

¿QUÉ VAMOS A HACER CON LA VEJEZ? FUNCIONES DEL FINAL Y POSTURAS DE AUTOR EN *LO NIEGO TODO* DE JOAQUÍN SABINA*

WHAT ARE WE GOING TO DO WITH OLD AGE?
FUNCTIONS OF THE END AND AUTHOR'S POSTURES IN
LO NIEGO TODO BY JOAQUÍN SABINA

MARÍA JULIA RUIZ
Universidad Nacional del Litoral
julitaruiz@gmail.com

Recibido: 08.04.2022

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: En este trabajo abordaremos un corpus de letras de canciones de la última producción discográfica del proyecto autorial de Joaquín Sabina, *Lo niego todo*, perteneciente a su etapa de canonización, a partir de las nociones de figuración y ficción teórica de la vejez como instrumentos de lectura que emergen en términos de funciones del final. Indagaremos en aquellas manifestaciones que exponen las operaciones de vejez para pensarlas como mecanismos discursivos y comportamentales que elaboran una postura autorial y un personaje de autor particular. De esta manera, el arco que traza la vida entre sus extremos habilita la teorización de los espacios de infancia y vejez como laboratorios de escritura, como campos creativos donde poner a funcionar la maquinaria de las ficciones, como insumos productivos desde donde desajustar las temporalidades para erigir una postura infantil en términos de resistencia.

PALABRAS CLAVE: vejez, funciones del final, postura autorial, Joaquín Sabina, *Lo niego todo*

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

ABSTRACT: In this work we will address a corpus of song lyrics from the latest record production of Joaquín Sabina's authorial project, *Lo niego todo*, belonging to his canonization stage, based on the notions of figuration and theoretical fiction of old age as reading instruments. that emerge in terms of functions of the end. We will investigate those manifestations that expose the operations of old age to think of them as discursive and behavioral mechanisms that elaborate an authorial posture and a particular author character. In this way, the arc that traces life between its extremes enables the theorization of the spaces of childhood and old age as writing laboratories, as creative fields where to put the machinery of fictions to work, as productive inputs from which to misalign temporalities to erect a childish posture in terms of resistance.

KEYWORDS: Old age, Functions of the End, Authorial Position, Joaquín Sabina, *Lo niego todo*



INTRODUCCIÓN

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

—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... (Sabina 2005: s.p.)

Entre "cien años o ninguno". Podemos comenzar este trabajo partiendo de esta sentencia que, de alguna manera, manifiesta la ética y la estética de nuestro personaje de autor (Castilla del Pino 1989) Joaquín Sabina. Según él, la composición sitúa al sujeto creador por fuera del mundo cronológicamente reglado, organizado por leyes y principios generales como las del tiempo y el espacio. Esta salida de la cronología para crear ficciones construye a un sujeto sin edad, porque las canciones se encuentran en ese *terreno imposible*: terreno que podría ser la infancia si seguimos los aportes de Daniel Link (2014), quien la entendía como un estado de la imaginación y no una edad cronológica.¹ La escritura de canciones implica para nuestro autor una postura y un posicionamiento (Meizoz

¹ En este sentido los aportes de Carlos Skliar (2016) apoyan esta distinción de Link y entienden la infancia como una instancia diferente a la niñez: infancia como estado de imaginación marcado por un tiempo no lineal versus niñez, es decir, niños y niñas.

2009) desde ese terreno imposible, desde esa otredad significativa que produce una *temporalidad desajustada*, esto es: una salida de la cronología donde se abre un nuevo terreno, una ficción teórica de infancia (Link 2014) o –como analizamos en anteriores trabajos (Ruiz 2021a)– de vejez.

Desde esta perspectiva del que tiene cien años o ninguno proponemos adentrarnos en el análisis del personaje de autor Joaquín Sabina en un corpus seleccionado de letras de canciones de *Lo niego todo* (2017),² en declaraciones en entrevistas y en textos autopoéticos.³ La hipótesis que perseguimos en estas páginas es que, en esta última producción discográfica, el personaje de autor revisa su postura –aquella que ha desarrollado y sostenido en todo su proyecto autorial (Zapata 2011)– mediante las figuraciones (Pozuelo Yvancos 2010) y las ficciones teóricas que le otorga la vejez, pues es en las *funciones del final* donde los mecanismos discursivos que abordan la temporalidad permiten una revisión identitaria (Iacub 2011); revisión en la cual Sabina sostendrá su postura autorial a-temporal, a-cronológica, infantil. Nuestro personaje de autor se instala en un terreno que podría llamarse *Nunca Jamás* para describir los efectos de la vejez,⁴ pero también para proponerla como una ficción teórica, esto es, un espacio de posibilidades donde poner a funcionar el laboratorio de escritura (Premat 2016), donde crear literatura, donde seguir creándose a sí mismo.

El título de nuestro trabajo se hace eco de una anécdota, y es aquella que se describe en el libro autopoético *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo* (Sabina y Prado 2017), donde Leiva –músico y productor del disco– cuenta cómo al finalizar la grabación “salí de su casa [de Sabina] como pude (no es fácil salir de allí). Al entrar en el ascensor, abrió la puerta y me dijo: ‘¡Lei, Lei, espera! ¿qué vamos a hacer con el dinero? Y cerró. Ese es Sabina. Nada es tan importante como reírse de ello” (Leiva en Sabina y Prado 2017: 17). La pregunta sobre qué vamos a hacer con la vejez en este recorrido implica, también, algo tan importante como reírse de ella, exhibirla, ponerla en escena, potenciarla, hacerla insumo teórico, material especulativo, función del discurso.

