Verdet, Jean-Pierre (1989): *El cielo, ¿caos o armonía?*, Madrid, Aguilar, pp. 60-61.

<sup>124</sup> Verdet, Jean-Pierre (Op.cit), pp.60-63.

<sup>125</sup> Aquest és un tema recursiu en literatura, del que en fa especialment ressò Sebastian Brandt en la seva obra *Das Narrenschiff* (1494).

dels anys seixanta i principis dels setanta com a alternativa a la mort del hippisme i com a manifestació d'una voluntat de fer un retorn als orígens. En funció d'aquest canvi de registre, la percepció temporal canvia i es prenen diferents perspectives, més basades en una consciència social que individual. Musicalment, fins i tot, crea una modalitat definida que es coneix com *swamp sound*. Aquest és el cas de noms com Tony Joe White, Lynird Skynird, The Allman Brothers o de Credence Clearwater Revival, una banda paradigmàtica que es fa ressò d'aquestes anhelades essències del sud tot fent un retorn als orígens.

*I see the bad moon arising  
I see trouble on the way  
I see earthquakes and lightning  
I see bad times today  
Don't go out tonight  
Well, it's bound to take your life  
There's a bad moon on the rise*

*(Bad moon rising / John Fogerty, 1970) (299)*

És també d'interés considerar algunes extrapolacions en el context de la cultura nord-americana pel que fa a aquest aspecte. Veiem així que la mateixa lluna de Kentucky pot ser contemplada des de Nàpols, en un toc de sofisticació i, fins i tot, d'exotisme; no exent de nostàlgia, si ens atenim als orígens de Louis Prima<sup>126</sup> en el sí d'una família emigrada. S'observa així que si bé el sentit del tema *Buona sera* és diferent del que pot tenir el reflex de la lluna sobre el Mississipi, el context musical dins el que es crea segueix essent el mateix. En aquest cas, però, la distància geogràfica es relaciona amb la pròpia vivència tot fent un salt qualitatiu a l'espai i en el temps.

*Buona sera signorina buona sera  
It is time to say goodnight to Napoli  
Though it's hard for us to whisper buona sera  
With that old moon above the Mediterranean sea*

*(Buona Sera / G. Sigman / P.De Rose, 1958) (136)*

---

<sup>126</sup> Malgrat haver nascut als Estats Units, Louis Prima (1911 New Orleans, La –1978 New Orleans, La) al·ludeix en aquest tema als orígens napolitans de la seva família.

Dins aquesta apreciació cosmogràfica, igualment el sol es pres com a referent en temes de títol tan explícit com *That lucky old sun*, dins l'àmbit del country ; *Sun King* i *Here comes the sun*, de Lennon i McCartney ; *The house of the rising sun*, popularitzat per The Animals, o *Bumpin' in the sunset*, dins un context més jazzístic. És així com, una vegada més, ens trobem amb el cicle nictemeral com a recurs comunicatiu, tal com s'ha donat en l'àmbit del teatre des dels seus orígens, la qual cosa significa un procés d'abstracció i de síntesi pel que fa a la temporalitat en la que s'estructura el contingut dramàtic. Així, a l'igual que es dona en la narració de comptes, el temps d'una representació teatral, com el de la narrativa cinematogràfica o el de qualsevol tema musical, el pautat temporal s'estructura a partir d'una coherència interna que avança independentment del temps físic. L'alternancia entre nit i dia és d'aquesta manera interpretada com a rupturisme d'un cicle —el que no és altra cosa que una aplicació de la teoria de la variació—, però que és alhora un motor que fa possible la continuïtat.

El cicle nictemeral és, per tant, un recurs físic que s'utilitza com a metàfora del temps. En el tema *Johnny B.Good*, ja esmentat, Chuck Berry expressa perfectament aquest subtil equilibri entre el temps que s'escola i la projecció vers l'esdevenidor. Veiem així en el text que la mare, en un acte d'anticipació, explica al seu fill (Johnny B.Good) que el seu futur serà brillant i que es convertirà en un ídol de masses a través del *rock'n'roll*, per la qual cosa molta gent vindrà des de llocs molt allunyats per veure'l actuar fins la posta del sol, tot afegint que aquesta nit, després de fer-se fosc, Johnny B.Good reviurà i brillarà amb llum pròpia. S'observa així que, en aquest sentit, es dona una continuïtat temporal a partir del canvi nictemeral i a partir d'una referència heliolàtrica. És així que en mig de la foscor de la nit, Johnny B.Good brilla amb la seva pròpia llum connotant aspectes que són propis d'una mitologia. Es fa així evident una extrapolació d'aquesta situació amb el tema del carro d'Apol·lo a través de referents diversos<sup>127</sup>. D'aquesta manera la llum d'una estrella del *rock* rivalitza amb la pròpia lluna tot imposant un domini masculista —tret característic de la societat dels cinquanta— que s'oposa a Selene, interpretada com a personificació de la feminitat. Així mateix,

---

<sup>127</sup> No és de més constatar la persistència d'aquesta assimilació heliolàtrica en diferents referents dins el món de l'espectacle, així el teatre Apollo, de Harlem, fou el lloc on es consagraren molts músics de *rhythm & blues* al llarg de la dècada dels seixanta, James Brown en especial. També el celebrat Star Club, d'Hamburg, així com l'Olympia, de París, el Hammersmith Odeon londinenc o el simbolisme dels estels sobre les voreres del Sunset Boulevard i del Hollywood Boulevard, de Los Angeles, connoten interessants referències mitològiques de caire astrolàtric.

respecte a la condició i al rol de la feminitat, és profitós observar la importància de la figura de la mare dins aquest àmbit del *rock'n'roll*, el que no deixa de ser un altre aspecte heretat de la tradició del *blues*, com comentarem mes avall.

*His mother told him : Some day you will be a man  
And you will be the leader of a big old band  
Many people comin' from miles around  
To hear you play your music till the sun goes down  
A sayin' Johnny B.Good tonight*

(*Johnny B.Good* / C.Berry, 1957) (116)

La noció de temps es projecta també de manera implícita a través d'aspectes fonètics. Més amunt hem tractat de l'organització del discurs oral mitjançant pautes fonètiques (Weinrich, 1974) que constitueixen blocs de continguts significatius i que estan dotades d'inflexions sonores que impliquen musicalitat. Així mateix, pel que fa a la percepció, hem comentat que el pausat fonètic incorporat a un esquema musical porta a estructures de llenguatge que són cospades de forma natural sense cap tipus de tensió pel que afecta a constriccions i formalitat en el llenguatge (Sapir, 1929).

Contràriament al que acabem d'exposar, el llenguatge escrit s'estructura en base a una mecànica fonamentada en aspectes bàsicament culturals i analítics; es desenvolupa, per tant, atenent a una normativa gramatical més o menys estricta, raó per la que el concepte de correcció a partir d'uns cànons es converteix en una condició *sine quanon*, com és el cas de les literatures. La comunicació té lloc, per tant, a través d'un sistema de signes icònics estructurats mitjançant l'escriptura i no pas a partir d'estructures fonètiques. Atenent a això val a dir que la parla quotidiana, així com la major part de comunicació que es desenvolupa en el nivell oral, sia parlat, recitat o cantat, implica, per tant, un trencament de constriccions. Observem així que aquesta infracció de la norma es projecta sovint en l'aparició de sons afegits (vocals epentètiques) o, per contra, es pot produir a través de l'eliminació de fonemes i/o partícules lèxiques a objecte de guanyar força i dinamisme en el discurs, aspectes que incideixen en la comunicació pel que afecta a les emocions. Aquesta és una valoració molt diferenciada del que és la lectura en silenci, per la qual cosa, una vegada

més cal posar en consideració una clara distinció entre text escrit i text interpretat (oralitzat) pel que fa referència als mecanismes de comunicació i interpretació.

S'observa així com la onomatopeia i la repetició esdevenen, en aquest sentit, estructures metaforitzades de l'experiència del temps i l'espai. Un cas extrem d'això seria la interacció entre veu i música, aspecte que, en el cas del *blues*, troba els seus orígens en determinades cadències sonores que no són no precisament musicals en un sentit estricte, com pot ser el soroll del ferrocarril o els diferents recursos rítmics emprats pels grups de treball en les plantacions de cotó o de tabac del sud, a objecte de sincronitzar moviments. En aquests casos els moviments rítmics eren acompanyats de sorolls que s'alternaven amb les inflexions de veu dels *field hollers*, terme amb el que eren designats els cantants ocasionals que dirigien aquestes operacions sincronitzades. Com hem ja esmentat, dins el context del *jazz* aquesta interacció entre cant i frasejat instrumental es fa popular i es manifesta en la modalitat *scat*, en el que la veu produeix inflexions i repeticions que no són altra cosa que l'expressió d'un ritme i d'una cadència temporal d'origen intern. És d'aquesta manera que un músic interpreta el seu *solo* a través de l'instrument, tot deixant-se portar per una cadència i un ritme intern que projecta a través d'aquest instrument. Si bé això fou una pràctica molt freqüent dins l'àmbit del *jazz*, igualment es manifestà en les modalitats del *blues* i del *rock'n'roll*. Amb tot val a dir que aquesta interacció rítmica no és altra cosa que la projecció d'un temps intern –els rellotges interns de Roy Davis- a través de la música. S'observa així que la repetició rítmica d'un frasejat manifesta aquesta interacció temporal, la qual es pot expressar a través d'una gran varietat de recursos fònics, fins i tot amb la creació de lèxic. Aquest és el cas de *Be bop a lula*, un concepte lèxic onomatopeic que, expressat a través d'una cadència rítmica sincopada obrí tota una nova dimensió pel que fa a l'expressivitat. Prova d'això és l'apreciació de contrast que es donà en un dels *shows* televisius de Milton Berle, l'any 1956, tot fent una campanya contra la nova concepció musical esdevinguda amb el *rock'n'roll*. Val a dir que, en aquest programa, Milton Berle aprofità la seva vena humorística per a parodiar a Gene Vincent tot llegint el text de *Be bop a lula* de manera pausada i emfatitzada com si d'un poema clàssic es tractés, fent marcats silencis entre versos i, per suposat, sense tenir en consideració la cadència rítmica amb la que es mou el tema. Certament aconseguí l'efecte còmic que es pretenia, però amb això, una vegada per totes, es posà de manifest la força expressiva d'aquesta

nova música, precisament pel fet de situar-la fora de context i no fer-ne, per tant, un recitat apropiat<sup>128</sup>. Des d'una consideració estètica val a dir que aquest efecte seria el mateix que pretendre interpretar i valorar una obra de Picasso partint d'un criteri barroc o classicista. Atenent a això, *Be bop a lula* és un tema paradigmàtic.

*Be bop a lula, she's my baby*  
*Be bop a lula, I don't mean maybe*  
*Be bop a lula she's my baby doll, my baby doll, my baby doll*

(*Be bop a lula* / G.Vincent / T. Davis, 1956) (55)

A l'igual que fa amb altres recursos, el *rock'n'roll* adapta molts elements jazzístics, tot fent-ne una reinterpretació amb la consegüent adaptació al seu propi context. Així, la modalitat *scat* és reaprofitada i recreada en forma d'estructures carregades d'una forta expressivitat, sovint d'origen onomatopèic, en el que es fusionen lletra i música. Aquesta nova realització aporta un gran dinamisme que sovint es projecta en una marcada acceleració rítmica a tall de metàfora sobre aquesta perspectiva deíctica inherent al *rock'n'roll*. Aquest és un concepte que Little Richard expressa perfectament al dir:

*Wop-bop-a-loom-a-boom-bam-boom*  
*Tutti frutti all rooty, tutti frutti all rooti*  
*Tutti frutti all rooty, tutti frutti all rooti*  
*Tutti frutti all rooti*  
*Wop-bop-a-loom-a-boom-bam-boom*

(*Tutti frutti* / Penniman / LaBostrie / J.Lubin, 1955) (40)

S'observa així que el lèxic és semànticament buit, fins i tot el terme "*tutti frutti*", en tant que sembla estar fora de context i aplicat tan sols a efecte de rimar amb "*all rooti*" (o "*all ruti*", en altres versions). En conseqüència, el lèxic és creat a partir d'un criteri cronèmic, raó per la que té valor metafòric. Així mateix cal observar que

---

<sup>128</sup> Aquest és precisament l'origen de l'actual música *rap*, en la que la part vocal és tant sols un recitat sobre una estructura rítmica. Igualment el *talk over* pot situar-se en aquest context fònic i no melòdic, fins i tot en el *pop-rock* europeu, com Serge Gainsbourg especialment ha demostrat. Atenent a això pot establir-se un nexa de continuïtat, malgrat que amb reserves, entre el *rhythm & blues* i aquestes noves formes d'expressió.

aquesta metàfora és aplicada sobre una altra metàfora (la del propi ritme), coincidint així amb les esmentades tesis de Lakoff (1980).

Igualment el tararejat rítmic ha estat emprat des molt antic com a recurs per produir *feeling* i establir una corrent d'empatia amb el públic receptor. Això es un efecte que ja fou experimentat en els primitius *blues*, com és constatable en *Boom boom* de John Lee Hooker, connotant en aquest cas un altre referent de caire sexual, o també en el context del *gospel*. En concerts i en qualsevol situació de *performance* aquest recurs és sovint emprat a tall de cadència rítmica a tall d'introducció i com a element catalitzador de l'espectativa. El *low down*, l'estil pianístic rítmic i enfatitzat propi de New Orleans, constituí un bon ajut per a crear aquesta corrent d'empatia, com és palesa en *Please don't leave*, un tema en el que Fats Domino tarareja el frasejat abans d'entrar definitivament en el text.

*Wooo, wooo, wooo, wooo, wooo, wooo*  
*Wooo, wooo, wooo, wooo, wooo, wooo*  
*Woohoo, woohoo, woohoo, woohoo, woohoo*  
*Please don't leave me, baby, please don't go*  
*Please don't leave me, baby, please don't go*

(*Please don't leave me* / Domino / Bartholomew, 1953) (29)

És també d'interés observar l'efecte que pot produir la repetició de cert lèxic amb forta càrrega semàntica pel que fa a la noció de dinamisme, com és l'ús reiterat del verb *to go*. Aquesta repetició fou productiva i en el decurs dels anys seixanta l'expressió *go-go* es fa popular, portant a l'aparició d'expressions com *go-go girl* o *go-go dancing*, dins l'àmbit anglosaxó, així com *à gogo*, en el francòfon, degut tal vegada a una influència de la llengua anglesa<sup>129</sup>. Val a dir, no obstant, que aquesta darrera expressió és emprada també al Regne Unit, en tant que el Club A-Go-Go, de Newcastle, hauria d'esdevenir un dels llocs de referència en la gènesi del *British blues* dels anys seixanta, moment en el que a la televisió britànica es feia popular el programa *Ready Steady Go*, dedicat a la promoció del *rock'n'roll*. En el decurs de la dècada dels cinquanta, la

---

<sup>129</sup> *Robert-Collins dictionnaire français-anglais* (2002). L'expressió francesa "*à gogo*" significa "en molta quantitat" o "en abundància", la qual fou també estilada en la parla *snob* de l'Espanya dels anys seixanta i setanta. La seva aplicació fou un reflex de modernitat, com és palesa en el topònim *Cala Gogo*, a Sant Antoni de Calonge, encunyat a partir de l'instal·lació d'un càmping que fou molt popular a l'època del *boom* turístic.



reiteració del terme *go* esdevé un recurs molt productiu en el món del *rock'n'roll*, precisament pel fet de portar una càrrega semàntica interpretable com “una voluntat de seguir endavant”, com a projecció d’una visió presentista i deíctica de la realitat. Un exemple paradigmàtic d’això és el tema *Crazy man crazy*, de Bill Haley.

*Go, go, go everybody*  
*Go, go, go everybody*  
*Go, go, go everybody*  
*Go, go, go, go, go*  
*Crazy man crazy*  
*Crazy man crazy*  
*Crazy man crazy*  
*Man that's music's gone, gone*

(*Crazy man crazy* / Bill Haley, 1953) (27)

Retornant al tema *Johnny B.Good*, podem observar com Chuck Berry fa ús d’aquest mateix recurs. Hem ja vist com, degut a diverses raons, aquest tema ha esdevingut paradigmàtic dins la cultura del *rock'n'roll*, en tant que connota tota una sèrie de valors culturals propis d’aquesta cultura. És així com el procés d’ascensió, de consagració en el món de l’espectacle i de supervivència es tradueix mitjançant la prospecció des l’estadi de present i en funció d’una experiència passada. Atenent a això, l’assimilació de *Johnny B.Good* a un sol nocturn, com hem analitzat més amunt, significa també un domini del temps físic a través de la imposició d’un temps propi interioritzat que queda reflexat en un text amb forta càrrega dinàmica com és el següent:

*Go, go, go Johnny go, go*  
*Go Johnny go, go*  
*Go Johnny go, go*  
*Go Johnny go, go*  
*Johnny B.Good*

(*Johnny B.Good* / Chuck Berry, 1956) (116)

### 9.3. L’espai immediat com a metàfora

Atenent al que ha estat exposat, de l’organització del temps quotidià s’infereix una ordenació i una categorització simultània de l’espai en el que el temps viscut es

projecta. En conseqüència, aquesta interacció de l'espai físic amb el temps es manifesta a través de les pautes actitudinals de l'individu en relació amb el seu entorn. És així que es dona, per tant, una regulació cronèmica referida a l'espai immediat a partir dels pautes que estableixen els diferents ritmes als que estem sotmesos, ja siguin d'origen intern o bé imposats artificialment.

S'observa així que qualsevol construcció cultural porta a inferir una inevitable interacció entre les imatges referencials del temps i de l'espai, fins i tot en realitzacions plàstiques, com ja hem comentat. En el tema que tractem, aquesta projecció del temps sobre l'espai immediat es manifesta, bàsicament, a través d'una categoria, és a dir, del moviment rítmic, a través del qual es desenvolupa la dansa.

Des d'aquesta consideració, podem interpretar la dansa sota dues perspectives. Una seria d'ordre intern, essent copsada a partir de la sintonització dels propis ritmes (interns) amb el pausat musical extern. L'altra seria la empàtica, entenent-la com una actitud socialitzada a partir de l'expressió musical compartida, no tan sols per part de qui l'emet (els músics que interpreten) sinó de qui la rep (el públic receptor situat sobre la pista de ball). La comunicació és, d'aquesta manera, assolida partint de determinats patrons i protocols que perfilen les diferents manifestacions estètiques que conformen el que entenem per *rock'n'roll* com a genèric.

El propi lèxic musical és explícit respecte al que acabem d'exposar, en tant que, per una banda fa ús de conceptes referits pròpiament a la dansa o a la coreografia, mentre que per altra es refereix més a la música o al ritme, és a dir, al *feeling* que aquesta transmet, en un ordre més abstracte. Les etimologies referides al lèxic resulten esclaridores pel que acabem de dir, en tant que són portadores d'informació pel que fa a les "intencions" i als referents culturals sobre els quals aquestes danses han estat generades. Valgui especificar que el que denominem "intenció", referit al tema específic que tractem, és una consideració rellevant, malgrat que subtil, en tant que aporta elements de comprensió que, malgrat no ser explícits, resulten esclaridors pel que fa referència a aspectes d'expressivitat. Vist així, en tant que llenguatge no verbal, aquesta coreografia esdevé un codi semiòtic que parla per sí mateix. Tot establint un paral·lelisme amb la gramàtica, la funció de la "intenció" podria equiparar-se a l'aspecte.

En fer una anàlisi del lèxic i atenent a consideracions coreogràfiques trobem en primera instància tot un seguit de referències directes a moviments físics, com són els termes *rock'n'roll* (sense la projecció metafòrica al considerar segones lectures), *twist* (també amb una segona lectura amb connotacions eròtiques), *slop*, *stroll*, *jerk*, *jive* o *hully gully*. En altres casos es tracta d'imitar moviments diversos i trivials dins diferents contextos allunyats de l'àmbit musical, com pot ser la pràctica de l'auto-stop, clicar de dits, nedar, aixafar patates o, fins i tot, l'intent de fer fugir una invisible mosca; són aquests el *hitch-hike*, el *snap*, el *swim*, el *mashed potatoes* i el *fly*, respectivament. Malgrat la trivialitat, val a dir que alguns d'aquests conceptes fan igualment referència a aspectes propis de la cultura que analitzem, des de l'esmentada pràctica de l'auto-stop, com a moda o activitat estilada en els anys seixanta a través de la lectura de *On the road*, fins el fet de clicar de dits, una manera molt simple de marcar una cadència rítmica, tal com s'havia ja estilada en el *blues* primitiu. Altres danses tracten d'imitar de manera caricaturitzada els moviments o la gesticulació de determinats animals, com són els casos del *cake walk*, del *fox trot*, del *monkey* o de l'*elephant walk*. Per contra el *roly poly* té el seu origen en un entreteniment que es posà de moda a finals dels anys cinquanta, que consistia en assolir mantenir l'equilibri sobre una plataforma amb un rodet. Val a dir que, si bé no es tractà de cap dansa, l'*hula hoop*, un altre entreteniment estilada a finals dels cinquanta, esdevé d'un ball hawaià, del que s'imitaven les contorsions a través d'un cercol de plàstic. La contrapartida de totes aquestes coreografies pautades, no obstant, s'haurien de glossar i sintetitzar en el tema *The land of thousand dances*, moment en el que la dansa perd tota pauta coreogràfica a objecte de donar llibertat d'expressió a qui balla, amb el que s'obrí el *free style dancing*. Amb tot, el ball agafat, en parella, hauria de subsistir a través del *slow*, o ball lent. Sia com sia, a través d'aquest gran ventall de varietats, la projecció d'aquesta interacció de ritmes a través de diferents formes d'expressivitat a l'espai immediat, és una novetat del segle XX que es dona a la cultura occidental. És així com, a l'igual que la música, la dansa esdevé una cultura de masses i estableix un codi de llenguatge no verbal.

Dins un altre ordre d'etimologies trobem també referències al propi ritme a partir de diferents estructures, cadències o pautats temporals. Aquests són els termes

*jazz*<sup>130</sup>, *swing*, *boogaloo*, *funky*, *beat* (amb les modalitats de *big beat*, *two beat*, *four beat*, *British beat*), *bebop*, *boogie woogie*, *doowap*, *sh-boom*, *hootennany*, *low down* o fins i tot el *locomotion*, amb la seva projecció coreogràfica. Altres són referides a determinats sons, com *honky tonk*, *rag* (amb el derivat *ragtime*) o *skiffle*, així com a diferents estils d'execució instrumental, com són les formes *twangy*, *dirty*, *rumble*, *scat* o *growl*. El ritme i el *feeling* poden ser igualment expressats a partir de conceptes concebuts mitjançant altres referents, com és el *rhythm & blues* o el terme *soul*, amb implicacions més abstractes, com hem ja comentat.

Val a dir també que l'acotament estilístic d'un determinat intèrpret o grup es projecta en el concepte denominat *sound*, el qual no és tan sols sinònim de sonoritat sinó també de forma d'execució i d'estil propi, gairebé a tall de *copyright*. Tot fent una assimilació entre termes musicals i lingüístics, el *sound* equivaldria a un idiolecte, mentre que el sociolecte podria assimilar-se al concepte de gènere. És així com es generen denominacions que fan referència a llocs geogràfics, com són els casos del *New York Jazz*, de la música de *New Orleans* (el *Storyville* entre altres), de *Kansas City* o del *blues* de *Chicago*. Hi ha, per tant, un so *Detroit* i uns trets sonors i estilístics que caracteritzen a la música de *Memphis*, de *Nashville* o d'altres llocs, fins i tot depassant la geografia americana, en tant que podem també parlar del *Liverpool Sound* (amb el *Mersey Beat* com alternativa) o fins i tot del so de *Birmingham* o de *Manchester*, entre moltes altres modalitats<sup>131</sup>. Igualment la coreografia pot estar relacionada amb aspectes geogràfics, com són els casos del *Charleston*, del *Boston* i, tal vegada, del *Madison*. Altres referències geogràfiques, no obstant, són menys precises i algunes d'elles

---

<sup>130</sup> L'etimologia del terme *jazz* és incerta. Es popularitza vers l'any 1917 per designar una modalitat musical que deriva del *ragtime*. Una tradició pretén que es tracta d'una paraula d'origen català, originada del terme "jaç". Aquesta suposició es recolza en el fet de que, en ser originari de New Orleans, el *jazz* hauria nascut en els prostíbuls, atenent que en aquests locals hi havia sempre algun músic que interpretava temes al piano –en realitat *ragtime*. Pel fet constatat de que en el segle XIX molts catalans procedents de Cuba havien fundat diferents establiments a New Orleans, el port més important del golf de Mèxic, és verosímil considerar la possibilitat de que aquesta música s'hagués originat en "cases de jaç" o de llits.

<sup>131</sup> La correlació entre modalitats musicals i geografia es dona igualment a Europa. En la Gran Bretanya dels anys seixanta, el focus de Liverpool reprèn del *rock'n'roll* americà i la seva projecció es manifesta de manera directa en algunes ciutats continentals, en especial en els ports de Rotterdam i d'Hamburg (Sheridan, T.(1997): *Hamburg, the Cradle of British Rock*), mentre que a Londres s'estila més el *rhythm and blues*. Altres modalitats de *British beat* i de *R&B* es situen a Manchester, Birmingham i a Newcastle. També a França es pot parlar d'una certa oposició entre l'entorn de París i el sud. Així, mentre que a la capital perdura el substrat de la *chanson* i de les caves de *jazz* de Montparnasse, a la Côte d'Azur neix un altra focus, també derivat del *jazz* però més influenciat pels nous corrents, aspecte es posa de manifest a través dels festivals de Juan-les-Pins o d'Antibes. Dins l'àmbit francòfon es pot també parlar del *rock* belga i del focus de Lyon, extensible a la Suïssa occidental, a principis dels seixanta.

presenten valoracions de contrast, com són els termes *country*, *city blues*, *swamp sound* o fins i tot el *surf*. El *barrel house*, per la seva part, aporta una referència directa als tuguris de la zona del delta del Mississipi, per la qual cosa és el local que dóna denominació a un tipus de gènere pianístic. Vegem així que aquest és, precisament, un procés invers al de l'origen del *honky tonk*, en tant que en aquest cas és el propi so (una onomatopeia) que dóna nom a un determinat tipus d'establiment, com són les cases de prostitució –*honky tonks*– que era costum amenitzar amb música de piano.

Altres referències tenen el seu origen en criteris etimològics diferenciats, com són els casos del *folk song*, del corrent *underground*, que s'interpreten com a reivindicació de diferents postures anti-*establishment*; així com termes esdevinguts de manera explícita de l'àmbit religiós (normalment protestant), com és el *gospel* o el *spiritual*. El *highschool*, per altra banda, no deixa de connotar un cert to irònic pel fet de significar la imposició d'unes normes de moderació davant les postures transgressores que s'estilaren en els primers anys del *rock'n'roll*. Per aquesta raó el *highschool* és un concepte que, fins cert punt, apareix antitètic amb la posterior denominació *heavy*, un moviment que marca el declivi de la música derivada del *rhythm & blues*. Dins un altre ordre veiem que els conceptes *blues* i *soul* remetent directament a l'àmbit de les emocions, connotant, fins i tot, certs estats d'alteració de consciència. Val a dir que aquesta alteració podrà ser també d'origen extern o artificial, és a dir, aliè a la pròpia música, com es desprèn dels termes *psychedelic* i *freak*. Altres denominacions parteixen de criteris establerts per oposició de valors, tal és el binomi *hot / cool*, pel que fa al·lusió a la informalitat i al desmarcament de pautats (*cool*), contraposat a la canonicitat (*hot*). D'acord a aquest criteri, el terme *cool* és també aplicat a aquells artistes que, mancats de formació acadèmica i, fins i tot, de virtuosisme musical, aconsegueixen crear i imposar un estil<sup>132</sup>. Finalment, sota la denominació genèrica *pop music* s'entén, com ja ha estat comentat, l'aspecte mediàtic i comercial dins el qual es desenvolupa la música derivada del *blues*, entesa com a fenomen de masses.

Pel que acabem d'exposar, interpretada com una manifestació de llenguatge no verbal que té lloc en l'espai immediat, la dansa és també objecte d'al·lusions

---

<sup>132</sup> El terme *cool* ha estat igualment aplicat a *bluesmen* negres (John Lee Hooker, Howlin' Wolf, Muddy Waters) com a artistes blancs (Bob Dylan, John Lennon). Per contra, músics com Duke Ellington, W.C.Handy o Ella Fitzgerald se situarien en el *hot*, concepte que es situa en el contrapunt de l'informalitat.

metafòriques de caire divers, les quals fan especialment referència al concepte d'informalitat i a aspectes rítmics. Una d'aquestes imatges associades al moviment és la metàfora del calçat, la qual aporta també una referència a la moda. És així com les sabates que ballen, o que s'adapten a la dansa, prenen diferents formes depenent de la situació en la que es desenvolupa la història que glossa el text. Aquests referents són constatables a través de temes com *Hang up my rock'roll shoes* (Chuck Willis), *Stompin' shoes* (Crazy Cavan), *Pointed toe shoes* (Carl Perkins), *These boots are made for walking* (Lee Hazlewood) o *High heel sneakers*. En aquest darrer tema Robert Higgenbotham estableix una relació entre una indumentària sofisticada adient a la nit del dissabte i l'aspecte festiu que això significa.

*Put on your hi-heel sneakers  
Put your wig had on your head, oh yeah!  
Well, I'm pretty sure now baby  
Pretty soon you're gonna knock'em dead*

*(Hi heel sneakers / Robert Higgenbotham, 1963) (253)*

Dins aquesta mitologia del calçat i de la moda, però, la referència tòpica sempre serà *Blue suede shoes*, un tema de Carl Perkins que glossa de manera diàfana els anhels de qualsevol *teenager* de l'època, en els que s'inclou la càrrega fetitxista que connoten unes sabates de vellut blau que es metaforitzen en tot un món de sensacions que s'obre a la nit del dissabte.

*Well, it's one for the money, two for the show  
Three to get ready, now go cat go  
But you don't you step on my blue suede shoes  
You can do anything but lay off my blue suede shoes*

*(Blue suede shoes / Carl Perkins, 1956) (80)*

El que acabem d'exposar és un altre argument demostratiu de que la cultura del *rock'n'roll* és un fenomen estètic i social generat de la noció d'immediatesa a partir de l'experiència vivencial que es manifesta en l'àmbit del *blues* i, fins i tot, del *country*. Val a dir que aquesta experiència de la immediatesa és un aspecte característic de la societat occidental del segle XX, el qual persisteix avui dia i es manifesta de manera progressivament accelerada. Des d'una consideració estètica, la cultura del *rock'n'roll*

ha contribuït a l'emergència de molts altres corrents que poc o res tenen a veure amb el seu estadi original. Moltes d'aquestes derivacions apareixen avui mixtificades a través de diferents factors, dels quals el context històric és el primer a tenir en compte. Atenent a aquesta consideració, el fenomen *punk* que es produeix a partir de 1977 i gairebé al llarg de la dècada dels vuitanta, és perfectament interpretable com una manifestació cultural adient a les circumstàncies de la seva època. Vist així el *punk* significa un punt d'inflexió perfectament demarcat, en tant que comporta canvis qualitius a molts nivells. És precisament aquesta inflexió la que marca el punt final del període "clàssic" del *rock'n'roll* que estem analitzant, delimitant així un abans i un després. El *slogan* "No future", que ha quedat com definidor d'aquest moviment és significatiu pel que afecta als canvis de percepció de l'entorn, així com a les perspectives temporals. L'alternativa nihilista del fenomen *punk*, per tant, va més enllà de la música i comporta un radicalisme extrem pel que fa a la interpretació del temps, pel fet de que no tan sols no hi ha futur sinó que tampoc hi ha passat (Costa, 1977). És així que el *punk* trenca amb la tradició del *rock'n'roll* que s'havia perpetuat des dels primitius *bluesmen* de Mississippi, amb el que es produeix alhora el rupturisme generacional amb els fills del *baby boom*.

Certament, la categoria oposada a aquest concepte dinàmic i a la metàfora de la seva projecció a l'espai no seria altra que la noció teòrica de temps parat. Aquesta consideració comporta la necessitat de reflexionar a l'entorn de si aquesta alternativa d'alliberació psíquica que ve donada a través de l'experiència musical permet inferir un procés de canvi psíquic a partir de l'experiència d'acceleració del temps. En aquest cas la música seria una projecció metafòrica d'aquests ritmes accelerats que s'imposen a la societat actual, degut sobretot als avenços tecnològics. És així com la proliferació de les línies aèries i els avanços en comunicació, des de la logística del transport físic a l'internet ha suposat una conquesta del temps per part de l'home, alhora que una nova consciència de la temporalitat, basada sobretot en consideracions deíctiques, en tant que necessàriament la situació de dixi és l'estadi de la vivència (Fillmore, 1982). Tot això sembla fer al·lusió, una vegada més, al mite recursiu de l'edat d'or i al retorn al paradís perdut (Eliade, 1965), en tant que aquesta evolució no contempla la marxa enrere.

Per extensió, i més enllà de l'espai immediat circumscrit en qualsevol pista de ball, la imatge del *rock'n'roll* que es desenvolupa com a experiència musical i sociològica, s'expandeix al llarg i ample de la geografia dels Estats Units gairebé com podria ser l'argument d'una *road movie*, una experiència que, inevitablement, comporta aspectes vivencials de tota mena<sup>133</sup>. És d'aquesta manera que l'espai immediat interacciona amb el geogràfic, alhora que segueix essent un tema recurrent plasmat a través de referències toponímiques. S'observa, així, que la mobilitat i el desplaçament no són trets exclusivament inherents al *rock'n'roll* sinó també a la pròpia cultura nord-americana. Val a dir que la societat nord-americana ha estat en gran part cohesionada i ha pres forma a través de l'experiència aportada pels moviments migratoris, en els que la noció de dinamisme és un factor inherent. Per altra banda, al llarg de la història dels Estats Units s'observa que la pròpia estructura social descentralitzada ha permès, en més o menys grau, una optimització a efectes de comunicació, amb el que es feu possible una projecció mediàtica a tots nivells. La doctrina expansionista i descentralitzadora de Thomas Jefferson pren així una nova projecció, alhora que persisteix com un dels trets que més caracteritzen la nació nord-americana<sup>134</sup>. Certament, el concepte de dinamisme contingut en el *rock'n'roll* no és altra cosa que una reinterpretació i una metaforització de l'esmentada política descentralitzadora i expansionista de Jefferson, raó que explica el fet de que aquesta nova música s'hagi pogut originar en aquest context geogràfic i no pas a Europa, on les càrregues històriques han significat un important obstacle en aquest sentit. Atenent a això, s'entén perfectament que el *rock'n'roll* europeu hagi estat una reinterpretació del mateix fenomen musical –i també dinàmic–, malgrat que a partir d'unes pautes socioculturals diferents i més intel·lectualitzades que les americanes. És profitós observar que, en

---

<sup>133</sup> Des l'època del *blues* primitiu, les gires han format sempre part de la mitologia dels músics (*goin'away blues*), aspecte que igualment hereta el *rock'n'roll*. En els primers temps fou utilitzat el ferrocarril, com havia fet el propi Elvis Presley (Hopkins, 1974), però progressivament s'estilà fer-ho en caravanes d'automòbils o en furgons. Els problemes esdevinguts en aquests desplaçaments a causa de la meteorologia, els accidents, les males ratxes o, fins i tot, les baralles i el rebuig social, han estat episodis que han alimentat els mites dels pioners, quan encara no existien les facilitats d'avui dia pel que fa a la comunicació (Vanhecke, S. *Race with the Devil*, 2000:95-98).

<sup>134</sup> Thomas Jefferson sintetitza el pensament de la societat aristòcrata virginiana amb l'esperit democràtic de l'il·lustració. Aquest és el sentit en que es desenvolupa el que sovint es defineix com la segona revolució americana, en la que es donà prioritat als propietaris rurals abans que al "torisme enmascarat" de la classe política dominant (Maurois, A.(1961): *Historia de los Estados Unidos*, pp.223-224). Apart de promoure l'incorporació de la Louisiana i d'encoratjar les expedicions vers l'oest, Jefferson fou també un dels primers intel·lectuals en manifestar interès per la cultura afroamericana i la seva música, observacions que constata en diferents escrits que foren recopilats per primera vegada entre 1853 i 1855. (Ford, P.L., ed. (1892-99): *The Writings of Thomas Jefferson*, 9 vols. , New York).



aquest sentit, l'”americanisme” inherent al *blues* i al *rock'n'roll* és reinterpretat a la europea i processat a través d'altres substrats i referents culturals. Atenent a això, l'aportació europea al *rock'n'roll* no solament ha significat establir un nexa de continuïtat del moviment, sobretot en els temps crítics de la “caça de bruixes” del senador McCarthy, sinó també una important contribució al prestigi d'aquesta música per a portar-la a ser reconeguda com un moviment cultural del segle XX.

Atès al que acabem d'exposar, veiem que el *rock'n'roll* connota també expansió, en tant que realitat física que ha permès la seva difusió i promoció a través de gires per tots els estats. És aquesta una translació física que, en el context d'avui dia, apareix totalment expandida i té projecció internacional. L'espai immediat és així relativitzat tot fent un recorregut geogràfic com el que proposa Chuck Berry en el ja esmentat tema *Sweet little sixteen*.

*They're really rockin' in Boston  
In Philadelphia PA  
Deep in the heart of Texas,  
Or down the Frisco Bay  
All over Saint Louis  
And down in New Orleans  
All the cats want to dance with  
Sweet little sixteen*

(*Sweet little sixteen* / C.Berry,1958) (141)

Aquest aspecte relativitzador és, certament, recursiu en tant que trobem sovint referències al retorn al lloc d'origen, tot glossant les excel·lències de qualsevol petit poble amb forta càrrega vivencial, establint d'aquesta manera una oposició de categories entre rural i urbà. Val a dir que, si bé aquesta referència al retorn als orígens emergeix ja en el decurs de la dècada dels cinquanta, cal situar el seu moment àlgid en els setanta, anys en els que la rusticitat del camp sembla imposar-se a l'omnipresent desig urbanita de les antigues comunitats de Mississipi o del Mid-West, com hem ja tractat. D'aquesta manera la sofisticació urbana troba el seu contrapunt en grups del sud profund nascuts a finals dels anys seixanta i primers setanta, com The Allman Brothers, Amazing Rhythm Aces o Credence Clearwater Revival, autors de *Born on the Bayou*, un tema paradigmàtic pel que fa a aquests canvis de mentalitat.

*Wish I was back on the Bayou  
Rollin' with some Cajun Queen  
Wishin' I were a fast freight train  
Just a chooglin' on down to New Orleans  
I can remember the fourth of July  
Runnin' through the backwood bare  
And I can still hear my old hound dog barkin'  
Chasin' down a hoodoo there  
Born on the Bayou  
Born on the Bayou  
Born on the Bayou*

(*Born on the Bayou* / John Fogerty, 1969) (296)

És així com el denominat *swamp sound* (so dels pantans) recull les essències de la Louisiana profunda i del delta del Mississipi, tot fent un retorn als primers temps del *blues*. Observem que en aquest context es fa referència a les comunitats *cajun*, així com als ferrocarrils que conflueixen a New Orleans. Aquest tancament cíclic és significatiu pel que fa a l'experiència històrica d'aquest moviment, en tant que des de la sofisticació de les grans ciutats del nord o de les solejades terres de Califòrnia es torna als anònims *honky tonks* de New Orleans i a la línia estilística oberta a principis dels cinquanta per Fats Domino. Igualment aquest moviment de retorn als orígens no deixa de ser significatiu pel que fa al canvi de valors que es dona en el decurs d'aquesta fase de davallada dels *standards* que presentem en tant que palesa un evident contrast amb les grans migracions des del camp a la ciutat que s'havien donat al llarg dels anys quaranta i primers cinquanta, donant lloc a l'emergència del *city blues*. L'evolució que experimentà el *rock'n'roll* en els primers anys setanta comporta, per tant, un criteri de síntesi entre un retorn a les formes clàssiques del *blues* i la proposta d'unes noves línies d'un *country* més influenciat per estructures jazzístiques. És aquest un aspecte doblement significatiu si s'observa que el tancament d'aquest cicle es produeix tant en el nivell musical i textual com en l'estètic, com es projecta en *Sweet home Alabama*, cronològicament el darrer tema del corpus que presentem, una creació del grup Lynyrd Skynyrd que resulta especialment explícita en aquest sentit.

*Big wheels keep on turning  
Carry me home to see my kin  
Singing songs about the Southland*

*I miss ol' Bamy once again  
And I think it's a sin, yeah  
Sweet home Alabama  
Where the skies are so blue*

(*Sweet home Alabama* / E.King / R.Van Zandt / E.Rosington,  
1973) (300)

Dins aquest mateix context cal també incloure *Hey Joe*, un tema que proposa una interpretació alternativa a la història de la fugida cap enlloc. En aquest cas, però, l'argument no és pas lúdic, sinó tot el contrari, ja que es tracta del diàleg entre l'interpret i un amic que es fa escàpol de la justícia després d'haver comès un assassinat a causa d'un conflicte sentimental. Valgui consignar que *Hey Joe* és un tema tradicional del folklore americà que fou recuperat i posat al dia pel músic britànic Reg Guest, arribant a ser convertit en un *hit* per Jimi Hendrix<sup>135</sup> en el seu període del *Swinging London*.

*I'm goin' down to shot my old lady  
You know, I caught her messin' around with another man, yeah  
I'm goin' way down south  
Way down to Mexico way  
I'm goin' way down south  
Way down where I can be free  
Ain't no one gotta find me*

(*Hey Joe* / Trad. Reg Guest, 1966) (281)

Per contra, *Promised land* pot ser interpretat gairebé com una antítesi del tema anterior. S'observa així que el canvi de registre que aquest tema proposa significa fer una subtil referència bíblica en establir una correlació de referents entre Califòrnia i la "terra promesa" (la terra de Canaan). Una vegada més apareix el mite de la migració vers l'oest<sup>136</sup> i la referència al somni californià<sup>137</sup>, que no és altra cosa que una projecció

---

<sup>135</sup> És de senyalar l'interès dels músics britànics en recuperar antics temes populars americans, com són especialment els casos de *Hey Joe* (Reg Guest) o de *The House of the rising sun* (Alan Price).

<sup>136</sup> Des de les migracions indoeuropees, la progressió vers occident ha estat un fet recursiu en la cultura occidental. El camí de Santiago n'és una mostra evident, amb totes les càrregues simbòliques que connota. Així mateix, la ruta de les Amèriques és una extensió del mític trajecte d'Hèrcules a la recerca del Jardí de les Hespèrides, com també del somni de l'Atlàntida. En el segle XIX el mite del Far West s'estructura sobre aquest mateix concepte i en un context geogràfic que tindrà projecció en la cultura del *rock'n'roll* a través d'itineraris que esdevindran igualment mítics, com és el cas de la Ruta 66, que connecta Chicago amb Los Angeles, una via que ha contribuït a fer realitat el somni de Califòrnia.

més de l'esmentada política descentralitzadora de Jefferson, tan impregnada de valors democràtics com religiosos.

*I left my home in Norfolk Virginia,  
California on my mind  
Straddled that Greyhound,  
Rode him past Raleigh*

*(Promised land / C.Berry, 1964) (262)*

Per a un músic l'experiència d'una gira significa incidir en un aspecte relativitzador entre l'espai immediat i l'expansió geogràfica. Això és el que Wilson Pickett reflexa de manera patent en el tema *Funky Broadway*. En aquest text, la relativització entre espais i temps s'organitza a través d'un joc recursiu en retroalimentació, tot conformant un cicle tancat.

*Every town I go, there's a street  
Name of the street: funky funky Broadway  
Out of the Broadway, there's a nightclub  
Now, now, name of the nightclub  
Now baby: funky funky Broadway  
Out on Broadway, there's a crowd  
Name of the crowd, baby: Broadway crowd  
Out on Broadway: there's a dance, yeah  
Name of the dance: funky funky Broadway*

*(Funky Broadway / Lester Christian, 1968) (285)*

Fixem-nos així com aquest cicle retroalimentat entre lloc i temps és projectat a través de la dansa, la qual no és altra cosa que moviment i vida. Així, en tant que la vida es troba arreu, la dansa s'assimila al temps. És en aquest sentit que Bergson (1922) qualifica el ritme, inherent a la dansa, com *étoffe de la réalité*. Val a dir que *Funky Broadway* és un tema que forma part del context de la *soul music*, moment en què la dansa esdevé un element prioritari dins el món de l'espectacle. Així mateix, és en aquest context musical i cronològic en el que apareix el terme *funky*, concepte que hauria de ser molt productiu en el decurs de la següent dècada. Musicalment el terme *funky* és definit

---

<sup>137</sup> Des de principis dels anys seixanta, molts grups i artistes individuals glossen aquest somni (The Beach Boys, Jan & Dean, Chuck Berry). És aquesta una utopia que anirà en augment en l'època *hippy*, projectada a través de temes com *Laurel Canyon* (John Mayall), *California dreamin'* (Mamas and the Papas), *San Francisco* (Scott McKenzie), etc.

per una cadència rítmica i sincopada en la que la reiteració del propi ritme s'utilitza com a línia melòdica. Com a forma estètica procedeix de les modalitats de *rhythm & blues* que s'havien estilat a principis dels seixanta com a música de consum exclusiu pel públic afroamericà, àmbit en el que James Brown s'havia convertit en la principal referència. L'aspecte temporal relativitzador amb les projeccions metafòriques de caire sexual contingudes en el *funky* han fet d'aquesta modalitat un referent molt productiu en la gènesi de diferents modalitats musicals de l'actualitat des del *jazz* fins el *pop-rock*.

És d'observar, però, que aquest concepte de moviment relativitzat no és només físic sinó també de caire psíquic, en tant que el *rock'n'roll* igualment significa un cert procés de catarsi. Aquest és un aspecte que recull *Turn me loose*, un tema de Fabian que esdevení un clàssic del període del *highschool* i que fou també versionat a Europa per Cliff Richard.

*Turn me loose, turn me loose I say  
Gonna rock'n'roll long as the band's gonna play  
Gonna holler, gonna shout, gonna knock myself right out  
So turn me loose, turn me loose, turn me loose*

(*Turn me loose* / D.Pomus / M.Shuman, 1959) (173)

Val a dir que aquesta relativització del ritme exterior projectat a l'espai amb el temps interior és un aspecte que, de manera notable, acostuma expressar el *rock'n'roll* britànic. És així com el moviment físic esdevé alhora una projecció del temps extern i també la d'un determinat estat psíquic. Ian Samwell així ho expressa en el tema *Move it*, tot dient que aquest ritme que tant te pren el cor com l'ànima es diu *rock'n'roll*.

*Come on pretty baby, let's move it and groove it  
Well a shake-a baby shake, oh! Honey please don't loose it  
It's rhythm that gets you heart and soul  
Let me tell you baby; it's called rock'n'roll  
Come on honey, move it  
Well, let's move  
Well, move it*

(*Move it* / I.Samwell, 1960) (194)

Cas paradigmàtic d'aquesta interacció és *Shaking all over*, un tema en el que el ritme intern es metaforitza en un fort impacte en el propi cos. Fins i tot és causa de tremolors i de sensacions internes a partir de referents anatòmics (*backbone*, *kneebone*, *thigh bone*), la qual cosa és una forma més de projectar emocions a través de construccions metafòriques.

*When you move  
Right up close to me  
That's when I get the shakes  
All over me  
Quivers down my backbone  
I got the shakes in the kneebone  
Quivers in the thigh bone  
Like I'm shakin' all over*

(*Shaking all over* / J.Kidd, 1960) (199)

L'experiència amb al·lucinògens començà en el decurs de la segona meitat dels anys seixanta. Timothy Leary, de la universitat de Harvard, es dedicava llavors a experimentar sobre les sensacions produïdes per l'alteració d'estats de consciència i fou un dels primers en utilitzar substàncies al·lucinògenes com la mescalina o la dietilamina de l'àcid lisèrgic (LSD). Val a dir que aquesta era una recerca que, de manera simultània, es portava a cap en diferents universitats nord-americanes, especialment a Berkeley. És així com a partir de medis intel·lectuals la cultura *pop* es feu ressò d'aquesta recerca sobre la ment a partir de la moda de la *psychedelia*, trobant-se vehiculada a través de l'incipient moviment *hippy*. Si bé cal dir que el tema de les drogues al·lucinògenes és en realitat un aspecte tangencial i no central dins la cultura del *rock'n'roll*, és cert que el consum d'estupefacents entre la joventut s'incrementà considerablement als anys seixanta i primers setanta. Val a dir amb això que el *slogan* "Drugs, Sex and Rock'n'Roll" encunyat per Ian Dury a finals dels anys setanta és un altre tòpic originat en falses veritats. En els anys de la *psychedelia*, però, es dona un manifest interès pels al·lucinògens, la qual cosa donà lloc a la creació de noves metàfores i a l'aplicació de diferents eufemismes com l'expressió *flower power*, *pot* (marihuana) o especialment *acid* (al·lucinògens), una denominació que originà el concepte d'*acid rock*, aplicat als grups de Califòrnia situats sobretot a San Francisco i a Los Angeles (Ordovás, 1975).

Òbviament, la utilització de substàncies al·lucinògenes comportà canvis importants pel que fa a la percepció de l'espai i del temps en un estat alterat de consciència. Amb això la interpretació de la realitat aparegué distorsionada i desconnectada del món físic, per la qual cosa calgué fer ús de diferents artificis lèxics i aplicacions metafòriques per fer possible descriure totes aquestes sensacions. Trobem així aquesta experiència recollida en diferents textos de l'època, alguns expressats en forma críptica, com *Mr. Tambourine Man* (Bob Dylan), *Turn, turn, turn* (The Byrds), o fins i tot *Lucy in the sky with diamonds* (The Beatles), en el que suposadament les inicials dels substantius conformen l'acrònim LSD. Altres temes són més evidents, com *Amphetamine Annie* (Canned Heat) o *Day tripper* (The Beatles), del que transcribem un fragment a continuació.

*Got a good reason for taking the easy way out  
Got a good reason for taking the easy way out, now  
She was a day tripper, one way ticket, yeah  
It took me so long to find out, but I found out  
Tried to please her, she only played one night stands  
Tried to please her, she only played one night stands, now  
She was a day tripper, Sunday driver, yeah  
It took me so long to find out, but I found out*

(Day tripper / Lennon / McCartney, 1965) (267)

Degut a aquestes experiències al·lucinògenes, el terme *trip* (viatge) esdevé de moda entre la joventut a partir de la segona meitat dels anys seixanta. Observem així com l'aplicació d'aquest terme constitueix una projecció metafòrica, alhora que un eufemisme, per a designar l'experiència d'un viatge que no és altra cosa que un canvi en la percepció sensorial degut al consum de drogues al·lucinògenes. Certament, aquesta alteració de la consciència significa tenir accés a un espai i a un temps que es fusionen projectant imatges delirants, aspecte que havia estat objecte de la recerca portada a cap per les esmentades universitats. És així com la farmacopea dels al·lucinògens anà en augment, de tal forma que els experiments que es realitzaren a Berkeley sobre la percepció en estats alterats de consciència, a més de la mescalina i del LSD, foren també emprades substàncies més potents, com el DMT i l'STP, les quals donaren oportunitat de fer un viatge d'exploració de nous móns, a través d'un espai i d'un temps desconeguts. Aquestes són les experiències fantàstiques que donaren lloc a la cultura de

l'*acid*, a la qual s'afegí Timothy Leary després d'haver estat expulsat de Harvard, moment en que passà a convertir-se en un dels líders del moviment, a través del *slogan* "Turn On, Tune In, Drop Out, Get Well", més o menys traduïble com "posat a dintre, sintonitza, deixa't caure a fora i passat-ho bé" (Colombo 1968: 210-211). Val a dir que els que estaven compromesos en aquest moviment creien fermament en què eren els pioners d'una revolució que estava començant. El temps, no obstant, hauria de demostrar tot el contrari, en tant que l'abús d'al·lucinògens portà a una disbauxa que fins i tot amenaçà en fer desaparèixer tota una tradició musical, no tan sols per les baixes humanes que causà<sup>138</sup>, sinó pel fet de que aquesta situació ja no podia portar a res més. L'assassinat col·lectiu perpetrat l'any 1969 a Beverly Hills per la banda de Charles Manson, del que també en fou víctima l'actriu Sharon Tate, provocà la denuncia del hippisme per part de la opinió pública. Aquesta *massacre*, realitzada sota la influència d'al·lucinògens, no fou pas un cas únic, raó que portà a acabar oficialment amb el moviment *hippy*. La realitat era que el paradís ja no era el que s'esperava, la qual cosa portà a una mena d'acte d'auto-immolació a Haight-Ashbury, el centre cultural del hippisme a San Francisco, on es feren cerimònies simbòliques que acabarem amb la crema del *hippy*, representat per un enorme ninot de cartó, el qual fou després passejat simbòlicament dins un taüt. Fou aquesta una cerimònia amb la que es tancà tota una època, la qual ahora estableix una interessant analogia amb els ritus de pas anuals, concretament amb l'enterrament de la sardina que tanca el carnaval. Des d'una consideració simbòlica pel que fa al temps cal veure en aquest acte una interacció entre els rituals atàvics del cicle anual i el *continuum* temporal, interpretat com un estadi més en l'evolució cíclica de la història dels humans, un esquema que, val a dir, més que cíclic és espiral, en tant que mai es retorna al mateix punt de partida.

Si bé l'anomenada *drug society* ha estat un aspecte conjuntural dins la cultura del *rock*, en tant que socialment no portà a enlloc, valgui precisar que dins l'àmbit científic aquesta experiència significà aprofundir en el coneixement del cervell-ment i dels estats d'alteració de consciència provocats tant per factors enteògens com per pràctiques extàtiques. L'experimentació en aquest nivell ha portat a analitzar altres aspectes d'interacció externa amb els ritmes interns, com pot ser l'aprehensió dels ritmes

---

<sup>138</sup> Entre aquestes víctimes de l'*acid* cal fer esment de figures de primera magnitud dins l'àmbit musical, com son els casos de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Al Wilson o Bob Hite, entre molts altres.



que pot transmetre un film sobre l'espectador immers en la foscor d'una sala de cinema. La interacció temporal en aquest cas es dona a través del que Fericgla (1985: 42) denomina "volada", o alteració superficial de la lectura ordinària de la informació sensorial. És així com l'espectador experimenta la tendència a identificar-se amb algun personatge de la pel·lícula fins al punt de transcendir el seu propi temps per adaptar-se al del personatge. Per això diu Fericgla que en sortir del cinema sovint l'espectador experimenta una mena de vertigen pel fet de continuar visquent el film, malgrat haver retornat externament al seu context ordinari.

Com a recapitulació del que acabem d'exposar s'observa que aquest context presentista, inherent a la cultura del *rock'n'roll*, es projecta en una interacció complexa entre temps i espai, considerat aquest espai no tan sols com un àmbit geogràfic concret, sinó també com una expansió corporal dins un àmbit immediat, la qual cosa es manifesta de manera especial a través de la dansa. Val a dir que aquesta expansió corporal concomitant a la música és alhora interpretable com a llenguatge no verbal i com a àmbit en el qual convergeix el pautat rítmic amb les emocions. Considerant aquest fenomen complex inherent a les arts del temps podem observar com, a través d'una variació de ritmes, l'expressió coreogràfica és generadora de lèxic i de metadiscurs. Igualment podem observar que aquest metallenguatge no sempre recau exclusivament en la pròpia dansa sinó que s'estructura d'acord a altres referents culturals que formen part d'aquest context, en els que hi és igualment reflectida l'experiència vivencial.



## 10. Recursos narratius i elements retòrics

Atès el fet de que tota *performance* permet inferir un discurs presentista, és d'observar que dins aquesta situació es dona un entreteixit textual que s'estructura sobre diferents temps. D'aquesta manera, en el temps dins el qual té lloc l'acció es dona una apreciació de contrast entre qui canta, aquí i ara –l'intendent- i l'argument que es canta –el contingut del text. És així com s'estableix un referent a un temps passat que pot ser o no actualitzat, depenent de que pugui identificar-se amb qui canta en primera persona, o per contra que sigui l'intendent qui fa de narrador d'una història en tercera persona. Amb això es palesa una interacció entre dos temps diferents que es relativitzen. D'una banda el temps propi dins el qual s'acota el tema i, per altra, el temps extern (o físic) que és el de la pròpia interpretació. En el cas de donar-se una identificació –o sincronització- entre aquests dos pautes temporals degut al discurs en primera persona, es fa evident que l'intendent pren un determinat rol en identificar-se amb l'actant del propi discurs, òbviament sotmès, en aquest cas, a l'acotació temporal marcada pel propi text. És així com l'intendent pren el rol, de “alter ego” de l'autor del tema o, quan menys, del primer intendent que la feu popular.

