LAS EDADES DE JOAQUÍN. TEMPORALIDAD DISRUPTIVA EN LA OBRA DE SABINA (PETER PAN, DORIAN GRAY, DRÁCULA)

María Julia Ruiz
Universidad Nacional del Litoral

La poesía y la música son esas *primas del alma* que, en tiempos minados por el caos, las guerras, inminencias, desesperanzas, desastres ecológicos, malos augurios, dicen presente y ayudan a resistir. En nuestro planeta *patas arriba* a veces pareciera no haber lugar seguro donde hacer pie. Tanta vorágine descompagina las páginas del mundo. Y, sin embargo, en esas mismas páginas están, como siempre, la música y la poesía.

Hace años venimos anunciando la muerte del poema, el fin de las canciones y, no obstante, una y otra vez las resucitamos, las revivimos, nos dejamos hechizar por sus cantos de sirena; con el pasar de los siglos, con el correr de los ríos, con el movimiento de las mareas. A veces, firmes como bastiones, a veces, endebles como juncos, pero ahí están. La música y la poesía nos dan la certeza de que, pase lo que pase, siempre habrá alguien dispuesto a poner en palabras y melodías pensares y sentires, y que siempre habrá alguien dispuesto a acercarse y escuchar. Esto sucede y sucederá porque forman parte de nuestra educación sentimental: compañeras, amigas, la poesía y la música se enraízan en nuestro cotidiano y forjan subjetividad, memoria, identidad.

Todos tenemos dentro un poema o una canción que nos dice lo que somos. (Seguramente, para muchos lectores de estas páginas, ese poema o canción lleva la firma del sujeto del bombín.) Cuando todo alrededor parece doler, la música y las palabras equilibran el mundo: el tiempo parece detenerse o, al menos, volverse relativo. Todo se reconcilia, al menos por un rato. Si un poema o una canción siguen logrando ese efecto que se iniciara siglos y siglos atrás, es que gozan de muy buena salud; y, precisamente por esto, si al día de hoy nos seguimos reuniendo en torno a ellos, si seguimos prendiendo fogatas o pequeñas llamitas que aviven ese interés, si escribimos un libro en torno a un poeta cantante como Joaquín Sabina, eso quiere decir que, todavía, podemos encontrar ese lugarcito en un mundo patas arriba donde hacer pie.

* * *

Partiendo de mis estudios previos sobre la construcción de la autoría en escritores españoles, especialmente con el caso del polifacético Benjamín Prado[1], en este trabajo profundizaré en una figura autorial que da el paso de la *puesta en escena* al escenario. La figura de Joaquín Sabina se constituye como única en la escena artística hispánica, pues su fuerte identidad autorial, construida bajo minuciosos procesos autoficcionales (Barbero y Maik de Tchara, 2015; Laín Corona, 2021) consolidados a lo largo de una vasta trayectoria, consigue que este sujeto se posicione en la escena artística y mediática en un lugar irrepetible, inclasificable, propio. Este lugar único se refleja en las preguntas acerca de los procesos de construcción de su identidad. ¿Rebelde con causa? ¿Melancólico

[1] Sobre Benjamín Prado, ver Ruiz (2018, 2019) y, sobre construcción autorial, ver Gramuglio (1992), Amossy (2014), Maingueneau (2014), Meizoz (2014, 2015), Díaz (2009) y Zapata (2011), entre otros.

poeta? ¿Cínico burlón? ¿Amante canalla? ¿Bohemio del siglo XX? ¿*Flaneur* de los excesos? Dispuesto a llevar la contraria en cada una de las esquinas de su disfraz autorial, Joaquín Sabina ha sabido consolidar su tan mentada «caricatura»[2] y construirse como un sujeto disidente que resiste a los embates de la normalidad, las buenas costumbres y los tradicionalismos.

En este sentido, abordar la construcción de la autoría de Joaquín Sabina de manera global —indagando en sus letras, su música, sus puestas en escena— permite pensar su figura como la de un *auto-performer* —un *performer* de sí mismo (Pavis, 2016)— que erige y sostiene una identidad singular como sujeto en resistencia. En mis abordajes previos he perseguido las diferentes imágenes y posturas de Sabina llevadas a cabo a lo largo de su proyecto autorial, deteniéndome en las figuraciones y ficciones de la vejez, tanto en su etapa de canonización (Ruiz, 2021) como en los inicios de su obra (Ruiz, 2022a), en su devenir-viejo y devenir-niño (Ruiz, 2022c), en la burla a los mandatos de la masculinidad (Ruiz, 2022b) y en su posicionamiento discursivo (Ruiz, 2022d). Observar, teorizar e interpretar la vejez en la obra del cantautor me ha llevado a la ineludible pregunta por el tiempo, o, más precisamente, por la temporalidad de este personaje autorial. El intento de respuesta

[2] En la entrevista hecha libro junto a Javier Menéndez Flores, Sabina decía: «En muchas ocasiones me he sentido víctima del personaje por mí creado y culpable de haber colaborado en mi caricatura. No se puede decir a la prensa, o no se debe, por cuestiones de estrategia artística, cosa que aprendí tarde, que vas de putas o que tomas copas o que vives de noche, porque eso se transforma en una caricatura tremenda de un borrachín putero con los pantalones bajados y metiéndose rayas, Tal vez no debí colaborar en eso. ¡Pero yo solo decía la verdad! Que vivo de noche y que tomo copas. Y que he frecuentado el mundo de las putas y que alguna vez me he metido una raya, cosa que los demás no dicen y que yo entiendo que no lo digan. Aunque la hipocresía que hay es abominable» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 31-32).

ha resultado, cuando menos, paradójico. Y eso es porque, con los avances de la investigación, Sabina se me ha ido mostrando cada vez más como un sujeto que habita un tiempo particular, *disruptivo*, un tiempo-*otro*, controversial, rebelde, en desajuste con las normas y convenciones temporales que rigen en nuestra sociedad. Volveré más adelante a la noción de tiempo disruptivo, pero de momento quisiera ilustrar esta manera singular de habitar la temporalidad con algunos indicios recuperados de declaraciones del propio cantautor.

En el texto autopoético[3] «Curándome en salud» —leído en la presentación del disco *Esta boca es mía* de 1994 y publicado a modo de prólogo en el libro *Con buena letra*, el cancionero de 2002—, Joaquín Sabina narraba su vida mixturándola con su obra, jugando intertextualmente con títulos de discos y canciones de su autoría. En ese breve texto decía: «Aprendí que las malas compañías no son tan malas y que se puede crecer al revés de los adultos» (Sabina, 2007: 28). Crecer *al revés* que los adultos implica pensar una posibilidad de crecimiento diferente, singular. Desde aquella declaración de principios éticos y poéticos, todo comentario sobre lo temporal que saliera de la boca o pluma de Sabina se convertía en una herramienta para seguir indagando en la relación que este *personaje de autor* (Castilla del Pino, 1989) entabló y entabla con *ese bicho que anda y anda* que algunos llaman tiempo.

En una entrevista del año 2005, con motivo de la presentación del disco *Alivio de luto*, ante la pregunta «Cuando usted compone ¿qué edad tiene?», Joaquín Sabina contestaba:

---

[3] La categoría *autopoética* (Casas, 1999) se define como la explicación de la poética de un autor en sus propias palabras, esto es, cómo cada autor habla sobre su propia obra, sobre otras obras o sobre la literatura en general. Las autopoéticas diseñan proyectos de escritura, dirigen la lectura de la obra y, sobre todo, brindan múltiples imágenes de autor. Para una historización de esta categoría, ver Ruiz (2018).

> Cien años o ninguno. Es decir, uno se sitúa en un terreno imposible, y la canción es un género indefinido que alguien que no fui yo quiso explicar algo que me parece clave, clarísimo: una canción es una buena letra, una buena música, una buena interpretación, y algo más que nadie sabe lo que es y que es lo único que importa... (cit. en Cruz, 2005: s/p).

El hecho de tener «cien años o ninguno» a la hora de componer implica, directamente, salirse de los ritmos biológicos reales, pues ¿de qué manera puede componer una canción alguien con cero años? ¿De qué manera compone alguien con cien? Más allá de estas preguntas, lo que subyace en esta declaración es que para componer hay que salirse de lo esperado y crear como si no se tuviesen años ni experiencia, y, a la vez, como si se los tuviese a todos. Posicionarse entre cien años o ninguno para acceder a ese «terreno imposible» hace que el sujeto se salga de la cronología, del tiempo biológico y físico que otorgan los relojes, para pensar en un tiempo creativo por fuera de dichas normas, donde se pueda ser niño y anciano a la vez: infancia y vejez como zonas de discurso y lugares creativos desde donde enunciar poéticamente.

En algunas entrevistas posteriores al ictus y a la depresión, Sabina brindó a distintos medios una sentencia más o menos similar: «Estiré mis años de loca juventud hasta los 50 o 51» (cit. en Seisdedos, 2009: s/p) o «Conseguí estirar mi juventud de manera suicida» (cit. en Ruiz Mantilla, 2014: s/p). Lo mismo ocurrió con motivo de la publicación del disco *Lo niego todo* en 2017 y la posterior presentación de *Sintiéndolo mucho*, el documental de Fernando de León de 2022. En este período se repitieron declaraciones como: «Somos una generación que nos planteamos envejecer sin dignidad, seguir siendo jóvenes aunque por dentro estuviéramos hechos mierda» (cit. en Castilla, 2017: s/p); «Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde» (cit. en Vergara, 2014: s/p); «es un

modo de mirarse al espejo, verse algo decrépito y sacarse la lengua. Porque si hay alguna idea que atraviese al disco, es que yo sigo aprendiendo a envejecer sin dignidad» (cit. en Hopenhayn, 2017: s/p), o «He pasado de la adolescencia a la vejez sin tocar la madurez» (cit. en Creamer, 2022: s/p). De manera parecida, en su «Canción de primavera» (*Lo niego todo*, 2017), los versos afirman: «Conseguí llegar a viejo / verde mendigando amor, / ¿qué esperabas de un pendejo / como yo?»[4]; y, en la canción homónima al documental *Sintiéndolo mucho*, con Leiva: «fingiendo ser un estupendo viejo verde / y lo de viejo, sintiéndolo mucho».

Estas declaraciones encienden la alerta, pues demuestran a las claras que el personaje de Joaquín Sabina, tal y como se presenta a sí mismo, no percibe el tiempo de una manera lineal, cronológica y secuencial. Este autoperformer está hecho de un tiempo-*otro*, un tiempo *disruptivo* que se refleja en otros personajes de la literatura que también tienen un vínculo singular con el tiempo: Peter Pan, Dorian Gray y Drácula. Estos manifiestan abiertamente una forma de *no*-crecimiento que detiene los relojes para abrazar los deseos de infancia, juventud y vida eterna —respectivamente— como espacio para el juego y los placeres. Su presencia en la obra del cantautor es clave para pensar cómo las distintas maneras de habitar y percibir el tiempo de estos personajes se refleja en la temporalidad disruptiva del propio Sabina y cómo esa temporalidad refuerza la construcción autorial del sujeto en resistencia frente a todas las lógicas de la norma (incluso, la norma del tiempo).

[4] Las letras de Sabina se citan a través de la edición de 2007 de *Con buena letra*. En adelante, para facilitar la identificación de los álbumes, se indica solo el título del disco y el año, sin número de página. Las canciones no contenidas en este libro se citan a partir de *Incluso la verdad. La historia secreta de «Lo niego todo»* (Sabina y Prado, 2017) y de los respectivos álbumes.

Analizaré, entonces, la temporalidad disruptiva de Sabina en sonetos, textos autopoéticos, entrevistas, letras de canciones y performances en vivo. Pero además del análisis, espero lograr un equilibrio, un tono en la escritura, que susurre a partes iguales teoría y divulgación, que contemple y que invite a la lectura a toda persona interesada en descubrir por qué Joaquín Sabina es un personaje central en la escena poética y musical contemporánea, y por qué a sus setenta y cinco tacos nos sigue interpelando la razón y la emoción.

Pensar el tiempo. Crononormatividad y temporalidad *queer*

Bajo la sombra del tiempo pandémico y los efectos que se despertaron en la manera de concebir el mundo, quisiera destacar dos eventos particulares a los que asistí y que llamaron mi atención. En el mes de junio de 2023 fui espectadora de dos muestras artísticas diferentes en España. La primera tuvo lugar en la sede del Centro Pompidou en Málaga, entre el 7 de abril de 2022 y el 15 de octubre de 2023, con el título *Un tiempo propio. Liberarse de las ataduras de lo cotidiano*. Esta muestra semipermanente problematizaba artísticamente el tiempo a los fines de realizar «una invitación a replantearnos nuestra relación con él», según podía leerse en la información de visita. La segunda, situada en el Museo Reina Sofía de Madrid entre el 30 de junio y el 15 de diciembre de 2023 y titulada *Instituto del tiempo suspendido*, formaba parte de un proyecto artístico y de investigación de Javier Bassas y Raquel Friera «que nace como una (no) institución ficcionada que propone revisar los regímenes temporales instaurados en la sociedad», tomando sus palabras de la página web. En esta muestra se problematizaba «esta *crononormatividad* ubicua» y se proponían «alternativas para reapropiarse del tiempo expropiado por el capitalismo, la aceleración y la hiperproductividad»,

mediante la experiencia de un tiempo detenido que ofrece al recogimiento, la lectura y el ocio.

No resulta casual que estas experiencias sobre un tiempo diferente comiencen a tomar forma y sean problematizadas desde el arte. La cuestión del tiempo atraviesa distintas disciplinas humanas, como la biología, la filosofía, la física, la historia, la metafísica, entre muchas otras que se preguntan por la finitud de las personas y sus maneras de concebir su paso por la tierra. En este sentido, la literatura es una de las áreas que, desde hace siglos, aporta saberes sobre el tiempo o, más interesante todavía, problematizaciones acerca del mismo.