1. NOCIONES TEÓRICAS. UN ACERCAMIENTO PARA EL ABORDAJE DEL PROYECTO AUTORIAL DE SABINA

Nuestro marco teórico para pensar las autorías contemporáneas se encuentra a caballo entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura. Los apor-

² “Quién más, quién menos”, “No tan deprisa”, “Lo niego todo”, “Lágrimas de mármol”, “Leningrado”, “Canción de primavera” y “Churumbelas”.

³ Las autopoéticas son, como su nombre lo indica, textos en los cuales el autor en primera persona realiza declaraciones sobre su propia obra poética. Hemos realizado un estudio y una sistematización de esta categoría en nuestra tesis doctoral (Ruiz 2018) y la hemos definido como un espacio propicio de puesta en escena y de construcción de una identidad autorial.

⁴ *Nunca Jamás* es una clara alusión a la historia del dramaturgo James Matthew Barrie sobre un niño eterno que se niega a crecer, *Peter Pan*: figuración cara a la poética de Sabina, a la que recurre en muchas de sus canciones y poemas y a la cual nos dedicaremos de manera especial en un trabajo por venir, pues sus múltiples referencias y sentidos exigen un detenimiento que excede estas páginas.

tes de teóricos como Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz, José-Luis Díaz, Juan Zapata, entre otros, son insumos potentes para abordar una autoría en su puesta en escena como es la de Joaquín Sabina.⁵ En este apartado definiremos una serie de nociones teóricas que nos permitirán entender cómo vejez y autoría son elementos que pueden estar implicados mutuamente en la construcción de un personaje de autor. A la vez, expondremos este repaso teórico en consonancia con las etapas iniciales del proyecto autorial de Joaquín Sabina para tener un panorama de las imágenes y posturas de autor previas a *Lo niego todo*, las que serán revisadas y reconfiguradas en dicho álbum. Luego, pondremos las categorías teóricas a operar en el análisis de las canciones de esta última etapa de producción y en las declaraciones autopoéticas y mediáticas de Joaquín Sabina.

En un primer momento, quisiéramos recuperar la categoría de *imagen de autor*, entendida por Ruth Amossy (2009) como una “figura imaginaria” de carácter “doble”, una “imagen discursiva que se elabora tanto en el texto como en sus alrededores” (2009: 67). En este sentido, la imagen de autor no es nunca una persona real con una biografía, sino que son imágenes discursivas que provienen tanto del mismo autor en su obra como de fuera, esto es, de los discursos sociales, históricos y mediáticos que intervienen entre el texto y el lector. Mediante esta categoría, Amossy pretende aunar el abordaje analítico del texto literario –esto es, las imágenes que el autor dibuja en su obra– con esos otros discursos que circundan a la obra y que ayudan a dibujar esa figura imaginaria.

Dominique Maingueneau también define a esta categoría como una “realidad inestable”, la cual es “producto de una interacción entre interventores heterogéneos”, pues “no se reduce ni al productor del texto ni al público” (2009: 51). Esta definición es revisitada en un artículo posterior, donde Maingueneau la resume como “la interacción entre el autor y los diferentes públicos que pro-

⁵ Quisiéramos dejar sentadas las premisas teóricas y críticas con las cuales indagamos nuestro objeto de estudio. Mucho se ha debatido sobre si las canciones de autor pueden ser entendidas o no como poesía: Marcela Romano (1991, 1994, 2002, 2011) ha dedicado gran parte de su trayectoria como investigadora a la elaboración de un aparato teórico y crítico para el objeto *canción de autor*, entendido como un artefacto cultural híbrido y mestizo que se encuentra a caballo entre la poesía, la música y los escenarios. Mediante estos planteos –los cuales deben gran parte de su andamiaje a la semiótica, a los estudios sobre la cultura popular, sobre la oralidad y sobre el teatro en su puesta en escena, entre otros aportes–, Romano instala en las agendas de investigación de literatura a la canción de autor, brindándole una entidad amplia, la cual se ramifica en los estudios poéticos sobre la tradición, los metros, las rimas, el ritmo, la musicalidad, las letras, la oralidad, la puesta en escena, la performance, la construcción de un personaje de autor. En el caso particular de las letras de Joaquín Sabina se han dedicado estudios a la justificación o a la explicación de por qué sus canciones pueden ser recibidas como lírica, como cuentos o hasta pequeñas novelas (De Miguel Martínez 2018). Los aportes de estos críticos (Costa Pérez 2004; Lain Corona 2018; García Candeira 2018, 2021; Romano 2007; Neyret 2002, 2004; Soto 2019, 2022) subyacen en estas palabras y se mixturán con la propia manera de abordar el corpus de Joaquín Sabina, siempre considerando nuestro marco teórico seleccionado, aquel que oscila entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura, y que nos permite indagar tanto en las letras en términos de poética, como también en la construcción de la autoría que se dibuja en esas letras y en sus alrededores. Teniendo en cuenta estos aportes, leeremos las letras de canciones de Joaquín Sabina como material poético, a la vez que incorporamos a nuestro análisis su voz extraída de las autopoéticas textuales y de sus intervenciones públicas, pues es en esa interacción entre poética y puesta en escena donde el cantautor fabrica su identidad autorial.

ducen discursos sobre el autor" (2015: 18). Esta categoría que ambos teóricos piensan para abordar las autorías en escritores resulta sumamente productiva para pensar en otras autorialidades en su puesta en escena. En este sentido, el caso del cantautor Joaquín Sabina resulta una "cantera inagotable" (Romano 2007: 163), pues él mismo propone en sus composiciones y en sus intervenciones mediáticas un abanico variopinto de imágenes de sí, las cuales se suman a las que generan otros discursos a su alrededor, aquellas que los productores, periodistas, editores y público en general reciben, reelaboran, negocian y distribuyen. Así, podemos ver cómo la *imagen de autor* de Sabina en cada uno de sus discos es, en efecto, una compleja negociación entre el discurso que produce el autor y las instancias mediadoras y receptoras.