Aquesta interacció entre un i altre temps apareix, però, sovint confosa en tant que qui canta, apart d'intendent, pot ser a la vegada el creador del tema, malgrat que si bé com autor, la seva presència tendeix a esvair-se, com s'entendria des d'una consideració hermenèutica. L'intendent, per tant, pot presentar una ampla gamma de variacions pel que fa al rol o a la funció d'actant. Així, pel que afecta a la perspectiva temporal del contingut textual és d'observar que el que es canta pot ser la narració d'una experiència vivencial directa, en el cas de que el propi intendent en sigui l'autor o, per contra, en pot

esdevenir el protagonista de la història pel fet de ser intèrpret d'un determinat tema, malgrat que no en pugui ser ell mateix l'autor. Fins i tot pot glossar l'experiència vivencial d'un tercer, fent-se-la seva tant si ho és l'autor com si no ho és.

### 10.1. Acotament discursiu. Marques retòriques

Atenent a aquest aspecte relativitzador, a l'igual que es dona en els comptes infantils, com hem ja comentat, en qualsevol text musical podem observar la presència de marques retòriques indicadores del pas d'un temps a l'altre amb el canvi de situació i de perspectiva que això suposa. Una d'aquestes marques retòriques és l'expressió *well...*, emprada amb gran freqüència a tall d'introducció. Valgui posar en clar, no obstant, que aquesta expressió no deixa de ser una convenció, en tant que a més de recurs lèxic ho és també musical. Així, pel que fa a la part discursiva aquesta expressió no deixa de ser, en termes de retòrica, una mena d'estribot<sup>139</sup> que presenta connotacions molt variades, el que sovint porta a ser interpretada com una perífrasi el·lidida, malgrat que absolutament sobreentesa. Podem observar, així, que amb l'expressió *well...* s'entén la proferència *well...now I'm going to tell you...*, és a dir "bé, tot seguit us explicaré el que va passar" (o "el que em va passar o que passarà"). Veiem, per tant, que la funció d'aquesta expressió és fer de pont entre el temps actual (el de l'intèrpret) i el del text, amb el que es produeix un trencament entre perspectives temporals, alhora que obre una nova expectativa pel que afecta al públic receptor. Per altra banda, pel que fa referència a la música, l'expressió aporta un component mètric, en tant que la proferència fònica donada a través de *well...* és, per igual, traduïble en el comptat del compàs dins el qual s'obre el tema. En aquest sentit, per tant, té funció d'ajut per la cadència del temps, amb la possibilitat de ser dividit en compassos de dos per quatre, tres per quatre o quatre per quatre. En conseqüència, la connotació rítmica que aporta aquesta expressió s'interpreta alhora com una marca retòrica amb significació temporal, raó per la que ha resultat altament productiva i la trobem en gran part de temes de *rock'n'roll*, dels quals el llistat que segueix n'és un exemple.

*Well, That's alright mama, that's alright for you... (That's all right mama)*

*Well, I got a woman, way cross town... (I got a woman)*

---

<sup>139</sup> Estribot o tic. En castellà "muletilla".

*Well, I got a brand new lover, I love yes I do... (Baby blue)*

*Well, I'm gonna tell Aunt Mary 'bout Uncle John... (Long tall Sally)*

*Well, be bop a lula, she's my baby... (Be bop a lula)*

*Well, it's one for the money, two for the show... (Blue suede shoes)*

S'observa, no obstant, que l'esmentada expressió és més pròpia de les estructures de *blues* i de *rock'n'roll*, adaptades en la major part de casos a la rigidesa de la cadència de 9 o de 12 compassos, que no de temes de *rhythm & blues* (amb la *soul music* que s'en deriva) o de *country*, precisament pel fet de presentar variacions estructurals diferenciades pel que fa al pausat del temps.

Com a contrapunt de la referida marca lèxica, l'expressió *yeah* connota el marcatge de finalització del text interpretat, senyalant el moment del retorn a la realitat tot en passant del temps narrat al real. D'aquesta manera, a l'igual que es dona en el marcatge inicial, l'exclamatiu *yeah* connota implícitament un sentit de finalització a través d'una estructura lèxica el·lidida, el que és interpretable com "el temps s'ha acabat" (o "això s'ha acabat o aquí s'acaba" o "així ha estat"), amb el que, fins i tot, estableix un cert paral·lelisme amb el terme "amén" ("així sigui"). Sovint trobem aquesta expressió com a tancament de clàusules a tall de reafirmació, com acostuma fer Ray Charles.

*I got a woman, way cross town  
She's good to me, oh yeah*

*(I got a woman / Ray Charles, 1955) (46)*

Una altra estructura lèxica emprada com a marca retòrica és l'expressió *if you want* (o *if you wanna*), amb la que sovint es dona entrada al tema. Pel que afecta a la comunicació i a la corrent d'empatia entre l'interpret i el públic, aquesta és una manera d'invitar a participar en la situació que es glosa a través del discurs. Aquesta expressió connota, per tant, motivació i entusiasme, sobretot quan la temàtica va referida a una expansió emocional per mitjà de la música i de la dansa, com fa Chuck Berry en el tema *Rock'n'roll music*.

*Just let me hear some of that rock'n'roll music  
Any old way you choose it*

*It's got a backbeat you can't lose it  
Any old time you use it  
It's gotta be rock'n'roll music  
If you wanna dance with me  
If you wanna dance with me*

(*Rock'n'roll music* / Chuck Berry, 1957) (123)

Val a dir que aquest és un recurs retòric que gairebé es pot considerar inherent a l'àmbit de l'espectacle, en tant que resulta una forma elegant d'invitar a l'audiència a implicar-se emocionalment amb la situació que es glosa a través de la cançó, tal com havien estilat els *crooners*. Un altre exemple d'això és *Down the road a piece*, tema en el que Will Bradley invita al públic receptor a participar en una sessió de *boogie woogie* que s'organitza en un lloc improvisat.

*If you wanna hear some boogie, then I know the place  
It's just an old piano and a knocked out bass  
The drummer man's a guy they call eight beat Mac  
You remember Doc and old Beat Me Daddy Slack  
Mammy's sellin' chicken fried in bacon grease  
Well come along with me boys it's just down the road a piece*

(*Down the road a piece* / Don Raye, 1940) (8)

Més explícita i contundent és la forma *come on* (com també *come along*) en la que a través d'una proferència en imperatiu es pretén crear una corrent d'empatia i complicitat amb el públic. És d'observar que aquesta és una manera més informal i directa que les exposades mitjançant l'ús del condicional. El tema *C'mon everybody* fa absolutament evident aquesta interacció entre intèrpret i audiència, i més encara si es considera la intenció del tema pel que fa a la creació de complicitat entre el públic jove. Aquesta complicitat es crea en fer ús de tòpics com són els dels ritus de la festa nocturna i l'oposició de valors amb la generació dels pares.

*C'mon everybody and let's get together tonight  
Got some money in my jeans and I'm really gone spent it right  
No more movies for a week or two  
No more running round with the usual crew  
Ah who cares?  
C'mon everybody*

*(C'mon everybody / Eddie Cochran / Jerry Capehart, 1957) (89)*

És interessant tenir en compte que aquest tema fou conegut originalment com *Let's get together*, títol que canvià Eddie Cochran per *C'mon everybody*, pel fet d'haver esdevingut aquesta expressió molt popular entre el públic sempre que es feia una actuació en directe. Aquest fet és demostratiu de la forta càrrega semàntica continguda en la nova expressió, la qual contrasta amb el caràcter més feble del terme *let's*, implícitament derivat de *let us*, com hem analitzat a la primera part del present estudi. És així com el caràcter de permissibilitat i d'invitació a la participació connotat a través de la forma *let's*, és sovint substituït per la forma més contundent *come on*, la qual aporta, a la vegada, un caràcter de dinamisme absent en l'altra. No obstant ambdues expressions es troben sovint combinades, sobretot en textos referits a situacions en les que es projecta la idea de moviment a través de l'espai i del temps. És així com la forma *let's* es carrega de dinamisme al combinar-se amb verbs de moviment, com *go*, *rock* o *twist*, com és el cas del següent tema de Chubby Checker.

*Come on everybody clap your hands  
Now you're looking good  
I'm gonna sing my song and you won't take long  
We gotta do the twist and it goes like this  
Come on let's twist again like we did last summer  
Yeah, let's twist again like we did last year  
Do you remember when things were really hummin'  
Yeah, let's twist again, twistin' time is here*

*(Let's twist again / Dave Appel / Karl Mann, 1961) (219)*

Si bé amb menys freqüència que les expressions anteriors, també el terme *now* és emprat com un recurs explícit per expressar el sentit d'immediatesa que connota aquesta experiència estètica i vivencial en el temps i a l'espai. En aquest cas aquesta aplicació es projecta a través d'una forma en subjuntiu, com es palesa en el tema *Kansas City*.

*Hey, hey, hey, hey  
Hey baby, oh my girl  
I said you're my pearl  
Now, now, now, now tell me baby  
What's been wrong with you?*

*(Kansas City / J.Leiber / M.Stoller, 1957) (114)*

Igualment trobem aquest recurs en situacions més evidents, en les que l'imperatiu és aplicat directament sobre l'audiència. En aquest cas Don Covay proposa una coreografia a través de *Pony time*, tema en el que la part musical es complementa en un nou estil de dansa, dins el context del *highschool* de principis de la dècada dels seixanta.

*Now ya turn to the left when I say gee  
You turn to the right when I say haw  
Now gee, ya ya baby  
Now haw, ya oh baby, oh baby, pretty baby  
Do it baby, oh baby, oh baby  
Boogety, boogety, boogety, boogety shoo*

*(Pony time / J.Berry / D.Covay, 1961) (223)*

Com és obvi per la seva pròpia càrrega semàntica, la perspectiva d'immediatesa connotada a través de l'expressió *now* és també emprada com a element de contrast entre una situació de passat i una prospecció de futur, a l'igual que es fa a través d'altres formes lèxiques, com s'examina tot seguit.

## **10.2. Memòria de passat i perspectiva de futur**

Com es constata a través del corpus presentat, un dels elements de contrast més productius en els textos, és el sentiment de nostàlgia i d'incertesa que produeix la complacència en el record d'una situació passada i la perspectiva de futur. Aquest contrast pot estructurar-se en dues direccions, des d'un passat dissortat a una situació reeixida o bé a l'inrevès, que és el cas més freqüent. En aquesta darrera situació la perspectiva de desig es projecta a través de diferents formes, raó per la que s'observa un ús freqüent d'estructures en subjuntiu. El desig d'arribada de nous bons temps esdevé un argument recursiu en molts temes referits a aquesta temàtica.

Hem ja tractat de com la funció simbòlica dels astres, especialment del sol i de la lluna, resulta un element metaforitzador del pas del temps, alhora que de la sort o de la



dissort, com també un presagi de mals averanys. És així com la lluna –senyora de la vida i astre del destí-, sovint es converteix en un testimoni presencial de certs esdeveniments tocats de ritualitat, en els que hi s’hi conjuguen el temps, les emocions i la pròpia vida. Exemple d’aquesta interacció és el, ja esmentat, *Blue moon*, un *slow* de Rogers i Hart esdevingut un clàssic del *rock'n'roll*.

*Blue moon, you saw me standing alone  
Without a dream in my heart  
Without a love on my own*

(*Blue moon* / Rogers / Hart, 1956) (59)

Considerant aquest aspecte relativista, però, igualment es pot donar un procés a la inversa, és a dir, el desig de canvi a causa d’un passat dissortat. En aquest cas es glossa la possibilitat d’escapolir-se psíquicament de les vivències passades i de fer possible realitzar-se un mateix a través d’experiències diverses, essent una de les més freqüents el tòpic de les *road movies*, un argument que estableix una correlació simbòlica amb el decurs de la pròpia vida<sup>140</sup>. Valgui afegir que aquesta perspectiva de futur presenta dues interpretacions diferenciades (Fraisie, 1967), de les quals una consistiria en la perspectiva de conquesta (nosaltres, en una situació de present avancem vers el futur), mentre que l’altra s’entendria en sentit contrari, com seria la previsió d’una situació indeterminada que avança sobre nosaltres (és a dir, la progressió en sentit invers), la qual cosa provoca inquietud i angoixa. La relació d’aquest estat de consciència amb les emocions es fa palès en molts temes, dels quals *Heartbreak Hotel* en pot ser un exemple especialment gràfic.

*Well since my baby left me  
Well I found a new place to dwell  
Well it's down at the end of Lonely Street  
That Heartbreak Hotel, where I'll be  
I'll be just so lonely baby  
Well, I'm so lonely  
I'll be so lonely I could die*

---

<sup>140</sup> És interessant observar com una *road movie* pot interpretar-se com una metàfora moderna i motoritzada del decurs de la vida, amb el que s’estableix un paral·lelisme amb altres aspectes culturals de caire simbòlic molt més antics, com pot ser, fins i tot, el joc de l’oca.

(*Heartbreak hotel* / M.B.Axton / T. Durden / E.Presley, 1956)  
(74)

Igualment es donen situacions dins les quals, emprant diferents registres, es fa recurs a la religió. És aquest un aspecte amb el que s'estableix una connexió directa amb els orígens del folklore afroamericà a través de la tradició del *gospel*, relacionat especialment amb els grups vocals de *rhythm & blues* (The Coasters, The Vikings, The Drifters, etc), així com amb l'esmentat estil *doo-wah*. És d'interés observar que la major part de músics de *rhythm & blues* procedeixen de les corals d'esglésies de diferents religions<sup>141</sup>, com són els orígens musicals de Ray Charles, James Brown, Aretha Franklin, Little Richard, Sam Cooke, Otis Redding i la gran majoria d'artistes afroamericans

També a la música blanca hi és present el component religiós. És aquest un aspecte que fou vehiculat sobretot a través del *country*, en tant que, en època colonial, la pràctica religiosa esdevé una forma de comunicació, alhora que una manifestació de solidaritat entre les comunitats que s'havien establert en regions molt allunyades de la Nova Anglaterra. És per aquesta raó que la religió –sobretot les derivacions del calvinisme– és encara un component referencial que caracteritza certes comunitats del sud i del *mid-west*. Dins la tradició del *country* trobem adaptacions de cants religiosos de molts tipus, interpretats des d'especialistes en el gènere, com Tennessee Ernie Ford, fins alguns *outlaws*<sup>142</sup>, entre ells el propi Johnny Cash. El substrat religiós és, per tant, un aspecte que ha subsistit i s'ha transmès, encara que fins cert punt, en el *rock'n'roll*, el que porta a ser interpretat com a contrapunt a la immediatesa del ritme i com un element de contrast amb la irreflexibilitat que tota perspectiva presentista suposa. Trobem així molts registres que fan referència al que acabem de dir, des d'himnes

---

<sup>141</sup> La religió és un altra aspecte important en la gènesi de les varietats musicals afroamericanes. Socialment esdevé un àmbit compartit en el que es desenvolupen diferents formes de comunicació, essent una d'elles la música. Per altra banda la religió significa un element d'identificació per les comunitats emigrades, en tant que un recurs per la persistència d'un substrat animista en forma de diferents tipus de sincretisme (Jones, L., 1963, cap. 4) sia a través del metodisme, l'adventisme, l'evangelisme o, fins i tot, amb el catolicisme. L'església Gospel, fundada l'any 1895 pel reverend Manson, a Mississipi, fou una derivació evangèlica que manteni una forta relació amb la tradició musical dels anys de l'esclavitud, raó per la que especialment s'estilà en els estats del sud, fins al punt d'esdevenir un estil musical.

<sup>142</sup> Nom amb el que, als anys cinquanta, foren designats els artistes de *country* relacionats amb el *rock'n'roll*, com Waylon Jennings, Merle Haggard, Buck Owens o Johnny Cash. Dins els referents culturals del *country*, aquests artistes s'oposaren estèticament a la línia més convencional representada per Roy Acuff, Ernest Tubb o Roy Rogers.

mormons fins cançons nadalenques, en tant que dins el curs anual el Nadal té marcada significació<sup>143</sup>. Valgui afegir que aquest és un tret significatiu pel que fa a una valoració global del *rock'n'roll* i de les varietats musicals associades, en tant que projecta una concepció de la realitat *naïve* que s'oposa diametralment al que es dona avui dia. Mostra d'això és l'adaptació d'un tema tradicional d'origen mormó fins al límit de convertir-lo en un *standard*.

*Oh, when the saints go marchin' in  
I want to be in that number  
When the saints go marchin' in*

*(When the sains go marchin' in / Trad.P.Campbell/ K.E.Purvis,  
1951) (21)*

El folklore americà d'origen popular es reflecteix en molts temes adaptats ocasionalment per intèrprets de *rock'n'roll*. El cas de *When the saints go marchin' in* és paradigmàtic en aquest sentit donat que, com hem dit, es tracta d'una cançó popular mormona que s'estilà vers la meitat del segle XIX al ser expulsada aquesta comunitat de la Nova Anglaterra com a secta dissident. L'aventura de Brigham Young, el seu líder, posat al front d'una llarga caravana tot fent ruta vers l'oest, esdevení un dels mites de la colonització. És així que els mormons trobaren la seva terra promesa a Utah, decidint establir-se definitivament a Salt Lake City<sup>144</sup>. Aquesta aventura expedicionària contribuí a que el tema dels mormons –popularment anomenats “The Saints”- arribés a fer-se molt popular a la seva època, fins al punt de motivar la creació de l'esmentat tema. Val a dir que dins aquesta mateixa tradició s'estilaren altres temes a mig camí entre el social i el religiós, molts d'ells amb fort ressò bíblic, com *John Brown's Body*, *Joshua fit the battle of Jerycho*, *Hallelujah* o *Down by the Riverside*, interpretat pel propi Elvis Presley.

*I'm gonna lay my burden, down by the riverside  
I'm gonna lay down my sword and shield, down by the riverside*

---

<sup>143</sup> Sovint trobem aquest referent en discografies, com és el cas de *Blue Christmas*, (Elvis Presley), *White Christmas* (Jerry Lee Lewis), *Rock'n'roll and poly Santa Claus* (Lillian Briggs) o, fins i tot, les contrapartides en el *rock'n'roll* francòfon, com *Noël de France* (Les Chaussettes Noires) o *Noël interdit* (Johnny Hallyday).

<sup>144</sup> El referent de la fugida dels mormons reprèn una vegada més del mite atlàntic i de la migració vers occident seguint la trajectòria del sol. En aquest cas és també un referent bíblic sobre la marxa dels hebreus vers la terra de provisió.

*I ain't a gonna study war no more*

*(Down by the riverside / Trad. adapt. E.Presley, 1966) (278)*

Com ja ha estat comentat, de l'església Gospel, de Mississipi, hauria d'esdevenir una modalitat vocal directament derivada de les estructures musicals arcaiques que, de manera espontània, s'havien creat en els camps de treball, com fóren els *work songs*. És precisament aquesta espontaneïtat el que dóna al *gospel* aquest caràcter d'autenticitat que tan fàcilment es projecta en el públic. El minimalisme estructural del *gospel*, recolzat sobre una base rítmica molt potent, de forma automàtica porta a la generació de *feeling* i a l'emergència d'una forta corrent d'empatia que s'encomana a tothom. Considerant això, no és res sorprenent trobar la seva influència no tan sols en el *rhythm & blues* i en el *rock'n'roll*, sinó fins i tot en el *country*, la qual cosa posa de manifest la interacció recíproca que des dels seus orígens s'ha donat entre el folklore d'origen europeu i les formes musicals afroamericanes. És en virtut d'això que un tema religiós procedent de la tradició *gospel*, com és *Up above my head*, s'hagi pogut convertir en un clàssic i fins i tot en un *standard*.

*Up above my head there is music in the air  
And I really do believe there's a heaven somewhere*

*(Up above my head / W.Earl Brown, 1954) (34)*

Un altre tema que es pot situar dins aquest mateix context és *Peace in the valley*, una balada que malgrat haver estat originada en la tradició del *country* fou recollida dins el context del *rock n'roll* dels anys cinquanta per esdevenir també un *standard*, del que s'en han fet moltes versions, havent estat la de Johnny Cash una de les més populars.

*Oh, there will be peace in the valley for me, one day  
There will be peace in the valley for me, I pray  
No sadness, no sorrow, no more trouble there will be  
There will be peace in the valley for me*

*(Peace in the valley / Thomas A.Dorsey, 1957) (109)*

La referència directa a Déu o al Senyor (a través del terme *Lord*) es troba sovint en expressions de tipus exclamatiu, com *Lord! Tell me Lord!* o també *Oh my God*. Es

tracta, per tant, d'expressions proferides a tall d'element enfatitzador de les sensacions d'impotència en situacions límit, com és el cas paradigmàtic de *Tupelo*, un tema de John Lee Hooker en el que es glossa el desastre ocasionat a aquesta població de Mississipi per una inundació en una època indeterminada. S'observa amb això que el recurs al temps que es fa en aquest cas no deixa de tenir un ressò bíblic, en tant que es tracta d'una catàstrofe que estableix un evident paral·lelisme amb el diluvi universal. Veiem així que cronològicament es manté una ambigüïtat, insistint en què és un fet que tingué lloc fa molt temps (*Happened long time ago*) i que motivà que la gent de Mississipi demanés l'ajut diví (*Lord have mercy, 'cause you're the only one that we can turn to*).

*Did ya read about the flood?  
Happened long time ago  
In Tupelo, Mississippi  
There were thousands o' lives  
Destroyed  
Could hear many people, cryin' "Lord have mercy  
'cause you're the only one that we can turn to"*

(*Tupelo* / John Lee Hooker, 1959) (189)

### **10.3. El temps com a metàfora i l'ús de metallenguatge. El canvi generacional**

El *rock'n'roll* suposa la creació de tot un imaginari, com hem tractat. Podem així observar que en aquest univers semiòtic es troben diferents aspectes metaforitzats a través del món físic. Però el món físic, en aquest sentit, no és altra cosa que una projecció del psíquic. És així que la pròpia vivència, els textos glossats i la interacció que es dona en aquests nivells es projecta en una perspectiva temporal complexa que aporta uns valors identitaris propis d'una determinada generació (o generacions) per contrast amb les anteriors, com també amb les posteriors. Atenent a aquest procés, la pròpia història dels que han estat protagonistes d'un determinat moviment cultural esdevé un altre paràmetre temporal en el que s'insereix tota l'experiència vivencial copsada en els anys de joventut, en els que les perspectives temporals tendeixen a ser preses des de consideracions deíctiques. Observem així que aquest esquema no és altra que l'aplicació de les cinc dimensions de Norbert Elias, de les quals la cinquena és, precisament, la de l'experiència vivencial que proporciona les claus per l'interpretació.

Aquesta consciència generacional no solament es manifesta en les actituds sinó també en la percepció del temps, aspecte que, com hem tractat, incideix del tot en aquestes actituds. Tot això porta a inferir que cada generació viu la vida d'una forma més accelerada que la precedent, amb la qual cosa cal veure que fins i tot la reflexió es dona sota uns components diferents en els que hi entren mecanismes de síntesi i de relativització. En tot cas no es pot dir que una generació sigui millor que una altra, sinó que és diferent, per altra banda no podem deixar de considerar que el ser humà està donat d'una extraordinària capacitat d'adaptació al seu entorn, com la pròpia història ha demostrat.

No obstant és un aspecte propi de cada generació manifestar un desig de canvi i expressar-lo a través d'una sèrie de referents estètics en oposició al que s'estilava en la generació precedent. Històricament podem parlar de molts mecanismes pendulars en aquest sentit. Així, pel que fa a la contemporaneïtat els canvis aportats per la Revolució Francesa són especialment notables. Precisament el contrast de valors entre l'antic règim i el romanticisme foren posats de manifest de manera explícita i contundent a l'estrena de l'obra *Hernani*, de Victor Hugo, pel febrer de 1830, un acte que fou preludi de la revolució de Juliol, en el que una oposició conceptual dins l'àmbit de l'estètica esdeviní un conflicte sociopolític. És així que en el Théâtre-Français els joves, amb cabells llargs, increparen als vells fent, fins i tot, al·lusió a aspectes indumentaris, en un moment en què les perruques blanques significaven encara una reafirmació dels valors de l'antic règim i una voluntat de retornar a la situació anterior a 1789. Tot fent una extrapolació conceptual, l'historiador Marcel Achard<sup>145</sup> estableix una analogia entre aquesta joventut romàntica i els *beatniks* de la segona meitat del segle XX, posant de manifest que la situació d'incomunicació intergeneracional ha tingut sempre característiques molt similars. És també interessant consignar el desig de canvi que tenia la joventut anterior a 1914 en un àmbit en el que es començava a perfilar una cultura de masses pròpia del segle XX. La qüestió estava en què aquest canvi es projectà en una voluntat de fer la revolució o d'anar a la guerra, una guerra que atenent als canvis tecnològics s'esperava que seria molt curta i acabaria amb els defectes heretats del segle XIX<sup>146</sup>. Per contra, val a dir que el canvi generacional que es dona a la joventut des anys

---

<sup>145</sup> Achard, M. (1970): "La bataille d'Hernani", *Le Journal de la France*, vol. 2, París, Tallandier.

<sup>146</sup> Ferro, Marc (1970): Op.Cit. cap.1.

cinquanta, més que social és estètic. Tot això s'explicita a través de moltes manifestacions i fins i tot lèxic, com hem ja comentat, que no és altra cosa que el que es dona avui dia, precisament tenint en compte que la joventut actual és hereva d'aquesta revolució musical i estètica dels anys cinquanta.

Aquest canvi de valors se centra, per tant, en una oposició conceptual pel que fa a la consuetud, afectant sobretot a aspectes socials i alhora estètics, raó per la que és a la pròpia família on es donen les primeres apreciacions de contrast. En els anys cinquanta i seixanta aquesta oposició de valors entre pares i fills és un fet àmpliament constatat, sobretot atenent al fet de que la generació dels pares quedà marcada per l'experiència de la de la guerra mundial (com també de la civil 1936-1939, en el cas d'Espanya), mentre que la dels joves partia d'altres referents que res tenien a veure amb la situació del món anterior a 1945. Aquesta oposició de valors es manifesta en molts textos, com explícitament es transmet en el tema *We say yeah*, popularitzat pel britànic Cliff Richard.

*Mummy says no  
Daddy says no  
Brother says no  
But they all got to do  
'cause we say yeah, yeah, yeah  
Now we're moving to the front, baby  
We'll sing another song  
The older ones, they taught us  
They're all dead and gone  
We all say yeah, yeah, yeah*

(*We say yeah* / Gormley / B.Welch / H.Marvin, 1962) (241)

S'observa així que la nova generació diu sí, mentre que la dels pares i de la gent gran, en general, manté una actitud bloquejadora a través del no. Aquesta és, per tant, una postura pragmàtica i eclèctica, alhora que estàtica, que s'oposa a les postures aperturistes i més dinamitzades de la joventut, aspecte que recull una vegada més el canvi de perspectives temporals intergeneracionals. Així, no solament els joves diuen sí, sinó que tenen també consciència de moure's endavant (*we're moving to the front*) i, fins i tot, de cantar una altra cançó (*we'll sing another song*) que es mou en un espai i en

un temps diferent. En conseqüència, els vells que no volen seguir els nous temps són literalment morts i queden fora de joc (*they're all dead and gone*).

Un altre exemple de la *generation gap* dels cinquanta és el tema *Summertime blues*, en el que Eddie Cochran i Jerry Capehart recullen una sèrie d'elements tòpics respecte al que acabem de dir. Vegem així, una vegada més, com els pares estan encara en un altre món, exercint una autoritat sobre els fills que es projecta en la possibilitat de fer ús de l'automòbil el cap de setmana. La inadaptació de la nova joventut –una altra imatge connotada per James Dean- es projecta en aquesta situació d'incomunicació. En tot cas cal treballar immers en una rutina imposada per la societat dominant per guanyar un petit sou i sortir endavant a la vida, però això no significa cap teràpia contra aquest malestar (*summertime blues*) que els autors recullen explícitament amb el terme *blues*.

*Well my mom and poppa told me, "Son you gotta make some money  
If you want to use the car to go ridin' next Sunday"  
Well I didn't go to work, told the boss I was sick  
"Now you can't use the car 'cause you didn't work a lick"  
Sometimes I wonder what I'm a gonna do  
But there ain't no cure for the summertime blues*

(*Summertime blues* / J.Capehart / E.Cochran, 1958) (140)

Una vegada més és interessant observar com en la tradició francesa del *rock'n'roll* es recull aquest mateix missatge (*summertime blues*), però canviant, en aquest cas, el tema de l'automòbil per una cita amb la noia del passat estiu.

*Je ne veux pas perdre de temps y a autre chose sur la terre  
Que travailler pendant l'été pour gagner une misère  
Ouais au téléphone quand j'appelle la fille que je préfère  
Mon patron m'a dit "T'as du travail a faire"  
Parfois je me demande qui veut m'empêcher  
De rencontrer la fille de l'été dernier*

(*La fille de l'été dernier* / J.Capehart / E.Cochran / L.Chris, 1975)

Fins i tot el *rock'n'roll* francòfon recull en temes propis aquest reflex de la situació dels seixanta, pel que fa al conflicte intergeneracional, com és el cas de *La*



*génération perdue*, un tema que forma part de la projecció del *swinging London* de mitjans de la dècada.

*Les mains tendues, tu réclames ta liberté  
À ton père qui ne peut pas et ne veut pas comprendre  
Il voudrait te voir derrière son établi  
Un marteau en main toute ta vie  
Samedi soir la sortie est obligatoire  
Et s'arrête au cinéma  
Et dans les froids moments de l'incertitude  
Il y a au plus profond de ta solitude  
Derrière les murs de l'incomprehension  
Il y a un espoir rempli de passion*

(*La génération perdue* / Johnny Hallyday / Long Chris, 1966)

Val a dir que aquests canvis no solament són generacionals sinó que oposen també valors eclèctics a nous valors. Fent una regressió en el temps ens permet constatar que aquest és precisament l'argument de *L'Auca del senyor Esteve*, de Santiago Russinyol<sup>147</sup>, obra ambientada en la menestralia barcelonina de principis de segle XX, en la qual es dona un tipus de situació molt similar a la presentada en el text anterior. Veiem així que, apart de generacional, aquesta contraposició de valors s'estructura entre els conceptes *cool* i *square*. S'observa, per tant, que el terme *square* (tancat de mires) és sovint aplicat als pares, i especialment al pare, en tant que la societat dels cinquanta és majoritariamente regulada a partir del principi de l'autoritat paterna. Per contra, el rol de la mare és un altre ben diferent, més compromès amb el futur del fill i, per tant, més *cool*. Hem vist ja com aquest tipus de complicitat apareix de forma eloqüent en el tema *Johnny B.Good*. El qualificatiu *square*, no obstant, pot ser igualment aplicable fora del context intergeneracional. Així és com ho expressa Buddy Holly a través d'un text creat per Jerry Leiber i Mike Stoller, en el qual la persona antiquada o tancada de mires és precisament una noia (*you're so square, baby I don't care*).

*You don't like crazy music  
You don't like a rockin' band  
You just wanna go to a movie show*

---

<sup>147</sup> La versió novel·lística de *L'auca del senyor Esteve* és de 1907, mentre que l'adaptació teatral de l'obra data de 1917.

*And sit there holding hands  
You're so square  
Baby I don't care*

*(You're so square / J. Leiber / M. Stoller, 1958) (132)*

Aquesta manifestació d'una consciència generacional es plasma també en una autocomplacència originada al fer un revisionisme de l'evolució i persistència d'aquesta música en estadis més recents. Val a dir que l'apreciació d'aquest procés evolutiu es dóna a partir del moment en què es té una perspectiva històrica suficient per permetre perioditzar una cronologia. Aquesta generació d'una autoconsciència comporta diferents aspectes de caire cognitiu i cultural, com la creació de metallenguatge, l'organització d'un discurs propi i un acotament conceptual i estètic que porta a definir un determinat moviment com a model de referència. El nou discurs parla de l'evolució del *rock'n'roll*, no tan sols com experiència vivencial, com es projecta normalment en els textos dels anys cinquanta i primers seixanta, sinó com experiència social compartida, aspecte que aporta un sentit històric. És així com de la simple complacència es passa a una reafirmació generacional.

Hem tractat ja sobre el lèxic aportat pel *rock'n'roll*, tot considerant diferents aspectes, no obstant cal afegir que l'ús lingüístic que s'en fa d'aquestes expressions ha contribuït a un canvi de valors i d'actituds en tots sentits. És així que al parlar de *rock* o de *blues* significa centrar-nos en un paradigma molt definit que comporta tota una sèrie de valors i de referents culturals, entre els quals hi juga també el temps amb totes les formes de percepció. Igualment el terme *soul*, com hem ja tractat, és portador d'un sentit abstracte que s'assimila a l'ànima, a la vida i al propi temps. S'observa així que la recursivitat d'aquests termes és important i inesgotable. Fins i tot peces lèxiques com són els substantius *rock'n'roll* o *blues*, en funció de la seva forta càrrega semàntica, esdevenen verbs amb gran potència significativa, de manera que expressions com *rockin' in Nashville* o *bluesin' in the dark* esdevenen terminologies plenes de sentit, tant en un pla semàntic com semiòtic. És de notar, no obstant, que altres termes, com *country* o *soul* no s'adapten a cap estructura verbal, precisament pel fet de ser referits a un lloc físic (*country*) i a un concepte abstracte (*soul*) que es recolza sobre un altra abstracció, raó per la que cap d'aquests dos conceptes pot connotar una idea de

dinamisme per fer possible donar origen a un verb. En tot cas és possible fer recurs a una terminologia associada, com és l'aplicació verbal *pickin'*, emprada en l'àmbit del *country* per connotar aquest concepte de dinamisme, malgrat que cal dir que es tracta d'un terme que, concretament, fa referència a un dels estils guitarrístics més estilats en aquesta modalitat musical.

Atès el fet de què l'evolució de la cultura del *rock'n'roll* progressa gairebé sincronitzada amb l'edat dels que en foren els protagonistes, val a dir que aquest sentit historicista és característic de l'estat de consciència més reflexiva que es dona a finals dels seixanta i principis dels setanta. En dit estadi, aquesta consciència es projecta en textos de sentit historicista que expressen un sentit evolutiu que aporta referències cronològiques que són a la vegada canòniques pel que fa a noms propis. Un d'aquests temes, pel que fa a la música *soul*, és *Sweet soul music*, en el que Arthur Conley es complau en glosar les excel·lències dels artistes de referència dins aquesta modalitat, tot començant per Lou Rawls fins concloure amb James Brown.

*Spotlight on Lou Rawls y'all  
Ah don't he look tall y'all  
Singin' loves a hurtin' thing now  
Oh yeah, oh yeah*

*Spotlight on Sam and Dave now  
Ah don't they look boss y'all  
Singin' hold on I'm comin'  
Oh yeah, oh yeah*

*Spotlight on Wilson Pickett  
That wicket picket Pickett  
Singin' Mustang Sally  
Oh yeah, oh yeah*

*Spotlight on Otis Redding now  
Singing fa fa fa fa fa fa fa fa fa  
Fa fa fa fa fa fa fa fa  
Oh yeah, oh yeah*

*Spotlight on James Brown now  
He's the king of them all, yeah  
He's the king of them all, yeah  
Oh yeah, oh yeah*

*(Sweet soul music / Otis Redding / Arthur Conley, 1967)*  
*(284)*

Aquest metadiscurs es fa encara més explícit al retrocedir en el temps fins buscar-ne els orígens. Podem així observar que la història de tota aquesta evolució queda explícitament reflectida en *Story of the rockers*, un tema de Jim Pewter interpretat sobretot per Gene Vincent a finals dels anys seixanta. Val a dir que Jim Pewter composà aquest tema amb la voluntat de deixar constància de tota una sèrie de referents culturals que, no solament ajuden a la cronologia, sinó que aporten també criteris per la confecció d'un cànon. Per l'interés informatiu que aquest tema aporta, ens permetem analitzar-lo en la seva totalitat.

*It started out with Haley's Comets*  
*A-rockin' round the clock*  
*Well, then along came Presley*  
*With some hillbilly rock, now*

*Mix it in with Carl Perkins*  
*Chuck Berry when he's workin'*  
*And Little Richard out of Macon*  
*Inspired Jerry Lee to shakin'*

*Slow down the tempo with the Fat Man*  
*Bring back the rhythm with Bo's band*  
*Don and Phil and Eddie Cochran*  
*And Buddy Holly kept-a-rollin'*

En aquesta primera part Jim Pewter fa referència als personatges centrals dins la cultura del *rock'n'roll*, és a dir Bill Haley, Elvis Presley, Carl Perkins, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Fats Domino (esmentat com *Fat Man*), Bo Diddley, The Everly Brothers (*Don and Phil* Everly), Eddie Cochran i Buddy Holly. Val a dir que per motius ètics no es fa esment de Gene Vincent, en tant que aquest és l'interpret del tema. En tot cas, al final de tot, qui canta no oblida fer referència a la seva banda The Blue Caps.

*And that's the story of the rockers*  
*Yeah, who kept us dancin'*  
*Everybody was movin'*

*And it looked so fine*

*Yeah, you could feel the emotion  
As you looked around  
Sock it to me rockers  
Roll it down the line*

La coda segueix tot fent al·lusions a la coherència d'aquest sentit històric i a diversos aspectes dinàmics aportats pel *rock'n'roll*, una música que fa ballar (*kept us dancin'*) i que fa moure a tothom (*everybody was movin'*). Segueix fent al·lusió a aspectes vivencials (*it looked so fine*) i emocionals (*you could feel the emotion as you looked around*).

Una segona part fa referència a un altre estadi en el temps i es centra en l'època del *highschool* tot fent referència a les diferents modalitats que s'estilaren a principis dels anys seixanta. És així que fa al·lusió a aspectes culturals diversos, com és el *show* televisiu de Dick Clark (*Dick Clark's Bandstand*) o l'adveniment de diferents danses com el *stroll* o el *twist*. Així mateix, pel que fa al cànon es llença a fer un recorregut per diferents artistes : Danny & The Juniors, Bobby Rydell, Freddy Cannon, Dion & The Belmonts, Duane Eddy, Chubby Checker, The Four Seasons, Barry Gordy, Ike & Tina Turner, Ray Charles (*Uncle Ray*) i Del Shannon.

*Jump back down to to Philly  
For a daily Bandstand Rock (Dick Clark's Bandstand)  
At the hop with Danny's Juniors  
The Stroll was very hot now*

*Rydell, Cannon and Dion sang  
While Eddy's Rebels twanged on  
Soon the world a-started twistin'  
With the Checker dance*

*The Four Seasons sang Sherry  
While Barry Gordy shopped the Champs  
Ike and Tina and a-Uncle Ray  
Along with Shannon's Runaway*

El tema segueix el recorregut històric i entra als anys seixanta, tot glossant aspectes de caire geogràfic que fan referència als desplaçaments dels centres

d'influència musical al llarg de la dècada, així es parla del *surf* de Califòrnia i del focus de Liverpool com a principals centres de producció artística. Igualment el cànon dels *sixties* queda definit amb The Beach Boys, Jan & Dean, The Beatles, The Rolling Stones, The Byrds, The Lovin' Spoonful, Otis Redding i The Rascals. L'autor no oblida el ressorgiment del *blues* en els anys seixanta a partir de músics blancs com John Mayall, Paul Butterfield o Canned Heat.

*The West Coast started surfin'  
With the Beach Boy band  
Jan and Dean and the Surfaris  
Spread the songs throughout the land*

*And soon the Beatles from a-Liverpool  
Electrified, began to rule  
Roll out the Stones with Satisfaction  
Mix in a bit of blues reaction*

*Byrds and Spoonful got in motion  
With a very good time notion  
Otis Redding and Revue  
Young Rascals attitude*

El tema no s'allarga més i conclou en tot un seguit de noms sense atènyer-se a cap cronologia ni a cap criteri d'estil, fa així un llistat a tall de recordatori i amb el que conclou el tema de forma oberta, tot volent dir que hi ha encara molts més personatges per fer-ne esment. Vegem així com després de citar a Chuck Willis, Sam Cooke, Buddy Knox, Jimmy Bowen i Lloyd Price diu que encara es descuida algú, entre els que esmenta a Bobby Darin, Larry Williams i, per suposat, al seu grup The Blue Caps, com hem ja comentat. El tema conclou en la expressió molt significativa *here we go* (aquí estem), amb la qual cosa es posa de manifest un aspecte relativitzador a tots els nivells, no solament vivencial sinó també històric, sobretot tenint en compte que molts dels artistes citats en el moment en què aquest tema fou compost ja havien mort, com són els casos de Buddy Holly, Eddie Cochran, Chuck Willis i Sam Cooke.

*Chuck Willis, Lord Old Sam Cooke  
Sock it to me, yeah  
Buddy Knox, Jimmy Bowen, Lloyd Price  
Hey don't touch that dial, I ain't through  
I forgot somebody,*

*Bobby Darin, Larry Williams, The Blue Caps...  
Here we go...*

(*Story of the rockers* / Jim Pewter / 1967) (286)

Existeixen altres temes que fan referència a aquest metadiscurs. Respecte a això és interessant veure com dins la tradició francesa es fa igualment aquest aspecte històric i commemoratiu. Aquest és el cas de *Ex-fan des sixties*, un tema de Serge Gainsbourg interpretat per Jane Birkin, en el qual introdueix també referències necrològiques que formen part dels mites del *rock'n'roll*. És d'interès veure com aquest aspecte necrològic s'insereix dins la cultura de masses tot produint una alteració de la percepció temporal, en tant que molts artistes traspassats segueixen vius dins la virtualitat. Aquest és el cas de noms paradigmàtics com James Dean, Buddy Holly, Elvis Presley, Marilyn Monroe, Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon i tants altres. Per això es diu, en aquest sentit, que un artista no mor, sinó que s'eclipsa. En el tema esmentat, en un moment crític com és la segona meitat dels setanta, Serge Gainsbourg fa un repàs a l'evolució del *rock'n'roll*, tot prenent consciència d'uns canvis que s'estàn produint, la qual cosa expressa en un to de nostàlgia.

*Ex-fan des sixties petite Baby Doll  
Comme tu dansais bien le rock'n'roll  
Ex-fan des sixties où sont tes années folles  
Que sont devenues toutes tes idoles*

*Où est l'ombre des Shadows  
Des Byrds des Doors  
Des Animals des Moody Blues  
Séparés McCartney George Harrison  
Et Ringo Starr et John Lennon*

*Disparus Brian Jones Jim Morrison  
Eddie Cochran Buddy Holly  
Idem Jimi Hendrix Otis Redding  
Janis Joplin T-Rex Elvis*

(*Ex-fan des sixties* / Serge Gainsbourg, 1978)

Pel que fa a aspectes de lèxic val a dir que el terme *rock* defineix i sintetitza no només una cultura i una música sinó també una determinada forma d'entendre el món a

partir d'una forma de percebre el temps. Aquesta percepció del temps sembla que té molt a veure amb l'esmentada interacció dels ritmes interns i externs. Aquesta seria la matemàtica interior que hauria descobert Pitàgores, per la qual cosa, i en aquest sentit, el *rock'n'roll*, així com les músiques derivades del *blues*, podrien ser definides com una manifestació estètica d'aquest temps o aquesta sensació de temporalitat copsada a través dels rellotges interns de Roy Davis.

El terme *rock'n'roll* és emprat per primera vegada l'any 1935 per Ella Fitzgerald i sembla ésser que hauria estat encunyat pel bateria Chick Webb, que fou promotor de la cantant<sup>148</sup>. Val a dir que l'expressió vocal d'Ella Fitzgerald fou un gran ajut per l'evolució del frasejat rítmic dins l'àmbit del *jazz* en una època en què es començà a perfilar les estructures musicals que s'haurien d'imposar en el decurs de les següents dècades, és a dir, el *boogie woogie* i el *swing* dels quaranta i el *rock'n'roll* dels cinquanta.

En el decurs dels anys cinquanta aquest terme queda totalment fixat amb l'emergència de la denominada música *rock'n'roll*, concepte que, en forma d'etiqueta i a través dels medis radiofònics, popularitza Alan Freed, un *disc jockey* de Cleveland que a mitjans de la dècada s'havia instal·lat a New York. És així com el programa radiofònic *Moondog rock'n'roll party* esdevé molt popular i és escoltat de nit arreu del país, raó que porta a considerar a Alan Freed com el Lomax del *rock'n'roll*, en tant que en fou el seu promotor més important, quan no el seu (re)descobridor, malgrat ser costatable que aquest gènere i aquesta denominació ja existien abans de 1955. Temes com *Good rockin' tonight* (1948), de Roy Brown, o *Let's rock awhile* (1947), d'Amos Milburn – reconverit més tard en *Rock around the clock*, per Bill Haley- són demostratius respecte al que acabem de dir. És també interessant com aquest trencament conceptual aportat pel terme *rock'n'roll* i les seves connotacions afecta sobretot a aspectes de consuetud, incidint de manera especial en el terreny de l'erotisme en tant que aquest és un dels aspectes en els que més ha repercutit el canvi de costums. No obstant, cal afegir que en els primers anys d'aquesta revolució musical i social que té lloc a la dècada dels cinquanta, s'observa que aquestes alteracions de l'ordre dominant es produeixen més en àmbit rural que a l'urbà, com aparentment seria d'esperar. Ben segur, l'explicació

---

<sup>148</sup> Longstreet, S. & A. Dauer (1963), Op.cit. pp.122 i 320.



d'això és el fet de que aquesta joventut hauria establert més contacte amb les comunitats afroamericanes del medi rural, on era costum organitzar les *juke joints*, o festes musicals nocturnes, de les que hem ja parlat. Aquesta situació es fa explícita en el tema *Good rockin' tonight*, en el que, a més de fer ús del terme *rock (rockin')* en una època tan reclusa com és l'any 1948, és parla d'una situació que té lloc en àmbit rural, en la que la festa té lloc precisament darrera el graner (*behind the barn*).

*Well, I heard the news  
There's good rockin' tonight  
Well, I heard the news  
There's a good rockin' tonight*

*I wanna hold my baby as tight as I can  
Tonight she'll know I'm a mighty, mighty man  
I heard the news, there's good rockin' tonight  
I say, well, meet me in a hurry behind the barn*

(*Good rockin' tonight* / Roy Brown, 1948) (16)

Posteriorment la mateixa situació és recollida en *Whola lotta shakin' goin' on*, tema ja esmentat que esdevingué especialment popular en la versió de Jerry Lee Lewis. Igualment el text fa referència al graner (*barn*) com a lloc en el que s'improvisa la festa.

*Well I said come on over baby  
We got kicking in the barn, ooh huh  
Come over baby, baby  
Baby got the bull by the horn  
We ain't faking it  
Whole lot of shakin' goin' on*

(*Whola lotta shakin' goin' on* / D.Williams / S.David, 1955)  
(43)

Com hem ja analitzat més amunt, el concepte *rock'n'roll* s'oposa al de *blues* tot fent un contrast entre estàtic i dinàmic o entre tristor i alegria, en tant que el *rock'n'roll* és una forma de conjurar la malastrugança

Pel que fa a consideracions de gènere és també d'interès observar com la cultura del *blues* i del *rock* comporta una ambivalència entre una visió de l'entorn des d'una perspectiva masculina i l'acceptació –quan no necessitat– d'un implícit patriarcat. Hem

ja tractat del conflicte generacional dels anys cinquanta i seixanta, en el que s'observa que l'enfrontament és entre pare i fill, mentre que la figura de la mare manté una certa complicitat amb la nova generació, sovint oposada al principi d'autoritat paterna. És així que la mare fins i tot pot exercir de mànager, com glossa Chuck Berry a *Johnny B.Good*. Certament aquesta és una situació constatable en moltes biografies dels protagonistes d'aquesta història. Val a dir que el primer mànager d'Elvis Presley fou la seva pròpia mare, cas que es repetí amb Gene Vincent, amb els Everly Brothers i amb tants altres artistes del *rock'n'roll*. Davant l'absència de la figura de la mare (Julia Lennon morí molt aviat en un dissortat accident de tràfic), John Lennon fou promocionat en el món de la música per la seva tia. Els propis temes musicals resulten explícits respecte a això, com són els exemples *That's all right mama*, *Mama of my song*, *All mama's children*, *Sweet lovin' mama'*, etc. És aquest un aspecte que, lluny de significar una oposició al caràcter masculí del *rock'n'roll* dels cinquanta, més aviat apareix com un element complementari.

No obstant i això, en el *pop-rock* actual es donen importants canvis qualitatius pel que fa a aspectes de gènere. És així com l'acceleració cronèmica i històrica experimentada en el decurs dels darrers quinze anys han portat a variacions conceptuals especialment rellevants. Entre aquests canvis l'ascensió que ha experimentat la dona dins la societat és un aspecte que no té precedent, la qual cosa ha comportat una inversió de valors dins els quals la presència femenina s'ha imposat com un factor dominant en detriment de l'hegemonia masculina en el mercat. Això és una situació absolutament constatable pel que fa a la música. És així que aquest canvi qualitatiu del masculí al femení ha esdevingut un dels trets més significatius pel que fa a una valoració de contrast entre la música derivada del *blues* i del *rock'n'roll* i la producció actual, centrada en criteris alternatius dins una ampla varietat d'influències. Igualment l'acceleració cronèmica ha comportat noves formes de percepció temporal que es projecten en estructures musicals i amb la creació de nous referents. Considerant tot aquest procés les arts del temps s'han fet especialment complexes, raó per la que aquesta interacció entre espai i temps ha portat a la concepció de noves propostes que afecten a aspectes de percepció i, per tant, als propis rellotges interns. És així que aquest estat de coses permet inferir que més que diferències de contrast intergeneracional estem parlant de diferències de context basades en conceptes cronèmics que van més

enllà de qualsevol criteri centrat en la *generation gap*. Així, independentment de l'edat de l'individu podem dir que un jove del segle XXI està immers en un univers semiòtic diferent, més accelerat i, per tant, més complex que el que es podia contemplar a mitjans del segle XX. Els pautes cronèmics han canviat en funció de les actituds i de la pròpia evolució tecnològica i mediàtica. Atenent a això podem dir que aquests nous pautes cronèmics constitueixen un dels principals trets diferencials entre l'ahir i l'avui. Val a dir que mentre que la joventut del cinquanta partia encara de conceptes tradicionals, sobre els quals s'aplicaven formes alternatives de caire rupturista pel que fa a la interpretació de l'entorn, és a partir del fenomen *punk*, a finals dels anys setanta, quan realment canvien les coses. Respecte a això val a dir que, malgrat la incoherència física i conceptual que suposa, el *slogan* "no future", que caracteritza al moviment *punk*, és especialment explícit pel que fa al centrament de l'experiència vital en un pur presentisme de contingut més o menys nihilista.

Pel que es refereix a aspectes musicals s'acostuma a dir que el trencament generacional es produeix realment a partir del moment en què la generació més antiga manifesta no entendre la música dels joves. Atenent a aquests canvis de percepció i a aquesta interacció entre edat física i edat psicològica, un concepte cronèmic que tendeix avui a accelerar-se, podem observar que el tema musical més representatiu d'aquest fenomen de canvi és *Yesterday*, el qual pot ser perfectament interpretat com el punt d'inflexió més marcat pel que fa a la maduresa dins aquesta progressió vital de la generació (o generacions) del *rock'n'roll*. Vegem així com a partir de la meitat dels anys seixanta es parteix de noves pautes i d'altres anhels, com és constatable a través dels textos de Lennon / McCartney, de Bob Dylan o de Jim Morrison.

*Yesterday, all my troubles seemed so far away  
Now it looks as though they're here to stay  
Oh, I believe in yesterday*

*Suddenly, I'm not half the man I used to be  
There's a shadow hanging over me  
Oh, yesterday came suddenly*

*Why she had to go I don't know she wouldn't say  
I said something wrong, now I long for yesterday*

*Yesterday, love was such an easy game to play*

*Now I need a place to hide away  
Oh, I believe in yesterday*

(*Yesterday* / J.Lennon / P.McCartney, 1965) (271)

Finalment, per tancar aquest bloc temàtic, creiem oportú presentar una anàlisi quantitativa respecte al corpus documental aportat a partir dels diferents conceptes que hem tractat. Considerem així, en primer lloc alguns aspectes rellevants que fan referència als àmbits de la lingüística i de la comunicació, com són la situació (o perspectiva) expositiva i les diferents perspectives temporals en les que es desenvolupen les històries narrades en els textos. Per altra banda la situació comunicativa resulta prou esclaridora pel que fa a la interacció d'aspectes temporals i vivencials o emocionals a través de les relacions de parella. Igualment hem considerat altres aspectes culturals que fan referència a localització, a imatges temporals metaforitzades a partir de referents dinàmics, així com a referències de gènere i a la utilització de metadiscurs.

#### **Perspectiva expositiva**

- Exposició directa (primera persona)	154
- Situació diàlica	84
- Exposició indirecta (tercera persona)	15
- Impersonal	21

#### **Perspectives temporals**

- Situació de present o deíctica	101
- Perspectiva de passat	43
- Prospecció	27
- Estructures futuribles i condicionals	12
- Imperatiu	74
- Relativització temporal	78

#### **Situació comunicativa**

- Ruptura o fracàs de parella	15
- Retorn a les relacions	9
- Drama emocional (amor / desamor)	66
- Referència a vida trista	22
- Sentiment d'ansietat	27
- Nostàlgia	6
- Solitud	2

#### **Marques retòriques**

- <i>If you want</i>	19
- <i>Well</i>	60

### **Localització**

- Escola	4
- <i>Bayou</i> (Louisiana)	3
- Exèrcit	3
- Presó	3

### **Àmbits temàtics recursius**

- Malaltia	3
- Lluita	1
- Homicidi	4
- Suïcidi	3
- Sexe	26
- Amor	77
- Religió	11
- Diner	6
- Alcoholisme	1

### **Aspectes dinàmics**

- Situació de <i>road movie</i>	17
- <i>Rolling stone</i>	2
- Sabates	8
- Automòbil	14
- Cadillac	7
- Ford	3
- Ferrocarril	17
- Avió	3
- Vaixell	1

### **Noms propis / gènere**

- Noms femenins	36
- Noms masculins	11

### **Metareferències**

- Referències musicals	88
- Referències a músiques antigues	8
- Referències fora de context	3
- <i>Blues / bluesin'</i>	12
- <i>Rock / rock'n'roll / rockin' / rollin'</i>	53

### **Referències temporals**

- Aspectes temporals	83
- Sol / lluna	19
- Canvi físic	80
- Canvi no físic	19

## Humor

En el corpus documental no es constata cap cas explícitament humorístic, a excepció dels petits tocs d'ironia habituals en Chuck Berry, i de les situacions de comicitat moderada exposades per J.P.Richardson. Aquesta constatació permet inferir que el *rock'n'roll*, com també el *blues* i els seus derivats, es mou en un àmbit dramatitzat que és reflex de l'estat emocional en què es trobava la joventut dels cinquanta i seixanta, una època en la que es feia difícil afirmar i reivindicar uns valors propis que estaven diametralment oposats a l'ordre dominant.

D'acord a aquestes dades, s'observa com la perspectiva expositiva recau, en la gran majoria dels casos, en una exposició directa estructurada en primera persona, la qual actua com a narrador de la història a través de diferents recursos, entre els quals és de destacar l'ús reiterat de l'expressió *well...*, a tall d'introducció. Igualment, pel que fa a les perspectives temporals, la dixi es presenta com la forma més directa d'estructurar el discurs presentista, sovint amb utilització d'imperatius, malgrat ser la relativització temporal un recurs inevitable sempre que s'estableix una relació de contrast entre el passat i el present, així com amb els futuribles. Referent a la situació comunicativa, la relació de parella es destaca com el *leitmotiv* d'una gran majoria dels textos presentats, dels quals el drama emocional (la complacència de l'amor i del desamor) n'és el principal argument. Veiem, per altra banda, que no podem parlar d'àmbits concrets pel que fa a la localització. Poques vegades s'explicita el lloc en el que es desenvolupa l'acció, si bé hi ha sovint al·lusions a la via pública, el que és interpretable com a àmbit de la immediatesa. El carrer és, així, un àmbit obert que s'oposa al concepte de reclusió física i psíquica, si bé quan s'al·ludeix a la reclusió tampoc la situació és explicitada de manera concreta, amb l'excepció d'alguns casos metaforitzats a través de la imatge de la presó, de l'exèrcit o, fins i tot, de l'escola. L'amor, per altra banda, es presenta com a àmbit temàtic predominant, dins un ampli ventall de situacions, àmbit seguit, malgrat que a distància considerable, per les al·lusions al sexe explícit i a les preocupacions de caire religiós. Així mateix, les imatges del temps a través de metàfores dinàmiques les trobem sobretot en la interrelació del ritme amb el text, aspecte que no hem quantificat pel fet de ser recursiu en tots els temes presentats. No obstant, però, com a imatges concretes, la fugida psíquica es connota sovint a través de l'argument d'un recorregut itinerant típic de qualsevol *road movie*, així com de la imatge del ferrocarril, seguida del

referent automobilístic. En tant que l'univers de *rock'n'roll* dels anys que hem analitzat és majoritàriament masculí, sovintegen les referències onomàstiques femenines així com la complacència en l'aproximació al món femení des de l'òptica masculina –no específicament masculista–, amb tot el conflicte que aquesta relació genera. Observem també, per altra banda, que les metareferències són abundants i productives, sobretot, com és obvi, les que emergeixen a l'entorn dels termes *rock* i *rock'n'roll*, el que pren alhora un sentit més de complementarietat que d'oposició amb el concepte *blues*. Considerant aquest aspecte, el *rock'n'roll* s'interpreta com una història de triomfs com també de fracassos, aspecte que perfila un dramatisme inherent que, per igual, justifica la manca d'humor en els textos com la seva raó de ser.