Desde una perspectiva teórica[5], en literatura podemos analizar cuestiones temporales en el discurso a través de las etapas vitales humanas. Aquellas zonas liminares de la vida —principio y fin o infancia y vejez— pueden ser entendidas no solo por la presencia de niños y ancianos como personajes en las ficciones, sino sobre todo como instancias que le *hacen algo* a la literatura. La infancia y la vejez son instancias que problematizan el tiempo porque son etapas de la vida en las cuales algo sucede en la lengua: un aprendizaje, un balbuceo, una memoria, un olvido. Estas etapas condensan hechos de lenguaje que se afirman como correlato de la vida: inicio, desarrollo, final. Por este motivo, la infancia y la vejez operan como términos biológicos, pero también como instancias discursivas en forma de relato.

Hay una cualidad intrínseca en el tiempo y es su percepción: solo existe el tiempo que se percibe, y para ello tiene que haber

[5] Estos planteos son resultado de los proyectos de investigación CAI+D de la Universidad Nacional del Litoral dirigidos por el Dr. Germán Prósperi y conformados por los equipos de cátedra y colaboradores especialistas en literatura española contemporánea en Santa Fe, Argentina. Para más referencias, ver Fumis y Prósperi (2021 y 2022).

un sujeto que perciba, con una historia, una memoria, una subjetividad. No es que no exista el tiempo social; de hecho, estamos inmersos en un mundo de instituciones que dictan, segundo a segundo, los horarios en los cuales debemos vivir nuestras vidas para ser ciudadanos en una comunidad. Sin embargo, frente a esto, hay sujetos que se rebelan contra ese imperativo del reloj.

Mariela Solana propone pensar el *tiempo naturalizado* como «una serie de procesos históricos y sociales que logran que cierta forma de pensar, valor[ar] y ordenar el tiempo parezca natural —especialmente para quienes consiguen seguir sus ritmos normativos» (2017: 47). Este tiempo naturalizado lleva al concepto central de *crononormatividad*, definido por Freeman como «un modo de implantación, una técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos». Desde la perspectiva de Freeman, «los calendarios, las agendas, incluso los relojes, inculcan ritmos ocultos, "formas de experiencia temporal que parecen naturales para aquellos que privilegian"» (cit. en Solana, 2017: 47).

Pero en la percepción subjetiva del tiempo no hay nada de *natural* o *normal*: todos los sujetos percibimos el tiempo de maneras anárquicas y diferenciadas en distintos momentos de la vida. Desde esta perspectiva, la *temporalidad queer* se presenta como una ruptura, una grieta, una resistencia de parte de sujetos que perciben el tiempo de una manera diferente a la norma. Solana define la temporalidad *queer* como una «serie de prácticas, experiencias y sensaciones que entran en tensión con el modo hegemónico de experimentar, organizar y valorar el tiempo», pues apunta a «aquellos relatos que interrumpen o se corren de las líneas vitales normativas que privilegian un camino que va de la juventud a la adultez» (2015: 122).

Estos relatos que *interrumpen* son sumamente interesantes, porque provienen de sujetos considerados liminares o de borde: niños, viejos, alcohólicos, drogadictos, personas con padecimientos mentales, personas con discapacidades. El caso

de Sabina es sumamente interesante para ser analizado desde esta perspectiva, pues ofrece, a lo largo de su proyecto autorial, un muestrario de diversas formas de interrumpir, de enfrentarse a la norma, a lo hegemónico, a lo establecido.

Ya Marcela Romano (2007) ha demostrado cómo Sabina ha caracterizado en su cancionero el «teatro de la marginalidad» (2007: 165), posicionando a personajes marginales o antihéroes como protagonistas centrales[6]. El personaje que es Sabina y se performa en sus canciones se presenta como un cronista observador, pero también como parte de ese universo de marginalidad: ese posicionamiento le ha brindado herramientas para la construcción de su propia máscara autorial. Asimismo, otros posicionamientos que el cantautor ha adoptado lo han llevado a enfrentarse a otras formas de lo normativo y lo hegemónico: su problematización del amor romántico-capitalista[7], el apoyo temprano a la emancipación y empoderamiento de la mujer[8],

[6] Pensemos, por ejemplo, en el asesino de «Ciudadano cero» (*Juez y parte*, 1985), en la famosa «Princesa» adicta a las drogas (*Juez y parte*, 1985), en los ladrones de «Pacto entre caballeros» (*Hotel, dulce hotel,* 1987), entre los más representativos.

[7] En un trabajo futuro analizaré esta perspectiva en canciones como «Contigo» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996), «Y si amanece por fin» (*Mentiras piadosas*, 1990), «Quédate a dormir» (*Juez y parte*, 1985), «Y sin embargo» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996), entre otras, siguiendo los postulados de Eva Illouz (*Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*, 2012), Anthony Giddens (*La transformación de la intimidad*, 1992), Brigitte Vasallo (*El desafío poliamoroso*, 2021) y otros estudios con perspectiva deconstruccionista sobre el amor romántico.

[8] Canciones en las que la mujer no es una entidad sumisa ni un objeto idealizado por el imaginario romántico, sino un agente que se mueve por su propio deseo, como «Pisa el acelerador» (*Ruleta rusa,* 1984), «Quédate a dormir» (*Juez y parte*, 1985), «Medias negras» (*Mentiras piadosas*, 1990), «Y nos dieron las diez…» (*Física y química*, 1992), «Aves de paso» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), entre otras.

o su posicionamiento afectivo, paradójicamente ubicado entre la nostalgia y la melancolía y la ironía y el cinismo[9]. Todas estas maneras de enfrentarse a la norma han configurado los rasgos determinantes de su figura autorial como un sujeto disidente.

En este punto resulta fundamental una aclaración: no propongo entender a Joaquín Sabina como un sujeto *queer* desde la perspectiva sexo-genérica que caracteriza a esta corriente de pensamiento, pues el cantautor ha consolidado y cristalizado su identidad autorial bajo la figura del varón bohemio, mujeriego, enamoradizo, canalla esquivo, asiduo visitante de los cabarés y los prostíbulos. En este sentido, su identidad sexo-genérica responde a la norma cis-heterosexual. Pero un enfoque generalista de las teorías *queer* permite preguntarnos sobre estas *otras* formas de ser o sentirse disidente, desde la misma definición de la palabra *queer* como raro, extraño, excéntrico. De acuerdo con esto, la percepción de la temporalidad que es diferente a la normada es el factor por el cual podemos pensar en Sabina como un sujeto disidente. En este sentido, Solana recupera a ciertos teóricos y teóricas que argumentan que

> hay cierta cualidad *queer* en el tiempo humano en general, es decir, que todos, más allá de nuestra identidad o nuestras prácticas genérico-sexuales, sentimos el tiempo de forma desorganizada, irreductible a la flecha del tiempo, por fuera de los parámetros continuistas y homogéneos que dictan los relojes (Solana, 2015: 41).

Carolyn Dinshaw es una de las autoras que Solana recupera en sus escritos, cuando afirma que «*queer* no necesariamente es sinónimo de gay, lesbiana o persona trans, sino que remite a "formas de ser deseantes y corporizadas que no están en sintonía con

[9] En un trabajo hasta ahora inédito me detengo a analizar la afectividad contradictoria en la obra de Sabina.

las mediaciones habitualmente lineales de la vida cotidiana"» (cit. en Solana 2015: 56). Solana se propone, entonces, indagar el carácter *queer* del propio tiempo humano, «el modo en que la temporalidad vivida, en general, retuerce, rarifica y vuelve extraño el tiempo de los relojes» (2015: 57).

De estos planteos de corte generalista se deriva mi propuesta, pues esta forma de entender el tiempo subjetivo resulta operativa para pensar a Sabina, un sujeto que hace ya cuarenta años entendió que es posible vivenciar el tiempo por fuera de la norma.

No obstante, este enfoque encuentra algunas críticas. Entre varios autores, se destacan las palabras de Freccero, para quien «caracterizar a lo *queer* de esta forma general corre el riesgo de perder de vista la relación intrínseca que tiene esta noción con la sexualidad disidente y su estatus de oposición no a cualquier norma sino a la heteronormatividad» (cit. en Solana 2015: 56). Teniendo en cuenta esta crítica, junto a la larga tradición de los estudios *queer* y el peso humano y político que esta categoría porta, me inclino a pensar la temporalidad en Joaquín Sabina en términos de *disrupción*: el autoperformer construye una *temporalidad disruptiva* para generar una "rotura o interrupción brusca" —según la definición de *disrupción* del *Diccionario de la Lengua Española*— en el tiempo lineal y secuencial que plantea la crononormatividad. En este sentido, Sabina propone formas de romper o interrumpir esa lógica vital para generar nuevas posibilidades de crecimiento.

Una última aclaración. En trabajos anteriores propuse tempranamente la categoría *temporalidad desajustada* (Ruiz, 2021) para pensar el vínculo que Sabina tiene con el tiempo, pero dicha categoría fue revisada a la luz de los aportes de Solana sobre la temporalidad *queer*, pues hablar de desajuste implicaría que existe algo que ajustar: nuevamente, alinearse bajo la crononorma. Por dichos motivos, adopto la noción de *temporalidad disruptiva*, para alinear esta manera de percibir el tiempo de

Sabina como otra cara más de su postura rebelde y disidente de la norma.

La creatividad en el reloj. Reflejos disruptivos de Peter Pan, Dorian Gray y Drácula

En un artículo del año 2011, Isabel Cani se planteaba la posibilidad de pensar en serie a tres personajes literarios británicos modernos: Peter Pan, Dorian Gray y Drácula. Estas «tres figuras míticas que representan el rechazo al paso del tiempo» (Cani, 2011: 1) y que son coetáneas entre sí —pues aparecen en Londres entre finales del siglo XIX y principios del XX— se plantean como problemática central la negación frente al paso del tiempo, pero también la negación con el propio tiempo que les toca vivir. De esta manera, estos personajes no solo desean detener los relojes de su propia vida, sino también los relojes de la modernidad.

No es casual que Joaquín Sabina remita a esta tríada de personajes en una etapa puntual de su proyecto autorial, aquella que coincide con la salida de su juventud «estirada» (Sabina, 2005: s/p) y el acercamiento a la vejez: entre sus discos *Yo, mi, me, contigo* del año 1996 y *19 días y 500 noches* de 1999. Estas menciones son recogidas en las canciones «Tan joven y tan viejo» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996) —compuesta junto a Carlos Victoriano Varela Cerezo, la cual analizaré en detalle—, donde se remite a la figura de Peter Pan; también en «Cerrado por derribo» (*19 días y 500 noches*, 1999) —compuesta junto a Alejo Stivel— y en «Azul Sabina» (*Juanes MTV Unplugged*, 2012) —compuesta junto a Juan Esteban Aristizabal y Juan Luis Guerra e interpretada por Juanes—. En «República feliz» (*Infancia olvidada*, 2003) —compuesta junto a Pedro Guerra— se mencionan a Peter Pan y a Dorian Gray, como también sucede en el poema de Sabina en homenaje a Raphael titulado «50 años después», publicado en *Página 12* en el año 2008. Las menciones a Drácula suceden de manera más

esporádica y encubierta en su obra —«Los perros del amanecer» (*El hombre del traje gris*, 1988), «Ocupen su localidad» (*Ruleta rusa*, 1984)—, pero el muerto-vivo se presenta como una noción interesante a la cual hay que atender en esta etapa puntual de su proyecto autorial.

Las referencias a estos personajes evidencian la preocupación de Sabina por el paso del tiempo, pero más aún su inadecuación en el tiempo secuencial y normativo, pues son figuras que consiguen el imposible deseo de todos los mortales: permanecer joven, permanecer niño, permanecer vivo por más tiempo del que otorga la física y la biología. De acuerdo con esto, la temporalidad disruptiva de Sabina se refleja de dos maneras. Primero, se vislumbra en la forma de estirar o invertir las etapas vitales: ser viejo siendo joven (Ruiz, 2022a), ser un «pendejo» —como dice en «Canción de primavera» (*Lo niego todo*, 2017)— siendo viejo y estirar la juventud, instancias estas en las que me detendré en los apartados siguientes. Segundo, se percibe en la forma de oponerse a los horarios crononormados que marcan los relojes en los días comunes y corrientes, aquellos que responden a la productividad, a las responsabilidades, los compromisos, a las jornadas de oficina, al reloj despertador que roba horas de ensueño y de creatividad.

La noche como escenario o telón de fondo nos remite directamente a los personajes literarios modernos, quienes transitan sus vidas o realizan sus acciones más importantes en los momentos de oscuridad: Peter Pan secuestra a los niños Darling cuando están durmiendo, Dorian Gray lleva adelante su vida libertina en la nocturnidad y Drácula solo puede habitar la noche. En esta nocturnidad compartida es donde se puede adoptar una manera particular de ver y percibir el mundo.

Estos horarios a los cuales Sabina se ha enfrentado en todo su proyecto autorial se pueden detectar en una multiplicidad de canciones, sobre todo en sus creaciones de los años 80 y 90, en

las cuales transita una juventud que tiende al estiramiento. Es en la noche de estas décadas donde suceden cosas impredecibles, donde salen a la calle los actores del teatro de la marginalidad, donde se vive la temporalidad de una manera trastocada por las drogas y el alcohol. Es en la noche de la movida, del destape, de la liberación de la dictadura, donde se puede empezar a vivir *otro* tiempo.

Vale aclarar que ese tiempo es también, siempre, un tiempo urbano: noche y ciudad son el escenario de aquellos personajes marginales y antihéroes con los cuales Sabina establece una relación de cercanía, de empatía, de afecto, de portavoz.

En las grandes urbes el tiempo es una cárcel o una liberación, según el momento del día que se transite. El horario diurno está cargado de responsabilidades del mundo laboral. En cambio, el nocturno —sobre todo, la madrugada— es el momento donde se puede romper el reloj normativo.