De la imagen de autor pasamos a la categoría de *postura autorial* (Meizoz 2007, 2009), pues esta permite leer, en una trayectoria, las iteraciones o disrupciones de aquellas imágenes que un autor y los discursos aledaños producen de él. En este sentido, la categoría de postura amplía el campo de acción de la imagen de autor, pues la imagen se analiza en un texto determinado o en una intervención pública determinada, y la postura, por su parte, refiere a una serie de textos o de intervenciones y permite leer una "manera de ocupar una posición" (2007: 2). Dicho de otra manera, una imagen de autor se vuelve *postura* cuando se sostiene en el tiempo como una forma de posicionamiento, una manera de instalarse en el campo; por ese motivo se la define como una "estrategia literaria", como la "marca específica de un escritor", aquella que lo hace singular y reconocible y le otorga un determinado posicionamiento (2007: 2).

La postura de Joaquín Sabina se ha sostenido a lo largo de todo su proyecto autorial (Zapata 2011), en sus diversas etapas: emergencia, reconocimiento, consagración y canonización (Dubois en Zapata 2011). Dicha postura es definida por Marcela Romano (2007) en términos de arquetipo, pues refiere a aquellas *escenografías autoriales* (Díaz 2009) de las cuales Sabina se vale para elaborar su propia identidad, aquellas que se relacionan con

... el juglar, con sus disfraces, sus pases de magia y su complicidad con el público; el clérigo poeta, que reclama, como el piadoso Berceo, el vaso de "bon vino", y también en goliardo –en latín y en romance, como nuestro Juan Ruíz– de la taberna, el juego y los placeres del cuerpo: el Quevedo burlesco de mirada demoledora, que "purga su bilis" en diatribas e incertidumbres metafísicas; el romántico lunático de negros humores: el *enfant terrible* y canalla de fin de siglo, cultivador de todos los vicios; el afinado poeta "social" que, desde la sátira –con ritmo de rock e insolencia *beatnik*– se ensaña contra el poder. (Romano 2007: 163-164)⁶

⁶ Ortuño Casanova se hacía eco de la escenografía autorial romántica de la cual Sabina echa mano para construir su personaje de autor y destaca cómo, en la entrevista realizada por Juan José Millás (2011) del ciclo *Conversaciones secretas*, Sabina "se confiesa como una persona constantemente desubicada, de provincias pero cosmopolita, demasiado frívolo para los comunistas y demasiado organizado y 'comunista' para los anarquistas. Con la repetición de este discurso está proyectando cierta imagen de 'maldito' que no encaja en ningún lugar" (2015: 435). De ello se desprende cómo "esta imagen no la han construido en solitario los periódicos ni las entrevistas, sino que el propio cantante en sus canciones ha puesto la semilla al cantar con tono admirativo a la vida marginal" (2015: 436). También Laín Corona se hace eco de estas problemáticas, pues afirma cómo el uso del bombín como "pieza de vestuario tiene un sentido performativo, porque

Decíamos que esta postura de Joaquín Sabina se erige y se mantiene en su iteración a lo largo de su proyecto autorial, pues en el reiterado gesto de construir y cristalizar una identidad reconocible termina generando una cierta *personajeidad*, "esa hiperidentidad que categoriza al personaje" (Castilla del Pino 1989: 14).

Desde los aportes de Castilla del Pino pensamos la noción de personaje de autor, pues para el teórico "se trata de sujetos que, en razón de su hacer [...] perfilan su identidad hasta el extremo de elevarse del más o menos ambiguo nivel en que sitúa la identidad de los demás, y adquieren categorías de personaje" (1989: 11). En este sentido, el teórico aborda, por un lado, "sujetos bien diferenciados por actuaciones sorprendentes, incluso extravagantes, para los cuales parece regir una aceptación peculiar", y por otro lado, "aquellos otros que, mediante una suerte de hipertrofia de un rasgo de su identidad, suficientemente proyectado, acaban constituidos en paradigma y símbolo ante un grupo social más o menos amplio, mediante la sustantivación de ese rasgo adjetivo" (1989: 11-12). Desde esta perspectiva, la hiperidentidad de Joaquín Sabina, aquella que está atravesada por múltiples rasgos de su *personajeidad*, definen su postura autorial como un sujeto provocativo, inclasificable, rebelde y lúdico, siempre dispuesto a sacarle la lengua a las instituciones. Esta "identidad hojaldrada" (Romano 2007: 161), basada en un profundo *diseño de sí* (Groys 2014), es la que posiciona al personaje de autor en la escena literaria, mediática y musical, y lo hace desde la construcción de un espacio propio, singular.

Todas estas categorías son susceptibles de dialogar con el otro espacio teórico que proponemos metodológicamente como base de este trabajo. Ese otro espacio engloba el estudio de los orígenes y los finales: de una vida, de un proyecto, de una obra. En este sentido, el origen y el final (como su correlato) pueden operar como insumos teóricos potentes para pensar en términos de *funciones*: instrumentos de lectura al servicio de un corpus. Julio Premat piensa "el origen como instrumento de lectura y como cimiento para recorridos especulativos. Se trata de intentar delinear un objeto crítico, entonces, objeto multiforme y central: las *funciones del principio*" (2016: 13). De aquellas funciones iniciales proponemos pensar su correlato, las *funciones del final*, pues este objeto crítico opera en el proyecto autorial de Sabina –más precisamente en su etapa de canonicación– revisando la cristalizada postura autorial del cantautor (aquella definida anteriormente por Romano) y generando una reconfiguración de la misma. Esta vez que opera en *Lo niego todo* es un objeto crítico que problematiza el *cuándo* y el *quién* de una escritura: serán estos factores los que perseguiremos en la lectura del corpus.