## **Conclusions a la segona part**

Atenent al que hem tractat en aquesta segona part, podem constatar l'evidència d'un canvi de percepció pel que fa a les perspectives temporals produït en el decurs dels anys cinquanta i seixanta. Aquest canvi de percepció és conseqüència d'un fenomen d'acceleració del temps que comença amb la revolució industrial i que s'incrementa partir de la postguerra mundial, després del 1945. Degut a causes tecnològiques i a l'emergència d'una societat mediàtica, aquest procés d'acceleració segueix donant-se avui dia de forma cada vegada més marcada. Al llarg del segle XX aquest fenomen es projecta a través de molts àmbits, entre els quals la revolució musical dels cinquanta n'és una mostra rellevant, en tant que la denominada música de *rock'n'roll* no tan sols és una forma estètica sinó també una forma d'interpretar la realitat, la qual cosa conforma un moviment cíclic de retroalimentació.

Considerant l'evolució interna del *rock'n'roll* es constata que aquesta acceleració temporal i històrica es produeix a diferents nivells, la qual repercuteix en la pròpia estètica, en el contingut textual, a aspectes de comunicació, així com als diferents referents culturals que emergeixen en cada moment. Observem així que en aquesta evolució es dona una correlació entre el contingut musical i textual dels *standards* i l'evolució vital dels que foren protagonistes del moviment, la qual cosa significa contemplar també un procés de maduresa pel que fa a l'experiència de la vida.

Tot això porta a definir els paràmetres culturals d'una generació (o generacions) en funció de factors diversos, dels quals el prioritari és el propi temps. Així mateix, si bé aquestes diferències tendeixen a establir-se a partir de criteris d'oposició de valors intergeneracionals, s'observa que les divergències són produïdes per una

incompatibilitat de formes de pensament que tenen molt a veure amb aspectes de caire sociològic i antropològic. Considerant el que acabem d'apuntar podem dir que la incidència precultural en aquest conflicte intergeneracional dels anys cinquanta no és un factor tan característic com sovint es creu. S'observa, així, que aquestes diferències intergeneracionals són més de forma que de fondo, per la qual cosa, atenent a aquestes consideracions podem entendre que l'estètica del *rock'n'roll* és en realitat una estètica de la dinàmica i del propi temps.

Es constata, per tant, que aquests canvis diacrònics es projecten temporalment en les dècades dels cinquanta, seixanta i primers setanta del segle XX, evolució que, a part la seva significació històrica, conforma les fases d'emergència, plenitud i davallada d'un estil musical associat als valors d'una determinada generació (o generacions), tal com previament hem exposat. El temps es entès, per tant, com a recurs per la comunicació, alhora que com una forma d'expressió de les emocions.

Per altra banda els anys han portat a demostrar que, malgrat haver-se originat als Estats Units, el fenomen del *pop-rock* no és pas un fenomen estrictament americà, sinó gairebé internacional, tal com s'interpreta avui dia. Igualment podem constatar que la seva projecció europea ha contribuït de manera decisiva a la seva supervivència i desenvolupament en les formes actuals.

Pel que fa a aspectes de comunicació val a dir que, com a fenomen mediàtic, el *pop-rock* es desenvolupa a través d'un esquema propi de qualsevol manifestació mediàtica, raó per la que crea un potent mecanisme de *feed back* que tanca tot un circuit complex que genera alhora nous referents culturals. Com a aspectes conjunturals a aquesta situació podem dir que, pel que fa a la situació narrativa, malgrat establir-se el circuit comunicatiu tal com es dona en qualsevol *performance* –fins i tot l'audició d'un disc comporta implícitament el mateix esquema–, no hi ha cap resposta dialògica respecte a la situació narrativa, com tampoc existeixen solucions alternatives a la història que en el text es narra. Qualsevol *standard* s'entén així com una situació tancada i és així com es crea empatia respecte a aquesta història i a aquesta situació dramatitzada a través de la música, per la qual cosa, a l'igual que en els esmentats comptes infantils no és el contingut textual el que interessa sinó la forma d'interpretar-

lo. És així com es fa possible compartir les emocions dins una corrent d'empatia que, fins i tot, pot comportar una mena de catarsi.



## **CONCLUSIONS**



A través de l'estudi realitzat ens hem proposat establir diferents connexions metodològiques i conceptuals entre els marcs teòrics de la lingüística i la psicologia de la percepció. A partir d'aquest esquema hem aplicat un tractament transversal majoritàriament d'ordre semiòtic i cognitiu, a les manifestacions temporals projectades en els *standards* del *rock'n'roll* anglosaxó. Així, pel que fa a la concreció dels objectius previstos, les qüestions que hem pretès clarificar incideixen en els aspectes següents:

- a) L'interpretació del temps a partir d'una ordenació episòdica.
- b) El temps com a àmbit de comunicació.
- c) La funció del temps en la cultura del *rock'n'roll* i la reivindicació d'aquest gènere a través d'una definició de valors.
- d) L'acció del temps sobre l'individu, considerant aspectes cognitius i culturals.

Passem, per tant, a desenvolupar aquests quatre aspectes, tot considerant els àmbits temàtics que hi són enclosos.

#### **a) Ordenació episòdica temporal. Asimetries i asincronicitats**

Si bé lligada al tema de la seqüenciació i de la metaforització, la qüestió de les estructures lineals oposades a la no linealitat té solvència per sí mateixa, en tant que se situa en el pla genèric del que podríem definir com "lectura del temps", com a fase prèvia a la concreció de metodologies. És així que podem parlar de rellotges interns (Davis), com també d'una intuïció directa del temps retrospectiu a través de la memòria.

Amb tot, però, pel que fa als mecanismes de percepció, val a dir que tant el procés físic de causa i efecte com la seqüenciació resulten recursos cognitius que semblen fer-se necessaris per a l'interpretació i estructuració de les diferents perspectives temporals, així com per les seves corresponents projeccions en temps verbals. No obstant no podem assegurar que aquests recursos hagin de ser els únics. En tot cas, aquesta ordenació temporal implica l'estructuració de pautes actitudinals consensuades que s'estableixen a partir de consideracions cronèmiques.

D'altra part, els processos cognitius mitjançant els quals és copsat i interpretat un determinat fenomen, malgrat ésser estructurats de manera abstracta, tendeixen a ser projectats de manera lineal, la qual cosa implica un inevitable caràcter de subjectivitat a través d'una visió fragmentada –i distorsionada- de la realitat que no pot ser altra que la nostra pròpia realitat, com argumenta Comte-Sponville. No obstant, tot porta a observar que en tota interacció social l'home té tendència a fer una interpretació de tipus digital a partir de categories tancades, basades en una apreciació de contrast. Aquest és un aspecte que sembla evidenciar el resultat d'alguns experiments físics i psicofísics basats en un criteri alternatiu entre percepció o no percepció, malgrat que la realitat tendeix a estructurar-se a partir d'un model analògic; la qual cosa portaria a considerar escissions de tipus binari que funcionen per mecanismes de mútua exclusió. Veiem així que aquest és un aspecte que, des d'una consideració tant psico-sociològica com comunicativa, hauria estat suficient per portar a situacions conflictives de tota mena, des de postures antitètiques originades per simple dualisme fins una gran varietat de maniqueïsmes, fent recurs del joc entre categories exclusives. Per contra, un mecanisme analògic, si bé menys funcional des d'una consideració estrictament tecnològica, considera la noció de *continuum*, la qual cosa té l'avantatge d'eliminar la fragmentació així com tot concepte d'oposició per contrast. En recolzament d'aquesta consideració, valgui afegir que d'acord amb la teoria de la variació, un sistema analògic seria productiu en quan a evolució causal, mentre que un binari es resoldria en còpies exactes en detriment del tot procés evolutiu.

Atès que l'assumpció d'aquesta no linealitat implica encara una abstracció construïda sobre una altra abstracció, les mancances del llenguatge per copsar aquest tipus de procés es fan sovint evidents, com Weinrich insisteix en ressaltar. Atenent a



això, igualment faltarien figures metafòriques per il·lustrar o, quan menys, apropar la noció de temps experimentat d'acord als paràmetres d'una percepció basada en aspectes de caràcter més tòpic, malgrat la subjectivitat que això suposa. No obstant, aquesta mancança ve paliada per altres mecanismes de caire convencional, com seria la introducció de l'aspecte, o les interaccions d'abast semiòtic, defugint la rigidesa de les estructures imposades per una lectura lineal. Respecte a això podem observar com el concepte bergsonià de treball espiritual, així com el d'intuïció, es desmarquen de la lògica cartesiana per a situar-se en un àmbit diferent, en el que es dona un canvi de percepció. Conseqüència d'aquests camins "no lògics" és l'asincronia entre un temps lineal consensuat (extern) i un altre no lineal o intuït (intern), el qual sembla copsat amb concomitància de diferents aspectes emocionals tan difícils de definir com d'engranar en el que entenem com perspectives temporals. Aquest seria, per exemple, el cas de l'expressió de desig o de voluntat projectat a través de futuribles, així com la pròpia naturalesa del subjuntiu. S'observa, així, que la tendència natural (o precultural) a aquesta dicotomia conceptual entre diferents temps ve encara catalitzada per un desajustament en l'adequació del temps verbal al físic, apriorísticament categoritzat en sistemes estancs pel que fa a la interpretació.

No obstant, però, és també d'observar que aquest desajustament interpretatiu tendeix a solventar-se per via semiòtica. És així com la funció de la simulació subjectiva (Monod, 1970) es projecta en la generació de referents culturals portadors de sentit. Igualment és així com el temps pren una interpretació semiòtica (Fillmore, 1982) tot buscant una interacció o assimilació entre temps i món, un concepte que, dins el marc de l'antropologia musical, és assimilable al concepte connotat a través del terme *soul*. Tots aquests referents, però, resulten aspectes metaforitzats a través d'altres metàfores, com argumenta Lakoff, en tant que el parlant situa idees dins contenidors (o disfresses) d'ús comú, la qual cosa resulta productiva pel que fa a la generació de nous referents culturals. Observem, fins i tot, que aquest procés cultural es dona en sentit invers en el context del *blues* i músiques derivades, en tant que conceptes semànticament buits, a través del ritme s'omplen de sentit. Aquest és el cas de certes formes residuals de llengües africanes obliterades a causa d'un procés d'aculturació a l'època de l'esclavitud (Jones, 1963), aspecte que especialment es posa de manifest en les metàfores temporals construïdes a partir d'onomatopeies, com hem observat.

Així mateix, la relativitat del temps en el llenguatge és un altre aspecte que hem pogut constatar tant a nivell teòretic com en procedir a l'anàlisi dels textos. Respecte a això hem observat com qualsevol sistema verbal tendeix a diluir-se a mesura que s'allunya de l'indicatiu, estadi en el que cal situar la dixi (Fillmore, 1997), des de la que es fa possible construir i interpretar totes les perspectives temporals, tant en retroacció com en prospecció. Aquesta perspectiva relativitzadora no és altra cosa que una interpretació de la cinquena dimensió de Norbert Elias, la qual seria tan unimaginable com absurda fora d'un context presentista. És així com aquesta interacció relativista s'assimila a una situació dialògica entre la dixi (o estadi de centrament privilegiat) i els estadis temporals de no present.

La interrelació dels temps verbals, a través de diferents perspectives temporals, amb l'àmbit de les emocions es posa de manifest dins una gran pluralitat de formes (Whitrow, 1972), com és el cas de l'expressió de desig connotada en el subjuntiu o de les perspectives virtuals projectades a través dels futuribles, o també el record (present) de certes vivències passades. Aquest és també el tipus d'interacció que es dona, com hem dit, a través de la noció d'aspecte, a objecte de reflectir els matisos que el temps verbal manca d'aportar. Per altra banda és d'interès observar que aquest és el mecanisme que, igualment, estructura qualsevol tema musical. Atenent a aquesta consideració, cal interpretar la música com una forma de llenguatge alternatiu construïda a través de pautats rítmics i altres elements constitutius. És així com aquestes arts del temps estableixen també una correlació amb els ritmes interns de Roy Davis, en tant que són alhora generadores d'emocions. Les convencions, no obstant, han portat a una deficiència en l'adequació entre els conceptes de temps cronològic i temps verbal, aspecte que porta a considerar les emocions com un altre component de l'experiència temporal i de la competència humana de la "lectura del temps".

## **b) El temps com a àmbit de comunicació. Relativisme temporal**

Emprada com a sistema d'avaluació i de contrast entre les estructures lingüístiques i el pensament, hem ja observat que la hipòtesi de Sapir-Whorf es compleix malgrat que amb algunes reserves. En tot cas el funcionament del cicle whorfia no ve donat per cap argument determinista sinó per una influència de

referències de tipus semiòtic i cognitiu. El desajustament entre llengua i pensament es situaria, per tant, en el fet de com s'estructura una llengua en un determinat sistema lingüístic, malgrat partir d'una experiència cognitiva i cultural del món que podem considerar com a lloc comú, deixant apart els aspectes ecosistèmics amb les consegüents variacions que això pugui suposar. S'observa així com alguns aspectes divergents entre les llengües anglesa i francesa recolzen el que acabem de dir, no obstant igualment es constata que la interpretació d'aquestes dues formes diferenciades tendeix a fusionar-se en un concepte comú i unitari. Aquest fet està igualment en consonància amb els conceptes saussurians de llengua i llenguatge, com al seu moment hem exposat. És per això que Whorf proposa el terme "lexema" en lloc de "paraula", en tant que aquest concepte és més proper al de la *broad idea*, com a àmbit generador de varietats lingüístiques. Igualment pel que fa referència a aspectes cronèmics, el concepte temps hi és més implícit. No obstant i això, està fora de discussió que els diferents sistemes lingüístics tendeixen a projectar una mateixa idea sota diferents formes (Weinrich, 1974), la qual cosa porta a inferir el concepte d'una ergonomia del temps que seria, precisament, una de les causes del desajustament interpretatiu exposat a través del cicle whorfà.

Pel que fa a les tensions en l'adequació de la flexió verbal al temps físic, la dissertació és inesgotable, precisament pel fet de que sembla que estem parlant de dos conceptes molt diferenciats, de la qual cosa en resulta l'oposició entre un consens gnoseològic i una postura solipsista (el temps contingent en la consciència de l'individu). En tot cas aquesta polèmica es centra sobretot en buscar el difícil punt d'equilibri entre l'epistemologia i la teoria del llenguatge, el que més o menys significaria conciliar el temps físic amb el temps social. Val a dir que a la llum dels darrers avenços en física teòrica, i dintre del paradigma de la complexitat, un dels temes a debat està precisament en entendre si el temps és experiència o matèria. No obstant, sia com sia, lluny de qualsevol experimentació en l'àmbit de les partícules subatòmiques, com de tota elucubració metafísica, aquest plantejament que integra natura i cultura sembla sintonitzar amb el concepte de la relativitat d'Elias, dins el qual adquireix ple significat. En aquest cas, però, caldria qüestionar-nos si podria tenir sentit parlar d'un concepte aparentment tan incongruent com "*bits* de temps vivencial". Igualment, des de la perspectiva de la teoria de la comunicació caldria avaluar la

possibilitat d'assolir una quantificació d'aquest concepte d'informació temporal. En aquest cas, però, caldria reflexionar respecte a la rellevància que podria tenir aquesta quantificació. Per altra banda caldria també aclarir sobre què informaria, així com respecte a què i, per últim, de quina forma s'hauria d'avaluar.

No obstant, lluny de tota especulació val a dir que, malgrat els esforços, aquesta fragmentació per categorització segueix encara vigent i persistent, en tant que seguim parlant d'un temps psicològic, un altre físic, biològic, verbal o filosòfic o, fins i tot, meteorològic, el que resulta marcadament significatiu respecte a les aplicacions culturals del concepte temps, així com a la versatilitat del terme pel que fa al seu ús. En tot cas la dicotomia entre temps físic i temps humanístic segueix vigent, malgrat que el propi Einstein, dins l'àmbit de la física, hagués recorregut a l'acceptació d'una inevitable visió antropocèntrica.

### **c) Visibilitat del temps en la cultura del *rock'n'roll*. Acotaments culturals**

L'anàlisi del corpus de textos musicals presentat ens porta a diferents conclusions. En primer lloc entenem que ha contribuït a demostrar que la música és un tipus de llenguatge i una forma alternativa de comunicació, alhora que un sistema de percepció que ve estructurat a través d'unes pautes temporals amb forta repercussió en l'àmbit de les emocions. Aquesta interacció del llenguatge musical amb el temps vivencial és de tipus complex i es fa marcadament palesa en el *rock'n'roll* i les modalitats musicals derivades del *blues*. Com diu Bergson, "*le temps est la même étoffe de la réalité*"; una realitat que es retroalimenta a través de la consciència de la temporalitat.

Per altra banda, en les estructures d'aquests textos musicals trobem certes característiques que resulten molt similars a les que configuren qualsevol llenguatge. Atès això, s'observa com un temps extern (el lingüístic o pragmàtic) s'assimila a una primera lectura, a un nivell superficial, mentre que un temps intern (el copsat a través del ritme) sintonitza amb les emocions. És així com l'estructura de les arts del temps implica una interrelació amb les emocions i una proposta alternativa de llenguatge a través de referents semiòtics. El pausat rítmic sembla ser, per tant, el factor aglutinant primari per la sincronització d'aquests diferents temps.

Com a sistema de comunicació el llenguatge musical és generador de codis implícits que, com qualsevol altre llenguatge, es possible de reflectir en escriptura, i és també creador de metàfores que es projecten tant en l'estructura sonora (música descriptiva, ús de determinades tonalitats, formes tòpiques, etc) com en els textos (creació de lèxic a partir de la música, interaccions rítmiques). Així, podem parlar d'un procés semiòtic musical genèric i un altre referit específicament al *rock'n'roll*, en el que es fan evidents unes determinades formes de percepció que s'adeqüen a una nova realitat. Val a dir que aquest és un aspecte aplicable a qualsevol modalitat musical, ja sia clàssica o referida a altres àmbits molt més allunyats, com és el cas de l'estudi de Rejane Sá Markman (2002) sobre el *manguebeat* brasiler. En tot cas, a través de la nostra anàlisi, l'univers simbòlic del *rock'n'roll*, així com de les formes musicals derivades del *blues* queda perfectament acotat, la qual cosa permet situar una cronologia amb la seva pròpia dinàmica interna.

És així com els aspectes vivencials es projecten en manifestacions de les emocions i en experiències sensibles que es glossen a través dels textos. Amb això podem observar que s'ens perfila un àmbit històric i cultural perfectament definit, en el que es donen unes determinades formes de comportament, uns costums, uns modismes i uns valors que es projecten en imatges del temps, en les quals no solament hi ha temps sinó altres aspectes culturals que sovint apareixen metaforitzats. D'acord amb això, l'erotisme, la percepció de l'entorn i la utilització de l'espai, tant en el pla immediat com en el geogràfic, es manifesta a través d'imatges culturals creades per projecció metafòrica. A conseqüència d'aquest procés de transformació conceptual, el temps pren determinades funcions que cal interpretar, en tant que es fa visible a través de molts conceptes metaforitzats que ultrapassen l'evidència física.

L'acceleració cronèmica, per altra banda, és un altre aspecte característic de la societat del segle XX desenvolupada en el maquinisme. No obstant, si bé l'experiència d'aquesta acceleració, així com la competència del ritme a través de les arts del temps són aspectes inherents a les generacions de la revolució industrial, pràcticament des del traspàs de segle, és a partir de 1945 quan esdevé un element socialment significatiu. Per això podem dir que les generacions joves de la postguerra no solament experimenten aquesta acceleració del temps, sinó que en prenen consciència. És així que el contrast

entre les generacions passades i les actuals ve especialment marcat a través d'una divergència que parteix dels pautes temporals i de l'acceleració cronèmica, tant en el nivell històric com en l'evolutiu o biològic.

El temps, per tant, condiona la percepció, és generador de cultura i crea referents de forma recursiva. Respecte a això hem vist com els metallenguatges i el metadiscurs apareixen a mesura que es fan necessaris, alhora que augmenta el grau de consciència del pas del temps o del sentit històric d'un mateix situat en el *continuum*, reprenent una vegada més el criteri de les cinc dimensions proposades per Norbert Elias. Des d'una consideració cronològica, pel que fa a la generació dels *standards* presentats, aquest procés es posa de manifest a través dels continguts textuais, amb el que s'estableix una correlació entre la temàtica i la vivència personal.

Al llarg de la revolució industrial, els processos de comunicació havien estat subjectes a unes pautes cronèmiques molt rígides i amb clara convergència amb l'esfera del social. El propi fenomen del *rock'n'roll*, com a revolució musical i sociocultural és reflex d'aquesta situació, malgrat el seu caràcter de rebel·lió inherent. Per contra, en una societat mediàtica i altament tecnificada com és l'actual, paradoxalment, les situacions de comunicació tendeixen a presentar-se amb major grau de complexitat fins fer-se, fins i tot, conflictives. Tres aspectes cal destacar pel que fa al bloqueig de l'informació i la comunicació en el món actual: En primer lloc l'acceleració dels ritmes cronèmics; per altra banda, el desequilibri i la inadequació entre el volum d'informació emesa i rebuda, amb els consegüents problemes de selecció i procés, i per últim la tendència a adaptar processos digitals en detriment dels analògics quan, com hem apuntat més amunt, la realitat funciona precisament per valoracions de matís dins un *continuum* i no pas entre categories oposades. Aquest és un aspecte que igualment es constata en l'àmbit del *pop rock*, en tant que avui dia l'excés d'informació es transforma en desinformació, aspecte que, en gran mesura, repercuteix en una davallada en la capacitat d'emetre criteris per part del públic. Per aquesta raó el *pop-rock* es fa progressivament més mediatitzat a través de les estructures de poder dominadores del mercat. Aquesta manca d'espai de reflexió i de digestió es presenta com un altre dels trets diferencials entre el context nuclear de la revolució musical del segle XX, acotat cronològicament en el nostre estudi

i les músiques derivades o alternatives a partir dels canvis qualitius que tingueren lloc a la segona meitat de la dècada dels setanta.

#### **d) L'acció del temps sobre l'individu**

L'experiència i la consciència de la temporalitat sobre un mateix com a conseqüència de l'acció del temps sobre l'individu és un fet àmpliament constatat a través de diferents situacions. És així com el fenomen de l'acceleració del temps i dels ritmes cronèmics que es dona a la societat actual a través dels canvis de percepció aportats per la tecnologia (televisió, telefonia mòbil, estètica del videoclip, impactes publicitaris, etc) presenta problemes que afecten a la interpretació com també a la (re)organització del temps, en tant que es tracta d'aspectes absolutament rellevants pel que fa a l'àmbit de la comunicació i de les relacions humanes. Sembla, fins i tot, com hem observat a l'analitzar els temes musicals, que els factors que condicionen l'empatia tenen molt a veure amb aspectes cronèmics, en tant que l'asincronia, així com la disfunció lèxica i discursiva, poden portar a situacions de conflicte i bloqueig en el context de les interrelacions personals i grupals.

Valgui afegir que en els darrers anys s'han produït molts fenòmens de tipus social que han contribuït de manera significativa a aquesta acceleració cronèmica. Els canvis en l'estructura familiar, en passar d'una organització de tipus patriarcal a un esquema modular, com també la desaparició de la societat industrial, l'emergència de la postmodernitat –malgrat l'ambigüitat que aquest concepte comporta-, així com de la denominada “era de l'accés”, han repercutit alhora en importants desajustaments cronèmics amb el consegüent trencament de gran part de les pautes actitudinals establertes i socialment consensuades. Així mateix, altres aspectes conjunturals a aquesta apreciació, com són l'atur tecnològic, les pressions mediàtiques o l'accés de la dona al món laboral, es poden igualment considerar causes –i simultàniament conseqüències- d'aquest procés d'acceleració cronèmica o de les pautes temporals que regulen la societat d'avui dia, les quals han produït una sèrie de transformacions, no solament de caire quantitatiu sinó també qualitatiu. Sobre això valgui observar que el grau de dificultat en l'assimilació d'aquestes pautes temporals és directament proporcional a l'acceleració dels ritmes imposats per la vida quotidiana, situació que

s'agreuja pel fet de que els esdeveniments tendeixen a situar-se en lapses de temps cada vegada mes breus. En el context de la comunicació, aquests canvis son igualment susceptibles de portar a situacions de conflicte, degut –entre altres motius- a “sorolls” per desajustament cronèmic, el que sembla ser una de les causes del bloqueig comunicatiu a l'actual societat “postmoderna”, amb la qual cosa s'observa que l'avanc ha estat molt més tecnològic que humanístic.

De forma anàloga la proxèmica condiona aquesta interrelació pel que fa a l'espai, la qual cosa reforça el concepte de dualitat espai-temps (Hall 1989). Considerant aquesta immersió en el decurs de la vida en el flux temporal, en el sentit que Elias proposa, cabria considerar la pertinència d'una teràpia del temps. La justificació d'aquesta teràpia cau pel seu propi pes, donat que el temps és una categoria que forma part de nosaltres mateixos, per la qual cosa les duracions temporals viscudes de cap manera han de ser considerades com simples intervals sinó que constitueixen el propi teixit de la realitat. Tractant sobre filosofia de l'esperit, Henri-Frédérich Amiel trobà una correlació entre les neurosis obsessives –definides ja al segle XIX com malalties psicològiques- i diferents aspectes de caire temporal, especificant que la vida interior de l'obsés està centrada en el seu context epistemològic, la qual cosa s'exterioritza en diferents àmbits. Inevitablement la dimensió temporal dels humans –en realitat inherent a tot ésser viu- implica una realització que forçosament té lloc a l'espai. Per tant, com deia Bergson “el temps és creació o no és res”.

Els ritmes cronèmics experimentats a través d'un pausat musical semblen evidenciar que la música pot ser un ajut fonamental per a la comunicació, en tant que contribueix a aguditzar la percepció a través d'un temps interior. Cal constatar que en el món occidental –i en una gran part del planeta- l'exposició de l'individu a la música ha anat augmentant considerablement en les darreres dècades, com n'és una mostra la introducció de música ambiental a espais dedicats al comerç i al transport. Òbviament la televisió ha contribuït significativament a aquesta exposició a un paisatge musical, la qual cosa sembla haver produït canvis actitudinals a tots els nivells, tan estètics com intel·lectuals. No debades, Pomian no dubta en dir que “l'essència del temps és que no hi ha més que temps”, que no és altra cosa que reafirmar el *panta rei* d'Heràclit, en tant



que tot neix amb el temps i tal vegada nosaltres mateixos, sense ser-ne conscients, som també temps.



## **BIBLIOGRAFIA**

- 1. Obres sobre lingüística, semiòtica i comunicació.**
- 2. Obres sobre musicologia i cultura del *rock'n'roll*.**
- 3. Revistes i publicacions periòdiques.**



**1. Obres sobre lingüística, semiòtica i comunicació**

- AMIEL, Henri-Frédéric (1883): *Fragments d'un Journal Intime*.
- ANDRADE E SILVA, J.& LOCHAK, G. (1969) : *Los cuantos*, Madrid, Guadarrama.
- ATTALI, Jacques (1982): *Histoires du temps*, Paris, Fayard.
- BACKHOUSE, Roger E.(2002) : *The Penguin History of Economics*, London, Penguin.
- BAKHTIN, Mikhail (1983):*The dialogic imagination: Four essays*, Ed. Michael Holquist.
- BARTHES, Roland (1964): “Rhétorique de l’image”, *Communications, no.4*, Paris,Ed. du Seuil.
- BARTHES, Roland (1985) : *L’aventure sémiologique*, Paris, Ed. du Seuil.
- BARTHES, Roland (1980/1990): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BASTARDAS, Albert (1995) : “Cap un enfocament holístic per a la lingüística”, R.Artigas *et alii*, *El significat textual*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Dept. de Cultura.
- BASTARDAS, Albert (1996) : *Ecologia de les llengües. Medi, contacte i dinàmica sociolingüística*, Barcelona, Proa.
- BASTARDAS, Albert (2003) : *Lingüística general : elementos para un paradigma integrador desde la perspectiva de complejidad*, Linred, Lingüística en la red 11/11/2003, [www.2.uah.es/linred](http://www.2.uah.es/linred).
- BATESON, Gregory (1975): *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine.
- BAUGH, Albert C. & T.CABLE (1993): *A History of the English Language*, London, Rouledge.
- BAYLON, C. & P. FABRE (1978) : *Grammaire systématique de la langue française*. Nathan.
- BEGARANO, José (1991): “Sabios en busca del tiempo”, *La Vanguardia* (7 oct 1991)
- BEHAGHEL, Otto (1932): *Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung*. Heidelberg, 4 Bände.
- BENVENISTE, Émile (1959): “Les relations de temps dans le verbe français”, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*.
- BERGSON, Henri (1889): *Essai sur les données immédiates de la conscience*. (1945) Genève, Skira.

- BERGSON, Henri (1922/1998): *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France.
- BICKERTON, D. (1981): *Roots of Language*, Ann Arbor, Michigan, Karoma Publishers.
- BLAISE, Clark (2000): *Time Lord. Sir Sanford Fleming and the Creation of Standard Time*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- BLOOMFIELD, Leonard (1933): *Language*, New York, Holt, Rinehart & Winston.
- BOBES NAVES, M. del Carmen (1979): *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos.
- BOHM, David (1983): *Wholeness and the Implicate Order*, London, Art Paperbacks. Trad. (1987) *La totalidad y el orden implicado*, Barcelona, Kairós.
- BRUNER, Jerome, (1990): *El habla del niño*, Cognición y desarrollo humano no.3, Barcelona, Paidós.
- BRUNOT, Ferdinand(1922/1965) : *La Pensée et la Langue, Méthode, principe et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, Paris, Masson.
- BRUNOT, Ferdinand, (1966-67) : *Histoire de la langue française, des origines a nos Jours*, Paris, A.Colin.
- BÜHLER, Karl (1934): *Sprachtheorie. Die Darstellungskunktion der Sprache*, Jena.(1990) Amsterdam, John Benjamins Publishing Co.
- BULL, William E. (1971): *Time, Tense and the Verb. A Study in Theoretical and Applied Linguistics, with Particular Attention to Spanish*. Berkeley, University of California Press.
- CAPDEVILA, Joaquim (2003): *Modernització social a la Catalunya de Ponent durant el canvi de segles XIX i XX. (Una interpretació antropològica i sociològica del canvi de segles XIX i XX des de la Catalunya occidental)*. Tesi doctoral inèdita, UB.
- CARDINI, Franco (1984): *Días sagrados*, Argos Vergara.
- CATFORD, J.C. (1977): *Fundamental Problems in Phonetics*, Edinburgh University Press.
- CHANDLER, Daniel (1995): *The Act of Writing: A Media Theory Approach*, Aberystwyth, University of Wales.
- CHOMSKY, Noam (2003): *Sobre la naturaleza y el lenguaje*, Madrid, Cambridge University Press.

- CHOMSKY, Noam (1975): *Reflections of Language*, New York, Random House.
- CHOMSKY, Noam (1985): *El conocimiento del lenguaje*, Madrid, Alianza.
- CHOMSKY, Noam (1988): *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Madrid, Visor.
- CHOMSKY, Noam (1972): *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich.
- COMRIE, Bernard (1976): *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COMTE-SPONVILLE, André (2001): *¿Qué es el tiempo? Reflexiones sobre el presente, el pasado y el futuro*, Barcelona, Ed. Andrés Bello.
- CONNERTON, Paul (1989): *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORBIN, Alain (2000) : *Historien du sensible : Entretiens avec Gilles Heuré*, París, La Découverte.
- CORSI, Pietro, ed. (1989) : *La fabbrica de la pensée*, catàleg de l'exposició Museo di Storia della Scienza, Florencia ; La Villette, Cité des Sciences et de l'Industrie, París, Milano, Electa.
- CURAT, H. (1991) : *Morphologie verbale et référence temporelle en français moderne. Essai de sémantique grammaticale*, Genève, Droz.
- CURME, George O. (1963): *English Grammar*, New York.
- DAMOURETTE, J. & E. PICHON (1936) : *Des mots à la pensée*, París, Éditions d'Artrey.
- DAVIS, Paul (1996) : *Sobre el tiempo*, Barcelona, Crítica.
- DAVIS, Roy (1998): *Time Perception*, al Seminari de Percepció, Comunicació i Temps, dirigit per Santiago Estaún, UAB (1997-98).
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1989): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Introd. de P. Peñalver, Ed. Paidós / ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- DOWNING, Angela & LOCKE, Philip (1992): *A University Course in English Grammar*, Prentice Hall.
- EISLER, Hannes & alii.(1980): *A Complementary Bibliography of the Psychology of Time*. University of Stockholm.

- ELIADE, Mircea (1965): *Cosmos and History of the Myth of the Eternal Return*, Princeton University Press.
- ELIADE, Mircea (1972): *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard.
- ELIAS, Norbert (1989): *Sobre el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIAS, Norbert (1991): *Norbert Elias par lui-même. (Interview biographique de Norbert Elias par A.J.Heerma van Voss et A.van Stolk)*, París, Fayard.
- ENGEN, Trygg (1982): *The Perception of Odours*, New York Academy Press.
- ENGEN, Trygg (1991): *Odor Sensation and Memory*, New York, Praeger Publishers.
- ESTAUN, Santiago (1981): Estudio evolutivo de los indicios gráficos de la *temporalidad. Análisis cuantitativo*. Tesis doctoral inédita. UAB.
- FERRATER MORA, José (1994), *Diccionario de Filosofía*, 4 vols, Barcelona, Ariel. 2001.
- FILLMORE, Charles J.(1982): "Towards a descriptive framework for spatial deixis", *Speech, Place and Action: Studies in deixis and related topics*, Ed. J.Jarvella & Wolfgang Klein, Wiley, Chichester.
- FILLMORE, Charles J.(1997): *Lectures on Deixis*, CSLI Publications, Stanford, Ca.
- FODOR, J. & alii. (1975): "The psychological unreality of semantic representations". *Linguistics Inquiry* 4. 515-531.
- FODOR, Jerry (1997) : *The Language of Thought*, Harvard University Press.
- FRAISSE, Paul (1967) : *Psychologie du temps*, París, Presses Universitaires de France.
- GADAMER, Hans Georg (1989): *La herencia de Europa*, Península.
- GALICHET, Georges (1947) : *Essai de Grammaire Psychologique*, París, PUF.
- GARCÍA-CARPINTERO, Manuel (1996) : *Las Palabras, las Ideas y las Cosas*, Barcelona, Ariel.
- GELL-MANN, Murray (1994) : *The Quark and the Jaguar : Adventures in the Simple and the Complex*, New York, W.H.Freeman & Company.
- GLEASON, Jean Berko & Nan B.RATNER (1999): *Psicolingüística*, Madrid, McGraw Hill.
- GLEICK, James (1988): *Chaos : Making a New Science*, Penguin Books.
- GOATLY, Andrew (1996): "Green grammar and grammatical metaphor", *Journal of Pragmatics*, Volume 25, No.4. April 1996.
- GREENBERG, J.H. (1957): *Essays in Linguistics*, University of Chicago Press.



- GREENBERG, J.H. (1966): *Language universals, with special reference to feature hierarchies*, The Hague, Mouton.
- GREIMAS & alii, A.J. (1967): *Lingüística y comunicación*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- GRICE, Paul (1989) : *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press.
- GUARDIA, Pedro (1991) : *Breve historia del inglés*, Barcelona, PPU.
- GUILLAUME, G. (1968) : *Temps et verbe*, París, Champion.
- GUYAU, Jean-Marie (1902) : *La genèse de l'idée de temps*, París, Alcan.
- HALL, Edward T. (1989): *The Dance of Life*, New York, Anchor Book, Doubleday.
- HALLIDAY, M.A.K. (1987): "Language and the order of nature", N.Fabb et al. *The Linguistics of Writing* pp.135-154 Manchester UP.
- HALLIDAY, M.A.K. & Ruqaiya HASSAN (1976): *Cohesion in English*, London, Longman.
- HEGER, Klaus (1974): *Teoría semántica: hacia una semántica moderna*, Madrid, Ed.Alcalá.
- HEIDEGGER, Martin (1927/1972): *Sein und Zeit*, Tübingen, M.Niemeyer. Trad.:*El ser y el tiempo*, Madrid, FCE, 1989.
- HEIDEGGER, Martin (2003): *El concepto de tiempo*. Prólogo, traducción y notas de Raúl Gabás y Jesús Adrián, Madrid, Trotta.
- HEISENBERG, Werner (1958): *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*, New York.
- HEISENBERG, Werner (1964): *La nature dans la physique contemporaine*, Col."Idées", París, Gallimard.
- HJELMSLEV, V. (1963): *Prolegomena to a theory of language*, University of Wisconsin.
- HYMES, Dell H. (1983): *Essays in the History of Linguistic Anthropology*, a "Studies in the History of Linguistics" vol.25, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- IMBS, Paul (1968) : *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, París, Librairie C.Klincksieck.
- JAKOBOVITS, Leon A.(1966/1967): *Semantic Satiation and Cognitive Dynamics*, New York, American Psychological Association.

- JANET, Pierre (1928): "L' evolution de la mémoire et de la notion du temps", *Revue des Cours et Conférences* 30 mai 1928, Paris.
- JESPERSEN (1933/1972): *Essentials of English Grammar*, London, George Allen & Unwin Ltd.
- JESPERSEN, Otto (1925): *La llengua en la humanitat, la nació i l'individu*, Edicions 62, Barcelona, 1969.
- JIMENEZ, José (1993): *Cuerpo y tiempo*, Barcelona, Destino.
- JUNG, Karl Gustav (1995): *El hombre y sus símbolos. Consideraciones sobre la historia*, Barcelona, Paidós.
- KLUM, Arne (1961) : "Verbe et adverbe : étude sur le système verbal indicatif et sur le système de certains adverbos de temps à la lumière des relations verbo-adverbiales dans la prose du français contemporain", *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis 1*, Stockholm, Almqvist and Wiksell.
- KNAPP, John H & GARBUTT, John T. (1958) : "Time Imagery and the Achievement Motive", *Journal of Personality and Social Psychology*, no.26, Washington, APA.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1985) : *Bergson*, Oxford University Press.
- LABORDA, Xavier (1993) : *De retòrica. La comunicació persuasiva*, Barcelona, Barcanova.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George (1970): "Linguistics and natural logic", *Synthese* 1-2 151-201.
- LANCHESTER, FW (1935): *Relativity: An elementary explanation of the space-time relations as established by Minkowski, and a discussion of gravitational theory based thereon*, London.
- LANDSBERG, P.,ed. (1982): *The Enigma of Time*, Bristol, Adam Hilger.
- LAPESA, Rafael (1981): *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid.
- LE GOFF, J. (1987): *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Madrid. Taurus.
- LE GOFF, J. (1986): *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.
- LE GOFF, J. (1991): *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós Ibérica.

- LE GUERN, M. (1986) : “Notes sur le verbe français”, *Sur le verbe*, Lyon, PUL.
- LEACH, Edmund (1976): *Culture and communication: An introduction to the use of structuralistic analysis in social anthropology*, Cambridge University Press.
- LEECH, G.N. (1971): *Meaning and the English Verb*, London, Longman.
- LEEMAN-BOUIX, Danielle (1994) : *Grammaire du verbe français : des formes au sens*, Nathan Université.
- LENNEBERG, Eric H. (1968) : *Biological Foundations of Language*, Wiley & Sons, New York.
- LIUBLINSKAIA, A.A. (1971) : *Desarrollo psíquico del niño*. México. Grijalbo.
- LLEDÓ, Emilio (1992): *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Crítica.
- LOSKE, Lothar M. (1957): *Del reloj de sol al cronómetro*, Barcelona, Manuel Marín.
- LYONS, John (1975): “Deixis as the source of reference”, E.L.Keenan, *Formal Semantics of Natural Language*, Cambridge University Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1922): *Argonauts of the Western Pacific*. Ed.castellana.(1973), Barcelona, Península.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1923): *The meaning of meaning: A Study of Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1970): *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, Edhasa.
- MARTIN SERRANO, Manuel & alii (1986), “Comunicación y lenguaje”, Juan Mayor y José Luís Pinillos, *Tratado de psicología general*. Vol. 6, Alhambra.
- MARTIN, Robert M. (1987): *The Meaning of Language*, Cambridge, Mass., MIT.
- MARTINET, J. (1976): *Claves para la Semiología*, Ed. Gredos, Madrid.
- MASSIP, Angels (2003): “Canvi i variació: De la dinamicitat de la llengua a la lingüística integrativa”, *Estudis de llengua i literatura catalanes / XLVI, Miscel·lània Joan Veny*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- McK. AGNEW, Neil & Sandra PYKE (1969): *The Science Game. An Introduction to Research in the Behavioral Sciences*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969) : *Phénoménologie de la perception* , París, Gallimard.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (2002) *El mundo de la percepción. Siete conferencias* (1948), Fondo de Cultura Económica.
- MONOD, Jacques (1970) : *Le hasard et la nécessité*, París, Ed. du Seuil.
- MORIN, Edgar (1991) : *La méthode, 4, Les idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, París, Ed. du Seuil.
- MORIN, Edgar (1992) : *Introduction à la pensée complexe*, París, ESF.
- MORIN, Edgar (1999) : “*L’intelligence de la complexité. Entretien avec Edgar Morin*”, A.Spire.
- MORRIS, Charles (1968) : *Fundamentos de la teoría de los signos*, Publicaciones de la Univ.Aut.de México.
- MOTT, Brian (1991) : *A Course in Phonetics and Phonology for Spanish Learners of English*, Barcelona, PPU.
- PALMER, F.R. (1965) : *A linguistic study of the English verb*, London, Longman.
- PEIRCE, Charles (1974), *La ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- PERINAT, Adolfo (1993): *Comunicación animal, comunicación humana*, Madrid, Siglo XXI.
- PIAGET, Jean (1981): *Le développement de la notion de temps chez l’enfant*, París, Presses Universitaires de France.
- PICOCHÉ, J. et MARCHELLO-NIZIA, C. (1989) : *Histoire de la Langue Française*, Nathan.
- PIÉRON, Henri (1979) : *Vocabulaire de la Psychologie*, París, Presses Universitaires de France.
- PINKER, Steven (1994) : *The Language Instinct : How the Mind Creates Language*, New York, Harper Collins.
- PLATÓ (ss.V-IV aC): *Diálogos VI : Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos (2002).
- POMIAN, Krystof (1991): *El orden del tiempo*, Gijón, Júcar.
- POULET, L. (1959) : *Etudes sur le temps humain*, París.
- POYATOS, Fernando (1988): *Cross-cultural Perspectives in Non Verbal Communication*, Toronto, Hofgrave.
- PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, Isabelle (1985): *Order out of Chaos: Man’s New Dialogue with Nature*, London, Flamingo.
- PRIGOGINE, Ilya (1991): *El nacimiento del tiempo*, Barcelona, Tusquets.

- PUIG GIRALT, Enric (2002): “Identitat i interferència lingüística a la societat rural: Una aportació a l’estudi del grau de consciència del fet lingüístic”, (article inèdit).
- PUTNAM, Hilary (1975): *Mind, Language and Reality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- QUIRK, Randolph & Sidney GREENBAUM (1973): *A University Grammar of English*, Harlow, Longman.
- RICOEUR, Paul (1975): *Les cultures et le temps*, París, Payot.
- RICOEUR, Paul (1992): *La función narrativa y el tiempo*, Buenos Aires, Almagesto, Colección Mínima.
- RICOEUR, Paul et col. (1978) : *Le temps et les philosophies*. París. Payot / Unesco.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2003) : *Gárgoris y Habidis*. Barcelona. Planeta.
- SAPIR, Edward (1921): *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt Brace.
- SAPIR, Edward (1929): “A Study in Phonetic Symbolism”, *Journal of Experimental Psychology* 12.
- SAPIR, Edward (1949): *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, ed. D.G.Maldelbaum, Berkeley, University of California Press.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916) : *Cours de Linguistique Générale*, París, Payot.
- SEARLE, John (1969): *Mind, Brain, Science*, Cambridge University Press.
- SERRANO, Sebastià (1980): *Signes, llengua i cultura*, Barcelona, Edicions 62.
- SERRANO, Sebastià (1981) : *La semiòtica*, Barcelona, Montesinos.
- SPENGLER, O. (1932): *El hombre y la técnica: contribución a una filosofía de la vida*, Espasa-Calpe, Bilbao.
- STUECKELBERG, E. (1942) : “La notion de temps”. *Disquisitiones mathematicae et Physicae*, Bucarest.
- SUEUR, Jean-Paul (1979) : “Une analyse sémantique des verbs devoir et pouvoir”, *Le Français moderne*, París, Ed.d’ Artrey.
- SWAN, Michael(1980): *Practical English Usage*, Oxford University Press.
- TAYLOR, René (1987) : *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, S.Lorenzo del Escorial, Swan.
- TESNIERE, Lucien (1927) : *L’emploi des temps en français*, Strasbourg, Bulletin de la Faculté des Lettresde Strasbourg.

- THOM, René (1980): *Théorie des catastrophes*, París, Ed. du Seuil.
- THOMPSON, A.J.& MARTINET, A.V. (1980): *A Practical English Grammar*, Oxford University Press.
- TODOROV, T. (1981): *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, París, Ed. du Seuil.
- TORA, Enrique (1976): *Desarrollo cognoscitivo y comprensión cinematográfica*. Madrid. Instituto Nacional de Publicidad.
- TOULMIN, S.& J.GOODFIELD (1967): *The Discovery of Time*, Harmondsworth, Penguin.
- TREVARTHEN, C. & LOGOTHERI, K. (1987): "First symbols and the nature of human knowledge", J.Montangero et al. *Symbolisme et connaissance*. Fondation Archives Jean Piaget. Cuad. no.8.
- TUSON (1986): *El luxe del llenguatge*, Barcelona, Les Naus d'Empúries, Empúries, 1994.
- TUSON, Jesús (1991): *Mal de llengües. A l'entorn dels prejudicis lingüístics*, Barcelona, Empúries.
- VAILLANT, Pascal (1999): *Glossaire de sémiotique*, [www.vaillant.nom.fr/pascal/glossaire.html](http://www.vaillant.nom.fr/pascal/glossaire.html).
- VAILLANT, Pascal (1999): *Sémiotique des langages d'icônes*, París, Honoré Champion.
- VALDÉS VILLANUEVA, Luís M. (1991): *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos.
- VALIQUETTE, Philippe L. (1997): "Entre le nécessaire et le prévisible: Jonction des valeurs modales de "devoir"". *La structuration conceptuelle du langage*, Peeters, Louvain-la-Neuve, Pierre Larrivée, Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de Language de Louvain.
- VARVARO, Alberto (1984): *La parola nel tempo. Lingua, storia e società*, Bologna, Il Mulino.
- VENDLER, Z. (1967): *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- VISSER, F.Th. (1970): *An Historical Syntax of the English Language*, Vol.I, Leiden, E.J.Brill.
- VYGOTSKI, L.S. (1973): *Thought and language*, The MIT Press, Massachusetts.

- WALLIS, R. (1966): *Le Temps, quatrième dimension de l'esprit*, Flammarion, París.
- WATZLAWICK, P. & alli. (1981/67): *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.
- WEBER, Hans (1954): "Das Tempussystem des Deutschen und des Französischen", *Romanica Helvetica* 45, Bern, A.Francke.
- WEINRICH, Harald (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid Gredos.
- WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela.
- WELLS, Rulon S. (1985): *Linguistics and Philosophy: essays in honor of Rulon S. Wells*, Ed. by Addam Makkai, Alan K.Melby and Rulon S.Wells, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins.
- WHEELER, J.A. (1979): *Frontiers of Time*, Amsterdam, North Holland.
- WHITROW, G.J. (1961): *The Natural Philosophy of Time*, London.
- WHITROW, G.J. (1972): *What Is Time?*, London, Thames and Hudson.
- WHITROW, G.J. (1991): *El tiempo en la historia*, Barcelona, Ed.Crítica.
- WHORF, Benjamin Lee (1940): "Science and Linguistics", *Technology Review* no.42, Cambridge, Massachusetts, M.I.T.
- WHORF, Benjamin Lee (1956) (1988): *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Massachusetts, The M.I.T. Press.
- WILSON, A. & SPERBER, D. (1993) : *Pragmatique et temps*, Language no.112. París, Larousse.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953): *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell.
- YOURGRAU, P. (1991): *The Disappearance of Time: Kurt Gödel and the Idealistic Tradition in Philosophy*.

## **2. Obres sobre musicologia i cultura del rock'n'roll**

- ALDRIDGE, Alan, editor (1969): *The Beatles Illustrated Lyrics*, New York, Delacorte.
- ALTSCHULER, Glenn C. (2003): *All Shook Up: How Rock'n'Roll changed America*, New York, Oxford University Press.

- ANTHONY, Gene (1980): *The Summer of Love*, Berkeley, California, Celestial Arts.
- BAIRD, Julia & Geoffrey GIULIANO (1988), *John Lennon, my brother*, London, Grafton Books.
- BAKER, Chuck (1973): *The Rockin' Fifties*. C.Baker editor, Avanco.
- BARLOW, William (1989): *Looking Up at Down: The Emergence of Blues Culture*, Philadelphia, Temple University Press.
- BAS-RABERIN, Philippe (1973): *Blues moderno*, Madrid, Ed. Júcar.
- BAST, William (1956): *James Dean*, New York, Ballantine Books.
- BELZ, Carl (1969): *The Story of Rock*, New York, Oxford University Press.
- BERENDT, Joachim Ernest (1973): *El Jazz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BERRY, Chuck (1987): *The Autobiography*, New York, Harmony Books.
- BIGOT, Yves (1998): *La folle et veridique histoire de Saint-Tropez*, Grasset, París.
- BROSEN, Robert (1974): *Rhythm & Blues in New Orleans*, Gretna, Louisiana, Pelican.
- BROWN, Charles T. (1983a): *The Art of Rock'n'Roll*, Prentice Hall.
- BROWN, Charles T. (1983b): *The Rock'n'Roll Story: From the Society of Rebellion to an American Art Form*, Prentice Hall.
- BRUNNING, Bob (1995): *Blues in Britain*, Blandford Books.
- BUKOWSKI, Charles (1969): *Notes of a Dirty Old Man*, San Francisco, City Light Books.
- BURTON, Jack (1950): *The Blue Book of Tin Pan Alley*, Watkins Glen, NY, Century House.
- CHARLES, Ray & David RITZ (1978): *Brother Ray: Ray Charles's Own Story*, New York, The Dial Press.
- COHN, Nik (1973): *Awopbopaloopbop Awopbamboom*, Madrid, Nostromo.
- COLOMBO, Furio (1968): *Alternativa a la violencia*, Barcelona, Lumen.
- COSTA, Salvador (1977): *Punk*, Barcelona, Producciones Editoriales.
- COWAN, Philip (1980): *Behind the Beatles Songs*. London, J.Landesman.
- DANCE, Helen O. (1987): *Stormy Monday: The T-Bone Walker Story*, Baton Rouge, La, Louisiana State University Press.
- DAVIES, Hunter (1968): *Los Beatles*, Barcelona, Luís de Caralt.
- DE CURTIS, Anthony, editor (1992): *Present Tense: Rock'n'Roll and Culture*, Durham, North Carolina, Duke University Press.



- DELLAR, Fred & Roy THOMPSON (1977): *The Illustrated Encyclopedia of Country Music*, London, Salamander Books.
- DISTER, Alain (1973): *El rock inglés*, Madrid, Ed. Júcar.
- DUNCAN, Blunt (1984): *The Noise: Notes from the Rock'n'Roll Era*, New York, Ticknor & Fields.
- EISEN, Jonathan, ed. (1969): *The Age of Rock: Sounds of the American Cultural Revolution*, New York, Random House.
- ESCOTT, Colin & Martin HAWKINS (1975): *Catalyst: The Sun Records Story*, London, Aquarius Books.
- FERICGLA, Josep M. (1985): *El bolet i la gènesi de les cultures*, Barcelona, Alta Fulla.
- FISKE, J. (1990): *Introduction to Communication Studies*, London, Roulledge.
- FLIPPO, Chet (1981): *Your Cheatin' Heart: A Biography of Hank Williams*, New York, Simon & Schuster.
- FRAME, Pete (1993): *The Complete Rock Family Trees*, Omnibus Press.
- FRITH, Simon (1980): *Sociología del rock*, Madrid, Ed. Júcar.
- FRITH, Simon (1989): *World music, politics ans social change*, Manchester University Press.
- GAAR, Gillian (1992): *She's a Rebel: The History of Women in Rock'n'Roll*, Seattle, Seal Press.
- GARLAND, Phyl (1969): *The Sound of Soul*, Chicago, Henry Regnery.
- GEORGE, Nelson (1988): *The Death of Rhythm and Blues*, New York, Pantheon.
- GILLETT, Charlie (1970): *The Sound of the City: The Raise of Rock'n'Roll*, New York, Ousterbildge & Dienstfrey.
- GINSBERG, Allen (1996a): *A Ginsberg Bibliography. Poetry Books, Selected Poems 1947-1995*, New York, Harper Collins.
- GINSBERG, Allen (1996b): *Howl (for Carl Solomon) and Other Poems*, San Francisco City Lights.
- GOLDSTEIN, Richard (1969): *The Poetry of Rock*, New York, Bantam Books.
- GORDON, Robert (1994): *It came from Memphis*, Boston, Faber & Faber.
- GROOM, Bob (1971): *The Blues Revival*, London, Studio Vista.
- GROSS, Michael (1978): *Bob Dylan: An Illustrated History*, New York, Grosset & Dunlap.
- GURALNICK, Peter (1982): *The Listener's Guide to the Blues*, Facts on File.

- GURALNICK, Peter (1986): *Sweet Soul Music: Rhythm & Blues and the Southern Dream of Freedom*, New York, Harper & Row.
- GURALNICK, Peter (1998): *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*, Boston, Little, Brown & Company.
- HALL, Stuart (1970): *Los hippies, una contra-cultura*, Barcelona, Anagrama.
- HANNUSCH, Jeff (1985): *I Hear You Knockin': The Sound of New Orleans Rhythm & Blues*, Ville Platte, La, Swallow Publications.
- HEYLIN, Clifton, ed. (1992): *The Penguin Book of Rock'n'Roll Writing*, London, Viking.
- HOPKINS, Jerry (1974): *Elvis*, London, Abacus
- HOTCHNER, A.E. (1990): *Blown Away: The Rolling Stones and the Death of the Sixties*, New York, Simon & Schuster.
- JENKINSON, Philip & Alan WARNER (1974): *Celluloid Rock: Twenty years of Movie rock*, London, Lorrimer Publishing.
- JONES, LeRoi (1963): *Blues People*, New York, Morrow Quill Paperbacks
- KAISER, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*, Barcelona, Barral.
- KEIL, Charles (1966): *Urban Blues*, Chicago, University of Illinois Press.
- KEROUAC, Jack (1957 / 1998): *On the Road*, Penguin Books.
- KEROUAC, Jack (1958 / 1991): *The Dharma Bums*, Penguin Books.
- LAING, Dave (1971): *Buddy Holly*, London, Studio Vista.
- LANDY, Elliott (1984): *Woodstock Vision*, Hamburg, Rowohlt.
- LEACH, Edmund R. (1976): *Culture and Communication: The Logic by Which Symbols are Connected*, Cambridge University Press.
- LEBEL, Jean-Jacques (1966): *Le happening*, París, Denoël.
- LOMAX, Alan (1993): *The Land Where the Blues Began*, New York, Pantheon.
- LOMAX, John A. (1937): *Negro Folk Songs as Sung by Leadbelly*, McMillan.
- LOMAX, John A. & Alan LOMAX (1947): *Folk Song*, New York, Duell, Sloan & Pearce.
- LONGSTREET, Stephen & Alfons M.DAUER (1963): *Diccionario del Jazz*, Barcelona, Ed.Científica Eco.
- Mc EWEN, Joe (1977): *Sam Cooke: The Man who invented Soul*, New York, Chappell Music.