En la canción «Negra noche» (*Ruleta rusa*, 1984), afirma: «La noche que yo amo no amanece jamás», resumiendo el deseo de una temporalidad *otra*, de una noche infinita que permita retorcer los relojes y exprimir hasta la última gota. Vale aclarar que muchas canciones de la discografía sabiniana remiten al tiempo desde la tediosa obligación que impone el horario diurno y la invitación a liberarse del reloj. En «Y si amanece por fin» (*Mentiras piadosas*, 1990) no solo se invita a olvidarlo, sino que el tiempo puede ser manejado desde el mero deseo de una pareja, pues

> De ti depende y de mí
> que entre los dos siga siendo ayer noche
> hoy por la mañana.

Esto implicaría que el deseo sexual puede prolongar el tiempo y estirarlo, hacerlo durar más de lo que indicaría la

física y la cronometría. Este tiempo compartido de la pareja protagonista de la canción iría a contramano del tiempo percibido por el resto de las personas, lo que generaría una temporalidad propia, maleable, disruptiva.

En «Locos de atar» (*El hombre del traje gris*, 1988) se enuncia:

> De nueve a dos, de cuatro a seis,
> yo, que he nacido para rey,
> trabajando por dinero…
>
> ¿Y si te quitas el jersey
> y nos sacamos otra ley
> del sombrero?

Asimismo, en esta canción se vislumbra claramente el deseo de romper con las leyes de la productividad y del capitalismo:

> Estábamos en lo mejor
> cuando sonó el despertador
> como un jarro de agua fría.
>
> El vino dulce del placer
> se avinagró sobre tu piel
> y la mía.

En este sentido, el despertador opera como elemento que indica la obligación, que rompe el sueño, detiene el placer y sentencia una nueva jornada laboral. Ante esta frustración frente al tiempo crononormado, el autoperformer canta el siguiente estribillo:

> *Diles que no*
> *piensas fichar,*
> *pon el reloj*
> *a la hora de los*
> *locos de atar.*

La hora de los locos de atar es una hora incierta, inexistente, imposible de identificar en el segundero del reloj, pues la comparten solamente aquellos sujetos que sienten el tiempo de una manera diferente. Una reversión de esta temática se manifiesta en «Seis de la mañana» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), donde «se deshace la coartada de la noche, señor juez», y se activa

> [...] la mecánica del rocanrol del despertador
> llamando a cumplir la ley
> y yo poniéndome el jersey
> con ganas de perder el tren
>
> de las seis de la mañana
> (no pienso levantarme esta semana).

El jersey como objeto opresivo que hizo su aparición en la canción «Locos de atar» se repite en las «Seis de la mañana», pues esta prenda oculta la desnudez y apaga el deseo en pos de una uniformidad, de una convención social, de una manera de amoldarse a la sociedad. Por su parte, el último verso entre paréntesis, «(no pienso levantarme esta semana)», promueve un estiramiento hiperbólico del horario de ensoñación o duermevela, pues el hecho de que ese rato dure una semana vuelve a poner de manifiesto la dimensión disruptiva de lo temporal que el autoperformer transita. Además, las seis de la mañana es un horario de choque y mixtura, donde se enfrentan dos mundos paralelos: el crononormado que responde a la ley del despertador y el que vive una temporalidad *otra* y se permite habitar la hora de los locos.

Ese horario entre la madrugada y el amanecer también aparece referenciado en «Caballo de cartón» (*Ruleta rusa*, 1984):

> Ambiguas horas que mezclan al borracho y al madrugador,
> danza de trajes sin cuerpos al obsceno ritmo del vagón,
> hace siglos que pensaron «las cosas mañana irán mejor»
> es pronto para el deseo y muy tarde para el amor.

La imposibilidad de conciliar amor y deseo se debe exclusivamente a un factor temporal: es muy temprano para uno y muy tarde para el otro, motivo por el cual esas horas no contienen aquello que al autoperformer le interesa. Para reforzar este verso, en el anterior aparecen las expresiones «hace siglos» y «mañana», como factores que indican una temporalidad lejana e imposible de conciliar; un deseo de mejoría que se repite y que nunca se concreta. Esta escena melancólica viene a la vez precedida de «trajes sin cuerpo», que se mecen al «obsceno ritmo del vagón»: máscaras sin sentimiento, sin afecto, cuerpos autómatas vestidos de trajes y jersey entregados a un ritmo que es obsceno y que les roba lo mejor de sus días: el deseo y el amor.

En esas «ambiguas horas» se produce, entonces, un cruce entre la temporalidad crononormada y la disruptiva; la de los sujetos apresados bajo el ritmo de la productividad capitalista y la de los sujetos salidos de la norma. En esas horas es donde sucede todo aquello que es digno de ser narrado. Así se ve en «Los perros del amanecer» (*El hombre del traje gris*, 1988), a modo de enumeración o letanía, como una contradicción cargada de melancolía:

> A la hora en que se afeita el violador
> y duerme el centinela en la garita
> y sueña con la gloria el mal actor
> y deshoja el deseo su margarita
>
> [...]
>
> A la hora del primer despertador
> cuando entra al metro el exhibicionista
> y llora el eyaculador precoz
> y se masturba la telefonista,
> a la hora del ardor
> a la hora del terror,
> cuando cantan los grillos de la depresión.

Es imperioso destacar la cantidad de referencias a la sexualidad que se encuentran en estas dos estrofas: el violador, el deseo, el exhibicionista, el eyaculador precoz, la masturbación de la telefonista. Todas estas menciones tan explícitas cargan de sexualidad la canción, le dan un tono y una atmósfera que llevan a identificar directamente esta hora en la que todo sucede como un tiempo eminentemente sexual. Pero no solo eso: también suceden los atracos, la pasión, los abrazos, los asesinatos, las apuestas, los rezos, el amor, el desamor, el ardor, el terror, la depresión, el maldecir, la mentira. Todos estos elementos son aquellos que le interesa narrar al autoperformer como cronista del teatro de la marginalidad; por ello, se detendrá a realizar sus enumeraciones o letanías sobre las pasiones y las situaciones límites que se viven exclusivamente «A la hora» en que todo esto sucede. Finalmente:

> Cuando marca sus cartas el tahúr
> y rompe el músico su partitura
> y vuelve Nosferatu al ataúd
> y pasa el camión de la basura
> a la hora de crecer
> a la hora de perder
> cuando ladran los perros del amanecer.

No es casual que luego de esta enumeración la canción se cierre con «la hora de crecer» y «la hora de perder»: crecer implicaría perder algo de toda esta exuberancia, de todo ese deseo sentido al límite, de todo este despliegue de situaciones de borde. El crecimiento para el autoperformer se produce, entonces, en esas horas ambiguas donde se cruzan los dos mundos y donde siempre se pierde algo: el deseo, el amor, el sexo, lo lúdico, la libertad. La hora en la que Nosferatu vuelve al ataúd es la hora en la que se termina la fiesta, cuando la ley del reloj impera incluso en personajes de borde que no aceptan leyes de la biología como los vampiros.

Lo mismo sucede en «Peligro de incendio» (*El hombre del traje gris*, 1988), donde «hay un reloj que siempre da las cinco», y en «Seis de la mañana» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), cuando

> Son las seis y nunca de la mañana
> cuando se pican los que ya no tienen nada que rascar
> (a las seis de la mañana)
> y se desvelan los que han soñado casi todo ya
> (a las seis de la mañana)
> y las ovejas descarriadas trasquiladas al redil
> (a las seis de la mañana)
> y el beso de la madrugada escuece como un bisturí
> (a las seis de la mañana).

Las «seis y nunca» de la mañana incorpora ese adverbio que desarma el tiempo crononormado, pues no existe en la física una hora *nunca*. Esto se correspondería con el deseo de esa noche que no amanece jamás y de la hora de los locos de atar, pues son horas que no tienen un lugar en el segundero, que no se pueden encontrar en las mediciones que la norma les impone a los cuerpos. El deseo, el exceso, la poesía siempre están en el borde: ahí donde las «ovejas descarriadas» pueden transitar felices, a contracorriente, su creatividad. Asimismo, la reiteración del verso entre paréntesis, «(a las seis de la mañana)» —lo que en la canción se refleja en el hecho de que es cantado por un coro, distinto del autoperformer— refuerza y potencia la irrealidad de esta hora *nunca*.

Además de estas horas inexistentes en las cuales habitan sujetos que pueden permitirse una percepción disidente del tiempo, me interesa detenerme en la temporalidad disruptiva que trastoca el crecimiento de una vida singular contada en poemas, canciones, textos autopoéticos y entrevistas. Por eso, propongo hacer un alto en la temporalidad disruptiva del propio autoperformer Sabina para ver cómo, en todo su

proyecto autorial, las etapas biográficas se caracterizan por un crecimiento en el borde que se enfrenta a la manera normada de entender una vida: infancia, juventud y vejez no serán, en esta odisea, una correspondencia lineal. Asimismo, iré dando cuenta de los reflejos de Peter Pan, Dorian Gray y Drácula en composiciones centrales de esta juventud *estirada* de Joaquín Sabina, para ver cómo el apoyo en estos personajes permite evidenciar el crecimiento disidente y reflejarse en el tiempo disruptivo que estos promulgan.

«El día que cumplí catorce». Los reflejos de Peter Pan

Si nos detenemos en Peter Pan —el personaje más referenciado de los seleccionados en el cancionero de Sabina—, encontramos este íncipit o primera frase (Premat, 2016) en la novela *Peter y Wendy* (1911), de James M. Barrie: «Todos los niños crecen, menos uno» (Barrie, 2015: 27). Si recuperamos los aportes previos de esta investigación sobre la presencia de la infancia en Joaquín Sabina (Ruiz, 2022c), se comprende que infancia no siempre es sinónimo de niñez o de personajes niños, ni vejez es siempre sinónimo de personajes ancianos. En esta división entendemos la infancia siguiendo a Daniel Link (2014), quien proponía distinguir entre *relatos de infancia*, cuando hay personajes niños en las tramas, y *ficciones teóricas de infancia*, cuando la infancia se convierte en procedimiento lingüístico e irrumpe en la lengua, generando efectos en la literatura. También para esta distinción entre niñez e infancia tomamos los postulados de Carlos Skliar (2016), quien afirmaba que la niñez es una etapa de la vida y que la infancia es un *estado de la imaginación* al que se puede recurrir en cualquier momento. Teniendo en cuenta estos postulados, se puede ver cómo Joaquín Sabina ha envejecido pero permaneciendo en la infancia, terreno de creatividad y

tiempo disruptivo, mediante la adopción de una postura infantil; esto es, desafiando la crononormatividad para «crecer al revés que los adultos», recuperando esta declaración del cantautor mencionada anteriormente. Desde este punto de vista, Sabina también podría ser considerado metafóricamente como un niño que no envejece o, al menos, que se hace anciano creciendo diferente. Esto se puede evidenciar en algunas características que Sabina toma de Peter Pan, en cuanto a la percepción temporal de este eterno infante.

Peter se presenta como un niño caprichoso, vanidoso, cruel, valiente y seductor, a quien solamente le interesan los juegos y los cuentos, que no solo es el rey de un tiempo y espacio que nunca avanza —su isla, Nunca Jamás—, sino que trasciende además las generaciones de mujeres de la familia Darling para conquistarlas una por una: Señora Darling, Wendy, Jane —hija de Wendy—. El personaje de Pan se erige en la contradicción, pues es tanto héroe como villano: hay algo en su naturaleza infantil que lo convierte en terrible —un secuestrador[10]— y a la vez es adorable —todas las niñas, hadas y sirenas de la isla se enamoran de él—. Algunas de estas características recuerdan a la figura de Sabina[11]:

---

[10] El capítulo II de *Peter y Wendy* se titula «Come away, come away!» y hace alusión a un verso del poema de W. B. Yeats, «El niño robado» (1886), que recrea el hechizo de un hada malévola para llevarse a un niño humano al país de las hadas. Peter Pan bebe de la tradición celta y es, en sí mismo, una especie de hada seductora cuya tentación es imposible de rechazar, siendo Wendy y sus hermanos los niños robados.

[11] Como una posibilidad que escapa de nuestros planteos, pero que, no obstante, es interesante destacar, cabe mencionar cómo, a partir del personaje de Peter Pan, se le pone nombre a una suerte de afección psicológica no reconocida por la Organización Mundial de la Salud (OMS), pero sí conocida popularmente como el *síndrome de Peter Pan*, que se atribuye a sujetos adultos que se niegan a aceptar responsabilidades y a hacerse cargo de sus actos. Siguiendo esta línea de corte

su postura seductora, el diseño negativo de su imagen que logra un *efecto de sinceridad* (Groys, 2014) que cautiva al público, su ambivalencia a la hora de erigirse como héroe y antihéroe en sus canciones, su posicionamiento como conquistador y a la vez perdedor en el vínculo con las mujeres, su inclinación lúdica en sus versos, epístolas y canciones, así como la decisión de reírse de sí mismo: todas estas aristas de su personaje autorial pueden leerse como reflejos de la imagen de Peter Pan.

Para ejemplificar estas similitudes en cuanto al enfrentamiento con lo temporal, en la canción «Donde dijeron digo decid Diego» (*Inventario*, 1978) se puede ver cómo, debido a una infancia de represión en la que «nos enseñaron a morir de viejos» y «nos enseñaron a crecer a golpes», el crecimiento del autoperformer y su generación fue diferente de lo que la norma espera:

> Y crecimos enfermizos,
> faltos de aire y de besos,
> llena la piel de preguntas
> que contestaba el silencio.

El crecimiento enfermizo indicaría una carencia, una minusvalía. Se constata esta lectura en el segundo verso citado, dado que aquellos niños crecieron enfermos por estar «faltos de aire y besos», por una represión cultural que invalidó la pregunta por el sexo y la curiosidad teñida por el silencio. Por eso mismo, cuando la vida se presenta como una posibilidad de quitarse «la piel vieja a tiras» para «renegar de todo lo sabido», sucede el aprendizaje vital inverso: «nos hicimos más tiernos y más niños». Así, en la

---

psicológico, podríamos pensar a Joaquín Sabina como un performer que *padece* este síndrome. No obstante, creemos que el análisis comparativo entre el personaje de Peter Pan y el que Sabina construye de sí mismo ofrece, a las claras, una problematización acerca del tiempo mucho más interesante que este supuesto *síndrome*.

canción, donde se puede ver que «El tiempo es una mentira / que han inventado los viejos», el autoperformer propone salirse de esa perspectiva temporal considerada una «mentira» o, más abiertamente, una ficción para posicionarse en el presente, «que es lo único que tenemos». En ese gesto de salida se plantea una forma distinta de crecer, una forma *otra*.