El origen según Premat –quien sigue la estela proyectada por Edward Said en su libro *Begginings* (1975)– puede ser abordado desde dos puntos de vista: por un lado, como origen de la vida –esto es, la infancia– y, por otro, como origen del texto –los incipits o la entrada en obra. Según estos movimientos que remiten siempre a un factor temporal –esto es, al *cuándo* de una escritura–,

la usa en el escenario y contribuye a crear una *imagen de artista*. A su vez, esta imagen se basa en los tópicos del poeta maldito, ya que el bombín busca un efecto dandi" (2021: 21).

Premat propone pensar las funciones del principio en términos de *testamento* y de *fundación*. Para explicar esta conceptualización pone como ejemplo la vuelta a la infancia que los escritores realizan en una autobiografía. Este regreso puede tener un carácter testamental, en el sentido de que remiten al mundo de la infancia –lo originario– para explicar su obra o proyecto literario.⁷ Por otro lado, la infancia como fundación sería un gesto de escritura, pues se trataría de una obra inicial –o en su defecto una obra que reconfigure el proyecto autorial– donde la infancia es una fundación, una manera de ingresar en el campo, de ingresar a la obra.⁸ El testamento y la fundación se vinculan a la infancia como origen también en términos de *laboratorio de escritura*, “un espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas” (2016: 77). La noción de laboratorio es también un insumo teórico sumamente potente, pues permite pensar en la infancia –y, como correlato, en la vejez– no solo como una edad cronológica de la vida sino también como un espacio lúdico donde se desarma y se construye el lenguaje.

Finalmente, definimos las nociones de *figuración* (Pozuelo Yvancos 2010) y de *ficción teórica* (Link 2014), pues la lectura del corpus de Sabina se realizará a caballo entre ambas categorías. La *figuración* es definida por Pozuelo Yvancos como un “dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (2010: 23). Desde esta perspectiva, leeremos como figuraciones de la vejez en el corpus de Joaquín Sabina la representación de la ancianidad, las referencias a un cuerpo viejo, a un sujeto que envejece. Por otro lado, la vejez –en consonancia con la infancia– puede ser entendida en términos de *ficción teórica*: Daniel Link habilitaba a pensar la infancia como categoría de análisis en la literatura estableciendo una diferenciación sumamente relevante para abordarla:

A menudo se confunden infancia (un estado de la imaginación) con los niños y las niñas, que son quienes vivirán con mayor libertad ese estado. Pero evocar la infancia es antes evocar una lógica (la lógica de la ausencia, de lo que va a desaparecer, de lo que falta en su lugar, la lógica de la fuga y el raptó, en fin: la lógica de lo imaginario) antes que una edad más o menos dorada [...]. La literatura y la infancia como campos creativos de experimentación (es decir, como experiencias cuya salida se desconoce). (Link 2014: 10)

Podemos también pensar la vejez como un estado de la imaginación en diferencia con los sujetos ancianos que atraviesan el proceso biológico de envejecimiento. Si bien –parfraseando a Link– los viejos serían quienes vivirían mayormente ese estado imaginario –estado de refiguración y configuración identitaria

⁷ Uno de los ejemplos de testamento que Premat propone es el caso de Gabriel García Márquez, quien en su *Vivir para contarla* (2002) regresa a Aracataca y a su infancia como explicación de una vida marcada por el sentimiento de lo fantástico en su mismo origen.

⁸ Uno de los ejemplos de una fundación que Premat propone es el caso de Fernando Vallejo en *Los días azules* (1985), donde la infancia irrumpe con toda su potencialidad en la experimentación con el lenguaje.

a través de los relatos de sí mismos provocados por las crisis del envejecer (Iacub 2011)–, ese estado no es excluyente de los ancianos: es un terreno fértil, de pura creatividad, que habita en todos los sujetos. El estado imaginario que proponen la infancia y la vejez opera como un campo creativo de experimentación, un laboratorio –en términos de Premat– donde poner a jugar el lenguaje, donde crear posibilidades, donde inventar un texto, una obra y un personaje de autor. Si recordamos en el inicio de nuestras palabras cómo Sabina plantea que para escribir hace falta tener cien años o ninguno, las salidas que las *funciones* del final le otorgan le permiten jugar a redefinir su postura autorial y seguir sumando *personajeidad* a su saturada identidad.

2. LA VEJEZ COMO FUNCIÓN. OPERACIONES DISCURSIVAS EN *LO NIEGO TODO*.

El eje de *Lo niego todo* es, como decíamos,⁹ hablar del deterioro que produce el envejecimiento en términos de figuración de un cuerpo viejo, pero también en términos de ficción teórica como una posibilidad de apertura. En este sentido, nuestro personaje de autor asume un compromiso ético y estético, pues “la obligación de un tipo que se dedica a escribir canciones y a vivir razonablemente bien de eso es hablar de lo que realmente le preocupa y le interesa” (Sabina en Prado y Sabina 2017: 75). No obstante, aclara que “el problema viene cuando estás en un momento en el cual lo que te preocupa es el proceso de deterioro que se sufre al envejecer” (2017: 75), compromiso que Sabina no se sentía seguro de abordar inicialmente, pues “me pareció que tirar por ese camino me iba a poner ante un *tour de force* que no estaba convencido de poder afrontar, y esa es una de las razones de que no lo hiciera solo y buscara aliados” (2017: 75).¹⁰ Según estas declaraciones autopoeéticas, el personaje de autor plantea el envejecimiento como un elemento incómodo y problemático para ser tematizado en un disco musical. Este primer acercamiento a la vejez como figuración –un cuerpo en proceso de deterioro– no clausura la posibilidad de pensar la vejez como una ficción teórica, pues ese *tour de force* para el cual Sabina requiere aliados habilita una zona novedosa, no indagada, de pura promesa y futuridad.