- McKEEN, William, editor (2000): *Rock'n'Roll is Here to Stay*, New York, W.W.Horton.
- McDONALD, Ian (1995): *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, London, Pimlico.
- MARSH, Dave & Kevin STEIN (1981): *The Book of Rock Lists*, New York, Dell.
- MARTIN, George & William PEARSON (1997): *El verano del amor*, Zaragoza, Milenio.
- MAUROIS, André (1961): *Historia de los Estados Unidos*, Barcelona, Surco.
- MELTZER, R. (1970): *The Aesthetics of Rock*, New York, Something Else Press.
- MIDDLETON, Richard (1972): *Pop Music and the Blues*, London, Collanz.
- MILES, Barry (1978): *The Mersey Beat: The Beginnings of The Beatles*, New York, Quick Fox.
- MORGAN, Bill (1980): *Lawrence Ferlinghetti, a comprehensive bibliography to 1980*, New York, Garland Publications.
- MURRAY, Charles S. (1989): *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and the Post-War Rock'n'Roll Revolution*, New York, St.Martin's Press.
- OLIVER, Paul (1963): *The Meaning of the Blues*, New York, McMillan.
- OLIVER, Paul (1965): *Conversation With the Blues*, London, Casell & Co.
- OLIVER, Paul (1976): *Historia del blues*, Madrid, Nostromo
- OLSSON, Bengt (1970): *Memphis Blues*, London, Studio Vista
- ORDOVAS, Jesús (1975): *El rock ácido de California*, Madrid, Ed. Júcar.
- OSTER, Harry (1969): *Living Country Blues*, Detroit, Folklore Associates.
- MARTÍNEZ, Jorge & Tiziana PALMIERO (1996): "La semiótica de la música en la musicología: La coyuntura del investigador", *Investigación multidisciplinaria*, Universidad de Santiago de Chile.
- PALMER, Robert (1978): *Baby, that was Rock'n'Roll: The Legendaries Leiber and Stoller*, New York, Harvest / Harcourt Brace Jovanovich.
- PALMER, Robert (1979): *A Tale of Two Cities: Memphis Rock and New Orleans Roll*, Brooklyn, N.Y., Brooklyn College.
- PALMER, Robert (1984): *Jerry Lee Lewis Rocks!*, New York, Putnam's Sons.
- PEELLAERT, Guy & Nik COHN (1973): *Bye bye, bye baby, bye bye: Rock Dreams*, Sassenheim, Albin Michel.
- PERRY, Charles (1984): *The Haight Ashbury*, New York, Random House.

- PICHASKE, David R.(1979): *A Generation in Motion: Popular Music and Culture in the Sixties*, New York, McMillan.
- PLEASANTS, Henry (1974): *The Great American Popular Singers*, New York, Simon & Schuster.
- REES, Dafydd & Luke CRAMPTON (1991): *Book of Rock Stars*, Guinness
- ROSENTHAL, David (1992): *Hard Bop: Jazz and Black Music, 1955-1965*, New York, Oxford University Press.
- ROXON, Lillian (1969): *The Rock Encyclopedia*, New York, Grosset & Dunlap.
- SÁ MARKMAN, Rejane (2002): *La juventud y el simbolismo de la música Mangubeat: Valores y postmodernidad*, Tesi doctoral inèdita, UAB.
- SAGAN, Carl & alii (1992): *Murmurs of Earth*, Warner News Media.
- SALEM, James M. (1999): *The Late Great Johnny Ace and the Transition from R&B to Rock'n'Roll*, Urbana, University of Illinois Press.
- SALGUES, Yves (1957): *James Dean, el inadaptado*, Barcelona, Albor.
- SANTELLI, Robert (1994): *The Big Book of Blues*, Pavilion Books
- SAVAGE, John (1991): *England's Dreams: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*, New York, St.Martin's Press.
- SCHAFFNER, Nicholas (1977): *The Beatles Forever*, New York, Cameron House.
- SCHAFFNER, Nicholas (1991): *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*, New York, Harmony Books.
- SCHAUMBERG, Ron (1976): *Growing Up with The Beatles*, New York, Pyramid Books.
- SHANNON, Bob & John JAVNA (1986): *Behind the Hits: Inside Stories of Classic Pop and Rock'n'Roll*, New York, Warner Books.
- SHAPIRO, Nat, ed. (1973): *Popular Music: An Annotated Index of American Popular Songs, 1920-1969*, New York, Adrian Press.
- SHELTON, Robert (1965): *The Country Music Story*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- SHERIDAN, Tony (1997): *Hamburg, The Cradle of British Rock*, London, Sanctuary.
- SILVESTER, Peter J.(1988): *A Left Hand Like God: A History of Boogie Woogie Piano*, New York, Da Capo Press.
- SOUTHERN, Eileen (1971): *The Music of Black Americans: A History*, New York, W.W.Norton & Company.

- STOKES, Geoffrey (1976): *Star Making Machinery: Inside the Business of Rock'n'Roll*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- TIRRO, Frank (2001): *Historia del jazz moderno*, Barcelona, Robinbook.
- TOSCHES, Nick (1982): *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story*, New York, Delacorte Press.
- TOSCHES, Nick (1984): *Unsung Heroes of Rock'n'Roll: The Birth of Rock in the Wild Years Before Elvis*, New York, Harmony Books.
- USCHANOV, T.P. (1996): "Not a Second Time: A Study in Rock Semiotics", *Minervan Pöllö*, University of Helsinki.
- VAN HENCKE, Susan (2000): *Race with the Devil*, New York, St.Martin's Press.
- WALDMAN, Anne (1996): *The Beat Book*, Boston, Shambhala Publications.
- WEXLEY, Jerry & David RITZ (1993): *Rhythm and the Blues: A Life in American Music*, New York, Alfred A. Knopf.
- WHITE, Charles (1984): *The Life and Times of Little Richard, The Quasar of Rock'n'Roll*, New York, Harmony.
- WILLIAMS, Paul (1969): *Outlaw Blues: A Book of Rock Music*, New York, Dutton.
- WILLIAMS, Richard (1972): *Out of His Head: The Sound of Phil Spector*, New York, Outerbridge & Lazard.
- WILSON, Colin (1989): *Los inadaptados*, Barcelona, Planeta.
- WILSON, Robert A. (1966): *A Bibliography of Works of Gregory Corso, 1954-1965*, New York, The Phoenix Bookshop.
- YABLONSKY, Lewis (1968): *The Hippie Trip*, New York, Pegasus.

### 3. Revistes i publicacions periòdiques

- Big Beat* (1973-1982) F.A.R.C., St-Etienne, F (*Fanzine*<sup>149</sup> dedicat a *rock'n'roll*, *blues* i músiques derivades. Ed. Alain Mallaret).
- Billboard* (1936-) New York, USA (Una de les publicacions periòdiques sobre *pop music* de més ressò als Estats Units, creadora del concepte de *hit parade*).

---

<sup>149</sup> Amb aquest terme, originat de *fan magazine*, es fa referència a les revistes i butlletins publicats per clubs de *fans* o àmbits especialitzats en un determinat artista o gènere musical. Es tracta, per tant, de publicacions d'àmbit restringit, per la qual cosa no es poden trobar en els punts de venda habituals i només es poden adquirir per subscripció. Aquest tipus de document sovint aporta informació inèdita, malgrat que la qualitat d'impressió no sempre és bona.

- Blues Unlimited* (1963-) Bexhill-on-Sea, Sussex, UK (Publicació monogràfica sobre *blues*, Ed Mike Leadbitter).
- Blues World* (1965-) Knutsford, Cheshire, UK (Publicació monogràfica sobre *blues*. Ed. Bob Groom).
- Camel Walker Magazine* (1971-1978) Londres, UK (*Fanzine* del Ronnie Hawkins Club. Ed. Brian T.Simmons).
- Crazy Alligators News* (1976-1981) Livry-Gargan, F (*Fanzine* de The Bill Haley and his Comets Appreciation Society. Ed.Claude Thillay).
- Disco Revue* (1960-1964) París, F (Publicació dedicada al *rock'n'roll* i *rhythm & blues* Internacional. Ed. Jean-Claude Berthon).
- Fire-Ball Mail* (1968-1975?) Best, NL (*Fanzine* del International Jerry Lee Lewis Fan-Club, Ed. Wim de Boer).
- Jazz, Blues & Co.* (1976-1979) París, F (Publicació sobre *blues* i músiques derivades. Ed. Colette Sawisky).
- Jazz Magazine* (1956-) París, Ed.Filipiacchi (Revista especialitzada en *jazz* i *blues*)
- Juke Box Magazine* (1986- ) París, Jacques Leblanc Editions (Publicació especialitzada en *rock'n'roll*, *blues* i músiques derivades, amb especial interès en aspectes retrospectius que fan referència a història, cultura i discografia).
- Kountry Korral* (1975-197?) Västerås, S (*Fanzine* suec especialitzat en *rock'n'roll* i *country music*. Ed.Lillies Ohlsson).
- Let it rock* (1973-197?) París, F (*Fanzine* de The Chuck Berry Fan-Club, dedicat a *rock'n'roll* i *blues*. Ed. Jean-Pierre Ravelli).
- Melody Maker* (1926-2000) Londres, IPC (Rèplica britànica del *Billboard*).
- New Kommotion* (1976-198?) Wembley, Middx.,UK (*Fanzine* dedicat a *rock'n'roll* i *rhythm & blues*. Ed.Adam Komorowski).
- New Musical Express* (1952-) Londres, IPC (Competència i continuació de *Melody Maker*, des l'any 2000).
- Pickin' Time* (1987-1989?) Morges, CH (Butlletí sobre *country* i *rock'n'roll*. Ed. Jean-Pierre Hämmerli).
- Rock & Folk* (1966-) París, Editions du Kiosque (Revista d'interès general dins l'àmbit del *pop-rock*).
- Rock Revue* (1972-1977?) Viena, A (Publicació especialitzada en *rock'n'roll*).

- Rock'n'Roll Musique* (1977-1979) Bordeaux, F, D.J.P.Editions (Publicació sobre *pop-rock* francès i internacional. Ed. Daniel Perraud).
- Rockin' Guitar Man* (1970-1972) La Chaux-de-Fonds, CH (*Fanzine* de The Carl Perkins Fan-Club. Ed. Michel Cattin).
- Salut les Copains* (1962-1976) París, Ed.Modernes (Publicació juvenil dedicada majoritàriament al *pop-rock* francès dels seixanta. Ed. Daniel Filipiacchi).
- Sixteen Magazine* (1961-1967) New York, USA, (Publicació juvenil dels anys seixanta).
- Song Hits* (1943-) Derby, Conn., USA, Charlton Publications (Revista especialitzada en textos musicals).





## **ANNEXOS**



## ANNEX 1

### TEXTOS

#### (1) St.Louis blues

(W.C.Handy) 1921

I hate to see that evening sun go down  
I hate to see that evening sun go down  
'cause my lovin' baby done left this town

If I feel tomorrow, like I feel today  
If I feel tomorrow, like I feel today  
I'm gonna pack my trunk and make my getaway

Oh, that St.Louis woman, with her diamond rings,  
She pulls my man around by her apron strings  
And if it wasn't for powder and her store-bought hair,  
Oh, that man of mine wouldn't go nowhere

I got those St.Louis blues, just as blue as I can be  
Oh, my man's got a heart like a rock cast in the sea  
Or else he wouldn't have gone so far from me

I love my man like a schoolboy loves his pie  
Like a Kentucky colonel loves his rocker and rye  
I'll love my man until the day I die, Lord, Lord!

I got the St.Louis blues, just as blue as I can be, Lord, Lord!  
That man's got a heart like a rock cast in the sea  
Or else he wouldn't have gone so far from me

I got those St.Louis blues, I got the blues, I got the blues, I got the blues  
My man's got a heart like a rock cast in the sea  
Or else he wouldn't have gone so far from me, Lord, Lord!

#### (2) Mack the Knife

(Marc Blitzstein / Kurt Weill) 1928

Oh, the shark, babe, has such teeth, dear  
And it shows them pretty white  
Just a jackknife has old MacHeath, babe  
And he keeps it, ah out of sight

Ya know when the shark bites with his teeth, babe  
Scarlet billows start to spread  
Fancy gloves, oh wears old MacHeath, babe  
So there's never, never a trace of red

Now on the sidewalk, huh, huh, whoo sunny morning, un huh  
Lies a body just oozin' life, eek  
And someone's sneakin' round the corner  
Could that someone be Mack the Knife?

There's a tugboat, huh, huh, down the river dontcha know  
Where a cement bag's just a droppin' on down  
Oh, that cement is just, it's there for the weight, dear  
Five'll get ya ten old Macky's back in town

Now d'ja hear 'bout Louie Miller? He dissappeared, babe  
After drawin' out all his hard-earned cash  
And now McHeath spends just like a sailor  
Could it be our boy's done somethin' rash?

Now Jenny Diver, ho, ho, yeah, Sukey Tawdry  
Ooh, Miss Lotte Lenya and old Lucy Brown  
Oh, the line forms on the right, babe  
Now that Macky's back in town

I said Jenny Diver, whoa, Sukey Tawdry  
Look out to Miss Lotte Lenya and old Lucy Brown  
Yes, that line forms on the right, babe  
Now that Macky's back in town  
Look out, old Macky's back!!

### **(3) Worried life blues**

(Bessie Smith / James P. Johnson) 1929

I lived a life but nothing I've gained  
Each day I'm full of sorrow and pain  
No one seems enough for poor me  
To give me a word of sympathy  
Oh me, oh my  
Wonder what will the end be  
Oh me, oh my  
Wonder what will become of poor me

No father to guide, no mother to care  
Must bear my troubles all alone  
Not even a brother to help me share  
This burden I must bear alone  
Oh me, oh my  
Wonder what will the end be  
Oh me, oh my  
Wonder what will become of poor me

I'm sittin' and thinkin' of the days gone by  
They fills my heart with pain  
I'm too weak to stand and too strong to lie  
But I'm forgettin' it all in vain  
Oh me, oh my  
Wonder what will the end be  
Oh me, oh my  
Wonder what will become of poor me

I've travelled and wandered almost everywhere  
To get a little joy from life  
Still I've gained but worries and despair  
Still struggling in this world of strife  
Oh me, oh my  
Wonder what will the end be  
Oh me, oh my  
Wonder what will become of poor me

**(4) Love for sale**

(Cole Porter) 1930

When the only sound on the empty street  
Is the heavy tread of the heavy feet  
That belong to a lonesome cop  
I open shop  
When the moon so long has been gazing down  
On the wayward ways of a wayward town  
That a smile becomes a smirk  
I go work

Love for sale  
Appetizing young love for sale  
Love that's fresh and still unspoiled  
Love that's only slightly soiled  
Love for sale

Who will buy?  
Who would like to sample my supply?  
Who's prepared to pay the price  
For a trip to paradise?  
Love for sale

Let the poets pipe of love  
In their childish ways  
I know every kind of love  
Better far than they  
If you want the thrill of love  
I've been through the mill of love

For sale  
Appetizing young love for sale  
If you want to buy my wares  
Follow me and climb the stairs  
Love for sale

**(5) St.James Infirmary**

(Trad./ Cab Calloway) 1930

I went down to St.James Infirmary  
To see my baby there  
She was lyin' on a long white table  
So sweet, so cool, so fair

Went up to see the doctor  
"She's very low", he said  
Went back to see my baby  
Good God! She's lying there dead

I went down to old Joe's barroom  
On the corner by the square  
They were serving the drinks as usual  
And the usual crowd was there

On my left stood old Joe McKennedy  
And his eyes were bloodshot red  
He turned to the crowd around him  
These are the words he said,

Let her go, let her go, God bless her  
Wherever she may be  
She may reach the wide world over  
And never find a better man than me

Oh, when I die, please bury me  
In my ten sollar Stetson hat  
Put a twenty-dollar gold piece on my watch chain  
So my friends'll know I died standin' pat

Get six gamblers to carry my coffin  
Six chorus girls to sing me a song  
Put a twenty-piece jazz band on my tail gate  
To raise Hell as we go along

Now that's the end of my story  
Let's have another round of booze  
And if anyone should ask you just tell them  
I've got the St.James Infirmary blues

**(6) Summertime**

(Ira Gershwin / Du Bose Heyward / George Gershwin) 1935

Summertime and the livin' is easy  
Fish are jumpin' and the cotton is fine  
Oh your daddy's rich and your ma is good lookin'  
So hush little baby, don't you cry  
One of these mornings  
You're goin' to rise up singing  
Then you'll spread your wings  
And you'll take the sky  
But till that morning  
There's a nothin' can harm you  
With daddy and mammy standin' by

**(7) Night and day**

(Cole Porter) 1937

Like the beat, beat, beat  
Of the tom-tom;  
When the jungle shadows fall,  
Like the tick, tick, tock  
Of the stately clock  
As it stands against the wall,  
Like the drip, drip, drip,  
Of the raindrops,  
When the summer show'r is through  
So a voice within me  
Keeps repeating,  
You, you, you

Night and day  
You are the one  
Only you  
Beneath the sun  
And under the sun  
Whether near to me or far,  
It's no matter,  
Darling, where you are  
I think of you  
Night and day

Day and night  
Why is it so  
That this longing for you follows  
Where ever I go?  
In the roaring traffic's boom  
In the silence of my lonely room  
I think of you  
Night and day

Night and day  
Under the hide of me  
There's an  
Oh, such a hungry yearning  
Burning inside of me  
And its torment won't be through  
Til you let me spend my life  
Making love to you  
Day and night  
Night and day

**(8) Down the road a piece**

(Don Raye) 1940

If you wanna hear some boogie, then I know the place  
It's just an old piano and knocked out bass  
The drummer man's guy they call eight beat Mac  
You remember Doc and old Beat Me Daddy Slack  
Mammy's sellin' chicken fried in bacon grease  
Well come along with me boys it's just down the road a piece

Now there's a place you really get your kicks  
It's open every night about twelve to six  
If you wanna hear some boogie then you'll get your fill  
Puts the eight beat to you like an old steam mill  
Come along with me boys 'fore they lose their lease  
It's just down the road, down the road a piece

**(9) Caldonia**

(Fleecie Moore) 1945

Hey, I'm walking with my woman  
She got great big feet  
Long, lean and angry  
She ain't had nothing to eat  
But she's my woman  
And I love her just the same  
She's a fine looking woman  
And Caldonia is her name

Now here we go!

Caldonia, Caldonia  
What makes your big head so hard  
I love her  
Yeah, I love her just the same

Give me that now

I'm crazy about the woman  
'cause Caldonia is her name

Can we do it once more?

Caldonia, Caldonia  
What makes your big head so hard, oh

Caldonia, Caldonia, Caldonia



**(10) So glad you're mine**

(Arthur Crudup) 1946

My baby's long and tall  
She's like a cannonball  
Say, everytime she loves me  
Lordly, you can hear me squall  
She cried, ooo-wee  
I believe I'll change my mind  
She said, "I'm so glad I'm living"  
I cried "I'm so glad you're mine"

When my baby does what she does to me  
I climb the highest mountain  
Dive in the deepest sea  
She cried, ooo-wee  
I believe I'll change my mind  
She said "I'm so glad I'm living"  
I cried "I'm so glad you're mine"

My baby's lips are red  
And sweet like wine  
And when she kisses me  
I get high every time  
She cried ooo-wee  
I believe I'll change my mind  
She said "I'm so glad I'm living"  
I cried "I'm so glad you're mine"

**(11) Don't let the sun catch you crying**

(Joe Greene) 1946

Don't let the sun catch you crying  
The night's the time for all your tears  
Your heart may be broken tonight  
But tomorrow in the morning light

Don't let the sun catch you crying  
The night time shadows disappear  
And with that go all your tears, baby  
For every girl and boy  
Don't don't don't don't let the sun catch you crying  
Ooh baby

You know that crying's not a bad thing  
But stop you crying when the birds sing  
Oh no no no  
Oh yeah

Just don't forget that love's just a game  
And if can always come again  
So don't let the sun catch you crying  
Don't let the sun catch you crying, baby

Tomorrow in the morning light  
Everything gonna be all right  
Tomorrow in the morning light  
Everything gonna be all right  
Tomorrow in the morning light  
Everything gonna be all right

## **(12) Choo Choo Ch'Boogie**

(Harton / Darling / Gabler) 1946

I'm headed for the station with a pack on my back  
I'm tired of transportation on the back of a hack  
I love to hear the rhythm of a clickety-clack  
And hear the whistle blowin', see the smoke from the stack  
Pal around with democratic fellas named Mack,  
So take me right back to the track, Jack!

Choo choo, choo choo ch'boogie  
Woo woo, woo woo ch'boogie  
Choo choo, choo choo ch'boogie  
Take me right back to the track, Jack!

You reach your destination but a las and a lack  
You need some compensation to get back in the black  
You take a morning paper from the top of the stack  
And read the situation from the front to the back  
The only job that's open needs a man with a knack  
So put it right back in the rack, Jack!

Choo choo, choo choo ch'boogie  
Woo woo, woo woo ch'boogie  
Choo choo, choo choo ch'boogie  
Take me right back to the track, Jack!

I'm gonna settle down by the railroad track  
And live the life of Riley in a beaten-down shack  
So when I hear the whistle I can peep through the crack  
And watch the train rollin' when it's ballin' the jack  
For I just love the rhythm of the clickety-clack  
So take me right back to the track, Jack!

Choo choo, choo choo ch'boogie  
Woo woo, woo woo ch'boogie  
Choo choo, choo choo ch'boogie  
Take me right back to the track, Jack!  
Take me right back to the track, Jack!

**(13) Blue Moon of Kentucky**

(Bill Monroe) 1946

Blue moon of Kentucky keep on shinin'  
Shine on the one that's gone and left me blue  
I said blue moon of Kentucky keep on shinin'  
Shine on the one that's gone and left me blue

Well it was on one moonlit night  
Stars shinin' bright  
Whispered all night  
Love said goodbye

I said blue moon of Kentucky keep on shinin'  
Shine on the one that's gone and left me blue

Well it was on one lonely night  
Stars shinin' bright  
Whispered all night  
Love said goodbye

I said blue moon of Kentucky keep on shinin'  
Shine on the one that's gone and left me blue  
Shine on the one that's gone and left me blue  
Shine on the one that's gone and left me blue

**(14) Route 66**

(Robert Troup) 1946

If you ever plan to motor west  
Travel my way, take the highway that is best  
Get your kicks on Route sixty-six

It winds from Chicago to L.A.  
More than two thousand miles all the way  
Get your kicks on Route sixty-six

Now you go though Saint Looney  
Joplin, Missouri  
And Oklahoma City is might pretty  
You see Amarillo  
Gallup, New Mexico  
Flagstaff, Arizona  
Don't forget Winona  
Kingman, Barstow, San Bernardino

Won't you get hip to this timely tip  
When you make that California trip  
Get your kicks on Route sixty-six

**(15) That's alright mama**

(Arthur Crudup) 1946

Well, that's alright mama  
That's alright for you  
That's alright mama, just anyway you do  
Well, that's alright, that's alright  
That's alright now mama, anyway you do

Mama she done told me  
Papa done told me too  
"Son, that gal your foolin' with  
She ain't no good for you"  
But that's alright, that's alright  
That's alright now mama, anyway you do

I'm leaving town, baby  
I'm leaving town for sure  
Well, then you wont be bothered with  
Me hanging 'round your door  
Well, that's alright, that's alright  
That's alright now mama, anyway you do

**(16) Good rockin' tonight**

(Roy Brown) 1948

Well, I heard the news  
There's good rockin' tonight  
Well, I heard the news  
There's a good rockin' tonight

I wanna hold my baby as tight as I can  
Tonight she'll know I'm a mighty, mighty man  
I heard the news, there's good rockin' tonight  
I say, well, meet me I a hurry behind the barn

Don't you be afraid, darlin', I'll do you no harm  
I want to bring along my rockin' shoes  
'Cause tonight I'm going to rock away all the blues  
I heard the news, there's good rockin' tonight

Well, we're gonna rock  
We're gonna rock, let's rock  
Come on and rock  
We're gonna rock all our blues away

Have you heard the news?  
Everybody's rockin' tonight  
Have you heard the news?  
Everybody's rockin' tonight

I wanna hold my baby as tight as I can  
Well, tonight she'll know I'm a mighty, mighty man  
I hear the news, there's good rockin' tonight

Well, we're gonna rock, rock, rock  
Ah, come on and rock, rock, rock  
Well, let's rock, rock, rock, rock  
Ah well let's rock, rock, rock, rock  
Rock, we gonna rock all our blues away

### **(17) Call it Stormy Monday**

(T.Bone Walker) 1949

They call it stormy monday, but Tuesday's just as bad  
They call it stormy monday, but Tuesday's just as bad  
Wednesday's worse, and Thursday's also sad

Yes, the eagle flies on Friday, and Saturday I go to play  
Eagle flies on Friday, and Saturday I go to play  
Sunday I go to church, then I kneel down and pray

Lord have mercy, Lord have mercy on me  
Lord have mercy, my heart's in misery  
Crazy about my baby, yes, send her back to me

### **(18) I almost lost my mind**

(Ivory Joe Hunter) 1950

When I lost my baby  
I almost lost my mind  
When I lost my baby  
I almost lost my mind  
My head is in a spin since she's left me behind

I went to see the gypsy  
And had my fortune read  
I went to see the gypsy  
And had my fortune read  
I hung my head in sorrow when she said what she said

Well, I can tell you, people  
The news was not so good  
Well, I can tell you, people  
The news was not so good  
She said "Your baby's left you"  
"This time she's gone for good"

**(19) I'm movin' on**

(Hank Snow) 1950

That big eight-wheeler rollin' down the track  
Means your true-lovin' daddy ain't come back  
'cause I'm movin' on, I'll soon be gone  
You were flyin' too high, for my little old sky  
So I'm movin' on

That big loud whistle as it blew and blew  
Said hello to the southland, we're comin' to you  
When we're movin' on, oh hear my song  
You has the laugh on me, so I've set you free  
And I'm movin' on

Mister fireman won't you please listen to me  
'cause I got a pretty mama in Tennessee  
Keep movin' me on, keep rollin' on  
So shovel the coal, let this rattler roll  
And keep movin' me on

Mister engineer, take that throttle in hand  
This rattler's the fastest in southern land  
To keep movin' me on, keep rollin' on  
You gonna ease my mind, put me there on time  
And keep rollin' on

I've told you baby, from time to time  
But you wouldn't listen or pay me no mind  
Now I'm movin' on, I'm rollin' on  
You've broken your vow, and it's all over now  
So I'm movin' on

You're switched your engine now I ain't got time  
For a triffin' woman on my main line  
'cause I'm movin' on, you done your daddy wrong  
I warned you twice, now you can settle the price  
'cause I'm movin' on

But someday baby when you've had to play  
You're gonna want your daddy but your daddy will say  
Keep movin' on, you stayed away too long  
I'm through with you, too bad you're blue  
Keep movin' on

**(20) My baby left me**

(Arthur Crudup / B. Medley / B. Hatsfield) 1950

Yes my baby left me  
Never said a word

Was it something I done  
Something that she heard?

My baby left me  
My baby left me  
My baby even left me  
Never said a word

Now I stand at my window  
Wring my hands and cry  
I hate to lose that woman  
Hate to say goodbye

You know she left me  
Yes, she left me  
My baby even left me  
Never said a word

Baby, one of these mornings  
Lord, it won't be long  
You'll look for me and  
Baby, and daddy he'll be gone

You know you left me  
You know you left me  
My baby even left me  
Never said a word

Now, I stand at my window  
Wring my hands and moan  
All I know is that  
The one I love is gone

My baby left me  
You know she left me  
My baby even left me  
Never said a word

**(21) When the saints go marching in**

(Trad / Katharine E.Purvis / James M.Black) 1951

Oh, when the saints go marching in  
When the saints go marching in  
I want to be in that number  
When the saints go marching in

Oh, when the sun, refuses to shine  
When the sun refuses to shine  
I still want to be in that number  
When the sun refuses to shine

Oh when the saints go marching in  
When the saints go marching in  
Yes I want to be in that number

When the saints go marching in

Oh when the saints go marching in  
When the saints go marching in  
I still want to be in that number  
When the saints go marching in

**(22) I can't help it (if I'm still in love with you)**

(Hank Williams) 1951

Today I passed you on the street  
And my heart fell at your feet  
I can't help it if I'm still in love with you

Somebody else stood by your side  
And he looked so satisfied  
I can't help it if I'm still in love with you

A picture from the past came slowly stealin'  
As I brushed your arm and walked so close to you  
Then suddenly I got that old-time feelin'  
I can't help it if I'm still in love with you

Today I passed you on the street  
And my heart fell at your feet  
I can't help it if I'm still in love with you

Somebody else stood by your side  
And he looked so satisfied  
I can't help it if I'm still in love with you

Oh it hurts to know another's lips will kiss you  
And hold ya just the way I used to do  
Oh oh oh oh heaven only knows how much I miss you  
I can't help it if I'm still in love with you

**(23) Jezebel**

(Wayne Shanklin) 1951

Jezebel, Jezebel

If ever the devil was born without a pair of horns  
It was you, Jezebel, it was you  
If ever an angel fell, Jezebel, it was you  
Jezebel, it was you

If ever a pair of eyes promised paradise  
Deceiving me, grieving me, leavin' me blue  
Jezebel, it was you



If ever the devil's plan was made to torment man  
It was you, Jezebel, it was you

Could be better that I never know a lover such as you  
Forsaking dreams and all for the siren call of your arms

Like a demon, love possessed me, you obsessed me constantly  
What evil star is mine, that my fate's design should be Jezebel?

If ever a pair of eyes promised paradise  
Deceiving me, grieving me, leavin' me blue  
Jezebel, it was you

If ever the devil's plan was made to torment man  
It was you, Jezebel, it was you, night and day, every way  
Jezebel, Jezebel, Jezebel

#### **(24) Train kept a-rollin'**

(Bradshaw / Mann / Kay) 1951

Woo! Bo-do-day (oh what a girl)  
Oh, bop-do-day (oh what a girl)  
Boo-dow, boo-day, a bop-do-day (o what a girl)  
I caught the train, I met a real dame  
She was a hipster and a gone dame  
She was pretty, from New York City  
And she trucked on down the ol' fair lane  
With a hee, and a hoo  
And I just couldn't let her go  
So get along, sweet little woman, get along  
Better be on your way  
Get along, sweet little woman, get along  
Better be on your way  
With a hee, and a hoo  
And I just couldn't let her go

Yes, the train kept a-rollin' (all night long)  
Yeah, the train kept a-rollin' (all night long)  
Oh, the train kept a-rollin' (all night long)  
Mmm, the train kept a-rollin' (all night long)  
Oh, the train kept a-rollin' (all night long)  
And I still wouldn't let her go

He made a stop in Albuquerque  
She must have thought I was a real gone jerk  
We got off the train in El paso  
Her lovin' was so fine Jack, I couldn't let 'er go  
Get along, sweet little woman, get along  
Better be on your way  
Ger along, sweet little woman, get along  
Better be on your way  
With a hee, and a hoo  
And I sure couldn't let her go

Yeah, the train kept a-rollin' (all night long)  
Oh, the train kept a-rollin' (all night long)  
Oh, the train kept a-rollin' (all night long)  
Mmm, the train kept a-rollin' (all night long)  
Yeah, yeath, the train kept a-rollin' (all night long)  
Oh, the train kept a-rollin' (all night long)  
And I still wouldn't let 'er go

### **(25) Jambalaya**

(Hank Williams) 1952

Goodbye Joe, me got to go, me oh my oh  
Me got to go, pole the pirogue down the bayou  
My Yvonne, the sweetest one, me oh my oh  
Son of a gun, we'll have big fun on the bayou

Jambalaya and a crawfish pie and filé gumbo  
'cause tonight I'm gonna see my ma cher amio  
Pick guitar, fill fruit jar and be gayo  
Son of a gun, we'll have big fun on the bayou

Thibodaux, Fontaineaux, the place is buzzing  
Kinfolk come to see Yvonne by the dozen  
Dress in style and go hog wild, me oh my oh  
Son of a gun, we'll have big fun on the bayou

Jambalaya and a crawfish pie and filé gumbo  
'cause tonight I'm gonna see my cher amio  
Pick guitar, fill fruit jar and be gayo  
Son of a gun, we'll have big fun on the bayou

Settle down far from town, get me a pirogue  
And I'll catch all the fish in the bayou  
Swarp my mon to buy Yvonne what she need-o  
Son of a gun, we'll have big fun on the bayou

Jambalaya ans a crawfish pie and filé gumbo  
'cause tonight I'm gonna see my cher amio  
Pick guitar, fill fruit jar and be gayo  
Son of a gun, we'll have big fun on the bayou

### **(26) Your cheating heart**

(Hank Williams) 1953

Your cheating heart will make you weep  
You'll cry and cry and try to sleep

But sleep won't come the whole night through  
Your cheating heart will tell on you

When tears come down like falling rain  
You'll toss around and call my name  
You'll walk the floor the way I do  
Your cheating heart will tell on you

Your cheating heart will pine some day  
And crave the love you threw away  
The time will come when you'll be blue  
Your cheating heart will tell on you

When tears come down like falling rain  
You'll toss around and call my name  
You'll walk the floor the way I do  
Your cheating heart will tell on you

Your cheating heart is gonna tell on you

**(27) Crazy man crazy**

(Bill Haley) 1953

Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Man that music's gone gone

I said crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Man that music's gone gone

When I go out and I want a treat  
I find me a band with a solid beat  
I take my chick and we dance about  
When they start rockin' boy we start to shout

We shout crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Man that music's gone, gone

Go, go, go, everybody  
Go, go, go, everybody  
Go, go, go, everybody  
Go, go, go, go, go, go

Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Man that's music's gone, gone

I said crazy man crazy  
Crazy man crazy

Crazy man crazy  
Man that's music's gone, gone

They play it soft and they play it strong  
They play it wild and they play it long  
They just keep playing till the break of day  
To keep them rockin' all you gotta' say is

Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Crazy man crazy  
Man that music's gone, gone

Go, go, go everybody  
Go, go, go everybody  
Go, go, go everybody  
Go, go, go, go, go, go

### **(28) Flip, flop and fly**

(John Cephas / Phil Wiggins) 1953

Now, when I get the blues, I get me a rockin' chair  
When I get the blues, I get me a rockin' chair  
Well, the blues over dig me gonna rock right away from here

Now, when I get lonesome I jump on the telephone  
Now, when I get lonesome I jump on the telephone  
I call my babe, tell I'm on my way back home

Now, flip, flop and fly, I don't care if I die  
Now, flip, flop and fly, I don't care if I die  
Don't ever leave me, don't ever say goodbye

Give me one more kiss, hold it on long-long time  
Give me one more kiss, hold it on long-long time  
Now, love mem babe, 'til the feeling hits my head like wine

Here comes my babe, flashing a new gold tooth  
Here comes my babe, flashing a new gold tooth  
Well, she's so small, she can bumble in a pay phone booth

Now, flip, flop and fly, I don't care if I die  
Now, flip, flop and fly, I don't care if I die  
Don't ever leave me, don't ever say goodbye

I'm like a Mississippi bullfrog sittin' on a hollow stump  
I'm like a Mississippi bullfrog sittin' on a hollow stump  
I got so many women, I don't know which way to jump

Now, flip, flop and fly, I don't care if I die  
Now, flip, flop and fly, I don't care if I die  
Don't ever leave me, don't ever say goodbye, Oh my!

**(29) Please don't leave me**

(Fats Domino) 1953

Woooo, woooo, woooo, woooo  
Woooo, woooo  
Woohoo, woohoo, woohoo, woohoo, woohoo  
Woohoo, woohoo

Please don't leave me, baby, please don't go  
Please don't leave me, baby, please don't go  
Well if you go away and leave me, gee you gonna hurt me so  
Yes I love you baby  
Gonna tell all the world I do  
Yes I love you baby  
Gonna tell all the world I do  
Well if you go away leave me don't know what I'm gonna do

Woooo, woooo, woooo, woooo  
Woooo, woooo  
Woohoo, woohoo, woohoo, woohoo  
Woohoo, woohoo

**(30) Baby, let's play house**

(Arthur Gunter) 1954

Oh, baby, baby, baby, baby baby  
Baby, baby baby, baby baby, baby  
Baby baby baby  
Come back baby, I wanna play house with you

Well, you may go to the college  
You may go to the school  
You may have a pink Cadillac  
But don't you be nobody's fool

Now baby  
Come back, baby, come  
Come back, baby, come  
Come back, baby  
I wanna play house with you

Now listen and I'll tell you baby  
What I'm talking about  
Come on back to me, little girl  
So we can play some house

Now, baby  
Come back, baby, come  
Come back, baby, come  
Come back, baby  
I wanna play house with you  
Oh let's play house, baby

Now this is one thing, baby

That I want you to know  
Come on back and let's play a little house  
And we can act like we did before  
Well, baby  
Come back, baby, come  
Come back, baby, come  
Come back, baby  
I wanna play house with you

Now listen to me, baby  
Try to understand  
I'd rather see you dead, little girl  
Than to be with another man  
Now baby  
Come back, baby, come  
Come back, baby, come  
Come back, baby  
I wanna play house with you

### **(31) Rock around the clock**

(Max Freedman / Jimmy DeKnight) 1954

One, two, three o'clock four o'clock rock  
Five, six, seven o'clock eight o'clock rock  
Nine, ten, eleven o'clock twelve o'clock rock  
We're gonna rock around the clock tonight

Put your glad rags on, join me, Hon  
We'll have some fun when the clock strikes one  
We're gonna rock around the clock tonight  
We're gonna rock, rock, rock, 'til broad daylight  
Gonna rock, gonna rock around the clock tonight

When the clock strikes two, three and four  
If the band slows down we'll yell for more  
We're gonna rock around the clock tonight  
We're gonna rock, rock, rock, 'til broad daylight  
Gonna rock, gonna rock around the clock tonight

When the chimes ring five, six, and seven  
We'll be right in seventh heaven  
We're gonna rock around the clock tonight  
We're gonna rock, rock, rock, 'til broad daylight  
Gonna rock, gonna rock around the clock tonight

When it's eight, nine, ten, eleven too  
I'll be going strong and so will you  
We're gonna rock around the clock tonight  
We're gonna rock, rock, rock, 'til broad daylight  
Gonna rock, gonna rock around the clock tonight

When the clock strikes twelve, we'll cool of then  
Start a rocking 'round the clock again  
We're gonna rock around the clock tonight  
We're gonna rock, rock, rock, 'til broad daylight

Gonna rock, gonna rock around the clock tonight

**(32) Shake rattle and roll**

(Joe Turner) 1954

Get out from that kitchen  
And rattle those pots and pans  
Get out from that kitchen  
And rattle those pots and pans  
Well, roll my breakfast  
'cause I'm a hungry man

I said shake rattle and roll  
I said shake rattle and roll  
I said shake rattle and roll  
I said shake rattle and roll  
You never do nothin'  
To save your doggone soul

Wearin' those dresses  
Your hair done up so right  
Wearin' those dresses  
Your hair done up so right  
Tou look so warm  
But your heart is cold as ice

I said shake rattle and roll.....

I'm like a one-eye cat  
Peepin' in a sea-food store  
I'm like a one-eye cat  
Peepin' in a sea-food store  
I can look at you  
Till you don't love me no more

I believe you're doin' me wrong  
And now I know  
I believe you're doin' me wrong  
And now I know  
The more I work  
The faster my money goes

I said shake rattle and roll...

**(33) Down the line**

(J.Nolen / Roy Orbison) 1954

Well, you can't be my lovin' baby  
You ain't go the style  
I'm a-gonna get some real gone love  
That'll drive a cool cat wild

I wanna move, move on down the line  
Gonna get me a gal, then I go out on the town

Well, I wanna move on down the line  
I'm gonna get me a gal, make some time  
She can't be square, she can't be slow  
And when she starts a-struttin' she's gotta go  
I'm gonna move, move on down the line  
Well, I'm in love, have been all the time

Yeah, I'm gonna show you ain't so hot  
I'm gonna get what you ain't got  
She'll be sweet, won't do me wrong  
She'll be cool and twice as gone  
We're gonna roll on, roll on down the line  
I'm gonna get some love, lovin' that's truly fine

Well, I wanna move on down the line  
I'm gonna get some lovin, truly fine  
A love that'll be twice is gone  
And when she starts a-struttin' she's gotta go  
I wanna move on, move on down the line  
Well, I'm gonna do right, do right all the time  
I'm gonna do right, do right all the time

### **(34) Up above my head**

(W. Earl Brown) 1954

Up above my head there is music in the air  
Up above my head there is music in the air  
Up above my head there is music in the air, oh yeah!  
And I really do believe, I really do believe  
I really do believe there's a heaven somewhere  
There's a heaven somewhere

### **(35) Ain't that a shame**

(Fats Domino / Dave Bartholomew) 1955

You made me cry when you said goodbye  
Ain't that a shame?  
My tears fell like rain  
Ain't that a shame?  
You're the one to blame

You broke my heart when you said we'll part  
Ain't that a shame?  
My tears fell like rain  
Ain't that a shame?  
You're the one to blame

Farewell, goodbye, although I'll cry  
Ain't that a shame?



My tears fell like rain  
Ain't that a shame?  
You're the one to blame

You made me cry when you said goodbye  
Ain't that a shame?  
My tears fell like rain  
Ain't that a shame?  
You're the one to blame

Farewell, goodbye, although I'll cry  
Ain't that a shame?  
My tears fell like rain  
Ain't that a shame?  
You're the one to blame

**(36) A mess of blues**

(Doc Pomus / Mort Shuman) 1955

I just got your letter baby  
Too bad you can't come home  
I swear I'm goin' crazy  
Sittin' here all alone  
Since your gone  
I got a mess of blues

I ain't slept a week since Sunday  
I can't eat a thing all day  
Every day is just blue Monday  
Since you've been away  
Since your gone  
I got a mess of blues

Whoops there goes a teardrop  
Rollin' down my face  
If you cry when you're in love  
If sure ain't no disgrace

Whoops there goes a teardrop  
Rollin' down my face  
If you cry when you're in love  
If sure ain't no disgrace

I gotta get myself together  
Before I lose my mind  
I'm gonna catch the next train goin'  
And leave my blues behind  
Since your gone  
I got a mess of blues

**(37) See you later alligator**

(Robert Guiltry) 1955

Well, I saw my baby walkin' with another guy today  
Well, I saw my baby walkin' with another guy today  
When I asked her what's the matter  
This is what I heard her say

See you later alligator, after 'while crocodile  
See you later alligator, after 'while crocodile  
Can't you see you're in my way now  
Don't you know you cramp my style

When I thought of what she told me, nearly made me lose my head  
When I thought of what she told me, nearly made me lose my head  
But the next time that I saw her  
Reminded her of what she said

(repeat chorus)

She said I'm sorry pretty baby, you know my love is just for you  
She said I'm sorry pretty baby, you know my love is just for you  
Won't you say that you'll forgive me  
And I say your love for me is true

(repeat chorus)

I said wait a minute 'gator, I know you meant it just for play  
I said wait a minute 'gator, I know you meant it just for play  
Don't you know you really hurt me  
And this is what I have to say

**(38) Am I blue**

(Akst / Clarke) 1955

Am I blue, ah am I blue  
Ain't these tears in these eyes telling you  
Am I blue  
You'll be too  
I said if this plans with your man  
Done fell through

Oh there was a time  
When I was, when I was he's only one  
But look at me and see now  
I'm oh I'm the sad, I'm the sad and lonely one  
I'm a fool and I'm the only one  
Was I gay, was I gay until today

Oh God he's gone, he's gone and we're through  
Am I blue

There was a time, there was a time  
I said there was a time  
That I was he's only one  
But right now, right now  
I'm, I'm the sad of the sad and lonely one  
I'm the left behind only one

Am I blue, ah am I blue  
Now he's gone and we're through  
Am I, am I blue  
Am I blue

### **(39) The fool**

(Naomi Ford / Lee Hazlewood) 1955

Gather around my buddies  
Raise your glasses high  
And drink to a fool, a crazy fool  
Who told his baby goodbye

Too late he found he loved her  
So much he wants to die  
So drink to a fool, a crazy fool  
Who told his baby goodbye

He needs her, he needs her so  
He wonders... why he let her go  
A new lover buddy, he's a lucky guy  
So drink to a fool, a crazy fool  
Who told his baby goodbye

He needs her, he needs her so  
And he wonders... why he let her go  
She's found, she's found, she's found  
A new lover buddy, he's a lucky guy  
So drink to a fool, a crazy fool  
Who told his baby goodbye

Who told his baby goodbye

### **(40) Tutti frutti**

(Dorothy LaBostrie / Richard Penniman) 1955

Wop-bop-a-loom-a-boom-bam-boom  
Tutti frutti au rootti  
Tutti frutti au rootti  
Tutti frutti au rootti  
Tutti frutti au rootti

Tutti frutti au rootti  
A wop-bop-a-loom-bop-a-lomm-bam-boom

Got a gal named Sue  
She knows just what to do  
Got a gal named Sue  
She knows just what to do  
She rocks to the east  
She rocks to the west  
She's the gal I love best

Tutti frutti au rootti...

I got a gal named Daisy  
She almost drives me crazy  
I got a gal named Daisy  
She almost drives me crazy  
She knows how to love me  
Yes indeed, biy you don't know  
What she does to me

Tutti frutti au rootti...

#### **(41) My babe**

(Willie Dixon) 1955

Well, my babe don't stand no kissin', my babe  
Oh yeah, she don't stand no kissin', my babe  
Well, my baby don't stand no kissin'  
'cept when I'm the one she's kissin'  
My babe, true little baby, my babe

Oh my babe I know she love me, my babe  
Oh yeah, I know she love me, my babe  
Well, my babe, I know she love me she don't do nothin'  
But kiss and hug me, my babe, true little baby, my babe

Yeah, my babe don't stand no foolin' my babe  
Oh yeah, she don't stand no foolin' my babe  
Well, my baby don't stand no foolin' when she's around  
She's so darn coolin'  
My babe, true little baby, my babe

#### **(42) Thirty days**

(Chuck Berry) 1955

I'm gon' give you thirty days to get back home  
I done call up a gypsy woman on a telephone  
Gon' send out a world wide hoodoo

That'll be the very thing that'll suit you  
I'm gon' see that you be back home in thirty days

Oh thirty days (thirty days)  
Oh thirty days (thirty days)  
Baby, I'm a see that you be back home in thirty days  
Well, she gonna send out a world wide hoodoo  
That'll be the very thing that'll suit you  
I'm gon' see you be back home in thirty days

Well I talk to the judge in private early this morning  
And 'e took me to the sheriff's office to sign a war't  
He gon' put across charge agin ya  
That'll be the very thing that'll send ya  
I'm gon' see that you be back home in thirty days

Oh thirty days (thirty days)  
Oh thirty days (thirty days)  
I'm gon' see that you be back home in thirty days  
Yea I'm gon' put across charge agin' you  
That'll be the very thing that'll send ya  
I'm gonna see that you be back home in thirty days

If don't get no satisfaction from the judge  
I'm gon' take it to the FBI as a personal grudge  
If they don't give me no consolation  
I'm gonna take it to the United Nations  
I'm gon' see that you be back home in thirty days

Oh thirty days (thirty days)  
Oh thirty days (thirty days)  
Baby I'm a see that you be back home in thirty days  
Well if you don't give me no consolation  
I'm gon' take it to the United Nations  
I'm gon' see that you be back home in thirty days

**(43) Whole lotta shaking going on**

(Dave Williams / Sonny David)1955

Come over baby  
Whole lot of shaking going on  
Yes I said come on over baby  
Baby you can't go wrong  
We ain't faking  
Whole lot of shaking going on

Well I said come on over baby  
We got kicking in the barn, ooh huh  
Come over baby  
Baby got the bull by the horn  
We ain't faking  
Whole lot of shaking going on

Well I said shake it baby shake  
I said shake it baby shake  
I said shake it baby shake it

Said shake, baby shake  
Come on over  
Whole lot of shaking going on

Well I said come on over baby  
We got kicking in the barn  
Whose barn what barn my barn  
Come on over baby  
Baby got the bull by the horn  
We ain't faking it  
Whole lot of shaking going on

Easy now shake, shake it babe  
Yeah you can shake one time for me  
Do the hula hussy  
Whole lot of shaking going on  
Now let's get real low one time now  
Shake baby shake  
All you got to do honey is kind of stand in one spot  
Wiggle around a little bit  
That's what you got to do, yeah  
Oh babe whole lot of shaking going on  
Now let's go one more time

Shake it, baby shake  
Shake baby, come on baby shake baby shake  
Come on over, whole lot of shaking going on

#### **(44) Hearts of stone**

(Eddy Ray / Rudy Jackson) 1955

Hearts made of stone  
Will never break  
For the love you have for them  
They just won't take  
You can ask them please  
Please please please break  
And all of your love  
Is there to take

Yes, hearts of stone  
Will cause you pain  
Although you love them  
They'll stop you just the same  
You can ask them please  
Please please please break  
And all of your love  
Is there to take

But they'll say no no no no no no no no no no no  
Everybody knows  
I though you knew  
Hearts made of stone

Yes, hearts of stone

Will cause you pain  
Although you love them  
They'll stop you just the same  
You can ask them please  
Please please please break  
And all of your love  
Is there to take

But they'll say no no no no no no no no no no no no  
Everybody knows  
I though you knew  
Hearts made of stone

**(45) I'm in love again**

(Fats Domino / Dave Bartholomew) 1955

Yes it's me and I'm in love again  
Had no loving since you know when  
You know I love you, yes I do  
And I'm saving all my loving just for you

Need your loving and I need it bad  
Just like a dog when he's going mad  
Woo-ee baby, woo-oo-ee  
Baby won't you give your love to me?

Eenie meenie and miney-mo  
Told me you'd'n't want me around no more  
Woo-ee-baby, woo-oo-ee  
Baby don't you let your dog bite me

Yes it's me and I'm in love again  
Had no loving since you know when  
You know I love you, yes I do  
And I'm saving all my loving just for you

Eenie meenie and miney-mo  
Told me you'd'n't want me around no more  
Woo-ee baby, woo-oo-ee  
Baby don't you let your dog bite me

**(46) I got a woman**

(Ray Charles) 1955

Well I got a woman  
Way across town  
She's good to me  
Oh oh yeah  
Say I got a woman

Way across town  
She's good to me  
Oh yeah

She gives me money  
Every time I need, yes  
You know she's the kind  
Of friend indeed  
Say I got a woman  
Way across town  
She's good to me  
Oh yeah  
She says she loves me  
Early in the morning  
Just for me  
Oh yeah  
She says she loves me  
Early in the morning  
Just for me  
Oh yeah

She says she loves me  
Just for me, yeah  
You know she loves me  
Sometime I leave  
I got a woman  
Way across town  
She's got to me  
Oh yeah

She says she loves me  
All day and night  
Never grumbles or fusses  
She just treats me right  
Never running in the streets  
Leaving me alone  
She's knows a woman's place  
Right back there hanging by the home

Well I got a woman  
Way across town  
She's good to me  
Oh yeah  
Well I got a woman  
Way across town  
She's good to me  
Oh yeah  
Well she's my baby  
'cause she understands  
I'm her loving man  
I got a woman  
Way across town  
She's good to me  
Oh yeah

Says she's all right  
Says she's all right



**(47) Maybelline**

(Chuck Berry / Alan Freed / Russ Fratto) 1955

Maybelline, why can't you be true?  
Oh Maybelline, why can't you be true?  
You've started back doing the things you used to do

As I was motivatin' over the hill  
I saw Maybelline in a Coup de Ville  
A Cadillac a-rollin' on the open road  
Nothin' will outrun my V8 Ford  
The Cadillac doin' 'bout ninety-five  
She's bumper to bumper rollin' side by side

Maybelline, why can't you be true?  
Oh Maybelline, why can't you be true?  
You've stand back doing the things you used to do

Pink in the mirror on top oh the hill  
It's just like swallowin' up a medicine pill  
First thing I saw that Cadillac grille  
Doin' a hundred and ten gallopin' over that hill  
Offhill curve, a downhill stretch  
Me and that Cadillac neck by neck

Maybelline, why can't you be true?  
Oh Maybelline, why can't you be true?  
You've started back doing the things you used to do

The Cadillac pulled up ahead of the Ford  
The Ford got hot and wouldn't no more  
It then got cloudy and it started to rain  
I tooted my horn for a passin' lead  
The rain water blowin' all under my hood  
I knew that was doin' my motor good

Maybelline, why can't you be true?  
Oh Maybelline, why can't you be true?  
You've started back doing the things you used to do

The motor cooled down, the heat went down  
And that's when I heard that highway sound  
The Cadillac a-sittin' like a ton of lead  
A hundred and ten a half mile ahead  
The Cadillac lookin' like it's sittin' still  
And I caught Maybelline at the top of the hill

Maybelline, why can't you be true?  
Oh Maybelline, why can't you be true?  
You've started back doing the things you used to do

**(48) Only you**

(Buck Ram / André Rand) 1955

Only you can make this world seem right  
Only you can make the darkness right  
Only you and you alone can thrill me like you do  
And fill my heart with love for only you

Only you can make this change in me  
For it's true, you are my destiny  
When you hold my hand I understand the magic that you do  
You're my dream come true, my one and only you

Only you can make this change in me  
For it's true, you are my destiny  
When you hold my hand I understand the magic that you do  
You're my dream come true, my one and only you

One and only you

**(49) Mystery train**

(Little Jr. Parker / Sam Phillips) 1955

Train I ride, sixteen coaches long  
Train I ride, sixteen coaches long  
When that long black train got my baby and gone

Train, train, comin' 'round, 'round the bend  
Train, train, comin' 'round, 'round the bend  
Well it took my baby, but it never will again no, not again

Train, train, comin' 'round, 'round the line  
Train, train, comin' 'round, 'round the line  
Well it's bringin' my baby, 'cause she's all, all mine

Train, train, comin' 'round, 'round the bend, 'round, 'round the bend  
Train, train, comin' 'round, 'round the bend, 'round the bend  
Well it took my baby, but it never will again never will again

Train, train, comin' down down the line  
Train, train, comin' down down the line  
Well it's bringin' my baby, 'cause she's mine all, all mine

**(50) Folsom Prison Blues**

(Johnny Cash) 1955

I hear the train a comin'  
It's rollin' 'round the bend  
And I ain't seen the sunshine  
Since, I don't know when  
I'm stuck in Folsom Prison  
And time keeps draggin' on

But that train keeps a-rollin'  
On down to San Antone

When I was just a baby  
My Mama told me "Son,  
Always be a good boy  
Don't ever play with guns",  
But I shot a man in Reno,  
Just to watch him die  
When I hear that whistle blowin'  
I hang my head and cry

I bet there's rich folks eatin'  
In a fancy dining car  
They're probably drinkin' coffee  
And smokin' big cigars,  
But I know I had it comin'  
I know I can't be free,  
But those people keep a-movin'  
And that's what tortures me

Well, if they freed me from this prison  
If that railroad train was mine  
I bet I'd move out over a little  
Farther down the line  
Far from Folsom Prison  
That's where I want to stay  
And I'd let that lonesome whistle  
Blow my blues away

**(51) Milk cow blues**

(Kokomo Arnold / Sleepy John Estes) 1955

Well, I woke up this morning  
And I looked out the door  
I can tell that that old milk cow  
I can tell the way she lowed

Well, if you've seen my milk cow  
Please ride her on home  
I ain't had no milk and butter  
Since that cow's been gone

Well, I tried to treat you right  
Day by day  
Get out your little prayer book  
Get down on your knees and pray  
For you're gonna need  
You're gonna need your loving daddy's help someday  
Well, then you're gonna be sorry  
For treating me this way

Well, believe me, don't that sun look good going down?  
Well, believe me, don't that sun look good going down?  
Well, don't that old moon look lonesome

When your baby's not around

Well, I tried everything to get along with you  
I'm gonna tell you what I'm going do  
I'm gonna quit my crying, I'm gonna leave you alone  
If you don't believe I'm leaving, you can count the days I'm gone

**(52) Turn around**

(Carl Perkins) 1955

When you're all alone and blue  
And the world looks down on you  
Turn around, I'll be followin' you

When you feel that love is gone  
And you realize you're wrong  
Turn around, I'll be followin' you

Turn around, I'll be waitin' behind you

With a love that's real and never, ever dies  
If you feel that love will last  
And you'd like to live your past  
Turn around, I'll be followin' you

**(53) Wee wee hours**

(Chuck Berry) 1955

In the wee wee hours  
That's when I think of you  
In the wee wee hours  
That's when I think of you  
You say, but yet I wonder  
If your love was ever true

In a wee little room  
I sit alone and think of you  
In a wee little room  
I sit alone and think of you  
I wonder if you still remember  
All the things we used to do

One little song  
For a fading memory  
One little song  
For a fading memory  
Of the one I really love  
The only one for me

**(54) Ain't she sweet**

(Milton Ager / Jack Yellen) 1956

Oh ain't she sweet  
Well see her walking down the street  
Yes I ask you very confidentially  
Ain't she sweet?

Oh ain't she nice  
Well look her over once or twice  
Yes I ask you very confidentially  
Ain't she nice?

Just cast an eye  
In her direction  
Oh me oh my  
Ain't that perfection?

Oh I repeat  
Well don't you think that's kind of neat  
Yes I aske you very confidentially  
Ain't she sweet?

Oh ain't she sweet  
Well see her walking down the street  
Well I ask you very confidentially:  
Ain't she sweet?

Oh ain't that nice  
Well look it over one or twice  
Yes I ask you very confidentially  
Ain't she nice?