Si nos referimos a Peter Pan, este se configura como disruptivo por excelencia. En el primer texto escrito donde realiza su aparición —*Peter Pan en los jardines de Kensigton* (1906), del mismo Barrie—, se lo presenta como un híbrido mitad niño, mitad pájaro, que se escapa de su casa, el mismo día de su nacimiento, al oír los planes de sus padres para su futuro: planes crononormativos que esperan de él estudios y trabajo formal. En *Peter y Wendy* se recupera este tópico de la huida; cuando Wendy pregunta a Peter por su edad, el narrador nos dice:

> lo cierto es que no fue una pregunta muy afortunada; fue como una hoja de examen en la que piden gramática cuando uno quiere que le pregunten los reyes de Inglaterra.
>
> —No lo sé —contestó un poco inquieto—. Pero soy bastante joven.
>
> En realidad, no sabía nada sobre el asunto, solo tenía ciertas sospechas, pero dijo al azar:
>
> —Wendy, yo me escapé el día en que nací. [...] Fue porque oí a mis padres —le explicó él en voz baja— hablando de lo que iba a ser yo cuando me hiciera mayor [...]. Yo no quiero ser mayor jamás —dijo con pasión—. Quiero ser para siempre pequeño para poder divertirme. Por eso me escapé a los jardines de Kensington y viví con las hadas mucho tiempo (Barrie, 2015: 47).

Es interesante destacar el carácter infantil del párrafo anterior. Peter Pan es un niño que no sabe «nada sobre el asunto» de su edad y que proclama «al azar» una sentencia biológicamente

descabellada —escaparse el día del nacimiento— que solamente podría decir un niño o un sujeto que percibe el tiempo de maneras no normadas. En el caso de Sabina, en la canción «1968» (*Inventario*, 1968) encontramos los versos «Aquel año mayo duró doce meses, / tú y yo acabábamos de nacer». Si bien el sentido metafórico de la canción refiere al estreno de una utopía y, por ello mismo, al nacimiento frente a esa posibilidad, el hecho de ser recién nacido y concebir un mes que dure doce meses vuelve a poner de manifiesto esa temporalidad disruptiva que caracteriza a este autoperformer.

En relación con la huida y la percepción temporal, también encontramos reflejos de Peter Pan en la canción «La vida moderna» (*Enemigos íntimos*, 1998, disco compuesto junto a Fito Páez), cuando se enuncia la dificultad de habitar esa «vida moderna»:

> Y al final,
> nunca sé cómo empezar
> a decirte a gritos
> que necesito
> más que respirar,
> que necesito
> escapar
> del purgatorio de sobrevivir
> hasta el año dos,
> hasta el año tres,
> hasta el año diez
> hasta el año cien mil.

En estos versos donde se espera que «muera el futuro / pasado mañana es ayer», se produce una dislocación temporal, la cual manifiesta el profundo deseo de una huida por fuera de todo lo que sea esa vida moderna crononormada que resuelve la ecuación con resultados de soledad: «la soledad / es la ecuación / de la

vida moderna». Esta letra, escrita por Sabina, toma los reflejos de Peter Pan, que huye de su hogar buscando para sí una vida diferente donde el tiempo no transcurra para ser niño siempre. El *nunca jamás* de Sabina se hace tangible por medio de las canciones, ya que son el espacio de creatividad donde se puede habitar un tiempo propio y crecer a la contra, escapando del «purgatorio de sobrevivir» durante cien mil años, estirando la cronometría de maneras lúdicas y creativas.

Sobre la huida hay muchas referencias en el cancionero sabiniano: «Deja, por compasión / que entone la canción / del chaval que escapa de la infancia / en la estación de Francia» («Seis tequilas», *Alivio de luto*, 2005); «Mi manera de comprometerme fue darme a la fuga» («Viudita de Clicquot», *Vinagre y rosas*, 2009); «Quiero mudarme hace años al barrio de la alegría / pero siempre que lo intento ha salido ya el tranvía» («Calle melancolía», *Malas compañías*, 1980), y «Al pisar la estación / le abrí la jaula a mi corazón» («Nacidos para perder», *El hombre del traje gris*, 1988). Las metáforas sobre el escape o la huida siempre tienen incorporadas como escenografía las estaciones y, sobre todo, los trenes[12], aquellos «animales mitológicos que simbolizaban la huida, la fuga, la vida, la libertad», como anunciara en el recital de *Sabina y viceversa*, como preámbulo de la canción «Cuando era más joven»[13]. En este sentido, cabe citar nuevamente un pasaje de la autopoética «Curándome en salud»:

> Pero en la pantalla del Ideal Cinema, cuando no daban una de romanos, el viento golfo de Manhattan le subía la falda a Marilyn

[12] Sobre esta cuestión he profundizado en el artículo «¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina» (Ruiz, 2022).

[13] El comentario se puede escuchar al comienzo del corte 2 del primer disco del álbum *Joaquín Sabina y viceversa* (1986).

> y era domingo, y no había clase, y los niños de provincias soñábamos despiertos y en technicolor con pájaros que volaban y se comían el mundo. Y el mundo que querían comerse los pájaros que anidaban en mi cabeza... pongamos que se llamaba Madrid (Sabina, 2007: 28).

La huida a un espacio diferente del lugar de origen —sea Kensigton o Nunca Jamás en el caso de Peter Pan, o Granada, Londres o Madrid en el caso de Sabina— implica un enfrentamiento contra las normas implantadas en ese lugar de origen, ese cronotopo que condiciona la libertad y el libre albedrío, que veta la posibilidad del juego, de lo lúdico, lo creativo. La casa familiar de Peter y la de Sabina vienen condicionadas por la crononormatividad, por el momento histórico que les ha tocado vivir, y ambos, ante la imposibilidad de percibir el tiempo de una manera singular, buscan en la huida una apertura para vivir sin trabas su propia temporalidad.

La biografía familiar de Sabina cuenta con Jerónimo, su padre, quien fuera comisario de policía en el régimen franquista; Adela, su madre, ama de casa, y su hermano Francisco, Curro. Una anécdota familiar retrata a las claras la oposición al tiempo normativo de Sabina siendo adolescente. Luego de aprobar todas las materias del curso, como regalo

> su progenitor le ofreció un reloj; no obstante, este aparato para medir el tiempo carecía de atractivo si competía con un artilugio que, en el caso de ser utilizado con maestría, podría llegar a tener la capacidad de domesticar los segundos. La flamante guitarra ganó esa partida al triste reloj, que terminó descansando en la muñeca del hermano de Joaquín, el cual siguió los pasos de su padre en lo que a salida profesional se refiere. Nunca sabremos si, en el caso de que Sabina hubiese aceptado el reloj sin más, su presente estaría «adornado» con una placa en el bolsillo y una pistola en el cinturón (Sierra Ballesteros, 2019: 15).

Esta sugerencia de Sierra Ballesteros[14] permite seguir pensando en la apuesta de Sabina por otra temporalidad, una no marcada por la crononorma, que permita «domesticar los segundos», hacer de ellos un material maleable para conseguir un futuro distinto. La metáfora del reloj como elemento que marca el tiempo y condiciona el uso de ese tiempo para dedicarlo a una determinada profesión[15] resulta sumamente interpelante para comprender cómo, dentro de una familia normada, conservadora, de tiempos de posguerra y dictadura, un sujeto puede salirse y crecer en los márgenes, a los lados, acompañado de una guitarra y unos versos que le otorgan un tiempo y una identidad propia. En palabras del cantautor, él proviene de una de esas

> familias honestas, avaras y cristianas hasta la médula que no son ni chicha ni limoná, y que se quitan el dinero de la comida para que el hijo vaya a un colegio decente. Esa tristeza de la infancia la tengo metida en el alma y es un frío del que huyo desde siempre buscando calor (cit. en Menéndez Flores, 2018: 20).

Esa manera de huir de la infancia debería ser entendida no como una huida de la niñez sino de la opresión del tiempo histórico que al autoperformer le ha tocado vivir: infancia arrasada por la dictadura, sin libertades, llena de privaciones y represiones. Sobre esta infancia y sus reflejos me detendré en el apartado siguiente.

---

[14] Esta anécdota familiar también es narrada por Javier Menéndez Flores en *Perdonen la tristeza* (2018: 27).

[15] Joaquín Sabina toma a la institución policial como representación de la autoridad a la cual tanto sus personajes como él mismo como performer se enfrentan en todo su cancionero: «Pacto entre caballeros» (*Hotel, dulce hotel*, 1987), «Princesa» (*Juez y parte*, 1985), «Ciudadano cero» (*Juez y parte*, 1985), entre otros, son ejemplos de estos enfrentamientos.

¿Cómo contar una infancia? Múltiples textualidades para una imagen de autor

Siguiendo con los planteos de Isabel Cani sobre Peter Pan, Dorian Gray y Drácula, cabe destacar la inadecuación o extrañeza que estos personajes experimentan con su propia imagen: «el retrato de Dorian Gray envejece en su lugar y refleja sus sentimientos y estados de ánimo, Drácula no se refleja en los espejos, la sombra de Peter Pan lo desobedece y trata de escapar» (Cani, 2011: 2). Encontramos muchos ecos y reminiscencias de esta inadecuación con la imagen en Joaquín Sabina. Si nos remitimos nuevamente al texto autopoético «Curándome en salud», encontramos en el íncipit lo siguiente:

> A los catorce (parece que fue ayer) el rey Melchor se lo hizo bien conmigo y me trajo, por fin, una guitarra. Aquel adolescente ensimismado que era yo, con granos y complejos, en lugar de empollar física y química, mataba las horas rimando, en un cuaderno a rayas, versos llenos de odio contra el mundo y los espejos. El mundo, lejos de sentirse aludido, seguía girando (que es lo suyo), desdeñoso, sin importarle un carajo mi existencia. Y los espejos, cabrones, en vez de consolarme con mentiras más o menos piadosas, me sostenían cruelmente la mirada (Sabina, 2007: 27).

El narrador se autopercibe en este texto como un adolescente ensimismado, tímido y acomplejado, que soporta padeciendo el reflejo de los espejos: reflejo que Drácula no puede recibir, que se tergiversa en el cuadro de Dorian Gray y que abandona directamente al niño Peter. Ese reflejo que Sabina recuerda es una marca crucial: como esos granos que menciona, los que dejaron cicatrices. Su reflejo no es igual que el del resto del mundo, aquel que sigue girando sin atender a los problemas de un niño que deja de serlo para convertirse en un hombre. Ese pasaje, marcado por los catorce años como edad bisagra, viene acompañado

de algo novedoso: la guitarra como la compañera recién llegada —«por fin»—, pero también el cuaderno a rayas, donde se dibujan los versos que enfrentan la realidad difícil que se refleja en esos «espejos cabrones». El arte será el espacio de resistencia de este sujeto en crecimiento disidente frente al mundo normativo.

En el fragmento anterior se puede vislumbrar cómo, en la narración, esta vida comienza a los catorce años. ¿Qué hay antes de esa edad? ¿Por qué el narrador decide omitir los primeros catorce años en su relato de vida? Me detendré sobre esta omisión de la infancia en breve, pero antes quiero posicionarme en esa bisagra de los catorce años, una edad en la que se sale de la niñez y donde ocurre el despertar sexual. Esta referencia no es un dato menor, pues el hecho de que la vocación poética llegue en la adolescencia determina al autoperformer que se está intentando construir. Ese adolescente acomplejado y resentido se inicia simultáneamente en dos *artes* diferentes:

> Algunas noches, mientras mis padres dormían, me daban las diez y las once y las doce y la una practicando con sordina, en mi flamante guitarra, los acordes de *Blanca y radiante va la novia*, o iniciándome en el furtivo y noble arte de la masturbación (Sabina, 2007: 27 [la cursiva es del original]).

Estas dos actividades referenciadas como «arte» serán un factor determinante en la construcción de la imagen autorial del *donjuán*, aquel sujeto movido por el deseo, por la conquista y la seducción, pero también por el compromiso poético-musical. La referencia a las diez, las once, las doce y la una —que remite intertextualmente a su canción «Y nos dieron las diez» (*Física y química*, 1992) y que describe una noche de encuentro romántico y pasional— se resignifica en este texto, pues el pasar de las horas se produce también «practicando con sordina» la canción «La novia», del compositor chileno Joaquín Prieto —interpretada por su hermano Antonio en el álbum *A la novia* (1961)—.

Esta canción, a su vez, exhibe un personaje poderoso que podría, tranquilamente, ser una protagonista en una canción de Sabina: una novia «blanca y radiante» que se encuentra en el altar a punto de casarse con un hombre mientras llora por otro —quien canta la canción—. En este sentido, el deseo erótico que emerge a los catorce años en este texto se vincula fuertemente con el surgimiento de la poesía, de aquel adolescente que «mata las horas rimando». Esta ligazón entre erotismo y creatividad poético-musical se verá sellada, finalmente, por una tercera actividad que este personaje realiza en aquel «sitio que se llamaba Úbeda» (Sabina, 2007: 27): además de ensayar en su flamante guitarra y de iniciarse en la masturbación, también se encuentra «suspirando por mi vecina», ante la cual «Sólo se me ocurrían tres maneras de atraer su atención: triunfar en el toreo, atracar un banco o suicidarme. Lo malo era que las tres exigían una sobredosis de valor que yo (¡ay de mí!) no poseía» (Sabina, 2007: 27). De esta forma, la vinculación entre erotismo y propensión artística se enlaza con el tercer factor determinante de la poética de Sabina: el desencanto. En las bases del proyecto autorial del cantautor, en la imagen de un adolescente que ha salido recientemente de la niñez y que se ha encontrado con su vocación y con su despertar sexual, aparece la melancolía, el cinismo y la desilusión. Lola Pérez Costa enunciaba cómo, en toda su poética, el cantautor adopta «una postura vital impregnada de un cierto pesimismo o melancolía, aunque con mucha frecuencia haya una tensión entre ese pesimismo y el recurso al humor, la actitud irónica, el sarcasmo o, incluso, el cinismo» (Pérez Costa, 2004: s/p). No en vano, Sabina definirá en este texto sus canciones como «un mapamundi del deseo, un inventario de la duda, siete crisantemos con espinas» (2007: 27-28). Ese deseo erótico, poético y desencantado es el origen, el germen de una escritura y de una identidad autorial.