⁹ Los autores consultados que han realizado abordajes críticos sobre *Lo niego todo* son Laín Corona (2018, 2021), García Candeira (2018), Menéndez Flores (2018), Romano (2021), De Miguel Martínez (2018), Julio Valdeón (2018).

¹⁰ Esos aliados serán el poeta Benjamín Prado en la escritura de las letras, Leiva como músico, arreglador y productor general, Jaime Asúa, Ariel Rot y Pablo Milanés en musicalización, Rubén Pozo en guitarras y coros, entre otros. Ellos serán los responsables de testimoniar en *Incluso la verdad* cómo la creación del disco es producto de un trabajo colectivo y de romper, así, la ilusión de autoría única que reviste al personaje de autor Joaquín Sabina. No tenemos que perder de vista esta problemática, porque es uno de los factores claves de problematización identitaria que se llevará adelante en el disco. Problematización identitaria en la cual muchas manos diseñan a un solo personaje; en este sentido, ¿qué grado de identificación tiene, entonces, ese personaje, con cada uno de los colaboradores? ¿Quién aporta más de sí? ¿Cómo podemos hablar de una autorreferencia o una autoficción cuando son tantos “auto” elaborando un solo personaje? ¿No sería más correcto comenzar a hablar de “multi” o “pluri” ficción? Hemos realizado algunos abordajes previos sobre estas cuestiones en lo que refiere al dúo de escritura Sabina-Prado (Ruiz 2021b), pero esta problemática es un campo abierto que merece una atención mayor, la cual excede a estas páginas.

La canción obertura del disco, "Quién más, quién menos", juega con la temporalidad y la espacialidad desde el laboratorio de escritura, y activa un desajuste en el cual su postura autorial del transgresor –aquel que afirma haber llegado siempre más lejos– encuentra un límite. "Pero yo fui más lejos" colisiona con una imposibilidad en "Ni un paso atrás", pues al ser transgresor no tiene caminos de retorno, y por ello busca una salida del cronotopo convencional para crear un terreno propio, una ficción teórica singular donde seguir jugando a inventar literatura y a inventarse a sí mismo.

Pero yo fui más lejos:
le adiviné las cartas al adivino,
aposté contra mí por no hacerme viejo
en la ruleta rusa de los casinos.
Ni un paso atrás [...]
(Sabina y Prado 2017: 31).

La mención a los juegos de azar vinculados con las apuestas ilegales –adivinar las cartas, la ruleta rusa, los casinos– vuelve a poner sobre la mesa la postura autorial de Sabina tantas veces repetida no solo en sus canciones sino también en sus representaciones visuales: basta recordar el arte de tapa del disco *Ruleta rusa* (1984) donde vemos a un Sabina joven apuntándose en la sien con un revolver. En el frente del disco, vemos medio rostro, media expresión facial, un solo ojo, media boca: del otro lado del arte de tapa, la imagen nos muestra a un Joaquín Sabina frente a un espejo –que simula ser un cuadro– apuntando a su propio reflejo. En este sentido podemos vincular estas imágenes visuales con la figuración que la canción "Quién más, quién menos" expone, puesto que la sola referencia a la ruleta rusa opera como elemento intertextual que nos lleva al año 1984, a la etapa de emergencia y su pasaje al reconocimiento, en vinculación con esta apuesta contra sí mismo "por no hacerme viejo". A la vez, el tópico del espejo vuelve a hacerse presente, esta vez para mostrar el disfraz:

Pero yo fui más lejos:
me dio por confundir el cuándo y el dónde,
me disfracé de sabio frente al espejo,
busqué dentro del alma lo que se esconde.
(Sabina y Prado 2017: 31)

Podemos poner a dialogar la imagen del sabio que se enuncia en la canción con los planteos teóricos de Simone de Beauvoir y su concepción sobre las dos figuraciones que se tienen de los ancianos en nuestra sociedad: la del sabio aureolado frente a la del viejo loco, pues

La imagen sublimada que se propone de ellos es la del Sabio aureolado de pelo blanco, rico en experiencia y venerable, que domina desde muy arriba la condición humana; si se apartan de ella, caen por debajo: la imagen que se opone a la primera es la del viejo loco que chochea, dice desatinos y es el hazmerreír de

los niños. De todas maneras, por su virtud o por su abyección, se sitúan fuera de la humanidad. (Beauvoir 1970: 10)

En los versos citados la condición de sabio se manifiesta desde un disfraz, desde la pantomima de fingir ser algo que no se es; a su vez, dicho disfraz se encuentra atravesado por la instancia del espejo: imagen doblemente ficticia, puesta en escena de la puesta en escena que expone al sujeto desde la fragilidad, desde aquel viejo que chochea –al decir de Beauvoir– pues le da “por confundir el cuándo y el dónde” y reconoce que tiene “un pie en el mambo y otro en el más allá” (Sabina y Prado 2017: 31), esto es, una proximidad con la muerte, una futuridad breve, una noción de la vejez como fábula de final, una vejez que, finalmente, acaba perdiendo la apuesta. No obstante, los versos “pero yo fui más lejos” y “ni un paso atrás” se repiten tres veces en la canción, lo que reafirma la imposibilidad de regresar en el tiempo cronológico, pero habilita la posibilidad de salirse de la norma, de llegar más lejos que el resto, de erigirse en esa provocación habitando un tiempo propio, el tiempo de la creación. El hecho de “ir más lejos” se relaciona en la primera estrofa con la posibilidad del juego (las cartas, las apuestas, la ruleta, la rueda de la fortuna): instancia lúdica que manifiesta una postura infantil del personaje de autor, aquel que apuesta al terreno de la infancia como una resistencia (Ruiz 2022c). No obstante, en la segunda estrofa citada vemos que la vejez no operaría como un espacio al cual oponerse o enfrentarse en resistencia, sino que es un espacio que le permite seguir jugando: con las apuestas –apostar por no hacerse viejo como jugar a lo imposible–, con los disfraces –entre el sabio y el viejo loco–, con el cronotopo –la confusión entre el cuándo y el dónde– y con la creación de una poética –buscar dentro del alma lo que se esconde, aquello inasible que es material de la poesía.