Just cast an eye  
In her direction  
Oh me oh my  
Ain't that perfection?

Oh I repeat  
Well don't you think that's kind of neat  
Yes I ask you very confidentially  
Ain't she sweet?

**(55) Be bop a lula**

(Tex Davis / Gene Vincent) 1956

Well be bop a lula, she's my baby  
Be bop a lula, I don't mean maybe  
Be bop a lula, she's my baby  
Be bop a lula, I don't mean maybe

Be bop a lula, she's my baby doll, my baby doll, my baby doll

Well, she's the gal in the red blue jeans  
She's the queen of all the teens  
She's the woman that I know  
She's the woman that loves me so

Be bop a lula, she's my baby  
Be bop a lula, I don't mean maybe  
Be bop a lula, she's my baby doll, my baby doll, my baby doll

She's the woman that's got that beat  
She's the woman with the flyin' feet  
She's the woman walks around the store  
She's the woman that more, more, more

Be bop a lula, she's my baby  
Be bop a lula, I don't mean maybe  
Be bop a lula, she's my baby doll, my baby doll, my baby doll

### **(56) Boppin' the blues**

(Carl Perkins) 1956

Well all my friends are boppin' the blues  
It must be goin' around  
All my friends are boppin' the blues  
It must be goin' around  
I love you baby  
I must be rhythm bound

Well the doctor told me boy you don't need no pills  
Yeah the doctor told me son you don't need no pills  
Just a handful of nickels and a jukebox will cure your ills

Well all my friends are boppin' the blues  
It must be goin' around  
All them cats are boppin' the blues  
And I must be goin' around  
I love you baby  
I must be rhythm bound

Well the cat bug bit me man I don't feel no pain  
Yeah that jitter bug caught me man I don't feel no pain  
I still love you baby  
But I'll never be the same

Well all them cats are boppin' the blues  
It must be goin' around  
All my friends are boppin' the blues  
And it must be goin' around  
I love you baby  
I must be rhythm bound

Well rock bop rhythm'n blues  
Rock bop rhythm 'n blues baby  
Rock bop rhythm 'n blues

Rock bop rhythm 'n blues  
Rhythm 'n blues it must be goin' around

**(57) Five days, five days**

(Rhodes / Willey / Franks) 1956

One day, two days, three, four, five  
A-that's how long that she's been gone  
And that's a long time  
Five days, five days  
Since you walked out the door  
Won't you please come home  
I couldn't stand five more

Well, the first day after she left me  
I laughed and told my friends  
That he'd be back before  
The sun is settin' low again  
Five days, five days  
Since you walked out the door  
Won't you please come home  
I couldn't stand five more

Well, the second day after she left me  
I started to have my doubts  
I wondered if she was comin' back  
Really had checked out  
Five days, five days  
Since you walked out the door  
Won't you please come home  
I couldn't stand five more

Well, the third day after she left me  
I started to watch the door  
Before the day was over  
I began to walk the floor  
Five days, five days  
Since you walked out the door  
Won't you please come home  
I couldn't stand five more

Well, the fourth day after she left me  
I really began to sweat  
She should have been back days ago  
But she ain't got back yet  
Five days, five days  
Since you walked out the door  
Won't you please come home  
I couldn't stand five more

One, two, three, four, five days more

**(58) Cry me a river**

(Arthur Hamilton) 1956

Now you say you love me  
But you cry the whole night through  
You can cry me a river  
Oh yes you're goin' to cry me a river  
'cause I cried a river over you

Now you say you're sorry  
For being so untrue  
You may cry a river  
You may cry me a river  
I cried a river over you

Yes I did child, yes I did my child

You drove me nearly out my head  
You stood by and never shed a tear  
But I remember every word that was said  
Oh yes, I remember never fear

You may cry me a river, c'mon now  
Cry me a river  
You may cry me a river  
I cried a river for you

You nearly drove me out of my own sweetheart  
You stood by you never shed a tear for me  
I remember every cruel word everything that was said  
Yes I remember never you fear

You may cry me a river  
I cried a river for you  
Yes I cried a river for you

Turn back the tide of life, I cried salty water runnin' down  
I cried I love you  
I cried I love you  
I cried, I cried

You may cry, oh she may cry now a river of tears  
A river of tears for you  
You may cry now, she may cry, oh she may cry now  
You may cry, oh she may cry now a river of tears  
A river of tears for you

I cry you can cry me a river  
Lord loves a cheerful giver  
C'mon and cry me a river of tears



**(59) Blue moon**

(Rodgers / Hart) 1956

Blue moon, you saw me standing alone  
Without a dream in my heart  
Without a love of my own

Blue moon, you knew just what I was there for  
You heard me saying a prayer for  
Someone I really could care for

And then there suddenly appeared before me  
The only one my my arms will ever hold  
I heard somebody whisper "please adore me"  
And when I looked the moon had turned to gold

Blue moon, now I'm no longer alone  
Without a dream in my heart  
Without a love of my own

**(60) Bluejean bop**

(Gene Vincent / Hal Levy) 1956

Bluejean baby, with you big blue eyes  
Don't want you looking at other guys  
Got to make you give me, one more chance  
I can't keep still, so baby let's dance

Well the bluejean bop is the bop for me  
It's the bop that's done in a dungaree  
You flip your hip, free your knee  
Squeel on your heel baby, one to three

Well the bluejean bop , bluejean bop  
Oh baby, bluejean bop, bluejean bop  
Oh baby, bluejean bop, baby won't you bop with Gene

Well bluejean baby when I bop with you  
Well my heart starts hoppin' like a kangaroo  
My feet do things they never done before  
Well bluejean baby, give me more more more

Well the bluejean bop, bluejean bop  
Oh baby, bluejean bop, bluejean bop  
Oh baby bluejean bop, baby won't you bop with Gene

**(61) Blueberry Hill**

(A.Lewis / V.Rose / L.Stock) 1956

I found my thrill on Blueberry Hill  
Oh Blueberry Hill when I found you

The moon stood still on Blueberry Hill  
And lingered until my dreams came true

Tho' wind in the willow played  
Love's sweet melody  
But all of those vows you made  
Were never to be

Tho' we're apart, you're part of me still  
For you were my thrill on Blueberry Hill

**(62) Brown eyed handsome man**

(Chuck Berry) 1956

Arrested on charges of unemployment  
He was setting in the witness stand  
The judge's wife called up the district attorney  
Said you free that brown eyed man  
You want your job you better free that brown eyed man

Flying across the desert in a TWA  
I saw a woman walking across the sand  
She been a-walkin' thirty miles en route to Bombay  
To get a brown eyed handsome man  
Her destination was a brown eyed handsome man

Way back in history three thousand years  
Back every since the world began  
There's been a whole lot of good women shed a tear  
For a brown eyed handsome man  
That's what the trouble was brown eyed handsome man

Beautiful daughter couldn't make up her mind  
Between a doctor and a lawyer man  
Her mother told her daughter go out and find yourself  
A brown eyed handsome man  
That's what your daddy is a brown eyed handsome man

MiloVenus was a beautiful lass  
She had the world in the palm of her hand  
But she lost both her arms in a wresting match  
To get brown eyed handsome man

She fought and won herself a brown eyed handsome man

Two, three count with nobody on  
He hit a high fly into the stand  
Rounding third he was headed for home  
It was a brown eyed handsome man  
That won the game, it was a brown eyed handsome man

**(63) Don't be cruel**

(Otis Blackwell / Elvis Presley) 1956

You know I can be found  
Sitting home all alone  
If you can't come around  
At least please telephone  
Don't be cruel to a heart that's true

Baby, if I made you mad  
For something I might have said  
Please, forget the past  
The future looks bright ahead  
Don't be cruel to a heart that's true

I don't want no other love  
Baby it's just you I'm thinking of

Don't stop thinking of me  
Don't make me feel this way  
Come on over here and love me  
You know what I want you to say  
Don't be cruel to a heart that's true

Why should we be apart?  
I really love you baby, cross my heart

Let's walk up to the preacher  
And let us say I do  
Then you'll know you'll have me  
And I'll know I'll have you too  
Don't be cruel to a heart that's true

I don't want no other love  
Baby it's just you I'm thinking of

Don't be cruel to a heart that's true  
Don't be cruel to a heart that's true  
I don't want no other love  
Baby it's just you I'm thinking of

**(64) Fever**

(John Davenport / Eddie Cooley) 1956

You give me fever when you kiss me  
Fever when you hold me tight  
Fever in the morning  
Fever all through the night

Everybody's got the fever  
That is something you all know  
Fever isn't such a new thing  
Fever started long ago

Sun lights up the daytime  
Moon lights up the night  
I light up when you call my name  
And you know I'm gonna treat you right

You give me fever when you kiss me  
Fever when you hold me tight  
Fever in the morning  
Fever all through the night

Romeo loved Juliet  
Juliet she felt the same  
When he put his arms around her  
He said 'Julie, baby, you're my flame  
Thou givest fever when we kisseth  
Fever with the flaming youth  
Fever I'm afire  
Fever yea I burn for sooth'

Captain Smith and Pocahontas  
Had a very mad affair  
When her daddy tried to kill him  
She said 'Daddy, o, don't you dare  
He gives me fever with his kisses  
Fever when he hold me tight  
Fever, I'm his misses  
Oh daddy, won't you treat him right'

Now you've listened to my story  
Here's the point that I have made  
Cats were born to give chicks fever  
Be in Fahrenheit or centigrade  
They give you fever when you kiss them  
Fever if you live and learn  
Fever till you sizzle  
What a lovely way to burn  
What a lovely way to burn  
What a lovely way to burn

**(65) Everybody's trying to be my baby**

(Carl Perkins) 1956

Well, they took some honey from the tree  
Dressed it up and they called me  
Everybody's trying to be my baby  
Everybody's trying to be my baby  
Everybody's trying to be my baby now

Woke up last night, half past four  
Wicked woman knocked at my door  
Everybody's trying to be my baby  
Everybody's trying to be my baby  
Everybody's trying to be my baby now

Went out last night, I didn't stay late  
Called her home, had a nice teen date  
Everybody's trying to be my baby  
Everybody's trying to be my baby  
Everybody's trying to be my baby now

**(66) Ruby baby**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1956

Ah now said I love a girl and a Ruby is her name  
The girl don't love me but I love 'er just the same  
Whoa, oh, oh, oh, oh, Ruby, Ruby I'm a want ya  
Like a ghost I'm a gonna haunt ya  
Ruby, Ruby, Ruby will you be mine?, sometime

Ah each time I see you, baby my heart cries  
I tell ya I'm gonna steal you away from all those guys  
Who, oh, oh, oh, oh, from the happy day I met ya  
Now I made a bet that I was goin' to get ya  
Ruby, Ruby, Ruby will you be mine?

Now I love this girl I said a Ruby is her name  
When this girl looks at me she just sets my soul aflame  
Whoa, oh, oh, oh, oh, I got some jugs and a kisses, too  
Yeah and now I'm gonna give a them all to you  
Now I listen, now Ruby, Ruby, when will you be mine?

**(67) Roll over Beethoven**

(Chuck Berry) 1956

I'm gonna write a little letter  
Gonna mail it to my local DJ  
It's a rockin' rhythm record

I want my jockey to play  
Roll over Beethoven, I gotta hear it again today

You know my temperature's risin'  
And the jukebox blowin' a fuse  
My heart's beatin' rhythm  
And my soul keeps on singin' the blues  
Roll over Beethoven, and tell Tchaikovsky the news

I got the rockin' pneumonia  
I need a shot of rhythm and blues  
I think I'm rollin' arthritis  
Sittin' down by the rhythm review  
Roll over Beethoven, rockin' in two by two

Well, if you feel you like it  
Go get your lover, then reel and rock it  
Roll it over, and move on up just  
A trifle further, and reel and rock it, roll it over  
Roll over Beethoven, rockin' in two by two

Well, early in the mornin' I'm a-givin' you a warnin'  
Don't you step on my blue suede shoes  
Hey diddle diddle, I'm a-playin' my fiddle  
Ain't got nothin' to lose  
Roll over Beethoven and tell Tchaikovsky the news

You know she wiggles like a glow worm  
Dance like a spinnin' top  
She got a crazy partner  
Oughta see 'em reel and rock  
'long as she got a dime the music will never stop

Roll over Beethoven  
Roll over Beethoven  
Roll over Beethoven  
Roll over Beethoven  
Roll over Beethoven and dig these rhythm and blues

### **(68) Rock Island Line**

(Trad. / Huddy Ledbetter / Arr. Lonnie Donegan) 1956

Now this here's the story about the Rock Island Line  
The Rock Island Line she runs down into New Orleans  
And just outside of New Orleans is a big toll gate  
And the trains that go through the toll gate  
They gotta pay the man some money  
But of course, if you got certain things on board  
You're okay and you don't have to pay the man nothin'  
And just now we see a train comin' down the line  
When he come up to the toll gate  
The driver, he shout down to the man  
I got pigs, I got horses, I got cows  
I got sheep, I got all livestock, I got all livestock

I got all livestock  
The man say, you alright boy  
Just get on through  
You don't have to may me nothin'  
And the train go through  
And when he go through the tollgate  
The train gotta have a little bit of steam  
And a little bit of speed  
And when the driver think he safely on the other side  
He shouts back down the line to the man  
I fooled you, I fooled you  
I got pig iron, I got pig iron  
I got pig iron  
Now I'll tell you where I'm goin' boy

Now the Rock Island Line is a might good road  
On the Rock Island Line is the road to ride  
The Rock Island Line is a mighty good road  
Well if you want to ride you gotta ride it like you find it  
Get your ticket at the station for the Rock Island Line

Well I may be right, I may be wrong  
You're gonna miss me when I'm gone

Here you are safe within  
The good Lord's comin' to see me again

### **(69) Rip it up**

(R.Blackwell / J. Marascalco) 1956

Saturday night and I just got paid  
I'm a fool about my money, don't try to save  
My heart says "go go, have a time"  
Saturday night and I'm feelin' fine

I'm gonna rock it up, whoo  
Rip it up  
I'm gonna shake it up  
Gonna ball it up  
I'm gonna rock it  
And ball tonight

Well almost 'bout ten I'll be flying hight  
I'll rock on out unto the sky  
I don't care if I spend my dough  
Tonight I'm gonna be one happy soul

I'm gonna rock it up, whoo  
Rip it up  
I'm gonna shake it up  
Gonna ball it up  
I'm gonna rock it  
And ball tonight

**(70) Singing the blues**

(Melvin Endsley) 1956

Well, I never felt more like singin' the blues  
'cause I never thought that I'd ever lose  
Your love dear, why'd you do me this way?

Well, I never felt more like cryin' all night  
'cause everything's wrong, and nothin' ain't right  
Without you, you got me singin' the blues

The moon and stars no longer shine  
The dream is gone I though was mine  
There's nothin' left for me to do  
But cry-y-y over you

Well, I never felt more like runnin' away  
But why should I go 'cause I couldn't stay  
Without you, you got me singing the blues

Well, I never felt more like singin' the blues  
'cause I never thought that I'd ever lose  
Your love dear, why'd you do me this way?

Well, I never felt more like cryin' all night  
'cause everything's wrong, and nothin' ain't right  
Without you, you got me singin' the blues

**(71) Slippin' and slidin'**

(Penniman / Collins / Smith / Bocage) 1956

Slippin' and slidin', peepin' and a-hidin'  
Been told along time ago  
Slippin' and slidin', peepin' and a-hidin'  
Been told along time ago  
I been told, baby you been told  
I won't be your fool no more  
Oh big conniver, nothin' but a jiver  
I done got hip to your jive  
Oh big conniver, nothin' but a jiver  
I done got hip to your jive  
Slippin' and slidin', peepin' and a-hidin'  
I won't be your fool no more

Oh Melinda, she's a solid sender  
You know you better surrender  
Oh Melinda, she's a solid sinner  
You know you'd better surrender

Slippin' and slidin', peepin' and a-hidin'  
I won't be you fool no more  
Slippin' and slidin', peepin' and a-hidin'  
Been told a long time ago  
Slippin' and slidin', peepin' and a-hidin'  
Been told a long time ago



I been told baby you been bold  
I won't be your fool no more

**(72) Too much monkey business**

(Chuck Berry) 1956

Salesman talking to me, trying to run me up a creek  
Says you can buy it, go on try it, you can pay me next week  
Uh-uh, too much monkey business, too much monkey business  
Too much monkey business for me to be involved in  
Oh-ho-ho

Blonde haired, good lookin', tryin' to get me hooked  
Wants me to marry, settle down, get a home and write a book  
Oh-uh, too much monkey business, too much monkey business  
Too much monkey business for me to be involved in  
Oh-oh-oh

Pay phone, somethin' wrong, dime gone  
Wail me, ought to sue the operator for tellin' me a tale  
Uh-uh, too much monkey business, too much monkey business  
Too much monkey business for me to be involved in  
Oh-oh-oh

Been to Vietnam, been a fightin' in the war  
Army bark, army chow, army clothes, army car  
Uh-uh, too much monkey business, too much monkey business  
Too much monkey business for me to be involved in  
Oh-oh-oh

Workin' in the fillin' station, too many tasks  
Wipe the windo', check the tyres, check the oil, dollar gas  
Uh-uh, too much monkey business, too much monkey business  
Too much monkey business for me to be involved in  
Oh-oh-oh

Blonde haired, good lookin' tryin' to get me hooked  
Wants me to marry, get a home, settle down and write a book  
Uh-uh, too much monkey business, too much monkey business  
Too much monkey business for me to be involved in  
Oh-oh-oh

**(73) When my blue moon turns to gold again**

(Walker / Sullivan) 1956

When my blue moon turns to gold again  
When the rainbow turns the clouds away  
When my blue moon turns to gold again  
You'll be back in my arms to stay

Memories that linger in my heart  
Memories that make my heart grow cold  
But someday they'll live again sweetheart  
And my blue moon again will turn to gold

The lips that used to thrill me so  
Your kisses were meant for only me

In my dreams they live again sweetheart  
But my blue moon is just a memory

The castles we used to build together  
Were the sweetest stories ever told  
Maybe we will live them all again  
And my blue moon again will turn to gold

### **(74) Heartbreak Hotel**

(Mae Boren Axton / Tommy Durden) 1956

Well since my baby left me  
Well I found a new place to dwell  
Well it's down at the end of Lonely Street  
That Heartbreak Hotel, where I'll be...

I'll be just so lonely baby  
Well, I'm so lonely  
I'll be so lonely I could die

Although it's always crowded  
You still can find some room  
For broken hearted lovers  
To cry there in the gloom, and I'll be so...

They'll be just so lonely baby  
They'll be just so lonely  
Well, they're so lonely they could die

Now the bell hop's tears keep flowin'  
And the desk clerk's dressed in black  
Well they've been so long on Lonely Street  
They'll never, never look back, and they'll be...

They'll be just so lonely baby  
Well they're so lonely  
Well they're so lonely they could die

Wee now, if your baby leaves you  
You've got a tale to tell  
Well just take a walk down Lonely Street  
To Heartbreak Hotel, where you will be...

You'll be so lonely baby  
Well, you'll be lonely  
You'll be so lonely you could die

Although it's always crowded  
You still can find some room  
For broken hearted lovers  
To cry there in the gloom, and be so...

They'll be just so lonely baby  
Well they're so lonely  
Well they're so lonely they could die

**(75) Honey don't**

(Carl Perkins) 1956

Well how come you say you will when you won't  
Say you do, baby, when you don't?  
Let me know honey how you feel  
Tell the truth now, is love real?  
But ah ah well honey don't, well honey don't  
Honey don't, honey don't, honey don't  
I say you will when you won't, ah ah honey don't

Well I love you, baby, and you ought to know  
I like the way you wear your clothes  
Everything about you is so doggone sweet  
You got that sand all over your feet  
But ah ah well honey don't, honey don't  
Honey don't, honey don't, honey don't  
I say you will when you won't, ah ah honey don't

Well sometimes I love you on a Saturday night  
Sunday morning you don't look right  
You've been out paiting the town  
Ah ah baby, been stepping around  
But ah ah well honey don't, I say honey don't  
Honey don't, honey don't, honey don't  
I say you will when you won't, ah ah honey don't

**(76) I'm gonna sit right down and cry (over you)**

(J.Thomas / H.Biggs) 1956

I'm gonna sit right down and cry over you  
I'm gonna sit right down and cry over you  
And if you ever say goodbye  
And if you ever even try  
I'm gonna sit right down and cry over you

I'm gonna love you more and more every day  
I'm gonna love you more and more every day  
And if you ever say goodbye  
And if you ever even try  
I'm gonna sit right down and cry over you

I'm gonna tell your Mama  
Tell your Papa too  
So they'll know exactly what I'm gonna do  
If you ever say goodbye  
If you ever even try  
I'm gonna sit right down and cry over you

**(77) Lawdy Miss Clawdy**

(Lloyd Price) 1956

Well lawdy, lawdy, lawdy miss Clawdy  
Girl you sure look good to me  
But please don't excite me baby  
I know it can't be me

Well I give you all my money  
Yeah but you just won't treat me right  
You like to ball every morning  
Don't come home till late at night

Oh gonna tell, tell my mama  
Lord, I swear girl what you been to me  
I'm gonna tell everybody that I'm down in misery

So bye, bye, bye, baby  
Girl, I won't be comin' no more  
Goodbye little darlin' down the road I'll go

So bye, bye, bye, baby  
Girl, I won't be comin' no more  
Goodbye little darlin' down the road I'll go

**(78) Long tall Sally**

(R.Penniman / O.Blackwell / E.Johnson) 1956

I'm gonna tell Aunt Mary 'bout Uncle John  
He said he had the misery but he got a lot of fun  
Baby, yeah now baby  
Woo baby, some fun tonight

I saw Uncle John with Long Tall Sally  
He saw Aunt Mary coming and he ducked back in the alley  
Oh, baby, yeah now baby  
Woo baby, some fun tonight

Well Long Tall Sally's built pretty sweet  
She got everything that Uncle John need  
Baby, yeah now baby  
Woo baby, some fun tonight

Well, we're gonna have some fun tonight  
Have some fun tonight  
Everything's all right  
Have some fun tonight  
Have some fun  
Yeah, yeah, yeah  
We're gonna have some fun tonight  
Have some fun tonight  
Everything's all right  
Have some fun tonight  
Yeah, we'll have some fun

Some fun tonight

**(79) Money honey**

(Jesse Stone) 1956

Well, the landlord rang my frontdoor bell  
I let it rang for a long, long spell  
Went to the window, peeped through the blind  
Asked him to tell me what was on his mind  
He said, "Money honey, money honey  
Money honey if you wanna to stay here with me"

I was clean and screened and so hard pressed  
I call the woman that I loved the best  
Finally found my baby 'bout a quarter to three  
She said, "I'd like to know what you want with me"  
And said, "Money honey, homeny honey  
Money honey if you wanna get along with me"

Well, she screamed and said, "What's wrong with you  
From this day forth our romance is through"  
I said, "Tell me baby, face to face  
How could another man take my place?"  
He said, "Money honey, money honey  
Money honey if you wanna get along with me"

I've learned a lesson and now I know  
Sun may shine, wind my blow  
Women may come and women may go  
But before I tell 'em that I love 'em so  
I want "Money honey, money honey  
Money honey if you wanna get along with me"

**(80) Blue suede shoes**

(Carl Perkins) 1956

Well it's one for the money, two for the show  
Three to get ready, now cat go  
But don't you step on my blue suede shoes  
You can do anything but lay off of my blue suede shoes

Well you can knock me down, step in my face  
Slander my name all over the place  
Do anything that you want to do but lay off of my shoes

And don't you step on my blue suede shoes  
You can do anything but lay off of my blue suede shoes

Well blue, blue, blue suede shoes  
Blue, blue, blue suede shoes  
Blue, blue, blue suede shoes  
Blue, blue, blue suede shoes

You can do anything but stay off of my blue suede shoes

**(81) Love me tender**

(Vera Watson / Elvis Presley)

Love me tender  
Love me sweet  
Never let me go  
You have made my life complete  
And I love you so

Love me tender  
Love me true  
All my dreams fulfilled  
For my darlin' I love you  
And I always will

Love me tender  
Love me long  
Take me to your heart  
For it's there that I belong  
And we'll never part

Love me tender  
Love me dear  
Tell me you are mine  
I'll be yours through all the years  
Till the end of time

**(82) Ready Teddy**

(John Marascalco / Robert Blackwell) 1956

Ready, set, go man go  
I got a girl that I love so

I'm ready, ready, ready Teddy  
I'm ready, ready, ready Teddy  
I'm ready, ready, ready Teddy  
I'm ready, ready, ready to a rock'n'roll

Going to the corner, pick up my sweetie pie  
She's my rock'n'roll baby, she's the apple of my eye

I'm ready....

All the flat top cats and the dungaree dolls  
Are headed for the gym to sock hop ball  
The joint is really jumpin', the cats are going wild  
The music really sends me, I dig that crazy style

I'm ready....

Gonna kick off my shoes, roll up my faded jeans  
Grab my rock'n'roll baby, pour on the steam  
I shuffle to the left, I shuffle to the right  
Gonna rock'n'roll to the early, early night

I'm ready....

**(83) Hound dog**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1956

You ain't nothin' but a hound dog  
Cryin' all the time  
You ain't nothin' but a hound dog  
Cryin' all the time  
Well, you ain't never caught a rabbit and you ain't no friend of mine

When they said you was high-classed  
Well, that was just a lie  
When they said you was high-classed  
Well that was just a lie  
Well you ain't never caught a rabbit and you ain't no friend of mine

**(84) Love me**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1956

Treat me like a fool  
Treat me mean and cruel  
But love me

Wring my faithful heart  
Tear it all apart  
But love me

If you ever go  
Darling, I'll be oh so lonely  
I'll be sad and blue  
Crying over you, dear only

I would beg and steal  
Just to feel your heart  
Beatin' close to mine

Well, if you ever go  
Darling, I'll be oh so lonely  
I'll be sad and blue  
Crying over you, dear only

I would beg and steal  
Just to feel your heart  
Beatin' close to mine

Well, if you ever go  
Darling, I'll be oh so lonely  
Beggin' on knees  
All I ask is please, please love me  
Oh yeah

**(85) Tryin' to get to you**

(C.Singleton / R.M. McCoy) 1956

I've been traveling over mountains  
Even through the valleys too  
I've been traveling night and day  
I've been running all the way  
Baby, trying to get to you

Ever since I read your letter  
Where you said you loved me true  
I've been traveling night and day  
I've been running all the way  
Baby, trying to get to you

When I read your loving letter  
Then my heart began to sing  
There were many miles between us  
But they didn't mean a thing

I just had to reach you, baby  
In spite of all that I've been through  
I kept travelling night and day  
I kept running all the way  
Baby, trying to get to you

Well if I had to do it over  
That's exactly what I'd do  
I would travel night and day  
And I'd still run all the way  
Baby, trying to get to you

Well, there's nothing that could hold me  
Or that could keep me away from you  
When your loving letter told me  
That you really loved me true

Lord above me knows I love you  
It was He who brought me through  
When my way was dark as night  
He would shine His brightest light  
When I was trying to get to you

**(86) Baby blue**

(Gene Vincent / Bobby Jones)1957

Well, I've got a brand new lover  
I love her, yes I do  
She's my one and only  
And her name is baby blue



Well now, baby, baby  
Baby, baby, baby blue, yeah  
Baby, baby, baby  
Baby, baby, baby blue, oh

Well now, when I met my baby  
I say, how do you do  
She looked into my eyes and say  
My name is baby blue

Well now, baby, baby  
Baby, baby, baby blue, yeah  
Baby, baby, baby  
Baby, baby, baby blue, oh

Well, I know my baby loves me  
I know that she'll be true  
I'm sure of this each time I look  
Into her eyes of blue

Well now, baby, baby  
Baby, baby, baby blue  
Baby, baby, baby  
Baby, baby, baby blue

**(87) Bony Moronie**

(Larry Williams) 1957

I got a girl named Bony Moronie  
She's as skinny as a stick of macaroni  
Ought to see her rock and roll with her bluejeans on  
She's not very fat, just skin and bone  
But I love her and she loves me  
We'll all happy now as we can be  
Making love underneath the apple tree

Well, I told her mama and her papa too  
Just exactly what I want to do  
I want to get married on a night in June  
And rock'n'roll by the light of the silvery moon  
Cause I love her and she loves me  
We're all happy now as we can be  
Making love underneath the apple tree

She's my one and only, she's my heart's desire  
She's a real upsetter, she's a real live wire  
Everybody turns when my baby goes by  
She's something to see, she really catches the eye  
I love her and she loves me  
We're all happy now as we can be  
Making love underneath the apple tree

**(88) By the light of the silvery moon**

(G.Edwards / E.Madden) 1957

By the light of the silvery moon  
I want to spoon  
To my honey I'll croon love's tune

Honeymoon keep a' shining in June  
Your silvery beams will bring love's dreams  
We'll be cudding soon  
By the silvery moon

**(89) C'mon everybody**

(Eddie Cochran / Jerry Capehart) 1957

C'mon everybody and let's get together tonight  
Got some money in my jeans and I'm really gone spend it right  
No more movies for a week or two  
No more running round with the usual crew  
Ah who cares?  
C'mon everybody

Well my baby's one but I gotta dance with with three or four  
The place is really shaking form the bare feet slapping on the floor  
When you hear the music you can't sit still  
Your brother won't rock but you sister will  
Whooo?  
C'mon everybody

My place is really rockin' so we gotta put a guard outside  
If my folks come home I'm afraid they're gonna have my hide  
No more movies for a week or two  
No more running round with the usual crew  
Who cares?  
C'mon everybody

C'mon everybody and let's get together tonight  
Got some money in my jeans ans I'm really gone spend it right  
No more movies for a week or two  
No more running round with the usual crew  
Ah, who cares?  
C'mon everybody

**(90) Rave on**

(S.West / B.Tilghman / N. Petty) 1957

We-a-he-hell, the little things you say and do  
Make me want to with you-ah-ou

Rave on, it's a crazy feeling  
And I know it's got me reeling  
I'm so glad that you're revealing  
Your love for me

We-a-he-hell, the little things you say and do  
Make me want to with you-ah-ou

Rave on, rave on and tell me  
Tell me not to be lonely  
Tell me you love me only  
Rave on for me

**(91) Rockin' pneumonia and the boogie woogie flu**

(J.Vincent / H.Smith) 1957

I wanna jump I'm afraid I'll fall  
I wanna holler but the joint's too small  
Young man rhythm's got a hold of me too  
I got the rockin' pneumonia and the boogie woogie flu

Call some other's baby that ain't all  
I wanna kiss her but she's way too tall  
Young man rhythm's got a hold of me too  
I got the rockin' pneumonia and the boogie woogie flu

I wanna squeeze her but I'm way too low  
I would be runnin' but my feet too slow  
Young man rhythm's got a hold of me too  
I got the rockin' pneumonia and the boogie woogie flu

Baby comin' now I'm hurryin' home  
I know she's leavin' cause I'm takin' too long  
Young man rhythm's got a hold of me too  
I got the rockin' pneumonia and the boogie woogie flu

**(92) Sick and tired**

(Fats Domino) 1957

Oh baby, whatcha gonna do  
Oh baby, whatcha gonna do

I'm sick and tired of foolin' around with you

Wake up in the mornin' fix you somethin' to eat  
'fore I go to work I even brush your teeth  
Get home in the evenin' and you're still in bed  
Got yourself a rag tied 'round your head

Oh baby, whatcha gonna do  
I'm sick and tired of foolin' around with you

I'm tellin' you baby you'd better change your ways  
I'm tellin' you baby I mean what I say  
Last time tellin you to stop that jive  
Gonna find yourself outside

Oh baby, whatcha gonna do  
I'm sick and tired of foolin' around with you

### **(93) The girl can't help it**

(Bobby Troup) 1957

If she walks by the men all stand engrossed  
She can't help it, the girl can't help it  
If she winks an eye bread slides turn to toast  
She can't help it, the girl can't help it  
Yes, she's got a lot of what they call the most  
She can't help it, the girl can't help it

The girl can't help it if she was born to please  
And if she's got a figure made to squeeze  
Oh won't you kindly be aware  
The girl can't help it

She mesmerizes every mother's son  
She can't help it, the girl can't help it  
And if she smiles their steak becomes well done  
She can't help it, the girl can't help it  
She makes grampa feel like twenty-one  
She can't help it, the girl can't help it

The girl can't help it if she was born to please  
She can't help it, the girl can't help it  
And if I go to her on bended knees  
She can't help it, the girl can't help it  
Oh won't you kindly be aware that I can't help it  
Just can't help it  
Cause oh, I'm hopin' obviously  
That someday the answer will be  
The girl can't help it if she's in love with me

She walks by the men all stand in rows  
Yes she winks an eye...  
Yes she's got a lot of what they call the most

Well, the girl can't help it if she was born to please  
And if she's got a figure made to squeeze  
Cause oh I'm hopin' obviously

That someday the answer will be  
The girl can't help it if she's in love with me

**(94) Mean woman blues**

(Claude Demetrius) 1957

Well, I got a woman, mean as she can be  
I got a woman, mean as she can be  
Sometimes I think she's almost as mean as me

A black cat up and died of fright  
'cause she crossed his path last night

I got a woman, mean as she can be  
.....

She kiss so hard, she bruise my lips  
Hurts so good, my heart just flips

I got a woman, mean as she can be  
.....

The strangest gal I ever had  
Never happy 'less she's mad

I got a woman, mean as she can be  
.....

She makes love without a smile  
Oh, hot dog that drives me wild

I got a woman, mean as she can be  
.....

**(95) That'll be the day**

(Norman Petty / Buddy Holly / Jerry Allison) 1957

Well, you give me all your lovin' and your turtle dovin'  
All your hugs and kisses and your money too  
Well, you know you love me baby, until you tell me, maybe  
That some day, well, I'll be through well

That'll be the day, when you say goodbye  
Yes, that'll be the day, when you make me cry  
Oh you say you're gonna leave, you know it's a lie  
'cause that'll be the day when I die

When Cupid short his dart he shot it at your heart  
So if we ever part and I leave you  
You say you told me and you told me boldly  
That someday well, I'll be through

**(96) Teddy bear**

(Kal Mann / Berbie Lowe) 1957

Baby let me be your lovin' teddy bear  
Put a chain around my neck and lead me anywhere  
Oh let me be  
Your teddy bear

I don't wanna be a tiger  
'cause tiger play too rough  
I don't wanna be a lion  
'cause lions ain't the kind you love enough

Just wanna be your teddy bear  
Put a chain around my neck and lead me anywhere  
Oh let me be  
Your teddy bear

Baby let me be around you every night  
Run your fingers through my hair and cuddle me real tight  
Oh let me be  
Your teddy bear

**(97) It hurts me too**

(Mel London) 1957

You said you was hurting, almost lost your mind  
And the man you love, her hurts you all the time  
When things go wrong, go wrong with you  
It hurts me too

You love him more when you should love him less  
I pick up behind him and take his mess  
When things go wrong, go wrong with you  
It hurts me too

He love another woman and I love you  
But you love him and stick to him like glue  
When things go wrong, go wrong with you  
It hurts me too

Now you better leave him, he better but you down  
Oh, I won't stand to see you pushed around  
When things go wrong, go wrong with you  
It hurts me too

**(98) Trouble**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1957

If you're looking for trouble  
You came to the right place  
If you're looking for trouble  
Just look right in my face

I was born standing up  
And talking back  
My daddy was a green-eyed mountain jack  
Because I'm evil, my middle name is misery  
Well I'm evil, so don't you mess around with me

I've never looked for trouble  
But I've never ran  
I don't take no orders  
From no kind of man

I'm only made out  
Of flesh, blood and bone  
But if you're gonna start a rumble  
Don't you try it on alone

Because I'm evil, my middle name is misery  
Well I'm evil, so don't you mess around with me  
I'm evil, evil, evil, as can be  
I'm evil, evil, evil, as can be

So don't you mess around, don't mess around  
Don't mess around with me  
I'm evil, I'evil, evil, evil  
So don't mess around, don't mess around with me  
I'm evil, I tell you I'm evil  
So don't mess around with me  
Yeah

**(99) You'll never walk alone**

(R.Rodgers / O.Hammerstein II) 1957

When you walk through a storm  
Keep your chin up high  
And don't be afraid of the dark  
At the end of a storm is a golden sky  
And the sweet silver song of a lark

Walk on through the wind  
Walk on through the rain  
Tho' your dreams  
Be tossed and blown  
Walk on  
Walk on  
With hope in your heart

And you'll never walk alone  
You'll never walk alone

**(100) Great balls of fire**

(Jerry Lee Lewis) 1957

You shake my nerves ans you rattle my brain  
Too much love drives a man insane  
You broke my will, but what a thrill  
Goodness, gracious, great balls of fire

I laughed at love 'cause I thought it was funny  
You came along and moved me honey  
I've changed my mind, your love is fine  
Goodness, gracious, great balls of fire

Kiss me baby, woo feels good  
Hold me baby, well I want to love you like a lover should  
You're fine, so kind  
I want to tell the world that you're mine, mine, mine, mine

I chew my nails ans I twiddle my thumbs  
I'm real nervous, but it sure is fun  
Come on baby, drive me crazy  
Goodness, gracious, great balls of fire

**(101) Poison Ivy**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1957

She comes on like a rose  
But everybody knows  
She'll get you in Dutch  
You can look but you'd better not touch

Poison Ivy, poison Ivy  
Late at night while you're sleeping  
Poison Ivy comes creeping around

She's pretty as a daisy  
But look out man she's crazy  
She'll ready do you in  
If you let her get under your skin

Measles make you mumpy  
And mumps will make you lumpy  
And chicken pox will make you  
Jump and switch  
A common cold will fool you  
And whooping cough can cool ya  
But Poison Ivy Lord will make you itch

You gonna need an ocean  
Of calamine lotion  
You'll be stratching like hound  
The minute you start to mess around

Poison Ivy, Poison Ivy



Late at night while you're sleeping  
Poison Ivy comes creeping around

**(102) Sugaree**

(Marty Robbins) 1957

I got a letter from my baby  
She says she's comin' home today  
I got a letter from my baby  
She says she's comin' home today  
Oh well, my baby wasn't lyin'  
She was comin' home to stay

Sugaree, sugaree  
Sugaree, sugaree  
Sugaree, sugaree  
Don't you know I love you so

I got a pencil and a paper  
An' I set right down to write  
I got a pencil and a paper  
An' I set right down to write  
I said "I miss you in the daytime  
But I miss you more at night"

Sugaree, sugaree  
Sugaree, sugaree  
Sugaree, sugaree  
Don't you know I love you so

Oh well, I met her at the station  
She had her baggage in her hand  
Oh well, I met her at the station  
She had her baggage in her hand  
I said "I love you pretty baby  
I'll make you happy if I can"

Sugaree, sugaree  
Sugaree, sugaree  
Sugaree, sugaree  
Don't you know I love you so

**(103) It's too late**

(Buddy Holly) 1957

It's too late, she's gone  
It's too late, my baby's gone  
Wish I had told her she was my only one  
It's too late, she's gone

It's a woman that cries  
So I guess I've gotta hide my eyes  
Yes, I will miss her more than anyone

It's too late, she's gone

She's gone, yes she's gone  
She's gone, my baby's gone  
She's gone, yes she's gone  
Where can my baby be?

All I wonder does she know  
When she left me it hurts me so  
I need your love babe, please don't make me wait  
Tell me it's not too late

**(104) It'll be me**

(Jack Clement) 1957

Well, if you hear somebody knockin' on you door  
If you see somebody crawlin' across the floor  
Baby, it'll be me, and I'll be lookin' for you

If you see a head a-peepin' from a crawdad hole  
If you see somebody's climbin' up a telephone pole  
Baby, it'll be me, and I'll be lookin' for you

I'm gonna look on the mountain and in the deep blue sea  
Gonna search all the forests and look an look in every tree

Well, if you feel somethin' heavy on your fishing hook  
If you see a funny face in your comic book  
Baby, it'll be me, and I'll be lookin' for you

If you hear a voice a-callin' out in the night  
If you see somebody hangin' from a lamppost bright  
Baby, it'll be me, and I'll be lookin' for you

If you see somebody lookin' in all the cars  
If you see a rocket ship on its way to Mars  
Baby, it'll be me, and I'll be lookin' for you

Gonna look in the city where the lights are blue  
Gonna search the countryside, in all the haystacks too

If you see a new face on a totem pole  
If you find a lump in your sugar bowl  
Baby, it'll be me, and I'll be lookin' for you

**(105) Lucille**

(A.Collins / R.Penniman) 1957

Lucille,  
Baby do your sister's will  
Lucille  
Baby do your sister's will  
Well you went up and married  
But I love you still

Lucille  
Baby satisfy my soul  
Lucille  
Baby satisfy my soul  
Well you know I love baby  
I'll never let you go

Well I woke this morning  
Lucille was not inside  
I asked her friends about her  
But all their lips were tight

Lucille  
Please come backe where you belong  
Well I'm talking to you baby  
I'll never put you on

Well Lucille  
Baby do your sister's will  
Ooh Lucille  
Yeah baby do your sister's will  
Well you went up and married  
But I love you still

**(106) Lotta lovin'**

(B.Bedwell) 1957

Well I wanna-wanna lotta-lotta lovin'  
Well I wanna-wanna lotta-lotta huggin'  
So baby can't you see that you were meant of me  
I want your lovin' yes-a-ree

Well I wanna-wanna lotta-lotta huggin'  
Well I wanna-wanna lotta-lotta kissin'  
So baby please proceed to get the love I need  
I want your lovin' yes indeed

Well, I want you, I love you, I need you so much  
Why don't you give out with that magic touch

You send me, you thrill me, baby you're so fine  
I want your lovin' baby all the time

Well I wanna-wanna lotta-lotta lovin'  
Well I wanna-wanna lotta-lotta kissin'  
So baby don't forget I gonna get you yet  
I want your lovin', aw you bet

**(107) That's when your heartaches begin**

(Raskin Brown) 1957

If you find your sweetheart in the arms of a friend  
That's when your heartaches begin  
When dreams of a lifetime must come to an end  
That's when your heartaches begin

Love is a thing you never can share  
If you bring a friend into your love affair  
That's the end of your sweetheart, that's the end of your friend  
That's when your heartaches begin

If you find your sweetheart in the arms of your best friend  
That's when your heartaches begin  
And you know when all your dreams, when dreams of a lifetime  
Must all come to an end  
Yeah, that's, that's when your heartaches begin

For you see love is thing you never can share  
And if you bring a friend into your love affair  
That's the end of your sweetheart, that's the end of your friend  
That's when your heartaches begin

**(108) I'm walking**

(Fats Domino / Dave Bartholomew) 1957

I'm walking, yes indeed and I'm talking bout you and me  
I'm hoping that you'll come back to me, uh, uh

I'm lonely as I can be, I'm waiting for your company  
I'm hoping that you'll come back to me

What you gonna do when the well runs dry  
You gonna run away and hide  
I'm gonna be right by your side  
For you, pretty baby, I'd even die

I'm walking, yes indeed and I'm talking bout you and me  
I'm hoping that you'll come back to me

I'm walking, yes indeed and I'm talking bout you and me  
I'm hoping that you'll come back to me, uh, uh

I'm lonely as I can be, I'm waiting for your company  
I'm hoping that you'll come back to me

What you gonna do when the well runs dry  
You gonna sit right down and cry  
What you gonna do when I say bye bye  
All you're gonna do is dry your eye

I'm walking, yes indeed and I'm talking bout you and me  
I'm hoping that you'll come back to me

**(109) Peace in the valley**

(Thomas A. Dorsey) 1957

Oh, there will be peace in the valley for me, one day  
There will be peace in the valley for me, I pray

No sadness, no sorrow, no more trouble there will be  
There will be peace in the valley for me

You know the bear will be gentle  
You know wolves gonna be so tamed

Mighty lion, if you will right now  
Will lie down with the lamb, oh yes  
I know the horse from the wild  
Will be led by a little child  
And I'll be changed from this creature

There will be peace in the valley for me, one day  
No sadness, no sorrow, no more trouble there will be  
There will be peace in the valley, I pray

**(110) Not fade away**

(Petty / Hardin) 1957

I'm gonna tell you how it's gonna be  
You're gonna give your love to me  
I'm gonna love you night and day  
Well love is love and not fade away  
Well love is love and not fade away

My love bigger than a Cadillac  
I try to show it and you're drivin' me back  
You love for me has got to be real  
For you to know just how I feel  
Love is real and not fade away

Well love is real and not fade away

I'm gonna tell you how it's gonna be  
You're gonna give your love to me  
Love to last more than one day  
Well love is love and not fade away  
Well love is love and not fade away  
Well love is love and not fade away  
Love, love is love and not fade away

### **(111) Peggy Sue**

(Buddy Holly) 1957

If you knew Peggy Sue, then you'd know why I feel blue  
About Peggy, 'bout Peggy Sue  
Oh, well, I love you gal, yes, I love you Peggy Sue

Peggy Sue, Peggy Sue, pretty, pretty, pretty, pretty, Peggy Sue  
Oh, my Peggy, my Peggy Sue  
Oh, well, I love you gal, and I need you Peggy Sue

I love you Peggy Sue, with a love so rare and true  
Oh Peggy, my Peggy Sue  
Oh, well, I love you gal, yes, I want you Peggy Sue

Peggy Sue, Peggy Sue, oh how my heart years for you  
Oh, Peggy, my Peggy Sue  
Oh, well, I love you gal, and I need you Peggy Sue  
Oh well, I love you gal, yes, I want to Peggy Sue

### **(112) Jailhouse rock**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1957

The warden threw a party in the county jail  
The prison band was there and they began to wail  
The joint was jumpin' and the band began to swing  
You should've heard those knocked out jailbirds sing

Let's rock, everybody, let's rock  
Everybody on the whole cell block  
Was dancin' to the Jailhouse Rock

Spider Murphy played the tenor saxophone  
Little Joe was blowin' on the slide trombone  
The drummer boy from Illinois went crash, boom, bang  
The whole rhythm section was the Purple Gang

Let's rock....

Number forty-seven said to number three  
"You're the cutest jailbird I ever did see  
I sure would be delighted with your company  
Come on and do the Jailhouse Rock with me"

Let's rock....

The sad sack was a sittin' on a block of stone  
Way over in the corner weepin' all alone  
The warden said "Hey buddy, don't you be no square  
If you can't find a partner use a wooden chair"

Let's rock....

Shifty Henry said to Bugs, "For Heaven's sake  
No one's lookin', now's our chance to make a break"  
Bugsy turner to Shifty and he said, "Nix nix  
I wanna stick around a while and get my kicks"

Let's rock....

**(113) Have I told you lately that I love you?**

(Scott Wiseman) 1957

Have I told you lately that I love you?  
Could I tell you once again somehow?  
Have I told with all my heart and soul how I adore you?  
Well darling I'm telling you now

Have I told you lately when I'm sleeping  
Every dream I dream is you somehow?  
Have I told you why the nights are long  
When you're not with me?  
Well darling I'm telling you know

My heart would break in two if I should lose you  
I'm no good without you anyhow  
And have I told you lately that I love you  
Well darling I'm telling you now

**(114) Kansas City**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1957

Ah Kansas City  
Gonna get my baby back home, yeah yeah  
I'm goin' Kansas City  
Gonna get my baby back home, yeah yeah  
Well it's a long, long time  
Since my baby's been gone

Ah Kansas City  
Gonna get my baby one time, yeah yeah  
I'm goin' Kansas City  
Gonna get my baby one time, yeah yeah  
It's just a one, two, three, four  
Five, six, seven, eight, nine

Hey, hey, hey, hey  
Hey baby  
Oh my girl  
I said you're my pearl  
Now, now, now, now tell me baby  
What's been wrong with you?

I said bye, bye bye baby, bye bye  
Oh, so long  
Bye bye baby I'm gone  
Yes, I said bye bye baby  
Bye bye bye bye bye bye

### **(115) School days**

(Chuck Berry) 1957

Up in the mornin' and out to school  
The teacher is teachin' the Golden Rule  
American history and practical math  
You studyin' hard and hopin' to pass  
Workin' your fingers right down to the bone  
And the giu behind you won't leave you alone

Ring, ring goes the bell  
The cook in the lunch room's ready to sell  
You're lucky if you can find a seat  
You're fortunate if you have time to eat  
Back in the classroom, open your books  
Keep up the teacher don't know how mean she looks

Soon as three o'clock rolls around  
You finally lay your burden down  
Close up your books, get out of your seat  
Down the halls and into the street  
Up the corner and 'round the bend  
Right to the juke joint, you go in

Drop the coin right into the slot  
You're gotta hear somethin' that's really hot  
With the one you love, you're makin' romance  
All day long you been wantin' to dance  
Felling the music from head to toe  
Round and round and round we go

Hail, hail rock and roll  
Deliver me from the days of old  
Long live rock and roll  
The beat of the drums, loud and bold  
Rock, rock, rock and roll  
The feelin' is there, body and soul



**(116) Johnny B.Good**

(Chuck Berry) 1957

Deep down in Louisiana close to New Orleans  
Way back up in the woods among the ever greens  
There stood an old cabin made of earth and wood  
Where lived a country boy named Johnny B.Good  
Who'd never ever learned to read and write so well  
But he could play a guitar just like a ringin' a bell

Go, go  
Go Johnny Go, Go  
Go Johnny Go, Go  
Go Johnny Go, Go  
Go Johnny Go, Go  
Johnny B.Good

He used to carry his guitar in a gunny sack  
Go sit beneath the tree by the railroad track  
Ol' engineer in the train sittin' in the shade  
Strummin' with the rhythm that the driven made  
The people passin' by they would stop and say  
Oh my, but that little country boy cooled play

Go, go....

His mother told him, Some day you will be a man  
And you will be the leader of a big old band  
Many people comin' from miles around  
To hear you play your music till the sun goes down  
May be some day your name'll be in lights  
A sayin' Johnny B.Good tonight

Go, go...

**(117) Frankie and Johnny**

(Trad.Gene Vincent) 1957

Frankie and me we are lovers  
Oh Lordy, how we can love  
Vowed we'd be true to each other  
Just as true as stars above  
I'm your man  
I'll never do you wrong

I knew that I was a winner  
When a new girl caught my eye  
But I couldn't two time Frankie  
For that chick named Nellie Bly  
I'm Frankie's man  
I wouldn't do her wrong

Baby, leave me have to gamble  
I'll be home before dawn  
Don't wait up for me, honey  
Don't you worry while I'm gone  
You're my man  
Now don't you do me wrong

Johnny he wasn't too lucky  
He was a losin' that night  
So he tried to change his luck  
With the gal who wasn't right  
He's Frankie's man  
But he's doin' her wrong

Frankie, I don't wanna make you no trouble  
Honey, I don't wanna tell you no lie  
I saw your sweet man, Johnny  
He was messin' around with that Nelly Bly  
You're my man  
Now don't you do me wrong

Frankie went out to find Johnny  
She wasn't lookin' for fun  
In her sweet daintly little hand  
She was tottin' a forty-four gun  
To shoot her man  
'cause he was doin' her wrong

Frankie looked into the barroom  
Right there in front of her eye  
There was a sweet man, Johnny  
Makin' love to Nelly Bly  
He was her man  
She caught him doin' her wrong

Frankie I beg you don't shoot me  
They'll put you away in a cell  
They'll put you where the cold wind blow  
From the hottest corner of hell  
Johnny you're my man  
But you're doin' me wrong

Please roll me over real easy  
Please roll me over real slow  
Roll me over gently  
'cause my wound it hurts me so  
I was your man  
I know I done you wrong

**(118) Twenty flight rock**

(Fairchild / Cochran) 1957

Oh, well I got a girl with a record machine  
When it comes to rockin' she's the queen  
We love to dance on a Saturday night  
All alone where I can hold her tight  
But she lives on the twentieth floor uptown  
The elevator's broken down

So I walked one, two flight, three flight four  
Five, six, seven flight, eight flight more  
Up on the twelfth I started to drag  
Fifteenth floor I'm a-ready to sag  
Get to the top, I'm too tired to rock

When she calls me up on the telephone  
Say, come on over honey, I'm all alone  
I said, baby you're mighty sweet  
But I'm in bed with the achin' feet  
This went on for a couple of days  
But I couldn't stay away

Well I sent to Chicago for repairs  
Till it's a fixed I'm a-usin' the stairs  
Hope they hurry up before it's too late  
Don't want my baby too much to wait  
All this climbin' is a-gettin' me down  
If I'm a corpse draped over a rail  
But I climbed one, two flight, three flight four

**(119) Matchbox**

(Carl Perkins) 1957

Well I'm sitting here wondering, will a matchbox hold my clothes  
Yeah, I'm sitting here wondering, will a matchbox hold my clothes  
I ain't got no matches, but I got a long way to go  
I'm an ol' poor boy and a long way from home  
I'm an ol' poor boy and a long way from home  
Guess I'll never be happy, everything I do is wrong, yeah

Well let me be your little dog, 'till your big dog comes  
Let me be your little dog, 'till your big dog comes  
When the big dog gets here, tell him what this little puppy done  
Yeah I'm sitting here wondering, will a matchbox hold my clothes  
Yeah I'm sitting here wondering, will a matchbox hold my clothes  
I got no matches, got a long way to go

**(120) Loving you**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1957

I will spend my whole life through  
Loving you, loving you  
Winter, summer, spring time too  
Loving you, loving you  
Makes no difference where I go or what I do  
You know that I'll always be loving you

If I seem with someone new  
Don't be blue, don't be blue  
I'll be faithful I'll be true  
Always true, true to you  
There is only one for me, and you know who  
You know that I'll always be loving you

**(121) All shook up**

(Otis Blackwell) 1957

A-well a bless my soul, what's wrong with me?  
I'm itching like a man on a fuzzy three  
My friends say I'm actin' wild as a bug  
I'm in love...ugh  
I'm all shook up  
Mm mm oh oh, yeah, yeah

My hands are shaky and my knees are weak  
I can't seem to stand on my own too feet  
Who do you thank when you have such luck?  
I'm in love...ugh  
I'm all shook up  
Mm mm oh oh, yeah, yeah

Please don't ask me what's on my mind  
I'm a little mixed up, but I'm feelin' fine  
When I'm near the girl that I love best  
My heart beats so it scares me to death

When she touched my hand what a chill I got  
Her lips are like a volcano when it's hot  
I'm proud to say she's my buttercup  
I'm in love...ugh  
I'm all shook up  
Mm mm oh oh, yeah, yeah

My tongue gets tied when I try to speak  
My insides shake like a leaf on a tree  
There's only one cure for this body of mine  
That's to have the girl that I love so fine

When she touched my hand what a chill I got  
Her lips are like a volcano when it's hot  
I'm proud to say she's my buttercup  
I'm in love...ugh  
Mm mm oh oh, yeah, yeah  
I'm all shook up

**(122) Oh boy**

(Sonny West / Bill Tilghman / Norman Petty) 1957

All my love, all of my kissin'  
You don't know what you been a-missin'  
Oh boy  
When you're with me  
Oh boy  
The world can see that you were meant for me

All my life, I been a-waitin'  
Tonight there'll be no hesitatin'  
Oh boy  
When you're with me  
Oh boy  
The world can see that you were meant for me

Stars appear and a shadow's a-fallin'  
You can hear my heart a-callin'  
A little bit of lovin' makes everything right  
I'm gonna see my baby tonight

All my love, all my kissin'  
You don't know what you been a-missin'  
Oh boy  
When you're with me  
Oh boy  
The world can see that you were meant for me

**(123) Rock'n'roll music**

(Chuck Berry) 1957

Just let me hear some of that rock'n'roll music  
Any old way you choose it  
It's got a backbeat you can't lose it  
Any old time you use it  
It's gotta be rock'n'roll music  
If you wanna dance with me  
If you wanna dance with me

I have no kick against modern jazz  
Unless they try to play it too darn fast  
And change the beauty of the melody

Until it sounds just like a symphony

That's why I go for that rock'n'roll music  
Any old way you choose it  
It's got a backbeat you can't loose it  
Any old time you used it  
It's gotta be rock'n'roll music  
If you wanna dance with me  
If you gonna dance with me

I took my loved on over' cross the tracks  
So she could her my man a-whalin' sax  
I must admit they have a rockin' band  
Man they were goin' like a hurricane

That's why I go for that rock'n'roll music  
.....

Way down South they gave a jubilee  
Them country folks they had a jamboree  
They're drinkin' home brow from a wooden cup  
The folks dancin' got all shook up

And started playin' that rock'n'roll music  
.....

Don't care to hear'em play the tango  
I'm in no mood to dig a mambo  
It's way too early for the congo  
So keep a-rockin' that piano

So I can hear some of that rock'n'roll music  
.....