Volviendo a la adolescencia narrada en el texto autopoético, las referencias al acné y al ensimismamiento se reiteran tanto

en su cancionero como en sus poemas y en sus intervenciones públicas. Por ejemplo, en «Una de romanos» (*El hombre del traje gris,* 1988) se nos describe lo siguiente:

> Si estrenaban Cleopatra y pedían el carné,
> yo iba con corbata y pomada que cura el acné,
> hasta que aquella bici de mi niñez
> se fue quedando sin frenos
> y en la peli que pusieron después
> nunca ganaban los buenos.

Veamos las similitudes con el soneto «Sotanas y Coturnos», de *Ciento volando de catorce* (2001), donde se expresa cómo:

> Mi infancia era un cuartel, una campana
> y el babi de los padres salesianos
> y el rosario ocho lunes por semana
> y los sábados otra de romanos.
>
> Marcado por sotanas y coturnos,
> con sangre, para que la letra entrara,
> párvulo fui, de ardores taciturnos,
> con tutores de mármol de Carrara (Sabina, 2003: 23).

Esta infancia —marcada por la opresión, el rezo obligatorio de la educación católica y el cine como única evasión de la realidad— se ve también reflejada en la siguiente estrofa de la canción anterior, «Una de romanos»:

> ¿Has visto un ciclo en televisión
> del cine en tiempos de Franco?
> Yo soy aquel chaval que creció
> en la fila de los mancos.

Asimismo, el despertar sexual que esta canción narra —«y en la última fila del cine, / con calcetines, / aprendimos tú y

yo. / *Juegos de manos, / a la sombra de un cine de verano / juegos de manos... / siempre daban una de romanos*»— se hace eco de lo contado en «Curándome en salud» y reflejado en el poema «Sotanas y coturnos», pues la edad está marcada por

> el picón del brasero por las tardes,
> y el acné y el catón y las primeras
> hogueras a la vera de la nieve (Sabina, 2003: 23).

La infancia como un cuartel donde abundan los lunes, los rezos y los curas, la rigidez y la dictadura encuentran su clausura en la negación a la adultez, pues frente al mandato normativo de madurar y convertirse en una persona seria y responsable, el autoperformer se burla y elige el camino de la fuga:

> Y los adultos fieros y cobardes
> y los tricornios por las carreteras
> y escapar al cumplir los diecinueve (Sabina, 2003: 23).

Esa negación de la adultez será el bastión que persistirá en todo su proyecto autorial y que se erigirá como piedra de toque para desarmar el tiempo de la norma, para habitar una temporalidad otra. En una entrevista con Rosa Montero, Sabina afirmaba:

> soy un ser completamente vulnerable. Lo que ocurre es que siempre he funcionado a la contra. Me parece que yo lo que soy es un resentido social desde niño. Porque, si la chavala que a mí me gustaba se iba con el riquillo que a mí me parecía imbécil, en vez de venirse conmigo, que era mucho más feo y tenía la cara llena de granos, pero me consideraba más listo, pues yo ese resentimiento lo he guardado hasta hoy, y cada vez que escribo una canción es para darles en las narices a los dos. Por ejemplo, siempre cuento mi infancia mucho más triste que lo que fue. Que no fue triste. Y hablo de mi pueblo siempre mucho peor que lo que en realidad fue. Porque yo llevo dentro algo que no

> sé qué es, el convencimiento de que me han tratado mal y de que tengo que reivindicarlo (cit. en Montero, 1990: s/p).

Como se puede ver, en esta entrevista, en la canción «Una de romanos», en el poema «Sotanas y coturnos» y en el texto autopoético «Curándome en salud», Sabina remite a los mismos tópicos: se cuenta la misma historia en textualidades distintas, a los efectos de producir una imagen de autor recurrente que brinde una identidad autorial reconocible.

Ese resentimiento de la infancia está acompañado por algo más profundo, algo «que no sé qué es» que potencia la vulnerabilidad y que convence al autoperformer de funcionar a la contra. Ese desconocimiento, esa extrañeza se juega en clave de ominosidad, de secreto, de algo escondido: algo que, según Cani, se reitera en *Peter y Wendy*, *Drácula* y *El retrato de Dorian Gray*. No hay que olvidar que, en la primera de estas obras, un despertador suena en el estómago de un cocodrilo que se mueve en las profundidades del agua; en la segunda, un vampiro descansa en un ataúd en un castillo y luego en una capilla, y, en la tercera, un retrato está cubierto con una tela y encerrado en una habitación. De esta forma, «lo que así se oculta, sepulta o se traga es el tiempo negado, en forma de envejecimiento (el retrato), de muerte (el cuerpo rígido en un ataúd) o de simple fluir (el tictac del despertador)» (Cani, 2011: 2). Ese tiempo enterrado o negado se vincula en Sabina con el mundo de la infancia. En la entrevista hecha libro con Javier Menéndez Flores el cantautor afirmaba que

> Sobre mi infancia, y *creo* que ya hemos hablado de eso, *me falta un chip*. Es decir, yo tuve una infancia *supongo que feliz*. Nadie me maltrató, fui un alumno bien, tuve mis novias, mis amigos y un proceso de crecimiento adolescente *bastante normal*. *Me sentía un poquito bicho raro*, pero eso no me impedía tener amigos y salir a divertirme [...]. Sin embargo, *por alguna extraña*

> *razón*, el mundo de la infancia no es el paraíso soñado y perdido que es para todos los escritores que conozco (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 265 [la cursiva es nuestra]).

En el párrafo anterior se puede ver una serie de indeterminaciones discursivas, frases y construcciones que remiten a la incertidumbre, al desconocimiento, a lo ominoso: aquello familiar que se torna extraño, «Heimlich/Unheimlich», a decir de Freud (1990); aquello que expresa lo que está cubierto por el manto de neblina y olvido[16]. En esa extrañeza se vislumbra, también, el concepto de otredad: ese sentirse «un poquito bicho raro» que «por alguna extraña razón» lo hace diferente al resto y lo constituye como singular.

Volviendo a los aportes de Cani, la autora realiza el traspaso del análisis de los personajes de las novelas *Drácula*, *El retrato de Dorian Gray* y *Peter y Wendy* al de sus autores, ya que los tres son británicos, pero desde los márgenes: Bram Stoker y Oscar Wilde nacieron en Irlanda; James Barrie, en Escocia. Según la autora, tanto ellos como sus personajes

> cristalizan la sensación de venir de otra parte y radicalizan la extrañeza: el vampiro de Transilvania, el niño de Nunca Jamás que no crece, el último dandy de un mundo nivelador convencional dan testimonio de una diferencia irreductible. Si no

[16] Es preciso aclarar que no nos referimos en esta instancia a lo ominoso como un trauma de la infancia en términos psicoanalíticos. Sabina dijo en la entrevista con Menéndez Flores: «No he encontrado un igual, un cómplice que tenga tan poco interés por su propia infancia como el que yo tengo por la mía. Nunca eché de menos nada de eso, nunca volví a mi pueblo con esa nostalgia terrible que tiene todo el mundo. De hecho, apenas voy. No tengo heridas, no tengo cicatrices, no tengo traumas de la infancia» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 265).

> están sujetos al tiempo, es porque no pertenecen a ese tiempo (Cani, 2011: 2).

La extrañeza y la diferencia de estos personajes y sus autores permite establecer el diálogo con Sabina, quien se caracteriza como un autoperformer marcado por el desencanto postmoderno, por el diseño de sí que ha sido elaborado con escenografías autoriales (Díaz, 2009) propias del romanticismo y el modernismo en pleno siglo xx. Sabina, en todo su cancionero, remite al desengaño de su propio tiempo, pues recuerda nostálgicamente momentos mejores de juventud y de utopías que se han ido desintegrando[17], como se nos cuenta en «Inventario», «1968», «Donde dijeron digo decid Diego», «Palabras como cuerpos» (*Inventario*, 1978); «El muro de Berlín» (*Mentiras piadosas*, 1990); «Postal de La Habana» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), y «Leningrado» (*Lo niego todo*, 2017), entre otras. Sabina es un sujeto que tiene una relación conflictiva con su propio tiempo, la cual se exhibe mediante el recurso poético de la melancolía, que a su vez se encuentra atravesada por el uso de la ironía y el cinismo, como se mencionó anteriormente.

Por todo lo expuesto, se puede vislumbrar cómo el autoperformer Joaquín Sabina construye una identidad autorial sólida a fuerza de repetir, en diversas textualidades —letras de canciones, poemas, entrevistas, declaraciones autopoéticas—, las mismas imágenes de autor —el adolescente ensimismado, con granos, con deseo, con poesía, con guitarra, el bicho raro, el extraño, el que huye— que manifiestan el extrañamiento y enfrentamiento con el tiempo que tienen también los personajes Peter Pan, Dorian Gray y Drácula.

---

[17] Para profundizar el concepto del desencanto en el proyecto autorial de Joaquín Sabina, ver García Candeira (2021).

¿*Tan* joven y *tan* viejo? De Peter Pan al estiramiento de Dorian Gray

«Tan joven y tan viejo» es una canción incluida en el disco *Yo, mi, me, contigo* (1996), que Joaquín Sabina escribe, graba y publica a sus cuarenta y siete años. En la coda de este artículo, abordaré cómo se resignifica la canción en la puesta en escena del año 2022 en la entrega de los premios Goya. Aquí, me centro en el análisis de la letra en sí.

En esta canción la letra expone, ya desde el paratexto, una paradoja, un paralelismo y un contrasentido —de esos que son «marca de la casa», a decir de Benjamín Prado (cit. en Sabina y Prado, 2017: 28)— que tensan los extremos de la vida y los relatos que se pueden hacer de ellos, acompañados por el uso del superlativo: el *tan* joven y a la vez *tan* viejo potencian la contradicción, aumentan la paradoja y constituyen el nudo que desestabiliza el relato de la vida como parte de un tiempo lineal y cronológico. En el mismo título de esta canción, Sabina plantea su posicionamiento autorial: se expone, en la etapa de su consagración (con nueve discos editados, los tres últimos con altos números de ventas), como un sujeto no adaptado a los tiempos lógicos propuestos por la crononormatividad: ser joven y viejo a la vez es la característica central que lo convierte en un disidente temporal.

Veamos cómo la canción se inicia, precisamente, con una referencia al tiempo:

> Lo primero que quise fue marcharme bien lejos,
> en el álbum de cromos de la resignación
> pegábamos los niños que odiaban los espejos,
> guantes de Rita Hayworth, calles de Nueva York.

«Lo primero» es un regreso, un retorno a la infancia y al recuerdo sobre su deseo de huida de la niñez. Los versos que

siguen hacen referencia a la atmósfera del mundo infantil, como los álbumes de cromos en donde los niños «que odiaban los espejos» pegaban imágenes sobre Rita Hayworth y Nueva York, es decir, sobre sus sueños de escape, de grandeza, de futuridad: esos «espejos cabrones», citados más arriba, que devuelven un crecimiento en su reflejo. La huida, el escape de Úbeda y de la niñez se patentizan en la estrofa siguiente, mediante la metáfora del guiño, de la posibilidad, de una incertidumbre cargada de futuridad:

> Apenas vi que un ojo me guiñaba la vida
> le pedí que a su antojo dispusiera de mí;
> ella me dio las llaves de la ciudad prohibida,
> yo, todo lo que tengo, que es nada, se lo di.

La ciudad prohibida es —como afirma Sabina[18]— Granada, la urbe en la cual se asienta para estudiar filología, espacio mítico en el cual consigue la tan ansiada libertad, la salida de la vigilancia del mundo adulto. El mejor obsequio que jamás le han dado, como también afirma en sus intervenciones públicas y patentiza en esta canción, es *la llave* de su pensión: el elemento simbólico que le otorga la libertad adquiere un carácter totémico que hará su aparición en otros momentos y otras escenas de la vida del cantautor[19].

---

[18] «La primera noche que llegué a Granada, salí a la calle llevando encima la llave de la pensión en la que me alojaba. Era libre y tenía plena libertad de movimientos [...] mi huida de la familia, del municipio, del sindicato, de la provincia, de los Salesianos, de la comisaría de Úbeda y de todo lo que cuenta Antonio Muñoz Molina en varias novelas era una cosa pensada y saboreada» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 261).

[19] Las llaves de su casa en Tirso de Molina son una constante también en las biografías y entrevistas tanto a Sabina como a sus amigos y

Así crecí volando y volé tan deprisa
que hasta mi propia sombra de vista me perdió,
para borrar mis huellas destrocé mi camisa,
confundí con estrellas las luces de neón.

En esta estrofa se puede ver cómo el crecimiento que plantea el personaje no solo responde a la reiterada y consabida metáfora de que el tiempo vuela o el tiempo pasa volando por su rapidez. Además de hacer mención al dicho popular, el crecimiento se produce *volando*, esto es, de manera no convencional, con los pies en el aire, con un impulso de crecimiento diferente, poético, excéntrico. Crecer volando desde esta perspectiva no es igual a como el resto de los adultos crece, de manera derecha, lineal, crononormativa, sino al revés, moviéndose en el aire por los espacios poéticos que habitan en el terreno de la imaginación de la infancia. En este verso se patentiza el reflejo de Peter Pan, aquel niño que irrumpe volando en la casa de los niños Darling en busca de su sombra, la cual se escapó y quedó atrapada en ese hogar victoriano: Sabina crece volando y pierde su sombra en clara reminiscencia a este personaje.