Los elementos autorreferenciales que se incorporan en esta letra generan el efecto buscado por toda autoficción:¹¹ una identificación, una activación de sentidos, una instancia lúdica, una ambigüedad. En las primeras estrofas de esta canción esas referencias tienen que ver con la vida bohemia y noctámbula, aquella de la que el personaje de autor de Sabina ha hecho alarde en múltiples canciones y en entrevistas (Romano 2007; Ortuño Casanova 2015): tirar la casa por la ventana, tatuarse una diana, probar un veneno, tomarse uno mismo de rehén, buscar malos consejos. Pero en la estrofa que le sigue al primer estribillo encontramos una autorreferencia intertextual directa, pues el sujeto “pagó caras quinientas noches baratas” (Sabina y Prado 2017: 30); esas quinientas noches activan en los receptores la vinculación hacia la canción y el disco homónimo *19 días y 500 noches*, disco que le valió a Joaquín Sabina el paso de la consagración a la canonización en su proyecto autorial (Puchades 2019). Asimismo, la mención al barrio de Lavapiés también busca activar en los receptores una lectura auto-

¹¹ Seguimos los postulados teóricos de Alberca (2008), quien define la autoficción como una estrategia literaria, parte de un pacto ambiguo, que busca confundir entre persona y personaje, desde la narración de un yo que comparte el nombre con el autor del texto. Asimismo, para el caso puntual de Joaquín Sabina, contamos con los aportes de Barbero y Malik de Tchara (2015), quienes realizan un profundo abordaje sobre la “autoficción metapoética” del cantautor.

ficcional: Sabina presentado esta vez como supuesto sujeto cívico y biográfico del mundo real, habitante vecino del barrio madrileño. Mediante estos datos autorreferenciales volvemos a destacar esas complejas negociaciones que se producen entre el autor y los diferentes discursos a su alrededor, pues en ese diálogo la *imagen de autor* se consolida en la paradoja de identificación que el autor propone a modo de juego (yo soy ese Sabina que habita en Lavapiés) y que el público recibe y acepta como parte de un pacto, siempre ambiguo, siempre ficcional.

En la canción “No tan deprisa (Homenaje a J.J. Cale)” el propio paratexto nos indica la temporalidad como un elemento fundamental; aunque no se tematice la vejez como en otras canciones, sí podemos vincularla con “Quién más, quién menos” desde el tópico del espejo y las apuestas anteriormente mencionadas:

Mirar en los espejos un espejismo
es no cerrarse puertas por donde huir,
ser uno más a la hora de ser tú mismo
uno que solo apuesta si es porque sí.
(Sabina y Prado 2017: 45)

El espejo se presenta ahora no como un disfraz refractado, sino como un espejismo, una posibilidad ilusoria para divisar a lo lejos, un deseo movedido que se presenta en el desierto a los ojos de un alucinado *superviviente* (en consonancia con la imagen que presentará en “Lágrimas de mármol”). La posibilidad de que el espejo refleje una ilusión de huida también tiene que ver con esa postura infantil de nuestro personaje de autor: mirarse en el espejo como una forma de escape, de resistencia, tenga el cuerpo y la edad que tenga –niño o viejo–, porque lo que importa es esa temporalidad propia en la cual el autor se instala para crear su poética. Se habita el espejismo del espejo a los efectos de tener siempre una puerta abierta, de seguir resistiendo a los embates de la adultez, de habitar una cronología propia desde una postura infantil.¹²

En estos versos también volvemos a encontrar referencias persistentes a todo el proyecto autorial sabinero: las huidas, las apuestas, el léxico guerrero, la botella, la noche, la cantina abierta, el desertor; imágenes que, como vimos anteriormente, son postura en la poética de Joaquín Sabina.

La canción “Lo niego todo” es, como advertíamos al inicio, el epicentro de todas las autoficciones en el disco, pues en la negación frente a todo –la verdad y la mentira, las hipérboles, la ambigüedad– se establece un pacto lúdico con las instancias mediadoras que colaboran en la construcción de la imagen autorial: productoras, disqueras, representantes, músicos, escritores, editores, periodis-

¹² Esta cuestión del espejo y la infancia la hemos problematizado en un artículo actualmente en prensa, en el cual abordamos el texto autopoético de Sabina “Curándome en salud”, escrito para la presentación de *Esta boca es mía* (1994) e incluido como prólogo en el volumen *Con buena letra* (2007). En dicho texto, Sabina describe la salida de la infancia y la juventud con la mediación intertextual de sus canciones y discos, y elabora un repaso poético y autoficcional de su proyecto autorial. Para más referencias, ver Ruiz (2022b).

tas, públicos. Esa ruptura del pacto mediante la negación de aquellas posturas no hace más que reforzar el juego de multiplicación de sus propias imágenes, pues en la negación de todo aparece “incluso la verdad”, es decir: niega todo lo dicho y lo hecho para seguir convirtiendo a su propio personaje caricaturizado en un mero artificio, en nuevas capas de su *hojaldrada* identidad (Romano 2007).

Ni ángel con alas negras ni profeta del vicio.
Ni héroe en las barricadas ni okupa ni esquírol.
Ni rey de los suburbios ni flor del precipicio.
Ni cantante de orquesta ni el Dylan español.