### **(124) Tear it up**

(Dorsey Burnette / Johnnie Burnette) 1957

Come on little baby, let's tear the dance floor up  
Come on little baby, let's tear the dance floor up  
Come on little mama, let me see you strut your stuff  
Tear it up, tear it up, tear it up, tear it up  
Come on little baby, let me see you strut your stuff

I'm leavin' little baby, gonna be a long long time  
I'm leavin' little baby, gonna be a long long time  
So come on little baby and show me a real good time  
Tear it up, tear it up, tear it up, tear it up  
So come on little mama, let's tear the dance floor

Well you step back, baby, move my way  
Step around again and let me hear you say,  
Tear it up, tear it up  
Come on little baby, let's tar the dance floor up  
Tear it up, tear it up, tear it up, tear it up  
Come on little baby, let me see you strut you stuff

**(125) Red hot**

(Emerson) 1957

My gal is red hot, your gal ain't doodley squat  
Yeah, my gal is red hot, your gal is doodley squat  
Well she ain't got money, but man she's really got a lot

Well I gotta gal, six feet four, sleeps in the kitchen  
With her face at the door but  
My gal is red hot, your gal ain't doodley squat  
Well she ain't got money, but man she's really got a lot

Well she walks all night, talks all day  
She's the kinda woman gotta have her way, but  
My gal is red hot, your gal ain't doodley squat  
Well she ain't got money, buy man she's really got a lot

Well she's the kinda woman who's a lounge-around  
Spendin' my business all over town, but  
My gal is red hot, your gal ain't doodley squat  
Well she ain't got money, but man she's really got a lot

Well she's a one man woman which is what I like  
But I wish she was a woman change her mind every night, but  
My gal is red hot, your gal ain't doodley squat  
Well she ain't got money, but man she's really got a lot

**(126) Valley of tears**

(A.Domino / D.Bartholomew) 1957

I want you to take me, where I belong  
Where hearts have been broken with a kiss and a song  
Spend the rest of my days without any cares  
Everyone understands me in the valley of tears

Some words have been spoken, so weak and low  
But my mind is made up, love has got to go  
Spend the rest of my days without any cares  
Everyone understands me in the valley of tears

**(127) One night**

(Bartholomew / Steiman / King) 1958

One night with you  
Is what I'm now I'm prayin' for  
The things that we two could plan  
Would make my dreams come true

Just call on me  
And I'll be right by your side  
I need your sweet heavy hand  
My love's too strong to hide  
Always I lived a very quiet life  
I ain't never done no wrong  
Now I know life without you  
Has been too long, too long

One night with you  
Is what I'm now prayin' for  
The things that we two could plan  
Would make my dreams come true

**(128) Git it**

(Bob Kelly) 1958

Well-oh, well-oh wop, whip-whip-whip

Once there was a girl, oh, oh what a girl  
She looked to me "where can it be? Where's your Cadillac car?"  
A Cadillac car  
Where can I get me a Cadillac car  
I don't have it now but I can git it  
I don't have it now but I can git it  
I don't have it now but I can git it  
Well I'll do the best I can  
Well say, git it, git it, git it, git it, git it

Once there was a girl, oh she was so sweet  
She said to me "where can it be? Where's your diamond ring?"  
A diamond ring  
Where can I get me a diamond ring  
I don't have it now but I can git it  
I don't have it now but I can git it  
I don't have it now but I can git it  
Well I'll do the best I can  
Well say, git it, git it, git it, git it, git it

**(129) Jeanie, Jeanie, Jeanie**

(Eddie Cochran) 1958

Well, Jeanie, Jeanie, Jeanie, come and dance with me  
I'll a-teach you every dance from way across the sea

Yeah, first we'll hop  
Yeah yeah yeah, then we'll hop  
Yeah yeah yeah, then we'll stop  
Then rock 'n' roll, we'll do the stroll

Well, Jeanie, Jeanie, Jeanie, got my blue suede shoes  
My pink carnation and my black slacks too

Yeah, first we'll hop



.....

Well baby, baby, you won't have to wait  
I'll be ready at eight  
I keep a-knockin' at your front door  
All the cats are hopin' at the big five-four

Jeanie, Jeanie, Jeanie, when we reach the hall  
We'll rock around the clock and really have a ball

Yeah, first we'll hop

.....

### **(130) Sweet little rock'n'roller**

(Chuck Berry) 1958

Yeah, nine years old and sweet as she can be  
All dressed up like a downtown Christmas tree  
Dancin' and hummin' a rock'n'roll melody

She's the daughter of a well respected man  
Who taught her to judge and understand  
Since she became a rock'n'roll music fan

Sweet little rock'n'roller  
Sweet little rock'n'roller  
Her daddy doesn't have to scold her  
Her partner can't hardly hold her  
She never gets any older  
Sweet little rock'n'roller

Should have seen her eyes when the band began to play  
And the famous singer sang and bowed away  
When the star performed she screamed and yelled "hooray!"

Ten thousand eyes were watchin' him leave the floor  
Five thousand tongues were screamin' more and more  
And about fifteen hundred were ...

Sweet little rock'n'roller

.....

### **(131) Early in the morning**

(Buddy Holly) 1958

Well, you're gonna miss me  
Early in the morning, one of these days  
Well, you're gonna want me  
Early in the morning, when I'm away, don't ya know

Yes, you'll be sorry, for the times I cried  
You'll be sorry, for the times you lied  
Well, you're gonna miss me

Early in the morning, one of these days

Well, ya know a rolling stone  
Don't gather no moss  
And ya cross your bridge  
When it's time to cross

Well, ya broke my heart  
When ya said goodbye  
Now the milk is spilt  
But you're gonna cry

Yeah, early in the morning  
You're gonna know that I was right

Oh yeah yeah, early in the morning  
When there's nobody  
To hold you tight, oh, oh, oh

Well, you're gonna want me, want me bad  
You're gonna miss the best man you ever had  
Yes, you're gonna miss me  
Early in the morning, one of these days

**(132) Baby I don't care (you're so square)**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1958

You don't like crazy people  
You don't like a rockin' band  
You just wanna go to a movie show  
And sit there holding hands  
You're so square  
Baby I don't care

I don't care how my heart beats  
I only know it does  
I only wanna love you baby  
I guess it's just because  
You're so square  
Baby I don't care

You don't know any dance steps  
But I do  
I only know why I love you like  
I do, I do, I do, I do, I do

You don't like crazy people  
You don't like a rockin' band  
You just wanna go to a movie shoe  
And sit there holding hands  
You're so square  
Baby I don't care

**(133) At the hop**

(Madorra) 1958

Well, you can rock it, you can rock it  
You can stop and you can stroll it at the hop  
When the record starts spinnin'  
You chalypso when you chicken at the hop  
Do the dance sensation that is sweepin' the nation at the hop

Ah, let's go to the hop  
Let's go to the hop  
Let's go to the hop  
Let's go to the hop  
Come on, let's go to the hop

Well, you can swing it you can groove it  
You can really starts to move it at the hop  
Where the jockey is the smoothest  
And the music is the coolest at the hop  
All the cats and chicks can get their kicks at the hop  
Let's go

Let's go to the hop

.....

**(134) Bo Diddley**

(E. McDaniels) 1958

Bo Diddley called a nanny goat  
To make his pretty baby a Sunday coat  
Bo Diddley called a bear cat  
To make his pretty baby a Sunday hat

Hey, Bo Diddley  
Hey, Bo Diddley, yeah  
Hey, Bo Diddley, baby  
Hey, Bo Diddley

Two, two, three I was alone  
Went to my baby when I get home  
Tell my baby the night's away  
Come on baby feel like that

Say hey, Bo Diddley

.....

Bo Diddley bought a diamond ring  
Take it to my baby most anything  
Baby, baby, baby, all right  
I get home she hearly gone

Hey, Bo Diddley

.....

Bo Diddley called a bear cat  
To make his pretty baby a Sunday hat  
Bo Diddley called a nanny goat  
To make his pretty baby a Sunday coat

Hey, Bo Diddley

.....

Baby, baby, baby, come on now  
Want you to know you can feel me darlin'  
Baby, baby, baby, please come home now  
Don't know what I'm gonna do with Mona

Hey, Bo Diddley

.....

### **(135) Breathless**

(Otis Blackwell) 1958

Now if you love me please don't tease  
If I can hold them let me squeeze  
My heart goes round and round  
My love comes a tumblin' down  
You leave me ah  
Breathless ah

I shake all over and you know why  
I am sure its love honey that's no lie  
'cause when you call my name  
You know I burn like a wooden flame  
You leave me ah  
Breathless

Oh baby, oh crazy  
Your much to much honey I can't love you enough  
It's alright to hold me tight  
But when you love me love right

Ah come on baby now don't be shy  
This love was meant for you and I  
Wind, rain, sleet or snow  
I'm gonna be wherever you go  
You have left me ah  
Breathless Ah

### **(136) Buona sera**

(G.Sigman / Peter De Rose) 1958

Buona sera signorina buona sera  
It is time to say goodnight to Napoli  
Though it's hard for us to whister buona sera

With that old moon above the Mediterranean sea

In the morning signorina we'll go walking  
Where the mountains help the moon come in to sight  
And the little jewelry shop we'll stop and linger  
In the meantime let me tell you that I love you  
Buona sera signorina kiss me goodnight  
Buona sera signorina kiss me goodnight

**(137) Chantilly lace**

(J.P.Richardson) 1958

Hello baby, yeah, this is the Big Bopper speakin'  
Ha ha ha ha ha, oh you sweet thing  
Do I what?  
Will I what?  
Oh baby you know what I like

Chantilly lace and a pretty lace  
And a pony tail a hangin' down  
That wiggle in the walk  
And giggle in the talk  
Makes the world go round  
There ain't nothin' in the world  
Like a big eyed girl  
That makes me act so funny  
Make me spend my money  
Make me feel real loose  
Like a long necked goose  
Like a girl, oh baby that's what I like

That's that baby, but, but, but  
Oh honey  
But? Oh baby you know what I like

Chantilly lace and a pretty lace  
.....

What's that honey  
Pick you up at eight and don't be late  
But baby, I ain't got no money honey  
Ha ha ha ha ha  
Oh alright baby, you know what I like

Chantilly lace and a pretty lace  
.....

**(138) Bye bye love**

(B.Bryant / F.Bryant) 1958

Bye bye love  
Bye bye happiness, hello loneliness  
I think I'm a-gonna cry  
Bye bye love

Bye bye sweet caress, hello emptiness  
I feel like I could die  
Bye bye my love goodbye

There goes my baby with a someone new  
Be sure looks happy, I sure am blue  
She was my baby till he stepped in  
Goodbye to romance that might have been

Bye bye love  
.....

I'm a-through with romance  
I'm a-through with love  
I'm through with a-countin' the stars above  
And here's the reason that I'm so free  
My lovin' baby is through with me

Bye bye love  
.....

**(139) Send me some lovin'**

(Leo Price / John Marascalco) 1958

Send me some lovin'  
Oh send it I pray  
How can I love you  
When you're far away?

Send me your picture  
Send me my dear  
So I can hold it  
Pretend you are here

Can you send me your kisses?  
I still feel their touch  
I need you so badly  
I miss you so much

My days are so lonely  
My nights are so blue  
I'm here and I'm lonely  
I'm waitin' for you

**(140) Summertime blues**

(Jerry Capehart / Eddie Cochran) 1958

I'm a-gonna raise the fuss, I'm a-gonna raise a holler  
About a-workin' all summer just to try to earn a dollar  
Every time I call my baby, try to get a date  
My boss says, "No dice son, you gotta work late"  
Sometimes I wonder what I'm a gonna do  
But there ain't no cure for the summertime blues

Well my mom and poppa told me, "Soon you gotta make some money,  
If you want to use the car to go ridin' next Sunday"  
Well I didn't go to work, told the boss I was sick  
"Now you can't use the car 'cause you dindn't work a lick"  
Sometimes I wonder what I'm a gonna do  
But there ain't no cure for the summertime blues

I'm gonna take two weeks, gonna have a fine vacation  
I'm gonna take my problem to the United Nations  
Well I called my congressman and he said "Whoa  
I'd like to help you son but you're too young to vote"  
Sometimes I wonder what I'm a gonna do  
But there ain't no cure for the summertime blues

**(141) Sweet little sixteen**

(Chuck Berry) 1958

They're really rockin' on Boston  
In Philadelphia PA  
Deep in the heart of Texas  
On down the Frisco Bay  
All over Saint Louis  
And down to New Orleans  
All the cats want to dance with  
Sweet little sixteen

Sweet little sixteen  
She's just got to have  
About half a million  
Framed autographs  
Her wall is filled with pictures  
She gets them one by one  
Becomes so excited  
Oh watch her at the run boy

Oh mommy, mommy  
Please may I go  
You know it's such a sight to see  
Somebody steal the show  
Oh daddy, daddy  
I beg of you  
Please say it to mommy  
It's alright for you

Sweet little sixteen  
She's got the grown up blues  
Tight dresses and lipstick  
She's sporting in high-heeled boots  
Oh but tomorrow morning  
She'll have to change her trend  
Become sweet sixteen  
And back in class again

They're really rockin' in Boston  
In Philadelphia PA  
Deep in the heart of Texas  
And down the Frisco Bay  
All over Saint Louis  
On down in New Orleans  
All the cats want to dance with  
Sweet little sixteen

**(142) Something else**

(Sharon Shelley / Eddie Cochran) 1958

A look a-there, here she comes  
There comes that girl again  
Wanted to date her since I don't know when  
But she don't notice me when I pass  
She goes with all the guys from outa my class  
But that can't stop me from a-thinkin' to myself  
She's sure fine lookin' man, she's something else

Hey, look a-these, across the street  
There's a car made just for me  
To own that car would be a luxery  
But my dollar can't afford the gas  
A brand new convertible is outa my class  
But that can't stop me from a-thinkin' myself  
That ca's fine lookin' man, it's something else

Hey, look a-here, just wait and see  
Worked hard and save my dough  
I'll buy that car that I been wanting so  
Get me that girl and we'll go ridin' around  
We'll look real sharp with the flight top down  
I keep right on a-dreamin' and a-thinkin' to myself  
When it all comes true man, wow, that's something else

Look a-there, what's all this  
Never thought I'd do this before  
But here I am a-knockin' on the door  
My car's out from and it's all mine  
Just a forty-one Ford, not a fifty-nine  
I got that girl an' I'm a-thinkin' to myself  
She's sure fine lookin' man, wow, she's something else

**(143) Skinny Minnie**

(Bill Haley / Kerfer / Milt Gabler / Cafra) 1958

My skinny Minnie is a crazy chick  
Six foot high and one foot thick  
Do I love her, does a boy love pie  
She's the apple of my eye  
Skinny Minnie



She ain't skinny, she's tall, that's all

Though her shadow doesn't take much ground  
What there is sure gets around  
What there ain't that's what she be  
And even that's too much for me  
Skinny Minnie  
She ain't skinny, she's tall, that's all

Slightly slimmer than a fishing pole  
One half rock and one half roll  
Dig that chick from either side  
Man, you'll yell "Where did she hide"  
Skinny Minnie  
She ain't skinny, she's tall, that's all

**(144) C.C.Rider**

(Trad. / Chuck Willis) 1958

I said C, C.C. Rider  
Oh see, what you have done  
I said C, C.C. Rider  
Oh see, what you have done

Oh girl, you made me love you  
Now, now, now, you love me, your loving man has gone  
Girl what'd I say

Well, I'm going away baby  
And I won't be back 'til fall  
And I'm going away baby  
And I won't be back 'til fall  
If I find me a good girl  
I won't, I won't, I won't be back at all  
Girl what'd I say

C.C.Rider  
Oh see what you have done  
Yeah, yeah, yeah  
I said C., C.C.Rider  
Oh see what you have done  
Oh girl you made me love you  
Now, now, now you love me, your loving man has gone

**(145) Carol**

(Chuck Berry) 1958

Oh Carol, don't let him steal your heart away  
I'm gonna learn to dance if it takes me all night away

Climb into my machine so we can cruise on out  
I know a swingin' little joint where we can jump and shout  
It's not too far back off the highway, not so long a ride  
You park your car out in the open, you can walk inside  
A little cutie takes your hat and you can thank her, ma'am  
Every time you make the scene you find the joint is jammed

Oh Carol, don't let him steal your heart away  
I'm gonna learn to dance if it takes me all night and day

And if you wanna hear some music like the boys are playin'  
Hold tight, pat your foot, don't let 'em carry it away  
Don't let the heat overcome you when they play so loud  
Oh, don't the music intrigue you when they get a crowd  
You can't dance, I know you wish you could  
I got my eyes on you baby, 'cause you dance so good

Oh Carol, don't let him steal your heart away  
I'm gonna learn to dance if it takes me all night and day

**(146) Words of love**

(Buddy Holly) 1958

Hold me close and tell me how you feel  
Tell me love is real  
Words of love you whisper soft and true  
Darling I love you  
Let me hear you say  
The words I want to hear  
Darling when you're near

**(147) Good golly Miss Molly**

(R.Blackwell / J. Marascalco) 1958

Good golly Miss Molly, sure like a ball  
Good golly Miss Molly, sure like a ball  
When you're rockin' and a rollin' can't you hear your momma call

From the early, early morning, till the early, early night  
You can see Miss Molly rocking at the house of blue lights

Good golly Miss Molly, sure like a ball  
When you're rockin' and a rollin' can't you hear your momma call

Well, now momma, poppa told me, "Son, you better watch your step"  
If I knew my momma, poppa, have to watch my dad myself

Good golly Miss Molly....

I am goin' to the corner, gonna buy a diamond ring  
Would you pardon me if it's nineteen carat golden thing

Good golly Miss Molly

**(148) High school confidential**

(Jerry Lee Lewis) 1958

You better open up honey its your lover boy me that's a knockin'  
You better listen to me sugar all the cats are at the High School rockin'  
Honey get your boppin' shoes  
Before the juke box blows a fuse  
Get everybody hoppin' everybody boppin'

Boppin' at the High School hop  
Boppin' at the High School hop  
Shakin' at the High School hop  
I've rollin' at the High School hop  
I've been movin' at the High School hop  
Everybody's hoppin', everybody's boppin'  
Boppin' at the High School Hop

Come on little baby gonna rock a little bit tonight  
Wooh I got get with your sugar gonna shake things up tonight  
Check out the heart beatin' rhythm cause my feet are moving smooth  
and light

Boppin' at the High School Hop

.....

Come on little baby let me give a piece good news good news good news  
Jerry Lee is goin' to rock away all his blues  
My hearts beatin' rhythm and my soul is singin' the blues

Boppin' at the High School Hop

**(149) It's only make believe**

(Conway Twitty / Jack Nance) 1958

People see us everywhere  
They think you really care  
But myself I can't deceive  
I know it's only make believe

My one and only prayer is that some day you'll care  
My hopes, my dreams come true, my one and only you  
No one will ever know how much I love you so  
My only prayer will be someday you'll care for me  
But it's only make believe

My hopes, my dreams come true, my life I'd give for you  
My heart, a wedding ring, my all, my everything  
My heart I can't control, you rule my very soul  
My only prayer will be someday you'll care for me  
But it's only make believe

My one and only prayer, is that some day you'll care  
My hopes, my dreams come true, my one and only you  
No one will ever know how much I love you so  
My prayer, my hope and my schemes, you are my every dream  
But it's only make believe

**(150) Dizzy Miss Lizzy**

(Larry Williams) 1958

You make me dizzy, Miss Lizzy  
The way you rock 'n' roll  
You make me dizzy, Miss Lizzy  
When you do the stroll  
Come on, Miss Lizzy  
Love me 'fore I grow too old

Come on, give me fever  
Put your little hand in mind  
You make me dizzy, Miss Lizzy  
Oh girl, you look so fine  
Just a-rockin' and a-rollin'  
Girl, I said, I wish you were mine

You make me dizzy, Miss Lizzy  
When you call my name  
Who, baby, shake  
You're drivin' me insane  
Come on, come on, come on, come on, baby  
I wanna be your lovin' man

Come on and tell your Mama  
I want you to be my bride  
Go on and tell your brother  
Baby, don't run and hide  
You make me dizzy, Miss Lizzy  
Girl, I want to marry you

Come on, give me fever  
Put your little hand in mine, girl  
You make me dizzy, Miss Lizzy  
Girl, you look so fine  
You're just a-rockin' and a-rollin'  
Oh, I said I wish you were mine

**(151) Cut across Shorty**

(Eddie Cochran) 1958

Now a country boy called Shorty  
And a city boy named Dan  
Had to prove who could win the fastest  
To win Miss Lucy's hand  
Now Dan had all the money  
And he also had the looks  
But Shorty must've had somethin' boys  
That can't be found in books

Well, "cut across Shorty, Shorty cut across"  
That's what Miss Lucy said  
"Cut across Shorty, Shorty cut across  
It's you I wanna wed"

Now Dan had been in trainin'  
A week before the race  
He made up his mind ol' Shorty  
Would en un second place  
And Dan with his long legs a-flyin'  
Left Shorty far behind  
And Shorty heard him holler out  
"Miss Lucy you'll soon be mine"

Well, "cut across Shorty, Shorty cut across"  
.....

But Shorty wasn't worried  
There was a smile upon his face  
He knew that he was gonna win  
'cause Lucy had fixed the race  
And just like that old story  
About the turtle and the hare  
When Dan crossed over the finish line  
He found Shorty waitin' there

Well, "cut across Shorty, Shrtly cut across"  
.....

**(152) Dixieland rock**

(Schroeder / Frank) 1958

Well down in New Orleans at the Golden Goose  
I grabbed a green-eyed dolly that was on the loose  
Well I dig that music, well she said me too  
I said pretty baby come on and let's do

The Dixieland rock  
Well the Dixieland rock  
Let your hair down sugar, shake it free  
And do the Dixieland rock with me

With the blue light shining on her swinging lips  
She got the drummer so nervous that he lost his sticks  
The cornet player hit a note that's flat  
The tromboner hit him while the poor cat sat

The Dixieland rock

.....

I was all pooped out and when the clock struck four  
But she said no daddy can't leave the floor  
She wore a clinging dress that fit so tight  
She couldn't sit down so we danced all night

The Dixieland rock

.....

**(153) Memphis Tennessee**

(Chuck Berry) 1958

Long distance information give me Memphis Tennessee  
Help me find the party trying to get in touch with me  
She could not leave the number, but I know who place the call  
My uncle took the message and he wrote it on the wall

Help me information to get in touch with my Marie  
She's the only one who'd phone me here from Memphis Tennessee  
Her home is on the southside, high upon a ridge  
Just a half a mile fro the Mississippi bridge

Help me information more than that I cannot add  
Only that I miss her and all the fun we had  
But we were pulled apart because her mom did not agree  
Tore apart our happy home in Memphis Tennessee

The last time I saw Marie she was waving me goodbye  
With hurry home drops on the cheek that trickled from her eye  
Marie is only six years old, information please  
Try to put me through to her in Memphis Tennessee

**(154) King Creole**

(Jerry Leiber / Mike Stoller) 1958

There's a man in New Orleans  
Who plays rock'n'roll  
He's a guitar man  
With a great big soul  
He lays down a beat  
Like a ton of coal  
He goes by the name of King Creole

You know he's gone, gone, gone  
Jumpin' like a catfish on a pole  
You know he's gone, gone, gone  
Hip shaking King Creole

When the king starts to do it  
It's as good as done  
He holds his guitar  
Like a tommy gun  
He starts to growl  
From way down his throat  
He bends a string  
And that's all she wrote

Well, he sings a song about a crowded hole  
He sings a song about a jelly roll  
He sings a song about meat and greens  
He wails some blues about New Orleans

Well, he plays something evil  
Then he plays something sweet  
No matter what he plays  
You got to get up on your feet

When he gets the rockin' fever  
Baby, heaven sakes  
He don't stop playin'  
'till his guitar breaks

**(155) Mean streak**

(Ian Samwell) 1958

Well, you stand there honey with your hands on your hips  
Well, it's stoppin' your feeling baby, button your lips  
Yeah, you stand there honey with the devil in your eyes  
You say you're gonna leave me, but I know it's a lie

Uh uh honey, you got a mean streak  
Uh uh honey, you got a mean streak  
Well, if you wanna stay with me, be my lovin' honey  
You must lose your mean streak

You look so cute and you walk so nice  
Oh but your hide is as mean and as cold as ice  
Well, I found my heart, it was a big kind of faster  
And I know I was living in disaster

Uh uh honey, you got a mean streak  
.....

Well, you're standing there honey, and you're looking so pretty  
Well, I'm gonna leave you standing there in a pity  
Well, you took my love and you threw it away  
And I know what's gonna happen to you someday

Uh uh honey, you got a mean streak  
.....

### **(156) I got stung**

(A.Schroeder / David Hill) 1958

Holy smoke  
A land sakes alive  
I never thought this could happen to me  
Mm, yeah, mm yeah

I got stung by a sweet honey bee  
Oh, what a feeling come over me  
It started to my eyes  
Crept up to my head  
Flew to my heart  
Till I was stung dead  
I'm done uh, uh  
I git stung  
Mm, yeah, mm yeah

She had all that I wanted and more  
And I've seen honey bees before  
Started buzzin' in my ear  
Buzzin' in my brain  
Got stung all over  
But I feel no pain  
I'm done uh uh  
I got stung

Now, don't think I'm complainin'  
I'm might pleased we met  
'cause you gimme just one little peck  
On the back of my neck  
And I break out in a cold, cold sweat  
If I live to a hundred and two  
I won't let nobody sting me but you  
I'll be buzzin' 'round your hive  
Ev'ry day at five  
And I'm never gonna leave one I arrive  
'cause I'm done  
Uh-uh, I got stung



**(157) Slow down**

(Larry Williams) 1958

Well, come on pretty baby won't you walk with me  
Come on pretty baby won't you talk with me  
Come on pretty baby give me one more chance  
Try and save our romance  
Slow down

Baby, now you're moving way too fast  
You got to give me little loving  
Give me little loving  
Ow, if you want our love to last

Well, I used to walk you home baby after school  
Carry your books home too  
But now you got a boyfriend down the street  
Baby what're you trying to do a do  
You better slow down

Baby, now you're moving way too fast  
.....

Well, you know that I love you, tell the world I do  
Come on pretty baby, why can't you be true  
I need you badly, baby, oh so bad  
The best little woman I ever had  
Slow down

Baby, now you're moving way too fast  
.....

**(158) My way**

(Eddie Cochran / Jerry Capehart) 1958

Well, listen pretty baby, let's go out tonight  
Tell your mama not to worry, everything's gonna be all right  
Don't let me hear you talkin', just be there when I call  
'cause what I do I do my way, or it won't be done at all  
Oh little girl, better hear what I say  
I'm an easy-goin' guy, but I always gotta have my way

I was born a tiger; I almost had my way  
Nobody's gonna change me this or any another day  
Don't let me hear you argue when I say funky junk  
'cause a woman ain't been born yet, they can play me for a chump  
Oh little girl, better hear what I say  
I'm an easy-goin' guy, but I always gotta have my way

Well, don't ask me for the reasons, don't ever wonder why  
When I walk away and leave you, I don't wanna see you cry  
Now I've done a lot of plannin', got a lot of things to do  
So don't give me no trouble or you and I are through  
Oh little girl, better hear what I say  
I'm an easy-goin' guy, but I always gotta have my way

**(159) Reelin' and rockin'**

(Chuck Berry) 1958

Sometimes I will, then again I think I won't  
Sometimes I will, then again I think I won't  
Sometimes I do, then again I think I don't

Well I looked at my watch, it was nine twenty-one  
We was at a rock'n'roll dance having nothing but fun  
And we rolled, reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well I looked at my watch, it was nine thirty-two  
There's nothing I would rather do than dance with you  
And we rolled, reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well I looked at my watch, it was nine forty-three  
And everytime I spinned she would spin with me  
And we rolled, reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well, I looked at my watch, it was nine fifty-four  
I said, "Dance ballerina girl, go, go, go"  
And we rolled, reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well I looked at my watch, it was ten o five  
Man, I didn't know if I was dead or alive  
And I was rollin', reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' til the break of dawn

Well, I looked at my watch, it was ten twenty-six  
But I'm gonna keep on dancing till I get my kicks  
And we reeled, reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well, I looked at my watch, it was ten twenty-eight  
I gotta get my kicks before I get too late  
And we was reelin', reelin' and a-rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well, I looked at my watch, it was ten twenty-nine  
I had to hold her hand, she was still holding mine  
And we reeled, reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well, I looked at my watch and to my surprise  
I was dancing with a woman that was twice my size  
I was reelin', reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' rollin' till the break of dawn

Well, I looked at my watch and it was time to go  
The bandleader said, "We ain't playing no more"  
And we was reelin', reelin' and a rockin'  
We was reelin' and a rockin' well till the break of dawn

**(160) Say mama**

(Johnny Meeks / Jack Earl) 1958

Say mama, can I go out tonight?  
Say mama, will it be alright?  
They got a rockin' party goin' down the street  
Say mama, can't you hear that beat?  
Woah, woah, woah-hoo-hoo woah, woah-hoo-hoo-hoo, yeah

Say mama don't you look that way  
'cause I know just what you're going to say  
Well mama, well don't be mad  
You're gonna say, "Go ask your dad"  
Woah, woah, woah-hoo-hoo woah, woah-hoo-hoo-hoo, yeah

**(161) Rocky road blues**

(Bill Monroe) 1958

Well, the road is rocky but it won't be rocky long  
Ah, this old road is rocky but it won't be rocky long  
Well, another man got my baby and gone

Well, I got the blues I'm wearing the soles right outta my shoes  
Ah, I got the blues I'm wearing the soles right outta my shoes  
My baby ran away and left me with the goggone blues

Well, the road is rocky but it won't be rocky long, honey  
This old road is rocky, won't be rocky long  
Well, another man got my baby and gone

Ah your gonna lap up this a-water till the old-old well runs dry, yeah  
Your gonna lap up this a-water till the old-old well runs dry  
Well, you never miss your baby till she says goodbye

**(162) Trouble in mind**

(Jones) 1958

Trouble in mind I'm blue  
But I won't be blue always  
'cause the sun's gonna shine  
In my back door someday

Trouble in mind that's true  
I have almost lost my mind  
Life ain't worth living  
I feel like dying sometime

I'm gonna lay my head  
On some lonesome railroad line  
Let that two nineteen special  
Ease my troubled mind

Trouble in mind, Im blue  
My poor heart is beating slow  
Never had so much trouble  
In all my life before, oh yeah

Trouble in mind I'm blue  
But I won't be blue always  
'cause the sun's gonna shine  
In my back door someday

Trouble in mind that's true  
I have almost lost my mind  
But life ain't worth living  
Until I die sometime

**(163) A fool such as I**

(Trader) 1959

Pardon me, if I'm sentimental when we say goodbye  
Don't be angry with me should I cry  
When you're gone, yet I'll dream a little dream as years go by  
Now and then there's a fool such as I

Now and then there's a fool such as I am over you  
You taught me how to love  
And now you say that we are through  
I'm a fool, but I'll love you dear  
Until the day I die  
Now and then there's a fool such as I

**(164) Almost grown**

(Chuck Berry) 1959

Yeah, I'm doin' all right in school  
They ain't said I broke no rule  
I ain't never been in Dutch  
I don't browse around too much  
Don't bother me, leave alone  
Anyway I'm almost grown

I don't run around with no mob  
Got myself a little job  
I'm gonna buy me a little car  
Drive my girl in the park  
Don't bother me, leave alone  
Anyway I'm almost grown

Got my eye on a little girl  
Ah, she's really out of this world  
When I take her to the dance  
She's got to talk about romance  
Don't bother me, leave alone  
Anyway I'm almost grown

You know I'm still livin' in town  
But I done married and settle down  
Now I really have a ball  
So I don't browse around at all  
Don't bother me, leave alone  
Anyway, I'm almost grown

**(165) Susie Q**

(Hawkins / Lewis / Broadwater) 1959

Oh Susie Q, Oh Susie Q  
Oh Susie Q, baby I love you Susie Q

I like the way you walk  
I like the way you talk  
I like the way you walk  
I like the way you talk, Susie Q

Well, say that you'll be true  
Well, say that you'll be true  
Well, say that you'll be true  
And never leave me blue, Susie Q

Well, say that you'll be mine  
Well, say that you'll be mine  
Well, say that you'll be mine  
Baby all the time, Susie Q

Oh Susie Q, Oh Susie Q  
Oh Susie Q, baby I love you Susie Q

**(166) Lonely weekends**

(Charlie Rich) 1959

Well I'm makin' alright  
From Monday morning till Friday night  
Oh, those lonely weekends

Since you left me  
I'm as lonely as I can be  
Oh, those lonely weekends

You said you'd be good to me  
You said our love would never die  
You said you'd be good to me  
But baby, you didn't even try

**(167) Cathy's clown**

(Phil & Don Everly) 1959

Don't want your love anymore  
Don't want your kisses, that's for sure  
I die each time I hear this sound  
"Here he comes that's Cathy's clown"

I've gotta stand tall  
You know a man can't crawl  
But when he knows you tell lies and he hears 'em passin' by  
He's not a man at all

When you see me shed a tear  
And you know that it's sincere  
Dontcha think it's kinda sad  
That you're treatin' me so bad  
Or don't you even care

**(168) Corinna, Corinna**

(Parish / Chapman / Williams) 1959

I love Corinna, tell the world I do  
I love Corinna, tell the world I do  
I pray at night she'd like to love me too

Corinna, Corinna  
Corinna, Corinna  
Corinna, Corinna  
I love you so

Oh little darling where you've been so long?  
Oh little darling where you've been so long?  
I ain't no lovin' since you've been gone

Corinna, Corinna

.....

I left Corinna way across the sea  
Oh me I left Corinna way across the sea  
If you see Corinna send her home to me

Corinna, Corinna

.....

**(169) Donna**

(Ritchie Valens) 1959

Oh Donna, Oh Donna  
Oh Donna, Oh Donna

I had a girl  
Donna is her name  
Since she left me  
I've never been the same  
'cause I love my girl  
Donna where can you be? Where can you be?

Now that you're gone  
I'm left all alone  
All by myself  
To wander and roam  
'cause I love my girl  
Donna, where can you be? Where can you be?

Well darlin' now that you're gone  
I don't know what I'll do  
All the time and all my love for you

I had a girl  
Donna is her name  
Since she left me  
I've never been the same  
'cause I love my girl  
Donna, where can you be? Where can you be?

**(170) Sea cruise**

(Huey P. Smith / Frankie Ford) 1959

Old man rhythm is in my shoes  
No use t' sittin and a 'singin' the blues  
So be my guest, you got nothin' to lose  
Won't ya let me take you on a sea cruise?

Oo-ee, oo-ee baby  
Oo-ee, oo-ee baby  
Oo-ee, oo-ee baby  
Won't ya let me take you on a sea cruise?

Feel like jumpin' baby won't ya join me please  
I don't like beggin' but I'm on bended knee

I got to get t'rockin' get my hat off the rack  
I got to boogie woogie like a knife in the back  
So be my guest, you got nothin' to lose  
Won't ya let me take you on a sea cruise?

Oo-ee, oo-ee baby  
.....

I got to get t'movin' baby I ain't lyin'  
My heart is beatin' rhythm ans it's right on time  
So be my guest you got nothin' to lose  
Won't ya let me take you on a sea cruise?

Oo-ee, oo-ee baby

### **(171) Shout**

(O'Kelly Isley / Ronald Isley / Rudolph Isley) 1959

You know you make me wanna shout  
Kick my heels up and shout  
Throw my hands up and shout  
Throw my head back and shout  
Come on now  
Don't forget to say you will  
Don't forget to say  
Yeah, yeah, yeah  
Say it right now, baby  
Well, come on, come on  
Say that you say you will  
Say that you love me  
Say that you need me  
Say that you want me  
Say you wanna please me  
Come on now  
Come on now  
Come on now

I still remember  
When I used to be nine years old  
Hey yeah  
And I was a fool for you  
From the bottom of my soul  
Yeah yeah  
Now that I found you  
I will never let you go  
No no  
And if you ever leave me  
You know it's gonna hurt me so



I want you to know  
I said, I want you to know right now  
You been good to me sisters  
Much better than I been to myself  
So good, so good  
And if you ever leave me  
I don't want nobody else  
Hey, hey  
I said, I want you to know, yeah  
I said, I want you to know, right now

You know you make me wanna shout  
.....

**(172) Stagger Lee**  
(Lloyd Price) 1959

The night was clear and the moon was yellow  
And the leaves came tumbling down

I was standing on the corner when I heard my bulldog bark  
He was barkin' at the two men who wre gamblin' in the dark  
It was Stagger Lee and Billy, two men who gambled late  
Stagger Lee threw seven, Billy swore that he threw eight

Stagger Lee told Billy, "I can't let you go with that  
You have won all my money and my brand new Stetson hat"  
Stagger Lee went home and he got his forty-four  
Said, "I'm goin' to the barroom just to pay that debt I owe"  
Go Stagger Lee

Stagger Lee went to the barroom and he stood across the barroom door  
He said, "Nobody move" and he pulled his forty-four  
"Stagger Lee", cried Billy, "Oh, please don't take my life  
I got three children and a very sickly wife"

Stagger Lee shot Billy, oh he shot that poor boy so bad  
Till the bullet came through Billy and it broke the bartender's glass  
Look out Stagger Lee

**(173) Turn me loose**  
(Doc Pomus / Mort Shuman) 1959

Turn me loose, turn me loose I say  
This is the first time I have felt this way  
Gonna get a thousand kicks or kiss a thousand chicks  
So turn me loose

Turn me loose, turn me loose I say  
Gonna rock 'n' roll long as the band's gonna play  
Gonna holler, gonna shout, gonna knock myself right out  
So turn me loose

I've got some change in my pocket and I'm rarin' to go  
Takin' some chick-a to the picture show  
And when I see her home and we kiss goodnight  
Well, turn me loose, turn me loose, turn me loose, turn me loose

Turn me loose, turn me loose I say  
Yes, today is gonna, is gonna be the day  
I want you all to understand, now I am a man  
So turn me loose

**(174) Three steps to heaven**

(Eddie Cochran) 1959

Now there are three steps to heaven  
Just listen and you will plainly see  
And as I travel on  
And things go wrong  
Just call it steps one, two and three

The formula for heaven's very simple  
Just follow the rules and you will see  
And as I travel on  
And things go wrong  
Just call it steps one, two and three

Step one, you find a girl to love  
Step two, she falls in love with you  
Step three, you kiss and hold her tightly  
Yeah, that sure seems like heaven to me

**(175) Unchained melody**

(Hy Zaret / Alex North) 1959

Oh, my love, my darling  
I've hungered for your touch a long, lonely time  
Time goes so slowly and time can do so much  
Are you still mine?  
I need your love, I need your love, God speed your love to me

Lonely rivers flow to the sea, to the sea  
To the open arms of the sea  
Lonely rivers sigh, "Wait for me, wait for me  
I'll be coming home, wait for me"

**(176) White lightnin´**

(J.P.Richardson) 1959

Well in North Carolina, way back in the hills  
Me and my old pappy hand a hand in a still  
We brewed white lightnin´ ´til the sun went down  
Then he´d fill him a jug ans he´d pass it around  
Mighty, mighty pleasin´, pappy´s corn squeezin´  
Whshhhhooh...white lightnin´

Well the G-men T-men revenuers too  
Searchin´ for the place where he made his brew  
They were looking, tryin´ to book him, but my pappy kept-a-cookin´  
Whshhhhooh...white lightnin´

Well I asked my old pappy why he called his brew  
White lightnin´ ´stead of mountain dew  
I took a little sip and right away I knew  
As my eyes bugged out and my face turned blue  
Mighty, mighty pleasin´, pappy´s corn squeezin´  
Whshhhhooh...white lightnin´  
Well a city slicker came and he said, "I´m tough"  
I think I wanna taste that powerful stuff  
He took one sip and drank it right down  
And I heard him a moaning as he hit the ground  
Mighty, mighty pleasin´, pappy´s corn squeezin´  
Whshhhhooh...white lightnin´

**(177) Hallelujah I love her so**

(Ray Charles) 1959

Let me tell you ´bout a girl I know  
She is my baby and she lives next door  
Every mornin´ ´fore the sun comes up  
She brings me coffee in my favourite cup  
That´s why I know, yes, I know  
Hallelujah, I just love her so

When I´m in trouble and I have no friend  
I know she´ll go with me until the end  
Everybody asks me how I know  
I smile at them and say, "She told me so"  
That´s why I know, yes, I know  
Hallelujah, I just love her so

Now, if I call her on the telephone  
And thell her that I´m all alone  
By the time I count from one to four  
I hear her on my door

In the evening when the sun goes down  
When there is nobody else around  
She kisses me and she holds me tight  
And tells me, "Daddy, everything's all right"  
That's why I know, yes I know  
Hallelujah, I just love her so

**(178) I'm ready**

(Al Lewis / Sylvester Bradford / Antoine Domino) 1959

Well, I'm ready, I'm willing, and I'm able to rock'n'roll all night  
I'm ready, I'm willing, and I'm able to rock'n'roll all night  
Come on, pretty baby, we gonna rock, we gonna roll until the broad  
daylight

Because I'm ready, and I'm able  
I'm willing and I'm able so you better come and go with me  
We gonna rock'n'roll till tomorrow 'bout three

Talking on the phone is not my speed  
Don't send me no letter 'cause I can't read  
Don't be long 'cause I'll be gone  
We gonna rock'n'roll all night long

'cause I'm ready, I'm willing, and I'm able to rock'n'roll all night  
I'm ready, I'm willing, and I'm able to rock'n'roll all night  
Come on, pretty baby, we gonna rock, we gonna roll until tomorrow night

**(179) I want to walk you home**

(Antoine Domino) 1959

I want to walk you home  
Please let me walk you home  
I want to walk you home  
Please let me walk you home

You look so pretty, babe, ooh-ooh-wee  
I wish I was the lucky guy  
Who could walk you right on down the aisle

I love the way you walk  
I love to hear you talk  
I love the way you walk  
I love to hear you talk

I'm not trying to be smart  
I'm not trying to break your heart  
But if I ask you you to a date  
Will you tell me that I'm not too late

I want to hold your hand  
Please let me hold your hand  
I want to hold your hand  
Please let me hold your hand

You look so pretty babe, ooh-ooh-wee  
I saw you walking all alone  
That's why I want to walk you home

So let me walk you home  
Please let me walk you home  
I want to walk you home  
Please let me walk you home

**(180) La bamba**

(Ritchie Valens) 1959

Para bailar la bamba  
Para bailar la bamba  
Se necesita una pocan de gracia  
Una pocan de gracia para mí para ti  
Arriba y arriba  
Y arriba y arriba, por ti seré  
Por ti seré, por ti seré

Yo no soy marinero  
Yo no soy marinero, soy capitán  
Soy capitán, soy capitán

Bamba, bamba  
Bamba, bamba  
Bamba, bamba

**(181) What'd I say**

(Ray Charles) 1959

Well, mama, don't you see me wrong  
Come and love your daddy all night long  
All right, hey hey, hey hey

See the gal with the diamond ring?  
She knows how to shake that thing  
All right, hey hey, hey hey

See the gal with the red dress on?  
She knows how to do it all night long  
All right, hey hey, hey hey

Tell your mama, tell you pa  
Gonna send you back to Arkansas  
All right, hey hey, hey hey

When you see me in misery  
Move over, baby, set me free  
All right, hey hey, hey hey

Tell me what'd I say?

### **(182) Mr.Blue**

(De Wayne Blackwell) 1959

Our guardian star lost all his glow  
The day that I lost you  
He lost all his glitter the day you said, "No"  
And his silver turned to blue  
Like him, I am doubtful that your love is true  
But if you decide to call on me  
Ask for Mr.Blue

I'm Mr.Blue  
When you say you love me  
Then prove it by goin' out on the sly  
Provin' your love isn't true  
Call me Mr.Blue

I'm Mr.Blue  
When you say you're sorry  
Then turn around, head for the lights of town  
Hurtin' me through and through  
Call me Mr.Blue

I stay at home at night  
Right by the phone at night  
But you won't call  
And I won't hurt my pride

I won't tell you  
Why you paint the town  
A bright red to turn it upside down  
I'm paintin' it too  
But I'm paintin' it blue  
Call me Mr.Blue

**(183) Pledging my love**

(Robey / Washington) 1959

Forever my darling our love will be true  
Always and forever I'll love only you

Just promise my darling  
Your love in return  
My this fire in my soul dear  
Forever burn

My heart's at your command dear  
To keep, love and to hold  
Making you happy's my desire  
Keeping you is my goal

Forever I'll love you  
For the rest of my days  
I'll never part from you  
Or your loving ways

**(184) Personality**

(Lloyd Price) 1959

Over and over  
I tried to prove my love to you  
Over and over  
What more I can do?  
Over and over  
My friends say I'm a fool  
But over and over  
I'll be a fool for you

'cause you got personality  
Walk, personality  
Talk, personality  
Smile, personality  
Charm, personality  
Love, personality  
And of cause you've got  
A great big heart  
So over and over  
Oh, I'll be a fool to you  
Now over and over  
What more I can do?

Over and over  
I said that I loved you  
Over and over, honey  
Now it's the truth  
Over and over  
They still say I'm a fool  
But over and over  
I'll be a fool for you

**(185) Brand new Cadillac**

(Vince Taylor) 1959

Well my baby drove off in a brand new Cadillac  
Ooh my baby drove off in a brand new Cadillac  
Well she looked at me, daddy, I ain't never comm' back

I said baby, baby, baby won't you listen to me  
Come on sugar, come on hear my plea  
Well she looked at my Ford, we'll never agree  
Cadillac car

Well the Caddy's rollin' and going 'bout ninety-five  
Well the Caddy's rollin' and going 'bout ninety-five  
Well me and my Ford we're right by here side

I said baby, baby, baby won't you listen to me  
Come on baby, come on hear my plea  
Turn that big car around, come on back to me

**(186) Little queenie**

(Chuck Berry) 1959

I got lumps in my throat when I saw here comin' down the aisle  
I got the wiggles in my knees when she looked at me and sweetly smiled  
Well there she is again standin' over by the record machine  
Well she looks like a model on the cover of a magazine  
But she's too cute to be a minute over seventeen

Meanwhile I was thinkin'  
Well if she's in the mood  
No need to break it  
I got the chance and I oughta take it  
If she can dance we can make it  
C'mon queenie let's shake it

I said go, go, go, little queenie  
I said go, go, go, little queenie  
I said go, go, go, little queenie

Won't someone tell me  
Who's the queen standin' over by the record machine  
Well she looks like a model on the cover of a magazine  
But she's too cute to be a minute over seventeen

I said go, go, go, little queenie  
I said go, go, go, little queenie  
I said go, go, go, little queenie

Meanwhile I was still thinkin'  
Well it it's a slow one  
We'll omit it  
If it's a rocker, that we'll get it  
If it's a good one, she'll admit it  
C'mon queenie, let's get with it



**(187) Sexy ways**

(Hank Ballard) 1959

Shake baby, shake, shake, shake  
Till the meat falls off o' your bones  
Oh shake baby shake, shake, shake  
Till your mama and daddy comes home  
Shake, shake, shake, I just love your sexy ways

Wiggle, wiggle, wiggle, wiggle, wiggle  
Till your hips get tired and weak  
Oh wiggle baby, wiggle, wiggle, wiggle  
Till you fall out on your feet  
Wiggle, wiggle, wiggle, I just love your sexy ways

Upside down, all around, any old way, just pound  
Oh baby, mm baby, oh baby, oh baby  
Oh baby, oh baby, I just love your sexy ways

On the wall, in the hall  
Dance baby, dance now call, call, call  
Oh baby, do it baby, oh baby, do it baby  
Do it baby, do it baby, I just love your sexy ways

Move baby, move, move, move  
Our love is carrying on  
Move baby, move, move, move  
'Cause your mama and daddy is gone  
Move, move, move, I just love your sexy ways

**(188) She she little Sheila**

(Jerry Merritt / Whitey Pulein) 1959

Well, she, she, she, little Sheila  
Best lookin' gal in town  
Well now, she, she, she little Sheila  
With your hair so long and brown  
Well you never, never know what my Sheila's puttin' down

Well now, Dick Clark said you're the best lookin' girl  
On his big bandstand  
I know it too and I love you true  
And honey, I'm your man  
Well you never, never know what my Sheila's puttin' down

Yeah, she, she, she little Sheila  
She, she, she, little Sheila  
She, she, she, little Sheila  
She, she, she, little Sheila  
Well you never, never know what my Sheila's puttin' down

**(189) Tupelo**

(John Lee Hooker) 1959

Did ya read about the flood?  
Happened long time ago  
In Tupelo, Mississippi  
There were thousands o' lives destroyed

It rained, it rained  
Both night and day  
The poor people was worried  
Didn't have no place to go  
Could hear may people, cryin', "Lord have mercy  
'cause you're the only one  
That we can turn to"  
Happened a long time ago  
A little town  
Way back in Mississippi  
In Tupelo

There was women, and there was children  
They were screamin' an' cryin'  
Cryin', "Lord, have mercy  
You're the only one now, that we can turn to"

Way back down in Mississippi, a little country town  
I know ya read about it  
'cause I'll never forget it  
The mighty flood in Tupelo, Mississippi  
Been years ago

Hmm-mm, hmm-mm, hmm-mm  
Oh-hoh, oh-hoh, oh, oh, oh  
Oh-hmm, Lord, have mercy  
Wasn't that a mighty time? Tupelo's gone

**(190) Let it rock**

(Chuck Berry) 1959

In the heat of the day down in Mobile Alabama  
Workin' on the railroad with the steel driving hammer  
Gotta make some money to by some brand new shoes  
Tryin' to find somebody to take away these blues  
"She don't love me" hear them singing in the sun  
Payday's coming and my work is all done

Later in the evening when the sun is sinking low  
All day I been waiting for the whistle to blow  
Sitting in a teepee built right on the tracks  
Rolling them bones until the foreman comes back  
Pick up your belongings boys and scatter about  
We've got an off-schedule train comin? Two miles about

Everybody's scrambling, running around  
Picking up their money, tearing the teepee down  
Foreman wants to panic about to go insane  
Trying to get the workers out the way of the train  
Engineer blows the whistle loud and long  
Can't stop the train, gotta let it roll on

**(191) Wake up little Susie**

(Bordeaux & Felice Bryant) 1959

Wake up, little Susie, wake up  
Wake up, little Susie, wake up  
We've both been sound asleep, wake up, little Susie and weep  
The movie's over, it's four o'clock, and we're in trouble deep  
Wake up, little Susie  
Wake up, little Susie

What are we gonna tell your mama  
What are we gonna tell your pa  
What are we gonna tell our friends when they say "ooh-la-la"  
Wake up, little Susie  
Wake up, little Susie

I told your mama that you'd be in by ten  
Well Susie baby looks like we goofed again  
Wake up little Susie  
Wake up little Susie, we got to go home

Wake up, little Susie, wake up  
Wake up, little Susie, wake up  
The movie wasn't so hot, it didn't have much of a plot  
We fell asleep, our goose is cooked, our reputation is shot  
Wake up little Susie  
Wake up little Susie

**(192) Diana**

(Paul Anka) 1959

I'm so young and you're so old  
This my darling, I've been told  
I don't care just what they say  
'cause forever I will pray  
You and I will be as free  
As the birds up in the trees  
Oh, please stay with me, Diana

Thrills I get when you hold me close  
Oh, my darling you're the most  
I love you but do you love me  
Oh Diana, can't you see  
I love you with all my heart  
And I hope we will never part  
Oh, please stay with me, Diana

Oh my darlin', oh my lover  
Tell me that there is no other  
I love you with my heart  
Oh-oh, oh-oh, oh-oh

Only you can take my heart  
Only you can tear it apart  
When you hold me in your loving arms  
I can feel you giving all your charms  
Hold me darling, hold me tight  
Squeeze me baby with all your might  
Oh, please stay by me, Diana  
Oh, please, Diana

### **(193) Run around Sue**

(D.Di Mucci / A.Ferreri / E.Maresca) 1960

Here's my story sad but true  
It's about a girl that I once knew  
She took my love than ran around  
With every single guy in town

Ah I should have known it from the very start  
This girl will leave me with a broken heart  
Now listen people when I'm telling you  
A-keep away from a runaround Sue

I miss her lips and the smile on her face  
The touch of her hair and this girl's warm embrace  
So if you don't wanna cry like I do  
A-keep away from a runaround Sue

A she likes to travel around  
She'll love you but she'll put you down  
Now people let me put you wise  
Sue goes out with other guys

Here's the moral and the story from the guy who knows  
I fell in love and my love still grows  
Ask any fool that she ever knew  
They'll say keep away from a runaround Sue

### **(194) Move it**

(Ian Samwell) 1960

Come on pretty baby, let's move it and groove it  
Well a shake-a baby shake, oh honey please don't lose it

It's rhythm that gets you heart and soul  
Let me tell you baby, it's called rock'n'roll

They say, it's gonna die, "oh honey bee let's face it"  
They just don't know what's-a goin' to replace it

Ballads and calypsos they've got nothing on real  
Country music that drives along

Come one honey, move it  
Well, let's move  
Well, move it

**(195) Mary Ann**  
(Ray Charles) 1960

Well now, oh Mary Ann  
Well you sure look fine  
Well, oh oh now  
I could love you all the time

Well now, oh Mary Ann  
I said baby, don't ya know  
Well now, oh oh baby  
Don't ya know  
Don't ya know baby  
That I love you so

Oh yeah, Mary Ann  
Gonna take you home tonight  
Oh baby, yeah, yeah  
Gonna take you home tonight  
If you let me baby  
I said I'll make everything all right

**(196) Bye bye Johnny**  
(Chuck Berry) 1960

She drew out all her money out of the Southern Trust  
And put her little boy aboard a Greyhound Bus  
Leaving Louisiana for the Golden West  
Down came the tears from her happiness  
Her own little son name 'o Johnny B.Goode  
Was gonna make some motion pictures out in Hollywood

Bye, bye, bye, bye  
Bye, bye, bye, bye  
Bye bye Johnny  
Goodby Johnny B.Goode

She remembered taking money out from gathering crop  
And buying Johnny's guitar at a broker shop  
As long as he would play it by the railroad side  
And wouldn't get in trouble he was satisfied  
But never thought that there would come a day like this  
When she would have to give her son a goodbye kiss

Bye, bye, bye, bye

.....

She finally got the letter she was dreaming of  
Johnny wrote and told her he had fell in love  
As soon as he married he would bring her back  
As build a mansion for 'em by the railroad track  
So every time they heard the locomotive roar  
They's be a' standin' a' wavin' by the kitchen door

Bye, bye, bye, bye

.....