En los versos siguientes se exhiben algunas marcas de lo que podría considerarse un comportamiento infantil, esto es, un accionar no esperable de un adulto sino más bien de un niño, la parte del personaje que se considera *tan joven*:

Hice trampas al póquer, defraudé a mis amigos,
sobre el banco de un parque dormí como un lirón.
Por decir lo que pienso sin pensar lo que digo
más de un beso me dieron (y más de un bofetón).

---

conocidos, pues el cantautor ha desperdigado por el mundo copias de las llaves de su piso para que estuvieran en las manos de todo aquel a quien consideraba su amigo. Esas copias son, también, la simbología actualizada de aquella libertad ganada a sus 18 años y el objeto que sella los pactos de amistad del cantautor. Para más referencias, véase Lázaro (2020).

La trampa en el póquer indica la ruptura de un «pacto entre caballeros» —por decirlo con el título de su reconocida canción (*Hotel, dulce hotel*, 1987)—, como así también la desilusión que provoca en los amigos. Frente a esa escena, el personaje se muestra totalmente fuera de culpas, sin responsabilidades: duerme, en el banco de un parque, como un lirón, es decir, como puede dormir un niño, sin el peso de los contratos, los compromisos, los deberes, la moral. A la vez, el acto de sinceridad que implica el decir las cosas que se piensan sin barreras ni censuras también puede ser analizado como un gesto infantil, nuevamente apelando a la falta de responsabilidad y de un sentido de la moral y la ética que condiciona a los adultos a pensar antes de hablar.

En los versos que siguen se manifiesta la experiencia, el aprendizaje de la vida, lo que los años en su andadura han dejado, la parte del personaje que se considera *tan viejo*:

> Lo que sé del olvido lo aprendí de la luna,
> lo que sé del pecado lo tuve que buscar,
> como un ladrón, debajo de la falda de alguna
> de cuyo nombre ahora no me quiero acordar.

Este aprendizaje evidencia aquellas zonas de interés con las cuales Sabina elaboró los andamios de su personaje de autor en, lo que hasta el año 1996, es una trayectoria de casi veinte años: la luna como elemento simbólico del romanticismo, el pecado como referencia a la religión —que se repetirá en todo su cancionero[20]— y como forma de vida, la mujer como presencia constante, la referencia quijotesca como representación de su avidez y pasión por la literatura. En este sentido, la mención al Quijote

[20] El análisis de sus canciones desde la perspectiva religiosa ha sido desarrollado por Justo Zamarro González en su tesis doctoral (2020), publicada anteriormente en formato libro comercial (2019), por Rocío Ortuño Casanova (2015) y por Soto Zaragoza (2023).

también contiene una esperanza secreta, pues una hazaña imposible de realizar como no crecer se apoya en una gesta quijotesca, un imposible que no se deja de buscar. La referencia al Quijote le permite al autoperformer jugar con la posibilidad de olvidarse nombres como el narrador de Cervantes y de llevar adelante una gesta heroica cargada de ficción[21].

La canción se cierra con la paradoja que mencionamos al inicio, la que se plantea desde el paratexto: hasta aquí, el tiempo de la narración fue el tiempo del recuerdo, de la recapitulación, del repaso de lo andado, del testamento (Premat, 2016). En estos versos se instala el presente para hablar del futuro, de la vejez que se acerca pero a la cual se demora, se detiene, se congela:

> Así que de momento, nada de adiós muchachos,
> me duermo en los entierros de mi generación,
> cada noche me invento, todavía me emborracho,
> tan joven y tan viejo, like a rolling stone.

En esta clausura —de la canción y del disco *Yo, mí, me, contigo*— se instala lo lúdico como terreno de resistencia, «terreno imposible» (Sabina, 2005: s/p) en el cual el autoperformer es tan joven y tan viejo que cumple su deseo —al menos, dentro de la

[21] También Pérez Costa (2004) se aventura a comparar al Quijote con el personaje montado por Sabina desde esta perspectiva melancólica: lo hace desde la constitución psíquica de ambos personajes (ambos añorando mundos que no existen más), pero también desde la complexión física. Es decir, los rasgos físicos del Quijote —«de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro» (I, i), «las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias» (I, xxxv), «su rostro de media lengua de andadura, seco y amarillo» (I, xxxvii), «con voz ronquilla, aunque entonada» (I, xlvi)— pueden tomarse como atributos para describir al cantante jienense. Esta comparación permite hacer un análisis visual del cuerpo del autoperformer como cuerpo literario: instancia que abordaremos en trabajos futuros.

canción— de tener «cien años o ninguno» (Sabina, 2005: s/p). Este juego de edades contradictorias encuentra su eje en el presente: «así que de momento, nada de adiós, muchachos»; espacio del ahora donde el autoperformer desacomoda el tiempo, donde puede tener dos edades distintas, enfrentadas. En ese «de momento» no hay retiro a la vista y hay aburrimiento en los velorios, cosa que no sucederá más adelante cuando comiencen a morir sus amigos más cercanos y esto sea tópico para nuevas canciones[22]. El hecho de ironizar algo perturbador y melancólico como es un entierro de gente de su propia generación establece, afectivamente, ese cruce entre lo nostálgico y lo burlón, en esa posición infantil que implica burlarse de todo, hasta de la muerte que ronda[23].

El verso «cada noche me invento» habla a las claras de la construcción de su personaje de autor y de cómo este sigue colaborando con la fabricación de su caricatura. En este sentido, la borrachera se erige también como una marca indiscutible de su postura autorial.

Finalmente, los superlativos que acompañan estas etapas de la vida y que dan nombre a la canción vuelven a plantear la vida de este personaje en términos de una paradoja, de una rebelión contra el embate del tiempo secuencial, de un posicionamiento

[22] Como afirma en «Lágrimas de mármol» (*Lo niego todo*, 2017): «me duele más la muerte de un amigo / que la que a mí me ronda».

[23] En la canción «Paisanaje» (*Alivio de luto*, 2005) se recupera esta tensión entre juventud y vejez, pero en plural, dedicándosela a Antonio Muñoz Molina, su paisano y amigo: «Tan vecinos y tan lejos, verte y no verte, / tan jóvenes y tan viejos, muera la muerte, / tan jóvenes y tan viejos, muera la muerte». En esta rumba —que contrasta su melodía alegre y sus palmas flamencas para la celebración de la vida con la nostalgia por la muerte que se acerca—, Sabina realiza otro ejercicio melancólico desde la burla y la ironía, volviendo sobre la canción escrita en el año 1996 pero para compartirla con un amigo de su generación, aquel que, como él, habita una temporalidad disruptiva.

excéntrico, de una postura, de una forma de ser *like a rolling stone*: el ejemplo escénico que pondera el rock and roll como fuente de la juventud eterna.

«El día que cumplí cincuenta», o «A mis cuarenta y diez». Del estirado Dorian Gray a la inmortalidad de Drácula

Las menciones a los personajes de Dorian Gray y Drácula en la obra de Sabina no son tan recurrentes como las de Peter Pan, pero, aunque no sean nombrados expresamente, algunas de las canciones que Sabina escribe en el pasaje de la consagración a la canonización —del disco *Yo, mi, me, contigo* a *19 días y 500 noches*— remiten a estos personajes que consiguen, el primero, mantener en apariencia su juventud física y, el segundo, continuar con la vida más allá de la muerte. Sabina cuestiona la temporalidad crononormada en la posibilidad de «estirar su loca juventud», según la expresión ya citada, y en la posibilidad de imaginar una vida imposible «después de muerto», de acuerdo con la expresión de «A mis cuarenta y diez» (*19 días y 500 noches*, 1999). Estas ficciones de estiramiento y de inmortalidad son una clara invitación del autoperformer al juego, a lo lúdico: mediante ellas se patentiza cómo la manera de percibir el tiempo acerca al cantautor a estos personajes icónicos que se desmarcan del tiempo biológico y normativo.

Tanto Dorian Gray como Drácula son personajes que se entregan al exceso, al disfrute y al hedonismo: ambos poseen fortuna y tiempo disponible para gastarla. Indagaremos en sus características por separado, a los fines de ilustrar qué aspectos de cada uno se reflejan en el personaje autorial de Sabina.

Dorian Gray es disidente en múltiples aspectos: su belleza física tiene la capacidad de obnubilar a todos los que lo rodean, hombres y mujeres, generando efectos pasionales de

gran turbación. Este personaje gana en profundidad cuando se desdobla y pasa de ser un joven ingenuo a un libertino, guiado por malas influencias. A través de una irrupción maravillosa, consigue conservar su aspecto físico de juventud y condenar a su propio retrato a sufrir las consecuencias de una vida desbordada. De esta manera cumple, durante muchos años, el deseo de persistir físicamente en la juventud, el esplendor de la vida. Suficientes motivos para entender a Dorian Gray como un personaje temporalmente disruptivo y para ver en sus acciones los reflejos que Joaquín Sabina toma para elaborar su propia máscara autorial. Precisamente, la vida lujuriosa a la que se entrega este sujeto es uno de los tópicos que construyeron fuertemente la caricatura de Sabina: ese sujeto noctámbulo, canalla, enamoradizo, bohemio, marginal. El «sueño de llamarme Dorian Gray» —cita extraída del poema «Raphael, 50 años», publicado en el diario argentino *Página 12* (Sabina, 2008: s/p)— es el sueño que se rompe a los cincuenta años, cuando la juventud estirada llega a su fin, cuando se abandonan las drogas y llega el ictus, acompañado posteriormente por la depresión.

Las marcas en la piel del retrato de Dorian, las arrugas, las pústulas, vuelven automáticamente al personaje en el momento del asesinato que termina convirtiéndose en suicidio: Dorian Gray es el doble de sí mismo que muere matándose. Sabina es un autoperformer que también ha jugado el juego del doble en «Corre, dijo la tortuga» (*Mentiras piadosas*, 1990) y a vivir otras vidas, como en «La del pirata cojo» (*Física y química*, 1992)[24].

[24] Esta canción es el ejemplo central, pero podemos encontrar muchas vidas diferentes en su cancionero: el detective de «El caso de la rubia platino» (*19 días y 500 noches*, 1999), el pintor de «El joven aprendiz de pintor» (*Juez y parte*, 1985), el Adán de «Eva tomando el sol» (*El hombre del traje gris*, 1988), el narrador de «Yo quiero ser una chica Almodóvar» (*Física y química*, 1992), entre otras.

En este sentido, aunque las referencias a Dorian Gray no sean tan recurrentes o explícitas, podemos encontrar una serie de semejanzas entre estos personajes, sobre todo en la lucha contra una temporalidad crononormada que indica que el tiempo debe avanzar sobre los cuerpos, aunque no se note, aunque se resistan. Las arrugas, el deterioro, se exhiben en estos personajes en el final de una juventud «estirada», cuando es momento de matar o morir en el caso de Dorian, y cuando es momento de «sentar la cabeza, de dictar testamento» en el caso de Sabina («A mis cuarenta y diez», *19 días y 500 noches*, 1999).

Lo mismo sucede con Drácula: no es un personaje muy mencionado en el repertorio sabiniano, pero su presencia está latente en esa serie de canciones escritas en el pasaje de la consagración a la canonización, cuando la juventud *estirada* llega a su fin.

El Conde se caracteriza por la mutación, el cambio, la transición, el devenir: de vivo a *muerto-vivo*, de hombre a vampiro, de vampiro a murciélago y, lo más interesante para contrastarlo con Sabina, de viejo a joven. El Conde Drácula es descripto en los diarios de Jonathan Harker, en el inicio de la novela, como «un hombre alto, ya viejo, nítidamente afeitado a excepción de un largo bigote blanco, y vestido de negro de la cabeza a los pies» (Stoker, 2013: 30), con su «pelo gris que le crecía escasamente alrededor de las sienes, pero profusamente en otras partes» y «con unos dientes peculiarmente agudos y blancos que sobresalían de sus labios, cuya notable rudeza mostraba una singular vitalidad en un hombre de su edad» (Stoker, 2013: 33). Esta descripción nos da pautas sobre la vejez del Conde, pero también de su disrupción temporal. Más adelante, cuando el joven Harker, ya enloquecido de terror, lo encuentra en su ataúd camino a Inglaterra, dice: «Ahí yacía el Conde, pero con un aspecto tan joven como si hubiese sido rejuvenecido, pues su pelo blanco y sus bigotes habían cambiado a un gris oscuro; las mejillas estaban más llenas y la blanca piel parecía un rojo rubí debajo de ellas (Stoker, 2013: 74).

Sobre la temporalidad disruptiva de este personaje, en otro pasaje el profesor Van Helsing se refiere a Drácula como un niño: «Respecto a algunas facultades mentales ha sido y es como un niño, pero está creciendo, y ciertas cosas que eran infantiles al principio son ahora de la altura de un hombre» (Stoker 2013: 376). Debido a que el Conde dispone de una temporalidad en extremo estirada —pues aún con tener varios siglos de vida se lo considera como un niño con un «gran cerebro infantil» (Stoker 2013: 376)—, resulta plausible comparar su figura con la de Sabina, aquel autoperformer que se ya se pronunció «Tan joven y tan viejo» y que sigue los pasos de Drácula para convertirse en un *muerto-vivo* en la canción «A mis cuarenta y diez» (*19 días y 500 noches*, 1999).

Esta canción, escrita y publicada al llegar la cincuentena de Joaquín Sabina, tematiza burlonamente la llegada de la vejez. El gesto irónico es precisamente el que marcará cómo ese advenimiento es solo corporal y estrictamente biológico, pues en el acercamiento a esta etapa se dilata la llegada de la vejez, se le rehúye, se ejerce una resistencia desde la misma incapacidad de verbalizar la edad que se cumple. Decir «cuarenta y diez» en lugar de mencionar la cincuentena manifiesta una resistencia extrema, una rebeldía que se patentiza no solo en la imagen que el autoperformer construye, sino también en el propio lenguaje.