Ni el abajo firmante ni vendedor de humo.
Ni juglar del asfalto ni rojo de salón [...].
(Sabina y Prado 2017: 54)

Todas las imágenes presentadas comienzan anafóricamente con el adversativo “ni”, aquel que además de la enumeración –figura constante en esta poética, a la cual Sabina denominará “letanías” (Sabina 2007: 35)– se opone a los epítetos con los cuales ha sido configurado el personaje de autor.¹³ Empezar un discurso negando es un gesto de entrada, un íncipit que ya diseña una manera de posicionarse en la escena, de ocupar un lugar y ejercer desde allí una acción. Al inicio, se niega algo que es previo, contextual: el “ángel con alas negras”, por ejemplo, refiere intertextualmente al arte de tapa del disco más emblemático del cantautor, *19 días y 500 noches* (1999). Esa imagen –textual y visual– dibuja a un personaje escudado bajo el romanticismo melancólico (Lain Corona 2021) que bucea en el teatro de la marginalidad (Romano 2007) para representarse a sí mismo como el propio ángel Lucifer excluido del paraíso (Ortuño Casanova 2015) y lanzado al infierno terrenal. Comenzar la canción negando esta imagen es una manera de deconstruir aquella postura, como asimismo la del “profeta del vicio”, el “rey de los suburbios” o el “juglar del asfalto” (Prado y Sabina 2017: 54), aquellos epítetos con los cuales la prensa ha colaborado en la conformación del mito (Favoretto 2017) sabinero. Dichas imágenes, las que fomentan la hiperevidencia, se derrumban en esta canción, aunque en el juego irónico y ambiguo de negar afirmando, se vuelven a sostener en el estribillo: “Lo niego todo,/ aquellos polvos y estos lodos;/ lo niego todo,/ incluso la verdad,/ la leyenda del suicida /y la del bala perdida,/ la del santo beodo./ Si me cuentas mi vida,/ lo niego todo” (Sabina y Prado 2017: 54).

¹³ Afirmamos que las enumeraciones y anáforas en Sabina son una constante, pues al realizar un paneo por su cancionero encontramos muchas composiciones que utilizan este recurso como principio constructivo. Como ejemplos, en “Juana la loca”, la repetición anafórica se produce con el sintagma “después de toda una vida...” (1984); en “Cuando era más joven” (1985) es el mismo título el que se reitera anafóricamente, generando una enumeración de hechos que sucedían tiempo atrás; en “Así estoy yo sin ti” (1987) ese mismo verso corona la enumeración de cada estrofa; en “A ti que te lo haces” (1990) se reitera la referencia “a ti” a modo de ordenamiento textual; “Incluso en estos tiempos” (1994) también reitera el paratexto en el inicio de cada verso en cada estrofa; “Mujeres fatal” (1994) es también una larga enumeración que inicia los versos con el sintagma “Hay mujeres” y en el caso de “Más de cien mentiras” (1994) el verbo “tenemos” es el que da inicio a todos los versos y las estrofas.

Frente a esta deconstrucción y sostenimiento de la postura autorial, la vejez asoma como elemento de refiguración y reconstrucción identitaria y nos presta una imagen novedosa: “Ni soy un libro abierto ni quien tú te imaginas./ Lloro con las más cursis películas de amor” (2017: 55). La imagen del *viejo* que ha recibido la extremaunción y que llora frente a las películas románticas presenta una sensibilidad que se aleja de los mandatos de masculinidad hegemónica (Iacub 2014; Ruiz 2021a). Mostrarse débil, sensible o conmovido no presenta en sí una faceta distinta de nuestro personaje de autor, pues su postura se ha sostenido desde el espacio de la melancolía como factor constructivo de su poética (Costa Pérez 2004). No obstante, la figuración de la vejez aporta un elemento novedoso a esa escena melancólica,¹⁴ pues el *viejo* que llora frente al televisor es un sujeto atravesado por los procesos de refiguración y configuración identitaria que se realizan en el envejecimiento a través del relato de la propia vida. Desde esta perspectiva, podemos ver un atisbo de novedad en esa imagen melancólica, pues allí se configura el enigma: “ni soy un libro abierto ni quien tú te imaginas”. En este sentido cabría preguntarnos qué páginas del libro son las que el personaje de autor no nos muestra de sí mismo, y quién es en verdad ese sujeto que, como público, solo podemos imaginar.

Volviendo a los lugares reconocibles del personaje de autor, más elementos autorreferenciales adornan la ambigüedad de “Lo niego todo”, pues este se presenta como un extranjero de los lugares que habitaba, “me echaron de los bares que usaba de oficina”, con una futuridad breve por delante “y una Venus latina me dio la extremaunción” (Sabina y Prado 2017: 55). Las referencias autobiográficas son, en estos versos, ineludibles y por ello, la *tentación* de brindarle a este personaje las características del sujeto biográfico son sumamente potentes (Romano 2007).