### **(197) Cincinnati Fireball**

(J.Leslie McFarland / Aaron Schroeder) 1960

There's a gal they call the Cincinnati Fireball  
One look, you fall for that Cincinnati Fireball  
I bet you five will get you ten  
She's gonna break my heart again  
That's why I know I gotta go back to Ohio  
Now, when she walks that walk  
It's such a pleasure to the eye  
And when she talks sweet talk  
You'll love it, though it's all a lie  
And when she tells you she'll be true  
But never tells you true to who  
That's why I know I gotta go back to Ohio  
That Cincinnati Fireball  
She's not too tall, but she's got it all  
And ooh that kiss, that kiss of fire  
It makes you wanna climb the wall  
Well, I'm a fool, it's clear  
But my desire's very small  
If I could just be near to that Cincinnati Fireball  
'cause everytime I hold her tight  
It's worth a thousand sleepless nights  
That's why I know I gotta go back to Ohio

### **(198) Chains**

(Carole King) 1960

Chains, my baby's got me locked up in chains  
And they ain't the kind  
That you can't see  
Woah, these chains of love  
Got a hold on me, yeah

Chains, well I can't break away from these chains  
Can't run around  
'cause I'm not free  
Woah, these chains of love  
Won't let me be, yeah

Now believe me when I tell you  
I think you're fine  
I'd like to love you  
But I can't run away from all these

Chains, my baby's got me locked up in chains  
And they ain't the kind  
That you can't see  
Woah, these chains of love  
Got a hold on me, yeah

I wanna tell you now baby  
Your really look so sweet  
You know I wanna kiss you  
But, I just can't break away from all these

Chains, my baby's got me locked up in chains  
And they ain't the kind  
That you can't see  
Woah, these chains of love  
Got a hold on me, yeah

### **(199) Tobacco Road**

(John D.Loudermilk) 1960

I was born in a dump  
Mama died and dady got drunk  
Left me here to die or grow  
In a middle of Tobacco Road

Grew up in a rusty sack  
All I had was hangin' on my back  
Only you know how I loathe  
This place called Tobacco Road

But it's home the only life  
I've ever know  
Only you know how I loathe  
Tobacco Road

Gonna leave get a job  
With the help and the graze from above  
Save some money get rich I know  
Bring it back to Tobacco Road

Bring dynamite and a crane  
Blow it up start all over again  
Build to a town be proud to show  
Give the name Tobacco Road

**(200) Shakin' all over**

(Heath) 1960

When you move in  
Right up close to me  
That's when I get the shakes  
All over me

Quivers down my backbone  
I got the shakes in the kneebone  
Quivers in the thigh bone, like I'm  
Shakin' all over

That's what happens  
When you shake it down to me  
Brings this feeling  
All inside of me

Quivers down my backbone  
I got the shakes in the kneebone  
Quivers in the thigh bone, like I'm  
Shakin' all over

**(201) Lonesome town**

(Baker Knight) 1960

There's a place where lovers go  
To cry their troubles away  
And they call it Lonesome Town  
Where the broken hearts stay

You can buy a dream or two  
To last you all through the years  
And the only price you pay  
Is a heart full of tears

Goin' down to Lonesome Town  
Where the broken hearts stay  
Goin' down to Lonesome Town  
To cry my troubles away

In the town of broken dreams  
The streets are filled with regret  
Maybe down in Lonesome Town  
I can learn to forget



**(202) Drown in my own tears**

(Ray Charles) 1960

It brings a tear into my eyes  
When I begin to realize

I've cried so much since you've been gone  
I guess I'll drown in my own tears

I've been crying just like a child  
My pouring tears are running wild  
If you don't think you'll be home soon  
I guess I'll drown, oh yeah, in my own tears

I know it's true  
Into each life  
Oh, some rain, rain must pour  
I'm so blue  
Here without you  
It keeps raining more and more

Why don't you come so I won't be all alone  
If you don't think you'll be home soon  
I guess I'll drown in my own tears  
Oh, don't let me drown in my own tears  
When I'm in trouble baby  
Oh, don't let me drown in my own tears  
I guess I'll drown in my own tears

**(203) The twist**

(Hank Ballard) 1960

Come on baby let's do the twist  
Come on baby let's do the twist  
Take me by my little hand go like this  
Eh-oh twist baby, baby twist  
Ooh yeah just like this  
Come on little miss and do the twist

My daddy is sleeping and mama ain't around  
Yeah daddy is sleeping and mama ain't around  
We're gonna twisty, twisty, twisty  
Till we turn the house down  
Come on and twist yeah baby twist  
Ooh yeah just like this  
Come on little miss and do the twist

Yeah you should see my little Sis  
You should see my, my little Sis  
She really knows how to rock  
She knows how to twist  
Come on and twist yeah baby twist  
Ooh yeah just like this  
Come on little miss and do the twist  
Yeah rock on now  
Yeah twist on now  
Twist

**(204) Georgia on my mind**

(H.Carmichael / S.Gorrell / R.Charles) 1960

Melodies bring melodies  
That linger in my heart  
Make me think of Georgia  
Why did we ever part?  
Some sweet day when blossoms fall  
And all the world's a song  
I'll go back to Georgia  
'cause that's where I belong  
Georgia, Georgia, the whole day through  
Just an old sweet song  
Keeps Georgia on my mind  
Georgia, Georgia, a song of you  
Comes as sweet ans clear as moolight through the pines

Other arms reach out to me  
Other eyes smile tenderly  
Still in peaceful dreams I see  
The road leads back to you

Georgia, Georgia, no peace I find  
Just ans old sweet song  
Keeps Georgia on my mind

**(205) Baby what do you want me to do**

(Jimmy Reed) 1960

You got me runnin'  
You got me hidin'  
You got me run, hide, hide, run  
Anyway you want and I'll roll  
A yeah, yeah, eyah  
You got me doin' what you want me  
A-baby what you want me to do?

You got me up  
You got me down  
You got me up, down, down, up  
Anyway you want and I'll roll  
A yeah, yeah, yeah  
You got me doin' what you want me  
A-baby what you want me to do?

You got me peepin'  
You got me hidin'  
You got me peep, hide, hide, peep  
Anyway you want and I'll go  
A yeah, yeah, yeah  
You got me doin' what you want me  
A-baby what you want me to do?

**(206) You're sixteen**

(Bob & Dick Sherman) 1960

You come on like a dream, peaches and cream  
Lips like strawberry wine  
You're sixteen, you're beautiful and you're mine

You're all ribbons and curls, ooh what a girl  
Eyes that sparkle and shine  
You're sixteen, you're beautiful and you're mine

You're my baby, you're my pet  
We fell in love on the night we met  
You touched my hand, my heart went pop  
Ooh, when we kissed I could not stop

You walked out of my dreams and into my arms  
Now you're my angel divine  
You're sixteen, you're beautiful and you're mine

You're my baby, you're my pet  
We fall in love on the night we met  
You touched my hand, my heart went pop  
Ooh, when we kissed I could not stop

You walked out of my dreams and into my car  
Now you're my angel divine  
You're sixteen, you're beautiful and you're mine

**(207) Mother in law**

(Allen Toussaint) 1960

Mother-in-law, mother-in-law  
Mother-in-law, mother-in-law  
The worst person I know  
Mother in-law, mother-in-law  
She worries me so  
Mother-on-law, mother-in-law

If she leave us alone  
We would have a happy home  
Sent from down below  
Mother-in-law, mother-in-law  
Mother-in-law, mother-in-law

Sin should be her name  
Mother-in-law, mother-in-law  
To me they are about the same  
Mother-in-law, mother-in-law

Everytime I open my mouth  
Then she tries to put me out  
How could she stoop so low  
Mother-in-law, mother-in-law  
Mother-in-law, mother-in-law

I come home with my pay  
Mother-in-law, mother-in-law  
She ask me what I made  
Mother-in-law, mother-in-law

She thinks her advice as a constitution  
If she would leave that should be the solution  
And don't come back no more  
My mother-in-law, mother-in-law

**(208) My girl Josephine**

(Fats Domino) 1960

Hello Josephine  
How do you do?  
Do you remember me baby?  
Like I remember you  
You used to laugh at me  
And holler "hoo hoo hoo"

I used to walk you home  
I used to hold your hand  
You used to use my umbrella  
Every time it rained  
You used to cry so much  
It was a cryin' shame  
You used to live over yonder  
By the railroad track  
When it rained you couldn't walk  
I used to tote you on my back  
Now you're tryin' to make believe  
It was for tears like that

Hello Josephine  
How do you do?  
Do you remember me baby?  
Like I remember you  
You used to laugh at me  
And holler "hoo hoo hoo"

**(209) It's now or never**

(Aaron Schroeder / Wally Gold / G.Capurro / Eduardo Di Capua) 1960

It's now or never, come hold me tight  
Kiss me my darling, be mine tonight  
Tomorrow will be too late, it's now or never  
My love won't wait

When I first saw you with your smile so tender  
My heart was captured, my soul surrendered  
I've spent a lifetime waiting for the right time  
Now that you're near the time is here at last

It's now or never

.....

Just like a willow, we would cry an ocean  
If we lost true love and sweet devotion  
Your lips excite me, let your arms invite me  
For who knows when we'll meet again this way

It's now or never

.....

**(210) Big boss man**

(Al Smith / Willie Dixon) 1960

Big boss man, can't you hear me when I call  
Big boss man, can't you hear me when I call  
Well you ain't so big, you just tall that's just about all

Now you got me workin' boss man  
Workin' round the clock  
I want a little shot of whiskey  
But you sure don't let me stop

Big boss man.....

I'm gonna get me a boss man  
One 'bout treat me right  
I work hard in the morning  
Sure get stoned at night

Big boss man....

**(211) A hundred pounds of clay**

(Bob Elgin / Luther Dixon / Kay Roger) 1961

He took a hundred pounds of clay  
And then He said, "Hey, listen  
I'm gonna fix this-a world today  
Because I know what's missin'"  
Then He rolled his big sleeves up  
And a brand new world began  
He created a woman and a lots of lovin' for a man  
Whoa-oh-oh, yes He did

With just a hundred pounds of clay  
He made my life worth livin'  
And I will thank Him every day  
For every kiss you're givin'  
And I'll thank Him every night  
For the arms that are holdin' me tight  
And He did it all with just a hundred pounds of clay  
Yes He did, whoa-oh, yes He did

Now can'tcha just see Him a-walkin' 'round and 'round  
Pickin' the clay uppa off the ground  
Doin' just what He should do  
To make a livin' dream like you

He rolled His big sleeves up  
And a brand new world began  
He created a woman and a lots of lovin' for a man  
Whoa-oh-oh, yes He did  
With just a hundred pounds of clay

**(212) Save the last dance for me**

(Doc Pomus / Mort Shuman) 1961

You can dance  
Every dance with the guy  
Who gives you the eye  
Let him hold you tight  
You can smile  
Every smile for the man  
Who held your hand  
Beneath the pale moonlight  
But don't forget who's taking you home  
And in whose arms you're gonna be  
So darlin', save the last dance for me

Oh, I know  
That the musics fine  
Like sparkling wine  
Go and have your fun  
Laugh and sing  
But while we're apart

Don't give your heart to anyone  
And don't forget who's taking you home  
And in whose arms you're gonna be  
So darlin', save the last dance for me

Baby don't you know I love you so  
Can't you feel it when we touch  
I will never never let you go  
I love you oh so much

You can dance  
Go and carry on  
Till the night is gone  
And it's time to go  
If he asks  
If you're all alone  
Can he take you home  
You must tell him no  
Cause don't forget who's taking you home  
And in whose arms you're gonna be  
So darlin', save the last dance for me

**(213) Stand by me**

(Ben E.King / Jerry Leiber / Mike Stoller) 1961

When the night has come  
And the land is dark  
And the moon is the only light we'll see  
No I won't be afraid, no I won't be afraid  
Just as long as you stand, stand by me  
And darling, darling, stand by me, oh now, now stand by me  
Stand by me, stand by me

If the sky that we look upon  
Should tumble and fall  
And the mountains should croumble to the sea  
I won't cry, I won't cry, no I won't shed a tear  
Just as long as you stand, stand by me

And darling, darling, stand by me, oh stand by me  
Stand by me, stand by me, stand by me, yeah

Whenever you're in trouble won't you stand by me, oh now, now stand by me  
Oh stand by me, stand by me, stand by me

**(214) Ya, ya**

(L.Dorsey / M.Robinson / M.Levy) 1961

Well, I'm sitting in the la, la  
Waiting for my ya, ya, ah ah  
I'm sitting in the la, la  
Waiting for the ya, ya, ah ah  
It may sound funny  
But I don't believe she's coming, no, no

Het, baby, hurry  
Don't make me worry, no  
Hey, baby, hurry  
Don't make me worry, ah, ah, ah  
You know that I love you  
Yes, I love you, ah, ah

### **(215) Hit the road Jack**

(Ray Charles) 1961

Hit the road Jack  
And don't you come back no more, no more, no more  
Hit the road Jack  
And don't you come back no more, no more, no more  
What'd you say

Old woman, old woman, oh you treat me so mean  
You're the meanest old woman that I ever have seen  
Well I guess if you say so  
I'll have to pack my things and go

Now baby, listen baby, don't you treat me this-a way  
'cause I'll be back on my feet some day  
Don't care if you do, cause it's understood  
You got no money, and you just ain't no good  
Well I guess if you say so  
I'll have to pack my things and go

Well, uh, what you say?  
I didn't understand you  
You can't mean that  
And now baby, pleaae  
Whay you trying to do to me?

### **(216) Hello Mary Lou**

(G.Pitney / C.Mangiaracana) 1961

You passed me by one sunny day  
Flashed those big brown eyes my way  
And oo I wanted you forever more  
Now I'm not one that gets around  
I swear my feet stuck on the ground  
And though I never did meet you before

I said, "Hello Mary Lou  
Goodbye heart  
Sweet Mary Lou  
I'm so in love with you  
I knew Mary Lou  
We'd never part  
So hello Mary Lou  
Goodbye heart"



I saw your lips I heard your voice  
Believe me I just had no choice  
Wild horses couldn't make me stay away  
I thought about a moonlit night  
My arms about good and tight  
That's all I had to see for me to say

"Hello Mary Lou  
.....

**(217) I can't stop loving you**

(Don Gibson) 1961

I can't stop loving you  
I've made up my mind  
To live in memory of the lonesome times  
I can't stop wanting you  
It's useless to say  
So I'll just live my life in dreams of yesterday

Those happy hours that we once knew  
Though long ago, they still make me blue  
They say that time heals a broken heart  
But time has stood still since we've been apart

I can't stop loving you  
I've made up my mind  
To live in memory of the lonesome times  
I can't stop wanting you  
It's useless to say  
So I'll just live my life in dreams of yesterday

**(218) I'm talking about you**

(Chuck Berry) 1961

Let me tell you 'bout a girl I know  
I met her walking down an uptown street  
She's so fine, you know, I wish she was mine  
I get shook up every time we meet

I'm talkin' 'bout you  
Nobody but you  
Gal, I do mean you  
I'm just tryin' to get a message to you

Let me tell you 'bout a girl I know  
I tell you now she looks so good  
Got so much skill, such a beautiful build  
She ought to be somewhere in Hollywood

I'm talkin' 'bout you  
.....

Let me tell you 'bout a girl I know  
Sittin' right here by my side  
Lovely indeed, that's why I asked her if she'd  
Promise me someday she would be my bride

I'm talkin' 'bout you  
.....

### **(219) Let's twist again**

(K.Mann / D.Appel) 1961

Come on everybody clap your hands  
Now you're looking good  
I'm gonna sing my song and you won't take long  
We gotta do the twist and it goes like this

Come on let's twist again like we did last summer  
Yeah, let's twist again like we did last year  
Do you remember when things were really hummin'  
Yeah, let's twist again, twistin' time is here

Yeah round'n round'up 'n down we go again  
Oh baby make me know you love me so then  
Come on let's twist again like we did last summer  
Yeah, let's twist again, twistin' time is here

### **(220) Let's dance**

(Lee) 1961

Hey baby won't you take a chance?  
Say that you'll let me have this dance

Well let's dance, well let's dance  
We'll do the twist, the stomp, the mashed potatoe too  
Any old dance that you want to do  
But let's dance, well let's dance  
Hey baby, yeah, you thrill me so  
Hold me tight, don't you let me go

But let's dance, well let's dance  
.....

Hey baby, if you're all alone  
Maybe you'll let me walk you home

But let's dance, well let's dance  
.....

Hey baby, things are swinging right  
Yes, I know that this is the night

But let's dance, well let's dance  
.....

**(221) New Orleans**

(Frank Guido / Joseph Rayster) 1961

I said "hey hey hey hey yeah"  
I said "hey hey hey hey yeah"  
Oh c'mon everybody take a trip with me  
Well, down the Mississippi down in New Orleans  
They got honeysuckle growing on the honeysuckle vine  
And love is a-blooming there all the time  
Well, every southern belle is a Mississippi queen  
Down the Mississippi, down to New Orleans

I said "hey hey hey hey yeah"  
I said "hey hey hey hey yeah"  
C'mon take a stroll down to Basin Street  
Listen to the music with the Dixieland beat  
Well the magnolia blossoms fill the air  
Well, well you ain't been to heaven till you been down there  
They got hanging from the big oak trees  
Get outta here, tell me 'bout it, I tell ya

**(222) Moody river**

(Gary D.Bruce) 1961

Moody river, more deadly than the vainest knife  
Moody river, your muddy water took my baby's life

Last Saturday evenin' came to the old oak tree  
It stands beside the river where you were to meet me  
On the ground your glove I found  
With a note addressed to me  
I read, "Dear love, I've done you wrong  
Now I must set you free  
No longer can I live with this hurt and this sin  
I just couldn't tell you that guy was just a friend"

I look into the muddy water and what I could see  
I saw a lonely, lonely face just lookin' back at me  
Tears in his eyes and a prayer on his lips  
And the glove of his lost love at his fingertips

**(223) Pony time**

(Berry / Covay) 1961

It's pony time  
Boogety, boogety, boogety shoo

Hey now let's party with the Union Hall  
It's pony time when ya hear this call  
So get with it  
Don't quit it  
Get up

Do the pony with your partner  
With a big boss line  
Well anyway ya do it  
You're gonna look real fine  
So get with it  
Don't quit it  
Get up

Now ya turn to the left when I say gee  
You turn to the right when I say haw  
Now gee, ya ya baby  
Now haw, ya oh baby, oh baby, pretty baby  
Do it baby, oh baby, oh baby  
Boogety, boogety, boogety shoo

Gonna see little Suzie, who lives next door  
She's doin' the pony, she's takin' the floor  
Ea ah, so get with it  
Don't quit it  
Come on  
Boogety, boogety, boogety shoo

**(224) Night time (is the right time)**

(Ray Charles) 1961

You know the night time, darling  
Is the right time  
To be  
With the one you love, now

Say now oh baby  
When I come home baby, now  
I wanna be with the one I love, now  
You know what I'm thinking of

I know the night time  
Is the right time  
To be with the one you love, now  
I said to be with the one you love

You know my mother, now  
Had to die, now  
Umm, and my father  
Well he broke down and cry

Whoa whoa baby  
When I come home baby now  
I want you to hold my hand  
Yeah, tight as you can

I know the night time  
Whoa is the right time  
To be with the one you love  
You know what I'm thinking of

**(225) The madison time**

(Ray Bryant) 1961

It's madison time, hit it  
You're lookin' good  
A big strong line  
When I say hit it  
I want you to go two up and two  
Back with a big strong turn  
And back to the madison  
Hit it

You're lookin' good  
Now when I say hit it  
I want you to go two up and two  
Back double cross  
Come out of it with the rifleman  
Hit it

Now when I say hit I want the strong M  
Erase it and back to the madison  
Hit it

Now then when I say hit it'll be T time  
Hit it

Big strong line  
Now when I say hit it I want the big strong  
Cleveland box and back to the madison  
Hit it

Now when I say hit it  
I want the big strong basketball  
With the Wilt Chamberlain hook  
Hit it

Now this time when I say hit it  
I want the big strong  
Jackie Gleason and back to the madison  
Hit it

Now when I say hit it  
Come out of the birdland  
Back to the madison  
Hit it

When I say hit it  
Go two up and two back  
Double cross and freeze  
Hit it  
And hold it right there

**(226) Rhythm of the rain**

(John Gummoe) 1962

Listen to the rhythm of the falling rain  
Telling me just what a fool I've been  
I wish that it would go and let me cry in vain  
And let me be alone again

The only girl I care about has gone away  
Looking for a brand new start  
But little does she know that when she left that day  
Along with her she took my heart

Rain, please tell me now, does that seem fair  
For her to steal my heart away when she don't care  
I can't love another when my heart's somewhere far away

The only girl I care about has gone away  
Looking for a brand new start  
But little does she know that when she left that day  
Along with her she took my heart

But, rain, won't you tell her that I love her so  
Please, ask the sun to set her heart aglow  
Rain in her heart, and let the love we knew start to grow

Listen to the rhythm of the falling rain  
Telling me just what a fool I've been  
I wish that it would go and let me cry in vain  
And let me be alone again

**(227) That's my desire**

(Helmy Kresa / Carroll Loveday) 1962

To spend one night with you  
In our old rendez-vous  
And reminisce with you  
That's my desire

To meet where gypsies play  
Down in that dim café  
And dance 'til break of day  
That's my desire

We'll sip a little glass of wine  
I'll gaze into your eyes devine  
I'll feel the touch of your lips  
Pressing on mine

To hear you whisper low  
Just when it's time to go  
Cherie, I love you so  
That's my desire

**(228) Twistin' the night away**

(Sam Cooke) 1962

Let me tell you about a place, somewhere up in New York way  
Where the people are so gay, twistin' the night away  
Here they have a lot of fun, puttin' trouble on the run  
Oh man you'll find the old and young twistin' the night away

Here's a man in evening clothes, how he got here I don't know  
But oh man, you ought to see him go, twistin' the night away  
He's dancing with a chick in slacks, she's moving up and back  
Oh man, there ain't nothing like twistin' the night away

Here's a fellow in bluejeans, who's dancing with an older queen  
Dolled up in her diamond rings, twistin' the night away  
Man you ought to see her go, twistin' to the rock'n'roll  
Here you'll find the young and the old twistin' the night away

They're twistin', twistin', everybody's doing great  
They're twistin', twistin', they're twistin' the night away  
Twistin', you know they're twistin', twistin' the night away  
They're twistin', twistin', man twistin' the night away

Here they have a lot of fun, puttin' trouble on the run  
Oh man you'll find young and the old twistin' the night away  
Here's a man in evening clothes, how he got here I don't know  
I don't know but man you ought to see him go twistin' the night away

**(229) Sweet Georgia Brown**

(Bernie / Pinkard / Casey) 1962

Well let me tell you well no chick made  
Could be the same as sweet Georgia Brown  
Crazy feet that dance so neat  
Ha sweet Georgia Brown  
Fella's sight and even cry  
For sweet Georgia Brown  
I tell you just why  
You know I don't lie

It's been said  
She knocks them dead  
In any old town  
Since she came right  
It's a shame  
How she brings them down  
In Liverpool she even dare  
To criticize the Beatles' hair  
With their whole fanclub  
Standing there  
I mean sweet Georgia Brown

When it comes to music  
Sweet Georgia is know to mind  
Don't but clothes at fashion shows  
But she still looks fine  
Snap chicks cry  
They want to die  
When Georgia does the twist  
I never would try  
To tell you just why  
Use your imagination  
There's a DJ crazy for her  
Living in out home town  
Since she came it's a shame  
She turns him down  
Records that she can get  
Are records, they ain't sent him yet  
Carolina may have dina  
But that don't have Georgia Brown

**(230) Sheila**

(Tommy Roe) 1962

Sweet little Sheila, you'll know her if you see her  
Blue eyes and a ponytail  
Her cheeks are rosy, she looks a little nosey  
Man, this little girl is fine

Never knew a girl like-a little Sheila  
Her name drives me insane  
Sweet little girl, hat's my little Sheila  
Man, this little girl is fine

Me and Sheila go for a ride  
Oh-oh-oh-oh, I feel all funny inside  
Then little Sheila whispers in my ear  
Oh-oh-oh-oh, I love you Sheila dear

Sheila said she loved me, she said she's never leave me  
True love will never die  
We're so doggone happy just bein' around together  
Man, this little girl is fine

**(231) Unchain my heart**

(Teddy Powell / Robert Sharp Jr) 1962

Unchain my heart, baby let me be  
Unchain my heart 'cause you don't care about me  
You've got me sewed up like a pillow case  
But you let my love go to waste so  
Unchain my heart, oh please, please set me free



Unchain my heart, baby let me go  
Unchain my heart, 'cause you don't love me no more  
Ev'ry time I call you on the phone  
Some fella tells me that you're not at home so  
Unchain my heart, oh please, please set me free

I'm under your spell like a man in trance  
But I know darn well, that I don't stand a chance so  
Unchain my heart, let me go my way  
Unchain my heart, you worry me night and day  
Why lead me through a life of misery  
When you don't care a bag of beans for me  
So unchain my heart, oh please, please set me free

**(232) The hippy hippy shake**

(Chan Romero) 1962

For goodness sake  
I've got the hippy, hippy shake  
I've got the shake  
Oh the hippy, hippy shake

Oh I can't keep still  
With the hippy, hippy shake  
I get my fill  
With that hippy, hippy shake  
Oh my babe, aww the hippy, hippy shake

Well now you shake it to the left, you shake it to the right  
Do the hippy shake, shake with all of your might  
And you shake  
Oh you shake  
Oh my babe, aww the hippy, hippy shake

**(233) The locomotion**

(Carole King / Gerry Goffin) 1962

Everybody's doin' a brand-new dance now  
C'mon baby, do the locomotion  
I know you'll get to like it if you give it a chance now  
C'mon baby, do the locomotion  
My little baby sister can do it with me  
It's easier than learning your A-B-C's  
So come on, come on, do the locomotion with me

You gotta swing your hips now  
Come on, baby, jump up, jump back  
Well now I think you've got the knack

Now that you can do it, let's a chain now  
C'mon baby, do the locomotion

A chung-a chung-a motion like a railroad train now  
C'mon, baby, do the locomotion  
Do it nice and easy now, don't lose control  
A little bit of rhythm and a lot of soul  
So come on, come on, do the locomotion with me

Move around the floor in a locomotion  
C'mon baby, do the locomotion  
Do it holding hands if you get the notion  
C'mon baby, do the locomotion  
There's never been a dance that's so easy to do  
It even makes you happy when you're feeling blue  
So come on, come on, do the locomotion with me

### **(234) You better move on**

(Arthur Alexander) 1962

You ask me to give up the hand of the girl I love  
You tell me I'm not the man she's worthy of  
But who are you to tell her who to love  
That's up to her, yes, and the Lord above  
You better move on

Well I know you can buy her fancy clothes  
But I believe she's happy with me without those things  
Still you beg me to set her free  
But my friend that will never be  
You better move on

Now I don't blame you for loving her  
But can't you understand, man, she's my girl  
And I, never, never, never gonna let her go  
'coz I yeah, I love her so

I think you better go now, I'm getting mighty mad  
You ask em to give up the only love I've ever had  
Maybe I would, oh, but I love her so  
I'm never gonna let her go  
You better move on

### **(235) Money**

(Bradford / Gordy) 1962

The best things in life are free  
But you can keep them for the birds and bees  
Now give me money  
That's what I want  
That's what I want, yeah  
That's what I want

You're lovin' gives me a thrill  
But you're lovin' don't pay my bills  
Now give me money  
That's what I want  
That's what I want, yeah  
That's what I want

Money don't get everything it's true  
What it don't get, I can't use  
Now give me money  
That's what I want  
That's what I want, yeah  
That's what I want

**(236) My Bonnie**

(Trad./ Tony Sheridan ) 1962

My Bonnie lies over the ocean  
My Bonnie lies over the sea  
My Bonnie lies over the ocean  
Oh bring back my Bonnie to me

My Bonnie lies over the ocean  
My Bonnie lies over the sea  
My Bonnie lies over the ocean  
Yeah bring back my Bonnie to me

**(237) Peppermint twist**

(Joey Dee / Henry Glover) 1962

Well they've got a new dance and it goes like this  
Yeah the name of the dance is Peppermint twist  
Well you like it like this, the Peppermint twist

It goes round and round, up and down  
Round and round, up and down  
Round and round and a up and down  
And a one two three kick, on two three jump

Well meet me baby down at 45<sup>th</sup> street  
Where the Peppermint twisters meet  
And you'll learn to do this, the Peppermint twist

It's alright, all night, it's alright  
It's okay, all day, it's okay  
You'll learn to do this, the Peppermint twist

**(238) I saw here standing there**

(John Lennon / Paul McCartney) 1962

She was just seventeen  
And you know what I mean  
And the way she looked was way beyond compare  
I couldn't dance with another  
When I saw her standing there

Well she looked at me  
And I could see  
That before too long I fell in love with her  
I couldn't dance with another  
When I saw her standing there

Well my heart went boom  
As I crossed that room  
And I held her hand in mine

Oh we danced through the night  
And we held each other tight  
And before too long I feel in love with her  
I couldn't dance with another  
When I saw her standing there

**(239) Hey baby**

(Bruce Channel / Margaret Cobb) 1962

Hey, hey baby, I wanna know if you'll be my girl  
Hey, hey baby, I wanna know if you'll be my girl

When I saw you walking down the street  
I said that's the kind of girl I'd like to meet  
She's so pretty, Lord she's fine, I'm gonna make her mine all mine

Hey, hey baby, I wanna know if you'll be my girl

When you turned and walked away, that's when I want to say now  
Come on baby give me a whirl, I wanna know if you'll be my girl

Hey, hey baby, I wanna know if you'll be my girl

**(240) Orange Blossom Special**

(Johnny Cash) 1962

Look a-yonder comin'  
Comin' down that railroad track  
Hey look a-yonder comin'  
Comin' down that railroad track  
It's the Orange Blossom Special  
Bringin' my baby back

Well, I'm goin' down to Florida  
And get some sand in my shoes  
Oh maybe California  
And get some sand in my shoes  
I'll ride that Orange Blossom Special  
And lose these New York blues

"Say man, when you going back to Florida?"  
"When am I goin' back to Florida? I don't know, don't reckon I ever will"  
"Ain't you worked about getting your nourishment in New York?"  
"Well, I don't care if I do-die-do-die-do-die-do-die"

Hey talk about a ramblin'  
She's the fastest train on the line  
Talk about about a-travellin'  
She's the fastest train on the line  
It's the Orange Blossom Special  
Rollin' down the seabord line

**(241) We say yeah**

(Gormley / B. Welch / H. Marvin) 1962

Mummy says no  
Daddy says no  
Brother says no  
But they all got to go

'cause we say yeah  
We say yeah  
We say yeah  
We say yeah

If we didn't go ahead  
And through of all they said  
Might as well give up man  
We might as well be dead

'cause we say yeah  
.....

Now we're moving to the front, baby  
We'll sing another song  
The older ones, they taught us  
They're all dead and gone

'cause we say yeah  
.....

We'll aim for the sky  
And keep on shooting high  
Forget about these problems baby  
Don't just sit and sigh

'cause we say yeah  
.....

Now mummy says yeah  
And dady says yeah  
My brother says yeah  
Maybe they're not so square

We all say yeah

**(242) Da doo ron ron**

(Barry / Spector / Greenwich) 1963

I met him on a Monday and my heart stood still  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron  
Somebody told me that his name was Bill  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron

Yes, my heart stood still  
Yes, his name was Bill  
And when he walked me home  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron

He knew what he was doin' when he caught my eye  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron  
He looked so quiet but my oh my  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron

Yes, he caught my eye  
Yes, but my oh my  
And when he walked me home  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron

Picked me up at seven and he looked so fine  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron  
Someday soon I'm gonna make him mine  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron

Yes, he looked so fine  
Yes, I'll make him mine  
And when he walked me home  
Da doo ron ron ron, da doo ron ron ron

**(243) Five hundred miles (away from home)**

(Bobby Bare / Charlie Williams / Hedy West) 1963

Tear drops fell on mama's note  
When I read the things she wrote  
She said, "we miss you girl  
We love you come on home"

Well I didn't have to pack  
I had it all right on my back  
Now I'm five hundred miles  
Away from home

Away from home, away from home  
Cold and tired and all alone  
Yes, I'm five hundred miles  
Away from home

It's hard to tell the state I'm in  
Where I'm going, where I've been  
But there's a dream I've been following  
So long

If mama knew the things I've done  
She'd forgive them everyone  
But I'm still five hundred miles  
Away from home

Away from home, away from home  
.....

Can't remember when I ate  
It's just thumb and walk and wait  
And I'm still five hundred miles  
Away from home

If my luck had been just right  
I'd be with them all tonight  
But I'm still five hundred miles  
Away from home

Away from home, away from home  
.....

**(244) Twist and shout**

(Bert Russell / Phil Medley) 1963

Well, shake it up baby now  
Twist and shout  
Come on, come on, come on, come on baby now  
Come on and work it on out  
Well work it on out, honey  
You know you look so good  
You know you got me going now  
Just like I know you would

Well, shake it up baby now  
Twist and shout  
Come on, come on, come on, come on baby now  
Come on and work it on out  
You know you twist little girl  
You know you twist so fine  
Come on and twist a little closer now  
And let me know that you're mine, woo

**(245) You´re the devil in disguise**

(Giant / Baum / Kaye) 1963

You look like an angel  
Walk like an angel  
Talk like an angel  
But I got wise

You´re the devil in disguise  
Oh yes you are  
The devil in disguise

You fooled me with your kisses  
You cheated and you schemed  
Heaven knows how you lied to me  
You´re not the way you seemed

You look like an angel  
Walk like an angel  
Talk like an angel  
But I got wise

You´re the devil in disguise  
.....

I thought that I was in heaven  
But I was sure surprised  
Heaven help me, I didn´t see  
The devil in your eyes

You look like an angel  
.....

**(246) I wanna be your man**

(J.Lennon / P.McCartney) 1963

I wanna be your lover, baby  
I wanna be your man  
I wanna be your lover, baby  
I wanna be your man

Tell me that you love me, baby  
Tell me you understand  
Tell me that you love me, baby  
Tell me you understand

I wanna be you man  
I wanna be your man  
I wanna be your man  
I wanna be your man



**(247) It hurts me**

(Byers / Daniels ) 1963

It hurts me to see him treat you the way he does  
It hurts me to see sit and cry  
When I know I could be so true  
If I had someone like you  
It hurts me to see those tears in your eyes

The whole town is talking, they're callin' you a fool  
For listening to his same old lies  
And when I know I could be so true  
If I had someone like you  
It hurts me to see the way he makes you cry

You love him too much, you're too blind to see  
He's only playing a game  
But he's never loved you  
He never will  
And darling, don't you know he will never change

Oh, I know he never will set you free  
Because he's just that kind of guy  
But if you ever tell him you're through  
I'll be waiting for you  
Waiting to hold you so tight  
Waiting to kiss you goodnight  
Yes, darling, if I had someone like you

**(248) Sealed with a kiss**

(Bobby Vinton) 1963

'Tho we gotta say goodbye for the summer  
Darling I promise you this  
I'll send you all my love every day in a letter  
Sealed with a kiss

Guess it's gonna be a cold lonely summer  
But I'll fill the emptiness  
I'll send you all my dreams every day in a letter  
Sealed with a kiss

I'll see you in the sunlight  
I'll hear your voice everywhere  
I'll run to tenderly hold you  
But darling you won't be there

I don't wanna say goodbye for the summer  
Knowing the love we'll miss  
Oh let us make a pledge to meet in september  
And seal it with a kiss

Guess it's gonna be a cold lonely summer  
But I'll fill the emptiness  
I'll send you all my love every day in a letter  
Sealed with a kiss

**(249) Boys**

(Dixon / W.Farrell) 1963

I been told when a boy kiss a girl  
Take a trip around the world  
Hey, hey  
Hey, hey  
Hey, hey  
Yeah, she say ya do

My girl says when I kiss her lips  
Gets a thrill through her fingertips  
Hey, hey  
Hey, hey  
Hey, hey  
Yeah, she say ya do

Well, I talk about boys  
Don't ya know I mean boys  
Well, I talk about boys now  
Ah boys  
Well, I talk about boys now  
What a bundle of joy

**(250) Anna (go to him)**

(Alexander) 1963

Anna  
You come and ask me, girl  
To set you free, girl  
You say he loves you more than me  
So will set you free  
Go with him  
Go with him

Anna  
Girl, before you go now  
I want you to know, now  
That I still love you so  
But if he loves you mo'  
Go with him

All of my life  
I've been searchin' for a girl  
To love me like I love you  
Oh, now, but every girl I've ever had  
Breaks my heart and leaves my sad  
What am I, what am I supposed to do

Anna  
Just one more thing, girl  
You give back your ring to me  
And I will set you free  
Go with him

**(251) Nadine**  
(Chuck Berry) 1963

I got on a city bus and found a vacant seat  
I thought I saw my future bride walking uo the street  
I shouted to the driver her conductor you must slow down  
I think I see her please let me off this bus

Nadine, honey is that you?  
Oh, Nadine, honey, is that you?  
Seems like every time I see you darling you got something else to do

I saw her from the corner when she turner and doubled back  
And started walkin' toward a coffee colored Cadillac  
I was pushin' through the crowd to get to where she's at  
And I was campaign shouting like a southern diplomat

Nadine, honey is that you?

.....

Downtown searching for her, looking all around  
Saw her getting a yellow cab heading up town  
I caught a loaded taxi, paid up everybody's tab  
With a twenty dollar bill, told him, "catch that yellow cab"

Nadine, honey is that you?

.....

She move around like a wave of summer breeze  
Go driver, go, go, catch her balmy breeze  
Moving thru the traffic like a mounted cavalier  
Leading out the taxi window trying to make her hear

Nadine, honey is that you?

.....

**(252) I saw Linda yesterday**  
(Dickey Lee) 1963

Hey, hey, hey, hey, hey-ay, hey, hey, hey-ay  
Nights didn't seem so long no more  
Ain't one mane like it was before  
Just when I thought I was really okay  
I saw Linda yesterday

My heart went up down  
Like a merry-go-round and 'round  
Like a forest fire, down, down  
Oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh

Looked like I'd found peace of mind  
Looked like I was gonna make it this time  
Just when I thought I was really okay  
I saw Linda yesterday

Oh, she smiled that same old smile  
My heart was runnin' wild  
My love for her is reelin' sit around and watch me cry  
People ask what's wrong, I say  
"I saw Linda yesterday"

Hey, hey, dum de dodie-dodie  
Hip, hip, dum de dodie-dodie  
Hip, hip, dum de dodie-dodie  
Dum-diddy, dum-diddy, dum-dum

**(253) Hi-heel sneakers**

(Robert Higgenbotham) 1963

Put on your red dress baby  
'cause we're going out tonight, oh yeah  
Put on your red dress baby  
'cause we're going out tonight, oh yeah  
Well now wear some boxing gloves  
In case some fool might start a fight  
You know what I'm sayin'

Put on your hi-heel sneakers  
Put your wig hat on your head, oh yeah  
Put on your hi-heel sneakers  
Slap that wig right on your head, yeah  
Well I'm pretty sure now baby  
Pretty soon you're gonna knock 'em dead

**(254) Detroit City**

(Mel Tillis / Danny Dill) 1963

Last night I went to sleep in Detroit City  
And I dreamed about those cotton fields and home  
I dreamed about my mother, dear old papa, sister and brother  
And I dreamed about that girl, who's been waitin' for so long

I want to go home, I want to go home  
Oh Lord, I want to go home

Home folks think I'm big in Detroit City  
From the letters that I write they think I'm fine  
But by day I make the cars, and by night I make the bars  
If only they could read between the lines

I want to go home  
.....

You know, I rode a freight train north to Detroit City  
And after all these years I find I've just been wasting my time  
So I think I'll take my foolish pride, put it on a southbound freight and ride  
Go on back to the ones I left, who've been waitin' for so long

I want to go home  
.....

**(255) Bring it home to me**

(Sam Cooke) 1964

If you ever change your mind  
About leaving, leaving me behind  
Won't you bring your  
Your sweet loving  
Bring it on home to me

You made me cry  
Honey when you left  
But you only, only hurt yourself  
So won't you bring your  
Your sweet loving  
Bring it on home to me

I gave you jewellery  
And all my money and then it all  
All I do for you  
But did it bring your  
Your sweet loving  
Bring it on home to me

**(256) Glad all over**

(Dave Clark / Mike Smith) 1964

You say that you love me  
All the time  
You say that you need me  
You'll always be mine

I'm feelin' glad all over  
Yes, I'm glad all over  
Baby I'm glad all over  
So glad you're mine

I'll make you happy  
You'll never be blue  
You'll have no sorrow  
'cause I'll always be true

And I'm feelin' glad all over  
.....

Other girls may try to take me away  
But you know, it's by your side I will stay  
I'll stay

Our love will last now  
Till the end of time  
Because this love now  
Is gonna be yours and mine

And I'm feelin' glad all over  
.....

**(257) Keep a knocking**

(Penniman / Williams / Hays) 1964

Keep a knocking but you can't come in  
Keep a knocking but you can't come in  
Keep a knocking but you can't come in  
Come back tomorrow night and try it again

You said you love me and you can't come in  
You said you love me and you can't come in  
You said you love me and you can't come in  
Come back tomorrow night and try it again

**(258) Everybody needs somebody to love**

(Bert Russell / Solomon Burke / Jerry Wexler) 1964

Everybody needs somebody  
Everybody needs somebody to love  
Someone to love  
Sweetheart to miss  
Sugar to kiss

I need you, you, you  
I need you, you, you  
I need you, you, you in the morning  
I need you, you, you when my soul'd on fire

Sometimes I feel, I feel a little sad inside  
When my baby mistreats me  
I never have a place to hide, I need you

I need you, you, you

.....

You know people when you find somebody  
Hold that woman, hold that man  
Love him, hold him, squeeze her, please her, hold, squeeze and  
Please that person, give 'em all your love, signify your feelings with  
Every gentle caress, because it's so important to have the special  
Somebody to hold, kiss, miss, squeeze and please

**(259) Mr. Lonely**

(Bobby Vinton) 1964

Lonely, I'm Mr. Lonely  
I have nobody for my own  
I am so lonely, I'm Mr. Lonely  
Wish I had someone to call on the phone

Now I'm a soldier, a lonely soldier  
Away from home through no wish of my own  
That's why I'm lonely, I'm Mr. Lonely  
I wish that I could go back home

Letters, never a letter  
I get no letters in the mail  
I've been forgotten, yes forgotten  
Oh how I wonder, how is it I failed

Now I'm a soldier, a lonely soldier  
Away from home through no wish of my own  
That's why I'm lonely, I'm Mr. Lonely  
I wish that I could go back home

**(260) A shot of rhythm and blues**

(Jerry Thompson) 1964

Well, if your hands start a-clappin'  
And your fingers start a-poppin'  
And your feet start a-movin' around  
And if you start to swing and sway  
When the band starts to play  
A real cool way out sound  
And if you get to can't help it and you can't sit down  
You feel like you gotta move around

You get a shot of rhythm and blues  
With just a little rock'n'roll on the side  
Just for good measure  
Get a pair of dancin' shoes  
Well with your lover by your side  
Don't you know you're gonna have a rockin' time, c'mon  
Don't you worry 'bout a thing  
If you start to dance and sing  
And chills come up on you  
And if the rhythm finally gets you and the beat gets you too  
Well, here's something for you to do

**(261) Do you love me**

(Berry Gordy Jr) 1964

Well do you love me, I can't really move  
Well do you love me, I'm in the groove  
Ah do you love me  
Now that I can dance

Watch me now, oh  
I said-a work it all baby  
Ah, you're drivin' me crazy  
A-with a little bit of soul now

Now I can do the blues  
And I can do the twist  
I said now tell me baby  
Now do you like it like this  
Whoa, tell me, tell me, tell me

Do you love me, I can't really move  
.....

**(262) Promised land**

(Chuck Berry) 1964

I left my home in Norfolk Virginia  
California on my mind  
Straddled that Greyhound, rode him past Raleigh  
On across Caroline

Stopped in Charlotte and bypassed Rock Hill  
And we never was a minute late  
We was ninety miles out of Atlanta by sundown  
Rollin' 'cross the Georgia state

We had motor trouble it turned into a struggle  
Half way 'cross Alabam  
And that 'hound broke down and left us all stranded  
In downtown Birmingham

Straight off, I bought me a through train ticket  
Ridin' cross Mississippi clean  
And I was on that midnight flyer out of Birmingham  
Smoking into New Orleans

Somebody help me get out of Louisiana  
Just help me get to Houston town  
There's people there who care a little 'bout me  
And they won't let the poor boy down

Sure as you're born, they bought me a silk suit  
Put luggage in my hands  
And I woke up high over Albuquerque  
On a jet to the promised land



Workin' on a T-bone steak à la carte  
Flying over to the Golden State  
The pilot told me in thirteen minutes  
We'd be headin' in the terminal gate

Swing low sweet chariot, come down easy  
Taxi to the terminal zone  
Cut your engines, cool your wings  
And let me make it to the telephone

Los Angeles give me Norfolk Virginia  
Tidewater for ten o nine  
Tell the folks back home this is the promised land callin'  
And the poor boys on the line

**(263) Jenny, Jenny**

(Richard Penniman / Enotris Johnson) 1964

Jenny, Jenny, Jenny, won't you come along with me  
Jenny, Jenny, Jenny, won't you come along with me  
You know that I love you, we could live so happily

Jenny, Jenny, Jenny, spinnin' like a spinnin' top  
Jenny, Jenny, Jenny, spinnin' like you ain't gonna stop  
The greatest little momma you oughta see her reel and rock

Jenny, Jenny, Jenny, girl I need you by my side  
Jenny, Jenny, Jenny, you know I need you by my side  
You know I need you pretty baby, your ways I gotta really abide now

**(264) No particular place to go**

(Chuck Berry) 1964

Riding along in my automobile  
My baby beside me at the wheel  
I stole a kiss at the turn of a mile  
My curiosity running wild  
Cruisin' and playin' the radio  
With no particular place to go

Riding along in my automobile  
I's anxious to tell her the way I feel  
So I told her softly and sincere  
And she learned and whispered in my ear  
Cuddin' more and drivin' slow  
With no particular place to go

No particular place to go  
So we parked way out on ko-ko-mo  
The night was young and the moon was gold  
So we both decided to take a stroll  
Can you image the way I left  
I couldn't unfasten her safety belt

Riding along in my calaboose  
Still trying to get her belt a-loose  
All the way home I held a grudge  
Cruisin' and playin' the radio  
With no particular place to go

**(265) She's a woman**

(J.Lennon / P.McCartney) 1964

My love don't give me presents  
I know that she's no peasant  
Only ever has to give me  
Love forever and forever  
My love don't give me presents

Turn me on when I get lonely  
People tell me that she's only fooling  
I know she isn't  
She don't give boys the eye  
She hates to see me cry  
She is happy just to hear me  
Say that I will never leave her  
She don't give boys the eye

She will never make me jealous  
Gives me all her time as well as loving  
Don't ask me why

She's a woman who understands  
She's a woman who loves her man

She's a woman, she's a woman  
She's a woman, she's a woman

**(266) The house of the rising sun**

(Trad./ Alan Price) 1964

There is a house in New Orleans  
They call the rising sun  
And its been the ruin of many a poor boy  
And God, I know I'm one

My mother was a tailor  
She sewed my new bluejeans  
My father was a gamblin' man  
Down in New Orleans

Now the only things a gambler needs  
Is a suitcase and a trunk  
And the only time he's satisfied  
Is when he's on a drunk

Now mothers tell your children  
Not to do what I have done  
And spend your life in sincere misery  
In the House of the Rising Sun

**(267) Day tripper**

(J.Lennon / P.McCartney) 1965

Got a good reason for taking the easy way out  
Got a good reason for taking the easy way out  
She was a day tripper, one way ticket, yeah  
It took me so long to find out, but I found out

She's a big teaser, she took me half the way there  
She's a big teaser, she took me half the way there, now  
She was a day tripper, one way ticket, yeah  
It took me so long to find out, but I found out

Tried to please her, she only played one night stands  
Tried to please her, she only played one night stands now  
She was a day tripper, Sunday driver yeah  
It took me so long to find out, but I found out

Day tripper, day tripper, yeah

**(268) Early morning rain**

(Gordon Lightfoot) 1965

In the early morning rain with a dollar in my hand  
And an aching in my heart and my pockets full of sand  
I'm a long way from home and I miss my loved one so  
In the early morning rain with nowhere to go

Cut on runway number nine, big 707 set to go  
I'm stuck here on the ground, where the cold winds blow  
The liquor tasted good and the women all were fast  
There she goes, my friend, she's rolling down at last

Hear the mighty engines roar, see the silver bird of high  
She's away and westward bound, far above the clouds she'll fly  
Where the morning rain don't fall and the sun always shines  
She'll be flying over my home in about three hours time

This old airport's got me down, it's no earthly good to me  
Because I'm stuck here on the ground, cold and drunks as I might be  
You can't hop a jet plane like you can a freight train  
So I'd best be on my way in the early morning rain

**(269) Mr. Tambourine Man**

(Bob Dylan) 1965

Hey Mr. Tambourine Man, play a song for me  
I'm not sleepy and there ain't no place I'm going to  
Hey Mr. Tambourine Man, play a song for me  
In the jingle jangle morning  
I'll come following you

Take me for a trip upon your magic swirling ship  
All my senses have been stripped  
And my hands can't feel to grip  
And my toes too numb to step  
Wait only for my boot heels to be wandering

I'm ready to go anywhere I'm ready for to fade  
On to my own parade cast your dancing spell my way  
I promise to go under it

Hey Mr. Tambourine Man, play a song for me  
I'm not sleepy and there ain't no place I'm going to  
Hey Mr. Tambourine Man, play a song for me  
In the jungle jangle morning  
I'll come following you

**(270) Girl**

(J. Lennon / P. McCartney) 1965

Is there anybody gone to listen to my story  
All about the girl who came to stay?  
She's the kind of girl you want so much it makes you sorry  
Still, you don't regret a single day  
Ah, girl, girl

She's the kind of girl who puts you down  
When friends are there you feel a fool  
When you say she's looking good  
She acts as if it's understood  
She's cool, cool, cool, cool  
Girl, girl

When I think of all the times I've tried so hard to leave her  
She will turn to me and start to cry  
And she promises the earth to me and I believe her  
After all this time I don't know why  
Ah, girl, girl

She's the kind of girl who puts you down  
.....

Was she told when she was young the pain would lead to pleasure?  
Did she understand it when they said  
That a man must break his back to earn his day of leisure?  
Will she still believe it when he's dead?  
Ah, girl, girl

**(271) Yesterday**

(J.Lennon / P.McCartney) 1965

Yesterday, all my troubles seemed so far away  
Now it looks as though they're here to stay  
Oh, I believe in yesterday

Suddenly, I'm not half the man I used to be  
There's a shadow hanging over me  
Oh, yesterday came suddenly

Why she had to go I don't know she wouldn't say  
I said something wrong, now I long for yesterday

Yesterday, love was such an easy game to play  
Now I need a place to hide away  
Oh I believe in yesterday

**(272) The land of a thousand dances**

(Kenner / Domino) 1965

One-two-three  
One-two-three  
Ow, uh, alright

Got to know how to pony  
Like Bony Moronie  
Mashed potatoe, do the alligator  
Put your hand on your hips, yeah  
Let you backbone slip  
Do the watusi  
Like my little Lucy  
Hey, Uh

Playing it's a habit  
With Long Tall Sally  
Twistin' with Lucy  
Doin' the watusi  
Roll over on your back  
I like it like that  
Do the jerk-uh  
Watch me work y'all

**(273) Green green grass of home**

(J.Curly Putman) 1965

The old home town looks the same as I step down from the train  
And there to meet me is my mama and papa  
Down the road I look and there runs Mary hair of gold and lips like cherries  
It's good to touch the green, green, grass of home  
Yes, they'll all come to meet me, arms reaching, smiling sweetly  
It's good to touch the green green grass of home

The old house is still standing tho' the paint is cracked and dry  
And there's that old oak tree I used to play on  
Down the lane I walk with my sweet Mary, hair of gold and lips like cherries  
It's good to touch the green, green grass of home  
Yes, they'll all come to meet me, arms reaching, smiling sweetly  
It's good to touch the green green grass of home

Then I awake and look around me, at four grey wall surround me  
And I realize that I as only dreaming  
For there's a guard and there's a sad old padre  
Arm in arm we'll walk at daybreak  
Again I touch the green, green grass of home  
Yes, they'll all come to see me in the shade of that old oak tree  
As they lay me neath the green, green grass of home

**(274) King of the road**

(Roger Miller) 1965

Trailer for sale or rent, rooms to let fifty cents  
No phone, no pool, no pets, I ain't got no cigarettes  
Ah but two hours of pushin' broom  
Buys a eight by twelve four-bit room  
I'm a man of means by no means  
King of the road

This boxcar midnight train, destination Bangor, Maine  
Old worn out suit and shoes, I don't pay no union dues  
I smoke old stogies I have found  
Short but not too big around  
I'm a man of means by no means  
King of the road

I know every engineer on every train  
All of their children and all their names  
And every handout in every town  
And every lock that ain't locked when no-one's around  
I sing

Trailer for sale or rent, rooms to let fifty cents  
No phone, no pool, no pets, I ain't no cigarettes  
Ah but two hours of pushin' broom  
Buys at eight by twelve four-bit room  
I'm a man of means by no means  
King of road

**(275) Black is black**

(A.Hayes / G.Wadey) 1966

Black is black  
I want my baby back  
It's gray, it's gray  
Since she went away, oh, oh  
What can I do  
'cause I'm feelin' blue

If I had my way  
She'd be back today  
But she don't intend  
To see me again, oh, oh  
What can I do  
'cause I'm feelin' blue

It can't choose  
It's too much to lose  
My love's too strong  
Wow, maybe if she  
Would come back to me  
Then it can't go wrong

Bad is bad  
That I feel so sad  
It's time, it's time  
That I found peace of mind, oh, oh  
What can I do  
'cause I'm feelin' blue

**(276) Uptight (everything's alright)**

(H.Cosby / S.May / S.Judkins) 1966

Baby, everything is alright, uptight, out of sight  
Baby, everything is alright, uptight, out of sight

I'm a poorman's son, from across the railroad tracks  
The only shirt I own is hangin' on my back  
But I'm the envy of every single guy  
Since I'm the apple of my girl's eye  
When we go out stepping on the town for a while  
My money's low and my suit's out of style

But it's all right if my clothes aren't new  
Out of sight because my heart is true  
She says baby everything is alright, uptight, out of sight  
Baby, everything is alright, uptight, clean out of sight

I'm a pearl of a girl, I guess that's what you might say  
I guess her folks brought her up that way  
The right side on the tracks, she was born and raised  
In a great big old house, full of butlers and maids  
No one is better than, I know I'm just an average guy

No football hero or smooth Don Juan  
Got empty pockets, you see I'm a poorman's son  
She says give her the things that money can buy  
But I'll never, never make my baby cry

And it's all right, what I can't do  
Out of sight because my heart is true  
She says baby everything is alright, uptight, clean out of sight

**(277) When a man loves a woman**

(Percy Sledge) 1966

When a man loves a woman  
Can't keep his mind on nothin' else  
He'd change the world for the good thing he's found

If she is bad, he can't see it  
She can do no wrong  
Turn his back on his best friend if he put her down

When a man loves a woman  
He'll spend his very last dime  
Tryin' to hold on to what he needs

He'd give up all his comforts  
And sleep out in the rain  
If she said that's the way it ought to be

Well this man loves you woman  
I gave you everything I have  
Tryin' to hold on to your hot blood long  
Baby, please don't treat me bad

When a man loves a woman  
Down deep in his soul  
She can bring him such misery

If she is playin' him for a fool  
He's the last one to know  
Lovin' eyes can never see

When a man loves a woman  
He can do her no wrong  
He can never hug some other girl

Yes, when a man loves a woman  
I know exactly how he feels  
'cause baby, baby, you're



**(278) Down by the riverside**

(Traditional) 1966

I'm gonna lay down my burden, down by the riverside  
Down by the riverside, down by the riverside  
I'm gonna lay down my burden, down by the riverside  
I'm gonna study war no more

I ain't a gonna study war no more, I ain't gonna study war no more  
I ain't a gonna study war no more, I ain't gonna study war no more  
I ain't a gonna study war no more, I ain't gonna study war no more  
Well, I'm gonna put on my long white robe, down by the riverside

I ain't a gonna study war no more, I ain't gonna study war no more  
.....

Well I'm gonna lay down my sword and shield, down by the riverside

**(279) Gimme some lovin'**

(Steve Winwood / Muff Winwood / Roy Phillippe / Larry Clark) 1966

Well, my temperature risin' and my feet on the floor  
Twenty people knockin' 'cause they're wanting some more  
Let me in baby, I don't know what you've got  
But you'd better take it easy, this place is hot

So glad we made it, so glad we made it  
You gotta gimme some lovin', gimme some lovin'  
Gimme some lovin' every day

Well, I feel so good, everything is sounding hot  
Better take it easy, 'cause the place is on fire  
Been a hard day and I don't know what to do  
Wait a minute baby, it could happen to you

So glad we made it, so glad we made it  
.....

Well, I feel so good, everybody's getting' high  
Better take it easy, 'cause the place is on fire  
Been a hard day, nolthin' went too good  
Now I gonna relax, honey, everybody should

So glad we made it, so glad we made it  
.....

**(280) Got to get you into my life**

(J.Lennon / P.McCartney) 1966

I was alone, I took a ride  
I didn't know what I would find there  
Another road where maybe I could see  
Another kind of mind there

Oh, then I suddenly see you  
Oh, did I tell you I need you  
Every single day of my life

You didn't run, you didn't lie  
You knew I wanted just to hold you  
And had you gone you knew in time we'd meet again  
For I had told you

Oh, you were meant to be near me  
Oh, and I want you her me  
Say we'll be together every day

Got to get you into my life

What can I do, what can I be  
When I'm with you I want to stay there  
If I'm true I'll never leave  
And if I do I know the way there

Oh, then I suddenly see you  
.....

Got to get you into my life

**(281) Hey Joe**

(Trad. / Reg Guest) 1966

Hey Joe, where you goin' with that gun in your hand?  
Hey Joe, I said where you goin' with that gun in your hand? Alright  
I'm goin' down to shot my old lady

You know, I caught her messin' around with another man, yeah  
I'm goin' down to shot my old lady  
You know, I caught her messin' around with another man  
Huh, and that ain't too cool

Hey Joe, I heard you shot your woman down, you shot her down, now  
Hey Joe, I heard you shot your old lady down  
You shot her down to the ground, yeah

Yes I did, I shot her  
You know, I caught her messin' round, messin' round twon  
Uk-yes I did, I shot her

You know, I caught my old lady messin' around town  
And I gave her the gun  
I shot her

Ah, hey Joe, alright  
Shot her one more time again, baby  
Yeah, dig it  
Ah, oh, alright

Hey Joe, said now, Uh-where you gonna run to now?  
Where you gonna run to?  
Hey Joe, I siad where you gonna run to now?  
Where you, where you gonna go?  
Well, dig it

I'm goin' way down south  
Way down to Mexico way  
Alright  
I'm goin' way down south  
Way down where I can be free  
Ain't no one gonna find me

Ain't no hangman gonna  
He ain't gonna put a rope around me  
You better believe it right now, I gotta go now

Hey, hey Joe, you better run on down  
Goodbye everybody, ow  
Hey, hey Joe, run on down

**(282) Sittin' on the dock of the bay**

(O.Redding / S.Cropper) 1967

Sittin' in the mornin' sun  
I'll be sittin' when the evenin' come  
Watching the ships roll in  
And the I watch'em roll away again, yeah

I'm sittin' on the dock of the bay  
Watching the tide roll away  
Oh, I'm just sittin' on the dock of the bay  
Wastin' time

I left my home in Georgia  
Headed for the Frisco bay  
'cause I've had nothing to live for  
And look like nothin's gonna come my way

So I'm just gonna sit on the dock of the bay  
Watching the tide roll away  
Oh, I'm sittin' on the dock of the day  
Wastin' time

Look like nothing's gonna change  
Everything still remains the same  
I can't do what ten people tell me to do  
So I guess I'll remain the same, yes

Sittin' here resting my bones  
And this loneliness won't leave me alone  
It's two thousand miles I roamed  
Just to make this dock my home

Now, I'm just gonna sit at the dock of the bay  
Watching the tide roll away  
Oh, wee, sittin' on the dock of the bay  
Wastin' time

**(283) Soul man**

(Isaac Hayes / David Porter) 1967

Comin' to you on a dusty road  
Good lovin' I got a truckload  
And when ya get it, ha  
You got somethin'  
So don't worry, cos I'm comin'

I'm a soul man  
I'm a soul man  
I'm a soul man  
I'm a soul man

Got what I got the hard way  
And I'll make it better  
Each and every day  
So honey don't you fret  
Cos you ain't seen nothing yet

I'm a soul man  
.....