Esta canción sigue los mecanismos ya presentados en «Tan joven y tan viejo», pues manifiesta cómo la percepción disidente de la temporalidad convierte a la vida del autoperformer en una paradoja donde los extremos de la vida (infancia y vejez) pueden tocarse, fusionarse, confundirse. La letra de la canción comienza, entonces, resistiéndose a mencionar la edad a la que se ingresa: «A mis cuarenta y diez / cuarenta y nueve dicen que aparento». En esa negación, robarle un año cronológico al tiempo en relación con la apariencia física exacerba la ironía de no querer mencionar la edad y no asumir la pérdida que implica entrar en la cincuentena. Por su parte, culminar con la *estirada* juventud

lleva al personaje de autor a plantearse «más antes que después» el hecho de «enfrentarme al delicado momento»,

> de empezar a pensar en recogerme,
> de sentar la cabeza,
> de resignarme a dictar testamento
> (perdón por la tristeza).

Ese «delicado momento» opera como una sentencia de muerte anticipada que inclina al autoperformer a una melancolía de la cual se disculpa, ironía mediante. En este pasaje se vislumbra claramente esa afectividad contradictoria que fusiona la ironía y la burla con la nostalgia y la melancolía para generar un efecto paradojal; el mismo que se traslada de la sonrisa que produce la resistencia a mencionar la edad a ese «delicado momento» previo a la muerte, en el cual la resignación lleva directamente a la tristeza.

El hecho de tener la edad redonda de cincuenta años inclina al personaje a recogerse, a pensar en la posibilidad de la clausura, del fin de la juventud. Este fin es exacerbado y potenciado irónicamente en esta canción, pues a través de la burla se instala una ficción de futuridad inconcebible, una ficción del más allá de la muerte. Pero antes de llegar a eso, la canción se detiene en el testamento para continuar con la ironía, pues se afirma lo siguiente:

> Para que mis allegados, condenados
> a un ingrato futuro,
> no sufran lo que he sufrido, he decidido
> no dejarles ni un duro,
> solo derechos de amor,
> un siete en el corazón y un mar de dudas,
> a condición de que no
> los malvendan, en el rastro, mis viudas.

En esta estrofa puede leerse claramente la ironía para con aquellos allegados que esperaran una dotación económica, como así también la referencia a sus «viudas», pues en el momento de composición de esta canción varias mujeres ya han pasado por la vida de Sabina; entre ellas, la madre de sus hijas, a quienes menciona por primera vez en esta canción. Este dato no es casual, pues Rocío y Carmela ingresan en el cancionero de su padre siendo aún niñas, pero con el tiempo de su infancia ya marcado por la clausura:

> Y cuando a mi Rocío
> le escueza el alma y pase la varicela
> y un rojo escalofrío
> marque la edad del pavo de mi Carmela,
> tendrán un mal ejemplo, un hulla-hop
> y un D'Artacán que les ladre
> por cada beso que les regateó
> el fanfarrón de su padre.

El fin de la niñez de las hijas se continúa en la temporalidad disruptiva del autoperformer, pues, «cuando pase la varicela» y cuando llegue «la edad del pavo», seguirá ofreciendo juguetes, cachorros y malos ejemplos; es decir, formas no normativas de configurarse como padre, pues regatear besos a los hijos y erigirse como un fanfarrón no es la imagen paterna que marca la norma. A la vez, la metáfora de las hijas saliendo de la infancia retrotraen a ese inicio de «Curándome en salud», la autopoética anteriormente citada: el adolescente ensimismado con granos y complejos que odia los espejos y que transita el difícil pasaje de la pubertad a la adolescencia. Las hijas, en esta canción, son mencionadas precisamente en esa edad en la cual se forja la primera identidad, cuando empieza a escocer el alma y a hacer temblar los escalofríos rojos, cuando el despertar sexual comienza a operar en la identidad. En ese momento de la vida de sus hijas,

el autoperformer se presenta como el *mal ejemplo*, potenciando su imagen negativa.

En los versos que siguen se reitera la estrategia ya utilizada en «Tan joven y tan viejo», donde se prevé el horizonte, la futuridad, pero quien enuncia se afirma en el presente para resistir en su temporalidad singular. La vejez y la muerte son aplazadas en el presente y proyectadas hacia una futuridad que, si bien en las anteriores canciones no aparecía, todavía está lejana en «A mis cuarenta y diez»:

> *Pero sin prisas, que a las misas*
> *de réquiem nunca fui aficionado,*
> *que el traje de madera que estrenaré*
> *no está siquiera plantado,*
> *que el cura que ha de darme la extremaunción*
> *no es todavía monaguillo,*
> *que para ser comercial a esta canción*
> *le falta un buen estribillo.*

Las menciones reiteradas a la muerte —las misas de réquiem, el traje de madera que son tablas de ataúd, la extremaunción— irrumpen en esta escritura de juventud en declive, pues el propio autoperformer afirma que 1999 —el año de grabación y publicación de *19 días y 500 noches*— fue «el último verano de mi juventud» (Sabina, 2014: s/p), haciendo referencia al poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», en el cual el poeta afirma:

> Fue un verano feliz.
> ... *El último verano*
> *de nuestra juventud*, dijiste a Juan
> en Barcelona al regresar
> nostálgicos,
> y tenías razón. Luego vino el invierno,
> el infierno de meses

y meses de agonía
y la noche final de pastillas y alcohol
y vómito en la alfombra.
Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma (2021: 198).

La referencia que Sabina hace a este poema sigue exhibiendo el juego del doble como una estrategia fundamental en la construcción de su personaje de autor —recordemos el ejemplo ya mencionado de «Corre, dijo la tortuga» (*Mentiras piadosas*, 1990)—, pues el cantautor se vale de Gil de Biedma y su desdoblamiento como personaje poético en los poemas «Contra Jaime Gil de Biedma» (2021: 187) y «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» (2021: 198) para mostrar el fin de ambas juventudes *estiradas* y la construcción de las autorías como un artificio, como una ficción representada por personajes.

Volviendo al estribillo de «A mis cuarenta y diez», la hiperbólica dilatación del tiempo cronológico manifiesta esa percepción disidente, pues el autoperformer juega con su temporalidad comparándola con la de un árbol —siempre mucho más extensa que la de una vida humana—, para exhibir una supervivencia ficticia de su propia temporalidad. Esa fábula de vida casi eterna vuelve nuevamente sobre Drácula y Dorian Gray, aquellos personajes fantásticos que logran aplazar el tiempo para resistir en la juventud. Sabina, en esta canción, juega con esa posibilidad y manifiesta cómo llegar a la cincuentena —negada lingüísticamente y reemplazada por un sinónimo que opera como eufemismo— puede ser apenas el principio de una etapa a la cual le queda mucho por delante. Las referencias a la «canción comercial» y a la ausencia del estribillo enlazan la disrupción temporal con el desajuste poético, pues hay algo que a la canción le falta, pero, no obstante, se constituye como singular gracias a esa falta.

La muerte, ironizada y burlada, se presenta como una novia, una «pálida dama» que invita a nuestro cantautor a «dormir el sueño eterno en su cama», a lo cual este se niega por parecerle «excesivo». No obstante esa negación, en esta estrofa de la canción aparece por primera vez la imagen del muerto-vivo, en un fiel reflejo a Drácula:

> Desde que salgo con la pálida dama
> ando más muerto que vivo,
> pero dormir el sueño eterno en su cama
> me parece excesivo
> y eso que nunca he renunciado a buscar
> en unos labios abiertos.
> Dicen que hay besos de esos que te los dan
> y resucitan a un muerto.

En la estrofa precedente hace su aparición el «más muerto que vivo», el sujeto que resucita después de muerto por un beso: en esas referencias se puede evidenciar claramente la comparación con el personaje de Drácula, aquel que con un beso sanguinario puede quitar y traer de nuevo la vida. La pálida dama, en este sentido, podría ser también entendida como una vampiresa que le da a nuestro protagonista la posibilidad de resucitar después de un beso.

En la estrofa siguiente, en sintonía con las metáforas vampíricas, se instala la fábula de la futuridad extrema, la ficción de futuro que plantea la posibilidad de la existencia en un más allá donde el tiempo pueda seguir estirándose al infinito:

> Y, si a mi tumba os acercáis de visita
> el día de mi cumpleaños
> y no os atiendo, esperadme, en la salita
> hasta que vuelva del baño.
> ¿A quién le puede importar,

después de muerto, que uno tenga sus vicios...?
El día del juicio final
puede que dios sea mi abogado de oficio.

Con esta fábula extrema de futuridad, Sabina continúa la proyección de «Tan joven y tan viejo»: el autoperformer se planta en el presente —en esta canción, «sin prisas»— para hacer un repaso de lo andado y para inventarse una ficción de futuro fuera del tiempo y del espacio, donde la muerte sea una posibilidad de seguir cultivando vicios y, sobre todo, una posibilidad para seguir burlándose de sí mismo. Si volvemos a Peter Pan, encontramos una actitud similar del personaje hacia la muerte en una de sus arengas a los niños perdidos, cuando les afirma: «¡Morir será una aventura maravillosa!» (Barrie, 2015: 47).

En «A mis cuarenta y diez», por tanto, Sabina tensiona los extremos vitales y pasa de la vejez y la melancolía —en la necesidad de «sentar la cabeza» y «dictar testamento»— a la infancia, lo lúdico y la ironía —en las omisiones lingüísticas, en el trato paternal que tiene mucho de infantil, en las ficciones de futuro fantásticas—, en una exhibición maestra tanto de su temporalidad disruptiva como también de la afectividad contradictoria y paradójica que lo constituyen en su identidad autorial.

Codas. Notas sobre performances en vivo

En el presente apartado me acercaré a la dimensión performativa en algunas puestas en escena de Joaquín Sabina, a los efectos de intentar integrar las diversas áreas que conforman a estos objetos semióticos particulares que son las performances musicales (integradas por letra, voz, música, escenario, puesta en escena, escenografía, vestuario, maquillaje, visuales, entre otras). Para ello, cuento con los abordajes teóricos de Frith (2014), Díaz y Montes (2021), Pavis (2014), Meizoz (2015), entre otros.

«Tan Joven y Tan viejo» (entrega de Premios Goya, 12 de febrero de 2022)

Esta performance musical en vivo fue la primera que realizó Sabina frente al público luego de su caída en el WiZink Center en el año 2020[25] y de la pandemia del COVID-19. Está cargada de emotividad porque, luego del accidente y con dos años recluido en su casa de Tirso de Molina, la presentación actualiza la imagen del superviviente diseñada en la canción «Lágrimas de mármol» (*Lo niego todo*, 2017):

> Superviviente, sí, maldita sea
> nunca me cansaré de celebrarlo.
> Antes de que destruya la marea
> las huellas de mis lágrimas de mármol.
> Si me tocó bailar con la más fea
> viví para cantarlo.

Esta aparición, tan esperada por el público sabinero, carga de un plus de simbología a lo que ya la performance misma ofrece: un Sabina, con setenta y tres años recién estrenados, que vuelve a cantar «Tan joven y tan viejo», veintiséis años después de su aparición original.

La performance está cargada, como decíamos, de una gran emotividad generada por el contexto, pero también por el significado de la letra, la cual se escenifica mediante la construcción del opuesto: se presentan dos sujetos sobre el escenario, Joaquín Sabina en voz, sentado en una silla; Leiva en guitarra[26], de pie.

---

[25] Entre las varias noticias al respecto, ver «Joaquín Sabina se cae en pleno concierto en el WiZink Center de Madrid» en *La Vanguardia*, 12 de febrero de 2020 [edición en línea sin páginas].

[26] La elección de Leiva como acompañante en la escena se debe a que este joven productor es quien volvió a despertar el entusiasmo de

Estos sujetos operan escénicamente como antítesis o contrarios: uno lleno de vitalidad y juventud, el otro con la vejez a cuestas; ambos son la representación visual del sujeto «tan joven y tan viejo» que menciona la letra. Hay un desdoblamiento escénico en estos dos performers que juega con la ilusión de que ambos sean el mismo sujeto y a la vez que cada uno sea proyección del otro: Leiva una proyección de la juventud perdida de Sabina, Sabina un anticipo de la vejez que le espera a Leiva[27].

Teniendo en cuenta ese desdoblamiento, ambos están espejados en su vestimenta: Leiva de traje blanco, con un ramito de flores en la solapa; Sabina de traje negro, con rayas blancas. La vestimenta como factor a analizar nos da el tono de la performance: Sabina ha dejado de lado el tan característico bombín para ponerse un sombrero común. En este sencillo gesto, se saca a sí mismo de su tan mentada y bastardeada caricatura y genera, a través de esta puesta, una escena íntima, confesional, que exhibe una historia casi contada en voz baja, como si fuera un secreto compartido con el público, un pacto de complicidad.

Esa atmósfera íntima que se construye se apoya también en el planteo minimalista de la puesta. No hay diálogos ni presentación fuera de lo cantado, salvo en el final, con el «viva el cine

---

Sabina, tanto en la composición como en la producción y musicalización del disco *Lo niego todo*, según sugiere Benjamín Prado (cit. en Sabina y Prado, 2017: 28) y es con quien ha escrito la canción «Sintiéndolo mucho», banda sonora del documental homónimo de Fernando León de Aranoa (2022).

[27] En el programa *El hormiguero* en noviembre de 2022, Leiva y Sabina cuentan sus miedos. Cuando Sabina explica que el escenario lo aterroriza, pues teme no darle al público lo que se merece, Leiva reflexiona lo siguiente: «Tú lo miras a Joaquín y te dices, "¿de verdad que en 25 años yo voy a estar más cagado que ahora"?». Véase la grabación disponible en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=Rvad--WefoE.

español» dicho por Sabina en referencia a los premios Goya. La performance comienza con luces de fondo a la espalda de los performers, que dibujan sus siluetas y permiten adivinarlos. La canción comienza con una sugerencia de la melodía de 1996, pero con variantes que se adivinan en seguida, justo antes de que entre la voz de Sabina, quien comienza con los ojos cerrados y el ceño fruncido. La luz cenital aparece y se concentra en Sabina, que despliega su voz llena de *arrugas*, cascada y envejecida, pero potente y sentida. Leiva, como su contraparte, no canta, sino que utiliza la voz de la guitarra para devolver, a modo de contrapunto, sugerencias de armonía y melodías.

La performance comienza, por tanto, en una zona íntima y va creciendo en la interpretación. De a poco, empiezan a aparecer gestualidades en Sabina que matizan el ceño fruncido —el que utiliza para narrar el pasado— y que enfatizan la corporalidad: en la estrofa que comienza con el verso «Hice trampas al póquer» aparece una sonrisa, y en el verso «como un ladrón debajo de la falda de alguna» la gestualidad con la mano es una aceleración que simula ser un toreo, una arenga.

Lo más relevante de la performance es cómo esta se condice con la letra en cuanto a lo que llamamos temporalidad disruptiva. Toda la presentación juega con lo temporal: la puesta en escena de un sujeto joven y uno viejo, los versos fraseados que se estiran y se encogen —y que, más que cantar, simulan contar—, y las pausas largas y el manejo de un tiempo *otro*, que rompe con la regularidad del tempo de la canción. De esta manera, Sabina se pasa sentado en la silla durante toda la narración cantada de su pasado —narración que opera como enumeración, una de las constantes en la poética sabiniana— para ponerse de pie y pararse en el presente: en la estrofa que comienza «Así que, de momento, nada de adiós, muchachos», el performer sonríe y, con una gestualidad que indica una negación, se instala en un presente que sigue siendo el de la temporalidad disruptiva

propuesta en el año 1996; ese personaje que confiesa dormirse en los entierros de su generación, que sigue inventándose como autoperformer de sí mismo, que se sigue emborrachando —en el momento en que su voz llega al clímax de toda la interpretación— y se sigue considerando, en el año 2022, «tan joven y tan viejo, like a Rolling Stone». El abrazo a Leiva en el momento de entonar ese último verso exhibe a las claras esa dualidad entre juventud y vejez, entre melancolía y burla, que se desarrolla en toda la canción, pero resignificada por la sonrisa de ambos y por la mirada de admiración y afecto que Leiva le dedica.

«A mis cuarenta y diez». Apuntes de dos performances: 1999 y 2015

Si comparamos rápidamente dos performances sobre esta canción, encontraremos similitudes, pero también diferencias. La primera puesta está fechada en el año 1999, año en el cual esta canción se publica por primera vez, y realizada en el Pabellón Wützburg de Salamanca[28]. Bajo un enorme reloj de agujas ubicado en una recreación de la estación Linares-Baeza, la escenografía ya direcciona el concierto completo hacia la metáfora del paso del tiempo y las huidas, pues el reloj y la estación de tren son los elementos que, como hemos visto anteriormente, han elaborado un mito (Favoretto, 2017) de la poética sabiniana y han consolidado aquellas imágenes de autor. La temporalidad disruptiva que la letra de la canción propone se espeja en la escena. El performer tiene, en el momento de esta interpretación, cincuenta años, y en su cuerpo también se exhibe esa

[28] No hay disponibles en Internet grabaciones oficiales, pero puede verse, por ejemplo, aquí: https://www.youtube.com/watch?v=OFBU3EuSkr8.

temporalidad disruptiva, pues su imagen sigue teniendo muchas características de juventud (su pelo largo y sin canas, su cuerpo delgado, su rostro sin arrugas), pero su voz ya se encuentra ajada y «arrugada» (Romano 2007: 161). De hecho, en este álbum el cantautor afirma que «acepté mi voz tal como era, no solo la acepté, sino que pensé que así suena como es» (cit. en Puchades, 2019: 231).

Además de la voz, a mitad de la performance se realiza un primer plano de las manos de Sabina arpegiando la guitarra, y en ese acercamiento se pueden ver sus arrugas, aunque el plano ascienda hasta su rostro y sigamos encontrando allí una sonrisa sin signos de vejez. En esta performance, más acústica que eléctrica, la instrumentación se orienta hacia la nostalgia, con la presencia de un bandoneón —el cual exacerba su protagonismo en las performances en Buenos Aires— y las notas de una armónica que remiten a la figura de Bob Dylan.

A diferencia de la actuación de 1999, en la que Sabina se encontraba sentado en una banqueta, en la performance seleccionada del año 2015[29], perteneciente a la grabación en directo del disco *500 noches para una crisis* (2015) en el teatro Luna Park en Buenos Aires, el performer toca de pie la canción. La escenografía también ha cambiado: ahora hay una pantalla de fondo de escena en la cual se proyectan obras de arte de Sabina, las cuales suman a su imagen autorial como poeta y cantante las de su veta de artista plástico. En la performance de 1999 Sabina iba sin bombín; en la de 2015 ese elemento característico lo convierte en su propio personaje.

Lo fundamental de la performance ocurrida dieciséis años después se produce en el comienzo, cuando el performer cambia la letra de la canción original para afirmar cómo «a mis cincuenta y

[29] Sí existe grabación oficial disponible en Internet: https://www.youtube.com/watch?v=2NUWu_DXkSI.

diez / cincuenta y quince dicen que aparento». Con este cambio, la temporalidad de Sabina se sigue desmarcando, para instalarse en el mismo presente de hace dieciséis años y afirmar que «más antes que después / he de enfrentarme al delicado momento», tiempo que es siempre después que antes, pues siempre encuentra la oportunidad para seguir interrumpiendo el tiempo. Resignarse a sentar la cabeza y dictar testamento es algo que, en esta performance de 2015, demuestra no haber podido realizar todavía. Asimismo, se ejerce un pedido a que sea Lucifer y no Dios el abogado de oficio en el día del juicio final —«El día del juicio final / que Lucifer sea mi abogado de oficio»—, cambio que lleva al performer a su momento de clímax, tanto vocal como interpretativo.

Ambas performances culminan simulando iniciar nuevamente el estribillo, pero se detienen en el primer verso: «pero sin prisas», el cual brinda una sensación de clausura en el ahora, una detención y una invitación a transitar el tiempo en el presente, «que es lo único que tenemos» («Donde dijeron digo decid Diego», *Inventario*, 1978).

BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA CITADAS

Amossy, Ruth (2014). «La doble naturaleza de la imagen de autor». En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 67-84. Antioquia: Universidad de Antioquia.

Barbero, Sonia y Malik de Tchara, Cecilia (2015). «La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice "poeta"». *Recial* 6.7, s/p.

Barrie, James Matthew (2015). *Peter y Wendy*, D. Maunás (trad.). Buenos Aires: Colihue.

Cani, Isabelle (2011). «Dorian Gray, Drácula, Peter Pan: trois refus de la modernité». *Belphégor* 10.3, 1-16.

Castilla, Amelia (2017). [Entrevista con Joaquín Sabina]. «Joaquín Sabina. Vivir para cantarlo». *El País*, 24 de febrero (edición digital), s/p.

Castilla del Pino, Carlos (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Creamer, Daniela (2022). «Joaquín Sabina: "He pasado de la adolescencia a la vejez, sin tocar la madurez"». *El Universo*, 18 de septiembre (edición digital), s/p.

Cruz, Juan (2005). [Entrevista con Joaquín Sabina] «A veces las canciones nacen de las noticias. Entrevista con Joaquín Sabina». *Página 12*, 19 de septiembre (edición digital), s/p.

Díaz, Claudio y Montes, María de los Ángeles (2021). «Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje sociosemiótico». *El Oído Pensante* 8.2, 38-64.

Díaz, José-Luis (2009). «Autour des "scénographies auctoriales": entretien avec José-Luis Diaz, auteur de L'écrivain imaginaire. Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (2007)». *Argumentation & Analise du Discourse* 3, s/p.

Favoretto, Mara (2017). *Spinetta. Mito y mitología*. Buenos Aires: Gourmet Música.

Freud, Sigmund (1990 [1919]). «Lo ominoso». En *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

Fumis, Daniela y Prósperi, Germán (2021). «Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación». *Boletín GEC* 26, 11-14.

— (2022). «Presentación: *infancia y vejez como pliegues del tiempo*: las mismas, las otras preguntas por venir». *Olivar* 22.35, s/p.

García Candeira, Margarita (2021). «*From the wells of disappointment*. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina». En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 103-123. Mar del Plata / Santander: Universidad Nacional de Mar de Plata / Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Gil de biedma, Jaime (2021). *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Gramuglio, M.ª Teresa (1992). *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada / Universidad Nacional del Litoral.

Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

Hopenhayn, Daniel (2017). [Entrevista con] «Joaquín Sabina: "Seguiré haciendo las canciones que quiera, no pienso autocensurarme"». *Cubadebate*, 19 de agosto (edición digital), s/p.

Laín Corona, Guillermo (2021). «Joaquín Sabina. Poesía, personaje y marca musical». Ínsula. *Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.

Lázaro, Margarita (2020). «Cómo medio Madrid llegó a tener las llaves de casa de Joaquín Sabina. La culpa de todo la tuvo un vaso de whisky». *HuffPost*, 25 de mayo (edición digital), s/p.

Link, Daniel (2014). «La infancia como falta». *Cuadernos LÍRICO* 11, 1-11.

León de Aranoa, Fernando, dir. (2022). *Sintiéndolo mucho*. BTF Media / Reposado Producciones / Sony Music España.

Macón, Cecilia y Solana, Mariela (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.

Maingueneau, Dominique (2014). «Autor e imagen de autor en el análisis del discurso». En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 49-66. Antioquia: Universidad de Antioquia.

Meizoz, Jérôme (2014). «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor». En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 85-96. Antioquia: Universidad de Antioquia.

Menéndez Flores, Javier (2018). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. Edición revisada y actualizada*. Barcelona: Libros Cúpula.

Montero, Rosa (1990). [Entrevista con Joaquín Sabina] «Uno es más imbécil de lo que cree». *El País*, 28 de agosto (edición digital), s/p.

Ortuño Casanova, Rocío (2015). «La reescritura del mito de la expulsión del Edén en tres canciones de Sabina o de cómo Eva llegó a vender en un supermercado manzanas del pecado original». En *Re-escritura y literatura*, A. Dotras y D. Santos (eds.), 433-445. Coimbra: Universidad de Coimbra.

Pavis, Patrice (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Pérez Costa, Lola (2004). «La melancolía en la obra de Joaquín Sabina». *Espéculo* 26, s/p.

Prado, Benjamín (2007). «Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina». En *Con buena letra*, J. Sabina, 19-26. Buenos Aires: Planeta.

Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Puchades, Juan (2019). *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*. Valencia: Efe Eme.

Romano, Marcela (2007). «Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina». En *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, L. Scarano (ed.), 155-170. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.

Ruiz Mantilla, Jesús (2014). [Entrevista con Joaquín Sabina] «Todo lo que ha ocurrido lo he vivido como un nuevo rico sentimental». *El País*, 19 de julio (edición digital), s/p.

Ruiz, M.ª Julia (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral: Universidad Nacional del Litoral.

— (2019). *La voz de la escritura. Un estudio de la poesía de Benjamín Prado*. Madrid: Visor Libros.

— (2021a). «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina». *Cuadernos de Aleph* 13, 82-112.

— (2021b). «*Dudar a dúo*. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaqu*ín Sabina y* Benjamín Prado». *Cuadernos UNNE* 17, 94-108.

— (2022a). «Empezar haciendo *Inventario*. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 37, 211-228.

— (2022b). «Envejecer en la infancia. Masculinidad, vejez e identidad en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina». *Recial* 13.21, s/p.

— (2022c). «Devenir viejo en la infancia, devenir niño en la vejez. Temporalidades desajustadas en el proyecto autorial de Joaquín Sabina». *Olivar* 32, s/p.

— (2022d). «¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 381-407.

Sabina, Joaquín (2007). *Con buena letra*. Buenos Aires: Planeta.

— (2008). «Raphael, 50 años después». *Página 12*, 28 de diciembre (edición digital), s/p.

— (2009). *Vinagre y rosas*. Sony BGM.

Sabina, Joaquín y Menéndez Flores, Javier (2006). *Yo también sé jugarme la boca. Sabina en carne viva*. Barcelona: Ediciones B.S.A.

Sabina, Joaquín y Prado, Benjamín (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de «Lo niego todo»*. Buenos Aires: Planeta.

Seisdedos, Iker (2009). [Entrevista con Joaquín] «Sabina a cuatro manos». *El País*, 13 de diciembre (edición digital), s/p.

Sierra Ballesteros, Francisco. *Joaquín Sabina y el club de Rota*. Sevilla: Renacimiento.

Skliar, Carlos (2016). «Niñez, infancia y literatura». *Revista Crítica* 1.1, 19-28.

Solana, Mariela (2015). «Historia y temporalidad en estudios queer: implicaciones ontológicas y políticas». *Cuadernos de Filosofía* 64, 122-124.

— (2017). «Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad *queer*». *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política Contemporáneas* 5.7, 37-65.

Soto Zaragoza, Javier (2023). «El catolicismo en el cancionero de Joaquín Sabina: orígenes y modos de representación». *Calas en las espiritualidades literarias hispánicas*, J. M. Goñi Pérez, J. Avilés Diz y R. de la Fuente Ballesteros (eds.), 187-203. Valladolid: Universitas Castellae.

Vergara, Claudio (2014). «Joaquín Sabina: "Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde"». *La Tercera*, 6 de julio (edición digital), s/p.

Zamarro González, Justo (2019). *Ciudad Sabina: Guía básica para sabineros*. Madrid: Europa Ediciones.

— (2020). *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Zapata, Juan (2011). «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor». *Lingüística y Literatura* 60, 35-58.