I was brought up on a side street  
I learned how to love before I could eat  
I was educated at Woodstock  
When I start lovin'  
Oh I can't stop

I'm a soul man  
.....

Grab the rope  
And I'll pull you in  
Give you hope  
And be your only boyfriend, yeah

I'm talkin' about a soul man  
I'm a soul man  
.....

**(284) Sweet soul music**

(Otis Redding / Arthur Conley) 1967

Do you like good music  
That sweet soul music  
Just long as it's swingin'  
Oh yeah, oh yeah

Out here on the floor now  
We're going to a go go  
Ah dancin' to the music  
Oh yeah, oh yeah

Spotlight on Lou Rawls y'all  
Ah don't he look tall y'all  
Singin' loves a hurtin' thing now  
Oh yeah, oh yeah

Spotlight on Sam and Dave now  
Ah don't they look boss y'all  
Singin' hold on I'm comin'  
Oh yeah, oh yeah

Spotlight on Wilson Pickett  
That wicked picket Pickett  
Singin' Mustang Sally  
Oh yeah, oh yeah

Spotlight on Otis Redding now  
Singing fa fa fa fa fa fa fa  
Fa fa fa fa fa fa fa fa fa  
Oh yeah, oh yeah

Spotlight on James Brown now  
He's the king of them all, yeah  
He's the king of them all, yeah  
Oh yeah, oh yeah

**(285) Funky Broadway**

(Arlester Christian) 1967

Every town I go, there's a street  
Name of the street: funky, funky Broadway  
Out on Broadway, there's a nightclub  
Now, now name of the nightclub, now baby: funky, funky Broadway  
Out on Broadway, there's a crowd  
Name of the Crowd, baby: Broadway crowd  
Out of Broadway, there's a dance, yeah  
Name of the dance: funky, funky Broadway

Wiggle your legs now, baby, shake your head up  
Do the shing-a-ling now baby, shake, shake, shake now  
You don't know, baby, you don't know now, woman

Do the funky Broadway

Dirty filthy Broadway, don't like Broadway?  
At Broadway, look here  
Out on Broadway, there's a woman  
Name of the woman: Broadway woman  
Out on Broadway, yeah, there's a man  
Name of the man, now

### **(286) Story of the rockers**

(Jim Pewter) 1967

It started out with Haley's Comets  
A-rockin' round the clock  
Well, then along came Presley  
With some hillbilly rock, now  
Mix it in with Carl Perkins  
Chuck Berry when he's workin'  
And Little Richard out of Macon  
Inspired Jerry Lee to shakin'  
Slow down the tempo with the Fat Man  
Bring back the rhythm with Bo's band  
Don and Phil and Eddie Cochran  
And Buddy Holly kept-a-rockin'

And that's the story of the rockers  
Yeah, who kept us dancin'  
Everybody was movin'  
And it looked so fine  
Yeah you could feel the emotion  
As you looked around  
Sock it to me rockers  
Roll it down the line

Jump back down to Philly  
For a daily Bandstand Rock  
At the hop with Danny's Juniors  
The stroll was very hot now  
Rydell, Cannon and Dion sang  
While Eddy's Rebels twanged on  
Soon the world a-started twistin'  
With the Checker dance  
The Four Seasons sang Sherry  
While Berry Gordy shopped the Champs  
Ike and Tina and a-Uncle Ray  
Along with Shannon's Runaway

And that's the story of the rockers  
.....

The West Coast started surfin'  
With the Beach Boys band  
Jan and Dean and the Surfariis  
Spread the songs throughout the land

And soon the Beatles from a-Liverpool  
Electrified began to rule  
Roll out the Stones with Satisfaction  
Mix in a bit of blues reaction  
Byrds ans Spoonful got in motion  
With a very good notion  
Otis Redding and Revue  
Young Rascals attitude

And that's the story of the rockers

.....

Chuck Willis, Lord Old Sam Cooke  
Sock it to me, yeah  
Buddy Knox, Jimmy Bowen, Lloyd Price  
Hey don't touch that dial, I ain't through  
I forgot somebody  
Bobby Darin, Larry Williams, The Blue Caps  
Here we go

### **(287) Honky tonk women**

(M.Jagger / K.Richards) 1967

I met a gin-soaked barroom queen in Memphis  
She tried to take me upstairs for a ride  
She had to heave me right across her shoulder  
'cause I just can't seem to drink you off my mind

It's the honky tonk women  
That gimme, gimme, gimme the honky tonk blues

I laid a divorcee in New York City  
I had to put up some kind of a fight  
The lady then she covered me in roses  
She blew my nose and then she blew my mind

It's the honky tonk women

.....

### **(288) In the midnight hour**

(Wilson Pickett / Steve Cropper) 1967

I'm gonna wait till the midnight hour  
That's when my love comes tumblin' down  
I'm gonna wait till the midnight hour  
When there's no one else around

I'm gonna take you girl and hold you  
And do all the things I told you  
In the midnight hour, yes I am, oh yes I am  
One more thing, I just wanna say right here

I'm gonna wait till the stars come out  
And see that twinkle in your eyes  
I'm gonna wait till the midnight hour  
That's when my love begin to shine  
You're the only girl I know that really love me so  
In the midnight hour, oh yeah, in the midnight hour  
Yeah, alright, play it for me one time, now

I'm gonna wait till the midnight hour  
That's when my love come tumblin' down  
I'm gonna wait way in the midnight hour  
That's when my love begin to shine  
Just you and I, oh baby, ha, just you and I  
Nobody around, baby, just you and I  
Alright you know I'm right  
I'm gonna hold you in my arms, just you and I  
In the midnight hour

**(289) Knock on wood**

(Eddie Floyd / Steve Cropper) 1967

I don't want to lose you, this good thing  
That I got 'cause if I do  
I will surely surely lose a lot  
'cause you love is better than any love I know  
It's like thunder and lightning  
The way you love me is frightening  
You better knock, knock on wood, baby

I'm not superstitious about ya  
But I can't take no chance  
I got me spinnin', baby, you know I'm in a trance  
'cause you love is better  
Than any love I know  
It's like thunder and lightning  
The way you love me is frightening  
You better knock, knock on wood, baby

It's no secret about it  
That woman is my loving cup  
'cause she sees to it, that I get enough  
Just one touch from here  
You know it means so much  
It's like thunder and lightning  
The way you love me is frightening  
You better knock, knock on wood, baby



**(290) Ode to Billy Joe**

(Bobbie Gentry) 1967

It was the third of June, another sleepy, dusty Delta day  
I was out choppin' cotton and my brother was balin' hay  
And at dinner time we stopped and walked back to the house to eat  
And Mama hollered out the back door, "y'all remember to wipe your feet"  
And the she said, "I got some news this mornin' from Choctaw Ridge  
Today Billy Joe McAllister jumped off the Tallahatchie Bridge"

And Papa said to Mama as he passed around the blackeyed peas  
"Well Billy Joe never had a lick of sense, pass the biscuits, please"  
"There's five more acres in the lower forty I've got to plow"  
And Mama said it was shame about Billy Joe, anyhow  
Seems like nothin' ever comes to no good up on Choctaw Ridge  
And now Billy Joe McAllister's jumped off the Tallahatchie Bridge

And Brother said he recollected when he and Tom and Billy Joe  
Put a frog down my back at the Carroll County picture show  
And wasn't I talkin' to him after church last Sunday night?  
"I'll have another piece-a apple pie, you know it don't seem right"  
"I saw him at the sawmill yesterday on Choctaw Ridge"  
"And now ya tell me Billy Joe's jumped off the Tallahatchie Bridge"

And Mama said to me, "Child what's happened to your appetite?"  
"I've been cookin' all morning and you haven't touched a single bite"  
"That nice young preacher, Brother Taylor, dropped by today"  
"Said he'd pleased to have dinner on Sunday, oh, by the way"  
"He said he saw a girl that looked a lot like you up on Choctaw Ridge"  
"And she and Billy Joe was throwing somethin' off the Tallahatchie Bridge"

A year has come'n' gone sinec we heard the news 'bout Billy Joe  
And Brother married Becky Thompson, they bought a store in Tupelo  
There was a virus going 'round, papa caught and he died last Spring  
And now Mama doesn't seem to wanna do much of anything  
And me I spend a lot of time pickin' flowers up on Choctaw Ridge  
And drop them into the muddy water off the Tallahatchie Bridge

**(291) Hush**

(Joe South) 1968

Na na na na na na na na na  
Na na na na na na na na na

I got a certain little girl, she's on my mind  
No doubt about it, she looks so fine  
She's the best girl that I ever had  
Sometimes she's gonna make me feel so bad

Na na na na...

Hush hush, I thought I heard her calling my name now  
Hush hush, she broke my heart but I love her just the same now  
Hush hush, I thought I her calling my name now

Hush hush, I need your love and I'm not to blame now

Love, love, they got it early in the morning  
Love, love, they got it late in the evening  
Love, love, well I want that needing  
Love, love, oh I gotta get ahead of it

She's got a love like quicksand  
Only took one touch of her hand  
Blow my mind and I'm in so deep  
That I can't eat and I can't sleep

Na na na na...

### **(292) That's how I got to Memphis**

(Tom T.Hall) 1968

If you love somebody enough  
You'll follow wherever they go  
That's how I got to Memphis  
That's how I got to Memphis

If you love somebody enough  
You'll go where your heart wants to go  
That's how I got to Memphis  
That's how I got to Memphis

I know if you'd seem her you'd tell me 'cause you are my friend  
I've got to find her and find out the trouble she's in

If you tell me that she's not here  
I'll follow the trail of her tears  
That's how I got to Memphis  
That's how I got to Memphis

She would get mad and she used to say  
That she'd come back to Memphis someday  
That's how I got to Memphis  
That's how I got to Memphis

I haven't eaten a bite  
Or slept for three days and nights  
That's how I got to Memphis  
That's how I got to Memphis

I've got to find her and tell her that I love her so  
I'll never rest 'till I found out why she had to go

Thank you for your precious time  
Forgive me if I start to cryin'  
That's how I got to Memphis  
That's how I got to Memphis

**(293) Jumping Jack Flash**

(Mike Jagger / Keith Richards) 1968

I was born in a crossfire hurricane  
And I howled at my ma in the driven rain

But it's all right  
Now in fact it's a gas  
But it's all right  
I'm Jumping Jack Flash  
It's a gas gas gas

I was raised by a toothless bearded hag  
I was schooled with a strap right across my back

But it's all right

.....

I was drowned I was washed up and left or dead  
I fell down to my feet and I saw they bled

But it's all right

.....

I frowned at the crumbs of a crust of bread  
I was crowned with a spike right through my head

But it's all right

.....

**(294) Me and Bobby McGee**

(Kris Kristofferson) 1969

Busted flat in Baton Rouge, waitin' for a train  
And I's feelin' near as faded as my jeans  
Bobby thumbed a diesel down just before it rained  
It rode us all the way into New Orleans  
I pulled my harpoon out of my dirty red bandana  
I's playin' soft while Bobby sang the blues, yeah  
Windshield wipers slappin' time, I's holdin' Bobby's hand in mine  
We sang every song that driver knew, yeah

Freedom's just another word for nothin' left to lose  
Nothin' don't mean nothin' hon' if it ain't free, no no  
And feelin' good was easy, Lord, when he sang the blues  
You know, feelin' good was good enough for me  
Good enough for me and Bobby McGee

From the Kentucky coal mine to the California sun  
There Bobby shared the secrets of my soul  
Through all kinds of weather, through everything we done

Yeah, Bobby baby kept me from the cold  
One day up near Salinas, Lord, I let him slip away  
He's lookin' for that home and I hope he finds it  
But I'd trade all o' my tomorrows for one single yesterday  
To be holdin' Bobby's body next to mine

Freedom's just another word for nothin' left to lose  
Nothin', that's all that Bobby left me, yeah  
But if feelin' good was easy, Lord, when he sang the blues  
Hey, feelin' good was good enough for me  
Good enough for me and Bobby McGee

### **(295) Polk Salad Annie**

(Tony Joe White) 1969

Some of you all never been down South too much  
I'm gonna tell you a little story  
So you'll understand where I'm talking about  
Down there we have a plant that  
Grows out in the woods and the fields  
And it looks something like a turnip green  
Everybody calls it Polk salad, now that's Polk salad  
Used to know a girl that lived down there and  
She'd go out in the evenings to pick a mess of it  
Carry it home and cook it for supper  
'cause that's about all they had to eat  
But they did all right

Down in Louisiana  
Where the alligators grown so mean  
Lived a girl that I swear to the world  
Made the alligators look tame

Polk Salad Annie  
'gators got you granny  
Everybody said it was a shame  
For the mama was working on the chain-gang  
What a mean, vicious woman

Everyday before supertime  
She'd go down by the truck patch  
And pick her a mess of Polk salad  
And carry it home in a tote sack

Polk Salad Annie  
'gators got you granny  
Everybody said it was a shame  
Whoo, how wretched dispitiful  
Straight-razor totin' woman  
Lord have mercy

Sock a little Polk salad to him

Yeah, you know what, yeah, yeah

But daddy was a lazy and a no-count  
Claimed he had a bad back  
All her brothers were fit for  
Was stealing watermelons out of my truck

For once Polk Salad Annie  
'Gators got your granny  
Everybody said it was a shame  
For the mama was working on the chain-gang

Sock a little Polk salad to him  
You know what meets a meal mention  
You sock a little  
Hey, hey, hey, yeah, yeah

### **(296) Born on the Bayou**

(John Fogerty) 1969

Now, when I was just a little boy  
Standin' to my Daddy's knee  
My poppa said, "Son, don't let the man get you  
Do what he done to me  
'cause he'll get you  
'cause he'll get you now, now"

And I can remember the fourth of July  
Runnin' through the back wood bare  
And I can still hear my old hound dog barkin'  
Chasin' down a hoodoo there  
Chasin' down a hoddoo thers

Born on the Bayou  
Born on the Bayou  
Born on the Bayou

Wish I was back on the Bayou  
Rollin' with some Cajun Queen  
Wishin' I were a fast freight train  
Just chooglin' on down to New Orleans

Do it, do it, do it, do it, Oh Lord  
Oh get back boy

**(297) I'm a rocker**

(Chuck Berry) 1970

You know sometimes I'm a rocker and sometimes I'm a roller  
I may go down sometimes but I come back to rock'n'roller

We were out on the floor when they played number one  
We were rockin' and a rollin' and really havin' fun

I'm a rocker, yeah, I'm a roller  
I may go down sometimes but I come back to rock'n'roller

We were out the floor when they played number two  
You know she claims she don't, but I know she do

I'm a rocker....

We were out on the floor when they played number three  
Believe me, I was diggin' her and she was diggin' me

I'm a rocker....

We were out on the floor when they played number four  
She done freak me out and I was ready to go

I'm a rocker.....

We were out on the floor when they played number five  
I was lit up like a green light on a one-way drive

I'm a rocker....

We were out on the floor when they played number six  
I was stone getting firm like a cement mix

I'm a rocker....

We were out on the floor when they played number seven  
We caught a taxicab and told him to take us to heaven

I'm a rocker....

We were out on the floor when they played number eight  
She was right on time and I wasn't a second late

I'm a rocker.....

We were out on the floor when they played number ten  
We had a coke, a cheeseburger, went and did it again

I'm a rocker....

**(298) Fortunate son**

(John Fogerty) 1970

Some folks are born made to wave the flag  
Oh, they're red, white and blue  
And when the band plays, "Hail to the Chief"  
Oh, they point the cannon at you, Lord

It ain't me, it ain't me  
I ain't no senator's son  
It ain't me, it ain't me  
I ain't no fortunate one, no

Some folks are born silver spoon in hand  
Lord, don't they help themselves, oh  
But when the taxman come to the door  
Lord, the house look like a rummage sale, yes

It ain't me, it ain't me  
I ain't no millionaire's son  
It ain't me, it ain't me  
I ain't no fortunate one, no

Yeah, some folks inherit star spangled eyes  
Oh, they send you down to war, Lord  
And when you ask them, how much should we give  
Oh, they only answer, more, more, more, yoh

It ain't me, it ain't me  
I ain't no military son  
It ain't me, it ain't me  
I ain't no fortunate son

**(299) Bad moon rising**

(John Fogerty) 1970

I see the bad moon arising  
I see trouble on the way  
I see earthquakes and lightning  
I see bad times today

Don't go around tonight  
Well, it's bound to take your life  
There's a bad moon on the rise

I hear hurricanes ablowing  
I know the end is coming soon  
I fear river over flowing  
I hear the voice of rage and ruin

Don't go around tonight  
.....

Hope you got your things together  
Hope you are quite prepared to die  
Looks like we're in the nasty weather  
One eye is taken for an eye

Don't go around tonight

.....

**(300) Sweet home Alabama**

(Ed King / Ronnie Van Zandt / Gary Rossington) 1973

Big wheels keep on running  
Carry me home to see my kin  
Singing songs about the Southland  
I miss ol' Bamy once again  
And I think it's a sin, yeah

Well, I heard Mr. Young sing about us  
Well, I heard ol' Neil out us down  
Well, I hope Neil Young will remember  
A Southern man don't need him around anyhow

Sweet home Alabama  
Where the skies are so blue  
Sweet home Alabama  
Lord, I'm coming home to you

In Birmingham they shot the governor  
Now we all did what we could do  
Now Watergate does not bother me  
Does your conscience bother you?  
Tell the truth

Sweet home Alabama

.....

Now Muscle Shoals has got the Swampers  
And they've been know to pick a song or two  
Lord they get me off so much  
They pick me up when I'm feeling blue  
Now how about you?

Sweet home Alabama

.....



## ANNEX 2

## INDEX CRONOLÒGIC DEL CORPUS

<b>1921</b>			
1	St.Louis blues	W.C.Handy	Esther Bigeou
<b>1928</b>			
2	Mack the Knife	Kurt Weill / Marc Blitzstein	Bobby Darin
<b>1929</b>			
3	Worried life blues	J.Estes / R.Smith / J.P.Johnson	Bessie Smith
<b>1930</b>			
4	Love for sale	Cole Porter	Ruth Etting
5	St.James Infirmary	Trad./ Cab Calloway	Cab Calloway
<b>1935</b>			
6	Summertime	G.Gershwin / DuBose Heyward	Ella Fitzgerald
<b>1937</b>			
7	Night and day	Cole Porter	Damia
<b>1940</b>			
8	Down the road a piece	Don Raye	Will Bradley
<b>1945</b>			
9	Caldonia	Fleecie Moore	Louis Jordan
<b>1946</b>			
10	So glad you're mine	Arthur Crudup	Elvis Presley
11	Don't let the sun catch you cryin'	Joe Greene	Louis Jordan
12	Choo choo ch'boogie	Horton / Darling / Gabler	Louis Jordan
13	Blue moon of Kentucky	Bill Monroe	Bill Monroe
14	Route 66	Robert Troup	Nat King Cole
15	That's all right mama	Arthur Crudup	Elvis Presley
<b>1948</b>			
16	Good rockin' tonight	Roy Brown	Roy Brown
<b>1949</b>			
17	Stormy monday	T.Bone Walker	T.Bone Walker
<b>1950</b>			
18	I almost lost my mind	Ivory Joe Hunter	Pat Boone

19	I'm movin' on	Clarence E.Snow	Hank Snow
20	My baby left me	A.Crudup / B.Medley / B.Hatsfield	Elvis Presley
<b>1951</b>			
21	When the Saints go marchin' in	Trad./ P.Campbell / K.E.Purvis	Bo Diddley
22	I can't help it	Hank Williams	Hank Williams
23	Jezebel	Wayne Shanklin	Frankie Laine
24	Train kept a rollin'	Mann/ Kay / Bradshaw	Johnnie Burnette
<b>1952</b>			
25	Jambalaya	Hank Williams	Hank Williams
<b>1953</b>			
26	Your cheatin' heart	Hank Williams	Hank Williams
27	Crazy man crazy	Bill Haley	Bill Haley
28	Flip, flop and fly	J.Cephas / P.Wiggins	Joe Turner
29	Please don't leave me	A.Domino / D.Bartholomew	Fats Domino
<b>1954</b>			
30	Baby let's play house	Arthur Gunter	Elvis Presley
31	Rock around the clock	Jimmy De Knight/Max Freedman	Bill Haley
32	Shake, rattle and roll	Charles Calhoun	Joe Turner
33	Down the line	J.Nolen / R.Orbison	Roy Orbison
34	Up above my head	W. Earl Brown	Frankie Laine
<b>1955</b>			
35	Ain't that a shame	A.Domino / D.Bartholomew	Fats Domino
36	A mess of blues	Doc Pomus / Mort Shuman	Elvis Presley
37	See you later alligator	Robert Guildry	Bill Haley
38	Am I blue	Akst / Clarke	Ray Charles
39	The fool	Ford / Hazlewood	Sanford Clark
40	Tutti frutti	Penniman/ D.LaBostrie/ J.Lubin	Little Richard
41	My babe	Walter Jacobs/ W.Dixon/ J.Stone	Little Walter
42	Thirty days	Chuck Berry	Chuck Berry
43	Whola lotta shakin' goin' on	Dave Williams / Sonny David	Jerry Lee Lewis
44	Hearts of stone	Rody Jackson / Eddy Ray	The Fontane Sisters
45	I'm in love again	A.Domino / D.Bartholomew	Fats Domino
46	I got a woman	Ray Charles	Ray Charles
47	Maybellene	C.Berry / A.Freed / Russ Fratto	Chuck Berry
48	Only you	Buck Ram / André Rand	The Platters
49	Mystery train	Little Jr.Parker / Sam Phillips	Elvis Presley
50	Folsom Prison blues	Johnny Cash	Johnny Cash
51	Milk cow blues	John Estes / K.Arnold / Wills	Eddie Cochran
52	Turn around	Carl Perkins	Carl Perkins
53	Wee wee hours	Chuck Berry	Chuck Berry
<b>1956</b>			
54	Ain't she sweet	Milton Ager / Jack Yellen	Gene Vincent
55	Be bop a lula	G.Vincent / T.Davis	Gene Vincent
56	Boppin' the blues	C.Lee Perkins	Carl Perkins

57	Five days, five days	Rhodes / Willey / Franks	Gene Vincent
58	Cry me a river	Arthur Hamilton	Julie London
59	Blue moon	Rodgers / Hart	The Marcells
60	Bluejean bop	G.Vincent / Hal Levy	Gene Vincent
61	Blueberry Hill	A.Lewis / V.Rose/ L.Stock	Fats Domino
62	Brown eyed handsome man	Chuck Berry	Chuck Berry
63	Don't be cruel	O.Blackwell / E.Presley	Elvis Presley
64	Fever	L.W.John/ J.Davenport/E.Cooley	Peggy Lee
65	Everybody's tryin' to be my babe	Carl Perkins	Carl Perkins
66	Ruby baby	Jerry Leiber / Mike Stoller	The Drifters
67	Roll over Beethoven	Chuck Berry	Chuck Berry
68	Rock Island Line	Huddy Leadbetter / L.Donegan	Lonnie Donegan
69	Rip it up	Robert Blackwell / J.Marascalco	Little Richard
70	Singing the blues	Melvin Endsley	Guy Mitchell
71	Slippin' n' slidin'	Penniman/ Bocage/ Collins/ Smith	Little Richard
72	Too much monkey business	Chuck Berry	Chuck Berry
73	When my blue moon turns to gold	W.Walker / G.Sullivan	Merle Haggard
74	Heartbreak Hotel	M.Axton / T.Durden / E.Presley	Elvis Presley
75	Honey don't	Carl Perkins	Carl Perkins
76	I'm gonna sit right down	J.Thomas / H.Biggs	Elvis Presley
77	Lawdy Miss Clawdy	Lloyd Price	Lloyd Price
78	Long tall Sally	Penniman /Blackwell / Johnson	Little Richard
79	Money honey	J.Leiber / M.Stoller / Jesse Stone	The Drifters
80	Blue suede shoes	Carl Perkins	Carl Perkins
81	Love me tender	E.Presley / V.Matson	Elvis Presley
82	Ready Teddy	R.Blackwell / J.Marascalco	Little Richard
83	Hound dog	Jerry Leiber / Mike Stoller	Elvis Presley
84	Love me	Jerry Leiber / Mike Stoller	Elvis Presley
85	Tryin' to get to you	R.McCoy / S.Singleton	Elvis Presley
<b>1957</b>			
86	Baby blue	G.Vincent / Bobby Jones	Gene Vincent
87	Bonnie Moronia	Larry Williams	Larry Williams
88	By the light of the silvery moon	G.Edwards / E.Madden	Little Richard
89	C'mon everybody	Eddie Cochran / Jerry Capehart	Eddie Cochran
90	Rave on	Sonny West/ B.Tilman/ N.Petty	Buddy Holly
91	Rockin' pneumonia	Huey Smith / John Vincent	Huey Piano Smith
92	Sick and tired	C.Kenner / D.Bartholomew	Fats Domino
93	The girl can't help it	Robert Troup	Little Richard
94	Mean woman blues	Claude Demetrius	Elvis Presley
95	That'll be the day	B.Holly / N.Petty / J.Allison	Buddy Holly
96	Teddy bear	B.L.Jefferson / K.Mann / B.Lowe	Elvis Presley
97	It hurts me too	Mel London	Elmore James
98	Trouble	Jerry Leiber / Mike Stoller	Elvis Presley
99	You'll never walk alone	O.Hammerstein / R.Rodgers	Gene Vincent
100	Great balls of fire	Jack Hammer / O.Blackwell	Jerry Lee Lewis
101	Poison ivy	Jerry Leiber / Mike Stoller	The Coasters
102	Sugaree	M.Robbins / G.Kelly	Marty Robbins
103	It's too late	Chuck Willis	Chuck Willis
104	It'll be me	Jack Clement	Jack Clement
105	Lucille	A.Collins / R.Penniman	Little Richard
107	That's when your heartaches b.	Raskin Brown	Elvis Presley
108	I'm walkin'	F.Domino / D.Bartholomew	Fats Domino
109	Peace in the valley	Thomas A.Dorsey	Tennessee Ernie Ford
110	Not fade away	Norman Petty / Charles Hardin	Buddy Holly
111	Peggy Sue	J.Allison / N.Petty / B.Holly	Buddy Holly
112	Jailhouse rock	Jerry Leiber / Mike Stoller	Elvis Presley
113	Have I told you lately	Scott/ Wiseman / Geen Autry	Eddie Cochran

114	Kansas City	Jerry Leiber / Mike Stoller	Little Richard
115	School days	Chuck Berry	Chuck Berry
116	Johnny B.Good	Chuck Berry	Chuck Berry
117	Frankie and Johnny	Trad./ Gene Vincent	Gene Vincent
118	Twenty flight rock	Fairchild / E.Cochran	Eddie Cochran
119	Matchbox	Carl Lee Perkins	Carl Perkins
120	Loving you	Jerry Leiber / Mike Stoller	Elvis Presley
121	All shook up	Otis Blackwell / Elvis Presley	Elvis Presley
122	Oh boy	Sonny West/ B.Tilghman/ N.Petty	Buddy Holly
123	Rock'n'roll music	Chuck Berry	Chuck Berry
124	Tear it up	Dorsey Burnette / J.Burnette	Johnnie Burnette
125	Red hot	Emerson	Bob Luman
126	Valley of tears	A.Domino / D.Bartholomew	Fats Domino
<b>1958</b>			
127	One night	Bartholomew / King	Elvis Presley
128	Git it	Bob Kelly	Gene Vincent
129	Jeannie, Jeannie, Jeannie	Rickie Page / George Motola	Eddie Cochran
130	Sweet little rock'n'roller	Chuck Berry	Chuck Berry
131	Early in the morning	Darin/ Harris	Buddy Holly
132	Baby I don't care	Jerry Leiber / Mike Stoller	Buddy Holly
133	At the hop	Madorra	Danny & The Juniors
134	Bo Diddley	Ellas McDaniels	Bo Diddley
135	Breathless	Otis Blackwell	Jerry Lee Lewis
136	Buona sera	G.Sigman / P.De Rose	Louis Prima
137	Chantilly lace	J.P.Richardson	Big Bopper
138	Bye bye love	B.Bryant / F.Bryant	The Everly Brothers
139	Send me some lovin'	J.Marascalco / L.Price	Little Richard
140	Summertime blues	Eddie Cochran / Jerry Capehart	Eddie Cochran
141	Sweet little sixteen	Chuck Berry	Chuck Berry
142	Something else	Eddie Cochran / Sharon Shelley	Eddie Cochran
143	Skinny Minnie	B.Haley / R.Keefer / M.Gabler	Bill Haley
144	C.C.Rider	Chuck Willis	Chuck Willis
145	Carol	Chuck Berry	Chuck Berry
146	Words of love	Buddy Holly	Buddy Holly
147	Good golly Miss Molly	Robert Blackwell / J.Marascalco	Little Richard
148	High school confidential	Ron Hargrave / Jerry L.Lewis	Jerry Lee Lewis
149	It's only make believe	C.Twitty / Nance	Conway Twitty
150	Dizzy Miss Lizzy	Larry Williams	Larry Williams
151	Cut across Shorty	Wilkin / Walker	Eddie Cochran
152	Dixieland rock	A.Schroeder / R.Franck	Elvis Presley
153	Memphis Tennessee	Chuck Berry	Chuck Berry
154	King Creole	J.Leiber / M.Stoller	Elvis Presley
155	Mean streak	Ian Samwell	Cliff Richard
156	I got stung	A.Schroeder / David Hill	Elvis Presley
157	Slow down	Larry Williams	Larry Williams
158	My way	Eddie Cochran / Jerry Capehart	Eddie Cochran
159	Reelin' n' rockin'	Chuck Berry	Chuck Berry
160	Say Mama	Johnny Meeks / Jack Earl	Gene Vincent
161	Rocky road blues	Bill Monroe	Gene Vincent
162	Trouble in mind	Jones	Conway Twitty
<b>1959</b>			
163	A fool such as I	Trader	Bill Haley
164	Almost grown	Chuck Berry	Chuck Berry
165	Susie Q	Hawkins / Lewis / Broadwater	Dale Hawkins
166	Lonely weekends	Charlie Rich	Charlie Rich

167	Cathy's clown	Phil & Don Everly	The Everly Brothers
168	Corrine Corrina	J.M.Williamson / Bo Chatman	Ray Peterson
169	Donna	Ritchie Valens	Ritchie Valens
170	Sea cruise	Huey P.Smith	Frank Ford
171	Shout	R. & O. Kelly	The Isley Brothers
172	Stagger Lee	Logan / L.Price	Lloyd Price
173	Turn me loose	Doc Pomus / Mort Shuman	Fabian
174	Three steps to heaven	Eddie Cochran	Eddie Cochran
175	Unchained melody	A.North / H.Zaret / R.M.Siegel	Charlie Rich
176	White lightning	George Jones / J.P.Richardson	Big Bopper
177	Hallelujah I love her so	Ray Charles	Ray Charles
178	I'm ready	A.Lewis / S.Bradford / A.Domino	Fats Domino
179	I want to walk you home	Antoine Domino	Fats Domino
180	La Bamba	Trad./ R.Valens	Ritchie Valens
181	What'd I say	Ray Charles	Ray Charles
182	Mr.Blue	Deweyne / Blackwell	The Fleetwoods
183	Pledging my love	D.Robey / F.Washington	Johnny Ace
184	Personality	Lloyd Price	Lloyd Price
185	Brand new Cadillac	Vince Taylor	Vince Taylor
186	Little queenie	Chuck Berry	Chuck Berry
187	Sexy ways	Hank Ballard	Hank Ballard
188	She she little Sheila	Jerry Meritt / Withey Pullein	Gene Vincent
189	Tupelo	J.L.Hooker	John Lee Hooker
190	Let it rock	Chuck Berry	Chuck Berry
191	Wake up little Suzie	Bordeaux & Felice Bryant	The Everly Brothers
192	Diana	P.Anka	Paul Anka
<b>1960</b>			
193	Run around Sue	D.DiMucci/ A.Ferreri /E.Maresca	Dion & The Belmonds
194	Move it	Ian Samwell	Cliff Richard
195	Mary Ann	Ray Charles	Ray Charles
196	Bye bye Johnny	Chuck Berry	Chuck Berry
197	Cincinatti Fireball	Aaron Schroeder / J.L.McFarland	Johnnie Burnette
198	Chains	Gerry Goffin / Carole King	The Cookies
199	Tobacco Road	John D.Loudermilk	Lou Rawls
200	Shaking all over	Heath	Johnny Kidd
201	Lonesome town	Baker Knight	Rick Nelson
202	Drown in my own tears	H.Glover	Ray Charles
203	The twist	Hank Ballard	Hank Ballard
204	Georgia on my mind	H.Carmichael/S.Gorrell/R.Charles	Ray Charles
205	Baby what do you want me to do	Jimmy Reed	Jimmy Reed
206	You're sixteen	Bob & Dick Sherman	Johnnie Burnette
207	Mother in law	Ernie K-Doe	Ernie K-Doe
208	My girl Josephine	A.Domino	Fats Domino
209	It's now or never	Aaron Schroeder / Willy Gold	Elvis Presley
210	Big boss man	Smith/ W.Dixon	Jimmy Reed
<b>1961</b>			
211	A hundred pounds of clay	K.Rogers / L.Dixon / B.Elvin	Gene McDaniels
212	Save the last dance for me	Doc Pomus / Mort Shuman	Ben E.King
213	Stand by me	B.E.King / Elmo Glick	Ben E.King
214	Ya ya	L.Dorsey / M.Robinson / M.Levy	Lee Dorsey
215	Hit the road Jack	Ray Charles	Ray Charles
216	Hello Mary Lou	G.Pitney / C.Mangiaracana	Rick Nelson
217	I can't stop loving you	Don Gibson	Don Gibson
218	I'm talkin' about you	Ray Charles	Ray Charles
219	Let's twist again	Dave Appell / Karl Mann	Chubby Checker

220	Let's dance	Lee	Chris Montez
221	New Orleans	Frank Guido / Joseph Rayster	Bill Haley
222	Moody river	Garry Bruce	Johnnie Burnette
223	Pony time	D.Covay / J.Beiry	Don Covay
224	The night time	Brown / Cadena / Herman	Ray Charles
225	The madison time	R.Bryant / E.Morrison	Ray Bryant
<b>1962</b>			
226	Rhythm of the rain	John Gummoe	The Cascades
227	That's my desire	Loveday / Kresa	Pat Boone
228	Twistin' the night away	Sam Cooke	Sam Cooke
229	Sweet Georgia Brown	Bernie / Pinkard / Casey	Ella Fitzgerald
230	Sheila	Tommy Roe	Tommy Roe
231	Unchain my heart	Teddy Powell / Robert Sharp	Ray Charles
232	The hippy hippy shake	Chan Romero	Chan Romero
233	The locomotion	Gery Goffin / Carol King	Little Eva
234	You better move on	Arthur Alexander	Arthur Alexander
235	Money	Bradford / Gordy	Barrett Strong
236	My Bonnie	Trad./ Tony Sheridan	Tony Sheridan
237	Peppermint twist	Joey Dee / Henry Glover	Joey Dee
238	I saw her standing there	J.Lennon / P.McCartney	The Beatles
239	Hey baby	M. Cobb / B. Channel	The Bristols
240	Orange Blossom Special	Elvin T.Rouse	Johnny Cash
241	We say yeah	Gormley / B.Welch / H.Marvin	Cliff Richard
<b>1963</b>			
242	Da doo ron ron	Greenwich / Barry / P.Spector	The Chrystals
243	Five hundred miles	B.Bare / C.Williams / H.West	Bobby Bare
244	Twist and shout	Bert Russell / Phil Medley	The Beatles
245	You're the devil in disguise	B.Giant / E.Baum / F.Kaye	Elvis Presley
246	I wanna be your man	J.Lennon / P.McCartney	The Beatles
247	It hurts me	Byers/ Daniels	Elvis Presley
248	Sealed with a kiss	G.Geld / P.Udell	Bobby Vinton
249	Boys	W.Dixon / W.Farrell	The Beatles
250	Anna	Arthur Alexander	Arthur Alexander
251	Nadine	Chuck Berry	Chuck Berry
252	I saw Linda yesterday	D.Lee / A.Reynolds	Dickey Lee
253	Hi heel sneakers	Robert Higgenbotham	Tommy Tucker
254	Detroit City	Dan Dill / Mel Phillis	Bobby Bare
<b>1964</b>			
255	Bring it home to me	Sam Cooke	Sam Cooke
256	Glad all over	Dave Clark / Mike Smith	The Dave Clark Five
257	Keep-a-knockin'	Penniman / Williams / Hays	Little Richard
258	Everybody needs somebody	Russell / Burke / Wexler	Solomon Burke
259	Mr. Lonely	B.Vinton / G.Allen	Bobby Vinton
260	A shot of rhythm and blues	Jerry Thompson	Johnny Kidd
261	Do you love me	Berry Gordy Jr	The Dave Clark Five
262	Promised land	Chuck Berry	Chuck Berry
263	Jenny, Jenny	R.Penniman / E.Johnson	Little Richard
264	No particular place to go	Chuck Berry	Chuck Berry
265	She's a woman	J.Lennon / P.McCartney	The Beatles
266	The house of the rising sun	Trad./ Alan Price	The Animals

**1965**

267	Day tripper	J.Lennon / P.McCartney	The Beatles
268	Early morning rain	Gordon Lightfoot	Gordon Lightfoot
269	Mr.Tambourine Man	Bob Dylan	Bob Dylan
270	Girl	J.Lennon / P.McCartney	The Beatles
271	Yesterday	J.Lennon / P.McCartney	The Beatles
272	The land of 1000 dances	Kenner / Domino	Wilson Pickett
273	Green green grass of home	J. C.Putman	Porter Wagoner
274	King of the road	R.Miller	Roger Miller

**1966**

275	Black is black	A.Hayes / G.Wadey	Mike Kennedy
276	Uptight	H.Cosby / S.May / S.Judkins	Stevie Wonder
277	When a man loves a woman	C.Lewis / A.Wright	Percy Sledge
278	Down by the riverside	Trad.	Elvis Presley
279	Gimme some lovin´	Fred Carter	Spencer Davies Group
280	Got to get you into my life	J.Lennon / P.McCartney	The Beatles
281	Hey Joe	Trad./ Reg Guest	Jimi Hendrix

**1967**

282	Sitting on the dock of the bay	O.Redding / S.Cropper	Otis Redding
283	Soul man	Isaac Hayes / David Porter	Sam & Dave
284	Sweet soul music	O.Redding / A.Conley	Arthur Conley
285	Funky Broadway	Lester Christian	Wilson Pickett
286	Story of the rockers	Jim Pewter	Gene Vincent
287	Honky tonk women	M.Jagger / K.Richards	The Rolling Stones
288	In the midnight hour	W.Pickett / S.Cropper	Wilson Pickett
289	Knock on wood	Eddie Floyd / Steve Cropper	Eddie Floyd
290	Ode to Billy Joe	Thomas / B.Gentry	Bobby Gentry

**1968**

291	Hush	Joe South	Joe South
292	That´s how I got to Memphis	Tom T.Hall	Tom T.Hall
293	Jumpin´ Jack Flash	M.Jagger / K.Richards	The Rolling Stones

**1969**

294	Me and Bobby McGee	K.Kristofferson / F.Foster	Kris Kristofferson
295	Polk Salad Annie	Tony Joe White	Tony Joe White
296	Born in the bayou	John Fogerty	Credence C.Revival

**1970**

297	I´m a rocker	C.Berry	Chuck Berry
298	Fortunate son	John Fogerty	Credence C.Revival
299	Bad moon rising	John Fogerty	Credence C.Revival

**1973**

300	Sweet home Alabama	E.King/R.Van Zandt/E.Rosington	Lynird Skynird
-----	--------------------	--------------------------------	----------------





## ANNEX 3

## INDEX D'AUTORS

AGER, Milton & Jack YELLEN	Ain't she sweet	1956
AKST / CLARKE	Am I blue	1955
ALEXANDER, Arthur	You better move on Anna	1962 1963
ANKA, Paul	Diana	1959
APPELL, Dave & Karl MANN	Let's twist again	1961
AXTON, M., T.DURDEN & Elvis PRESLEY	Heartbreak Hotel	1956
ANONIM (Tradicional)	St.James Infirmary When the Saints go marchin' in Frankie and Johnny La Bamba My Bonnie The house of the rising sun Down by the riverside Hey Joe	1930 1951 1957 1959 1962 1964 1966 1966
BALLARD, Hank	Sexy ways The twist	1959 1959
BARE, Bobby, C. WILLIAMS & H.WEST	Five hundred miles	1963
BARTHOLOMEW, Dave & KING	One night	1958
BERNIE, PINKARD, CASEY	Sweet Georgia Brown	1962
BERRY, Chuck	Thirty days Wee wee hours Brown eyed handsome man Roll over Beethoven Too much monkey business School days Johnny B.Good Rock'n'roll music Sweet little rock'n'roller Sweet little sixteen Carol Memphis Tennessee Reelin' n' rockin' Almost grown Little queenie Let it rock Bye bye Johnny	1955 1955 1956 1956 1956 1957 1957 1957 1958 1958 1958 1958 1958 1959 1959 1959 1960

	Nadine	1963
	Promised land	1964
	No particular place to go	1964
	I'm a rocker	1970
BERRY, Chuck, Alan FREED & Russ FRATTO	Maybellene	1955
BLACKWELL, Otis	Breathless	1958
BLACKWELL, Otis & Elvis PRESLEY	Don't be cruel	1956
	All shook up	1957
BLACKWELL, Robert & J.MARASCALCO	Rip it up	1956
	Ready Teddy	1956
	Good golly Miss Molly	1958
BRADFORD, GORDY	Money	1962
BROWN, Raskin	That's when your heartaches b.	1957
BROWN, Roy	Good rockin' tonight	1948
BROWN, W.Earl	Up above my head	1954
BROWN, CADENA, HERMAN	The night time	1961
BRUCE, Gary	Moody river	1961
BRYANT Bordeaux & Felice	Bye bye love	1958
	Wake up little Suzie	1959
BRYANT, Ray & E.MORRISON	The madison time	1961
BURNETTE, Dorsey & Johnnie BURNETTE	Tear it up	1957
BYERA / DANIELS	It hurts me	1963
CALHOUN, Charles	Shake, rattle and roll	1954
CARTER, Fred	Gimme some lovin'	1966
CASH, Johnny	Folsom Prison blues	1955
CHARLES, Ray	I got a woman	1955
	Hallelujah I love her so	1959
	What'd I say	1959
	Mary Ann	1960
	Hit the road Jack	1961
	I'm talkin' about you	1961
CHARLES, Ray & Hoagy CARMICHAEL	Georgia on my mind	1960
CHRISTIAN, Lester	Funky Broadway	1967
CLARK, Dave & Mike SMITH	Glad all over	1964
CLEMENT, Jack	It'll be me	1957

## Annexos

COBB / CHANNEL	Hey baby	1962
COCHRAN, Eddie	Three steps to heaven	1959
COCHRAN, Eddie & Jerry CAPEHART	C'mon everybody	1957
	Summertime blues	1958
	My way	1958
COCHRAN, Eddie & FAIRCHILD	Twenty flight rock	1957
COCHRAN, Eddie & Sharon SHELLEY	Something else	1958
COOKE, Sam	Twistin' the night away	1962
	Bring it home to me	1964
COSBY, H. / S.MAY & S.JUDKINS	Uptight	1966
COVAY, Don & J.BEIRY	Pony time	1961
CRUDUP, Arthur	So glad you're mine	1946
	That's all right mama	1946
CRUDUP, Arthur, B.MEDLEY & B.HATFIELD	My baby left me	1950
DARIN, Bobby & HARRIS	Early in the morning	1958
DE KNIGHT, Jimmy & Max FREEDMAN	Rock around the clock	1954
DEE, Joey & Henry GLOVER	Peppermint twist	1962
DEMETRIUS, Claude	Mean woman blues	1957
DEWEYNE / BLACKWELL	Mr.Blue	1959
DI MUCCI, Dion, A.FERRERI & E.MARESCA	Run around Sue	1960
DILL, Dan & Mel PHILLIS	Detroit City	1963
DIXON, Willie & W.FARRELL	Boys	1963
DIXON, Willie & SMITH	Big boss man	1960
DOMINO, Antoine	I want to walk you home	1959
	My girl Josephine	1960
DOMINO, Antoine & Dave BARTHOLOMEW	Please don't leave me	1953
	Ain't that a shame	1955
	I'm in love again	1955
	I'm walkin'	1957
	Valley of tears	1957
DOMINO, Antoine & KENNER	The land of 1000 dances	1965
DOMINO, Antoine, A.LEWIS & S.BRADFORD	I'm ready	1959
DORSEY, Lee, M.ROBINSON & M.LEVY	Ya ya	1961
DORSEY, Thomas A.	Peace in the valley	1957
DYLAN, Bob	Mr.Tambourine Man	1965

EDWARDS, G. & E.MADDEN	By the light of the silvery moon	1957
EMERSON	Red hot	1957
ENDSLEY, Melvin	Singing the blues	1956
ESTES, John, R.SMITH & J.P.JOHNSON	Worried life blues	1929
ESTES, John & Kokomo ARNOLD	Milk cow blues	1955
EVERY, Phil & Don	Cathy's clown	1959
FLOYD, Eddie & Steve CROPPER	Knock on wood	1967
FOGERTY, John	Born on the bayou	1969
	Fortunate son	1970
	Bad moon rising	1970
FORD & Lee HAZLEWOOD	The fool	1955
GELD, G. & P. UDELL	Sealed with a kiss	1963
GENTRY, Bobbie & THOMAS	Ode to Billy Joe	1967
GERSHWIN, George & DuBose HEYWARD	Summertime	1935
GIANT, B./ E.BAUM & F.KAYE	You're the devil in disguise	1963
GIBSON, Don	I can't stop loving you	1961
GLOVER, H.	Drown in my own tears	1960
GOFFIN, Gerry & Carole KING	Chains	1960
	The locomotion	1962
GORDY Jr. , Berry	Do you love me	1964
GREENE, Joe	Don't let the sun catch you cryin'	1946
GREENWICH , BARRY & Phil SPECTOR	Da doo ron ron	1963
GUIDO, Frank & Joseph RAYSTER	New Orleans	1961
GUILDRY, Robert	See you later alligator	1955
GUMMOE, John	Rhythm of the rain	1962
GUNTHER, Arthur	Baby let's play house	1954
HALEY, Bill	Crazy man crazy	1953
HALEY, Bill, R.KEEFER & M.GABLER	Skinnie Minnie	1958
HALL, Tom T.	That's how I got to Memphis	1968
HAMILTON, Arthur	Cry me a river	1956
HAMMER, Jack & Otis BLACKWELL	Great balls of fire	1957

HAMMERSTEIN, Oscar & R.RODGERS	You'll never walk alone	1957
HANDY, W.C	St.Louis blues	1921
HARGRAVE, Ron & Jerry Lee LEWIS	High school confidential	1958
HAWKINS, Dale, LEWIS & BROADWATER	Susie Q	1959
HAYES, A. & G.WADEY	Black is black	1966
HAYES, Isaac & David PORTER	Soul man	1967
HEATH	Shaking all over	1960
HIGHENBOTHAM, Robert	Hi-heel sneakers	1963
HOLLY, Buddy	Words of love	1958
HOLLY, Buddy & Norman PETTY	Not fade away	1957
HOLLY, Buddy, Norman PETTY & Jerry ALLISON	That'll be the day	1957
	Peggy Sue	1957
HOOKER, John Lee	Tupelo	1959
HORTON / DARLING / GABLER	Choo choo ch'boogie	1946
HUNTER, Ivory Joe	I almost lost my mind	1950
JACKSON, Rody & Eddy RAY	Hearts of stone	1955
JACOBS, Walter, Willy DIXON & Jesse STONE	My babe	1955
JAGGER, Mick & Keith RICHARDS	Honky tonk women	1967
	Jumpin' Jack Flash	1968
JEFFERSON, Blind Lemon & Karl MANN	Teddy Bear	1957
JOHN, L.W. / J.DAVENPORT & E:COOLEY	Fever	1956
JONES	Trouble in mind	1958
K-DOE, Ernie	Mother in law	1960
KELLY, Bob	Git it	1958
KELLY, R. & O.	Shout	1959
KENNER, C. & Dave BARTHOLOMEW	Sick and tired	1957
KING, Ben E. & Elmo GLICK	Stand by me	1961
KING, E., R.VAN ZANDT, E.ROSINGTON	Sweet home Alabama	1973
KNIGHT, Baker	Lonesome town	1960
KRISTOFFERSON, Kris & F.FOSTER	Me and Bobby McGee	1969

LEADBETTER, Huddy	Rock Island line	1956
LEE	Let's dance	1961
LEE, Dickey & A.REYNOLDS	I saw Linda yesterday	1963
LEIBER, Jerry & Mike STOLLER	Ruby baby	1956
	Hound dog	1956
	Love me	1956
	Trouble	1957
	Poison ivy	1957
	Jailhouse rock	1957
	Kansas City	1957
	Loving you	1957
	Baby I don't care	1958
	King Creole	1958
LEIBER, Jerry, Mike STOLLER & Jesse STONE	Money honey	1956
LENNON, John & Paul McCARTNEY	I saw here standing there	1962
	I wanna be your man	1963
	She's a woman	1964
	Day tripper	1965
	Girl	1965
	Yesterday	1965
	Got to get you into my life	1966
LEWIS, A., Vincent ROSE & Lewis STOCK	Blueberry Hill	1956
LEWIS, C. & A.WRIGHT	When a man loves a woman	1966
LIGHTFOOT, Gordon	Early morning rain	1965
LONDON, Mel	It hurts me too	1957
LOUDERMILK, John D.	Tobacco Road	1960
LOVEDAY / KRESA	That's my desire	1962
McCOY, Robert & Shelby SINGLETON	Tryin' to get to you	1956
McDANIELS, Ellas	Bo Diddley	1958
MANN/ KAY/ BRADSHAW	Train kept a rollin'	1951
MEEKS, Johnny & Jack EARL	Say mama	1958
MERRITT, Jerry & Withey PULLEIN	She she little Sheila	1959
MILLER, Roger	King of road	1965
MONROE, Bill	Blue moon of Kentucky	1946
	Rocky road blues	1958
MOORE, Fleecie	Caldonia	1945
NORTH, A., H.ZARET & R.M.SIEGEL	Unchained melody	1959

## Annexos

ORBISON, Roy & J.NOLEN	Down the line	1954
PAGE, Rickie & George MOTOLA	Jeannie, Jeannie, Jeannie	1958
PARKER, Junior & Sam PHILLIPS	Mystery train	1955
PENNIMAN, Richard, BOCAGE, COLLINS	Slippin' n' slidin'	1956
PENNIMAN, Richard, R.BLACKWELL & Enotris JOHNSON	Long tall Sally	1956
PENNIMAN, Richard & Albert COLLINS	Lucille	1957
PENNIMAN, Richard & Enotris JOHNSON	Jenny, Jenny	1964
PENNIMAN, Richard, D.LABOSTRIE/ J.LUBIN	Tutti frutti	1955
PENNIMAN, Richard, WILLIAMS, HAYS	Keep-a-knockin'	1964
PERKINS, Carl Lee	Turn around	1955
	Boppin' the blues	1956
	Everybody's tryin' to be my baby	1956
	Honey don't	1956
	Blue suede shoes	1956
	Matchbox	1957
PEWTER, Jim	Story of the rockers	1967
PICKETT, Wilson & Steve CROPPER	In the midnight hour	1967
PITNEY, Gene & C.MANGIARACANA	Hello Mary Lou	1961
POMUS, Doc & Mort SHUMAN	A mess of blues	1955
	Turn me loose	1959
	Save the last dance for me	1961
PORTER, Cole	Love for sale	1930
	Night and day	1937
POWELL, Teddy & Robert SHARP	Unchain my heart	1962
PRESLEY, Elvis & V.MATSON	Love me tender	1956
PRICE, Lloyd	Lawdy Miss Clawdy	1956
	Personality	1959
PRICE, Lloyd & LOGAN	Stagger Lee	1959
PRICE, Lloyd & John MARASCALCO	Send me some lovin'	1958
PUTMAN, C.	Green green grass of home	1965
RAM, Buck & André RAND	Only you	1955
RAYE, Don	Down the road a piece	1940

REDDING, Otis & Arthur CONLEY	Sweet soul music	1967
REDDING, Otis & Steve CROPPER	Sitting on the dock of the bay	1967
REED, Jimmy	Baby what do you want me to do	1960
RHODES / WILLEY / FRANKS	Five days, five days	1956
RICH, Charlie	Lonely weekends	1959
RICHARDSON, J.P.	Chantilly lace	1958
RICHARDSON, J.P. & George JONES	White lightning	1959
ROBBINS, Marty & G.KELLY	Sugaree	1957
ROBEY, D. & F.WASHINGTON	Pledging my love	1959
RODGERS & HART	Blue moon	1956
ROE, Tommy	Sheila	1962
ROGERS, K., L.DIXON & B.ELVIN	A hundred pounds of clay	1961
ROMERO, Cham	The hippy hippy shake	1962
ROUSE, Elvin T.	Orange Blossom Special	1962
RUSSELL, BURKE, WEXLER	Everybody needs somebody	1964
RUSSELL, Bert & Phil MEDLEY	Twist and shout	1963
SAMWELL, Ian	Mean streak	1958
	Move it	1960
SCHROEDER, Aaron & R.FRANCK	Dixieland rock	1958
SCHROEDER, Aaron & Willy GOLD	It's now or never	1960
SCHROEDER, Aaron & David HILL	I got stung	1958
SCHROEDER, Aaron & J.L.McFARLAND	Cincinatti Fireball	1960
SCOTT/ WISEMAN & Gene AUTRY	Have I told you lately	1957
SHANKLIN, Wayne	Jezebel	1951
SHERMAN, Bob & Dick	You're sixteen	1960
SIGMAN, G. & P.DE ROSE	Buona sera	1958
SMITH, Huey	Sea cruise	1959
SMITH, Huey & John VINCENT	Rockin' pneumonia	1957
SNOW, Clarence E.	I'm movin' on	1950
SOUTH, Joe	Hush	1968



## Annexos

TAYLOR, Vince	Brand new Cadillac	1959
THOMAS, J. & H.BIGGS	I'm gonna sit right down	1956
THOMPSON, Jerry	A shot in rhythm and blues	1964
TRADER	A fool such as I	1959
TROUP, Robert	Route 66	1946
	The girl can't help it	1957
TWITTY, Conway & NANCE	It's only make believe	1958
VALENS, Ritchie	Donna	1959
VINCENT, Gene & Hal LEVY	Bluejean bop	1956
VINCENT, Gene & Sheriff Tex DAVIS	Be bop a lula	1956
VINCENT, Gene & Bobby JONES	Baby blue	1957
VINTON, Bobby & G.ALLEN	Mr.Lonely	1964
WALKER, Aaron T-Bone	Stormy monday	1949
WALKER, W. & G.SULLIVAN	When my blue moon turns to gold	1956
WEILL, Kurt & Mark BLITZSTEIN	Mack the Knife	1928
WELCH, Bruce, Hank MARVIN / GORMLEY	We say yeah	1962
WEST, Sonny, Bill TILMAN & Norman PETTY	Rave on	1957
	Oh boy	1957
WHITE, Tony Joe	Polk Salad Annie	1969
WILKIN / WALKER	Cut across Shorty	1958
WILLIAMS, Dave & Sonny DAVID	Whola lotta shakin' goin' on	1955
WILLIAMS, Hank	I can't help it	1951
	Jambalaya	1952
	Your cheatin' heart	1953
WILLIAMS, Larry	Bonnie Moronie	1957
	Dizzy Miss Lizzy	1958
	Slow down	1958
WILLIAMSON, J.M. & Bo CHATMAN	Corrine Corina	1959
WILLIS, Chuck	It's too late	1957
	C.C.Rider	1958