“Lo niego todo” opera, entonces, como una suerte de autorretrato ficcionalizado: autorretrato definido por Laura Scarano como un género que “no es solamente un ejercicio de representación mimética, sino también un proceso de recreación ficcional” (2017: 15). Este autorretrato no es exclusivamente “auto”, pues –como decíamos con anterioridad– una serie de compositores, músicos y arregladores han colaborado para generar ese adensamiento identitario que se descompone en esta canción. En esa identidad erigida, la vejez operaría como una fábula de clausura, función del final que desajusta las posturas desvinciadas. No obstante, la vejez no cierra esas posibilidades, sino que propone *fundar* una nueva arista dentro del gastado traje a medida del personaje de autor. Aquel que todavía puede sorprender, que no es un libro abierto ni se acomoda

¹⁴ No es, en sí, novedosa la temática de la vejez, pues –como hemos abordado con anterioridad– todo el proyecto autorial de Sabina se cifra en ese terreno a-temporal entre la infancia y la vejez, en un movimiento ambiguo que genera una temporalidad desajustada. En anteriores trabajos hemos visto cómo en *Inventario* (1978) –el disco apertura de su carrera– Sabina se posiciona desde una voz de vejez (Ruiz 2022a) y cómo en *Lo niego todo* –el disco, hasta el momento, que cierra su producción– se configura en una postura infantil (Ruiz 2021a). Hay letras de su cancionero que remiten a la vejez como tópico antes del disco *Lo niego todo*: podríamos hacer referencia a “Cuando era más joven” (1985), “Tan joven y tan viejo” (1996), “A mis cuarenta y diez” (1999), “Cerrado por derribo” (1999), “Viudita de Clicquot” (2009), entre otras, pero en todas estas canciones la vejez se problematiza, pues el sujeto que envejece no se ve a sí mismo ni se presenta como un anciano, sino que se escapa de ese lugar para seguir sosteniéndose desde su postura infantil.

bajo la imagen de autor que las instancias mediadoras construyeron de él, ese viejo que llora con películas cursis y que ya no trabaja en bares, el que recibe la extremaunción de una latina, el que se adelanta al cierre de su trayectoria abriéndola una vez más para jugar con los periodistas, críticos, lectores, fanáticos, disqueras, productores, público. La vejez como ficción teórica nos lleva a los caminos de la infancia, y en este pacto lúdico que el personaje de autor propone se vuelve a erigir su postura infantil como espacio de resistencia, como terreno donde seguir jugando, donde hacer literatura, donde seguir construyéndose a sí mismo.

“Lágrimas de mármol” es otro de los autorretratos (siempre autoficcionales) dentro de *Lo niego todo*, y en esta ocasión no ponemos en duda la cuestión de lo “auto” en lo referente a la letra, pues esta canción está escrita solo por Joaquín Sabina sin la colaboración de Prado. En esta escritura también se patentiza el tono general del disco, aquel que desestabiliza las posturas autoriales previas para hablar, como problematizábamos anteriormente, del paso del tiempo, del envejecer. La canción

... habla de algunas cosas que pueden entenderse como fragmentos de un autorretrato, y dos de ellas son la imagen de mi casa como un observatorio y la mención al ictus que tuve hace unos años. Lo primero es una consecuencia de lo segundo, porque desde que vivo a la defensiva, tratando de no pasarme de la raya y de poner tierra de por medio entre mis debilidades y yo, es verdad que paso en mi salón el tiempo que antes pasaba en los bares y que mirar la ciudad desde mis balcones es el único modo que tengo de tomarles el pulso a las calles que tanto amo [...]. La suma de las dos cosas, lo que veo a lo lejos y lo que veo en mí, hace que *Lo niego todo* sea el disco más confesional que he hecho jamás. Y esta canción lo explica como ninguna. (Sabina en Sabina y Prado 2017: 77-78)

En esta declaración autopoética Sabina expone algunas imágenes de autor provenientes de la etapa de su canonización, aquellas que estarían por fuera de esa “loca juventud estirada” hasta el medio siglo (Sabina 2009: s.p.), las que ya son una marca de identidad (Lain Corona 2021): el que atravesó un ictus, una adicción y una depresión recluido en su casa, el que se quedó sin versos ni inspiración, el que resiste a sus debilidades, el que envejece en sus balcones, el *voyeur* solitario.

En “Lágrimas de mármol” se combinan la nostalgia y la alegría, la tristeza por el paso del tiempo con la celebración de la vida, exponiendo a su paso una de las “marcas de la casa” de Sabina, a decir de Benjamín Prado: la “nostalgia irónica”, la “paradoja” y el “contrasentido” (Prado en Sabina y Prado 2017: 28).

Según Costa Pérez, 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” (2004: s.p). Eso es precisamente “Lágrimas de mármol”: un autorretrato en el cual se tematiza el paso del tiempo y la vejez como una fábula de cierre, pero también paradójicamente como una apertura; testamento y

fundación como elementos discursivos del laboratorio de escritura que generan una nueva imagen potente, la del *superviviente*.

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.¹⁵
(Sabina en Sabina y Prado 2017: 80)

La celebración de ser un superviviente –la imagen más extrema de la resistencia– se mezcla con la nostalgia del paso del tiempo y con la previsión de una futuridad: “Acabaré como una puta vieja/ hablando con mis gatos” (2017: 80). Aunque “el futuro es cada vez más breve/ y la resaca larga” (2017: 81) en esta instancia encontramos una nueva fundación, una apertura, pues el sujeto que envejece se atreve a seguir imaginando, a seguir resistiendo en un terreno sin tiempo, un espacio poético productivo, un laboratorio de escritura: “Con la imaginación, cuando se atreve/ sigo mordiendo manzanas amargas” (2017: 81).

En esta paradoja entre celebración y nostalgia se cifra toda la composición, y son muestra de ello las primeras estrofas, el incipit que nos da el tono de una canción con sabor a fin de fiesta, pero fiesta al fin:

El tren de ayer se aleja, el tiempo pasa,
la vida alrededor ya no es tan mía,
desde el observatorio de mi casa
la fiesta se resfría.
(Sabina y Prado 2017: 80)

La metáfora del tren que se aleja es una figura recurrente en la poética sabiniana¹⁶, pues este tren –que en esta canción de 2017 es del pasado, del

¹⁵ “Viví para cantarlo” es un verso de clara referencia intertextual con uno de Benjamín Prado, quien en su poema “Nunca es tarde” del poemario *Ya no es tarde* enunciaba: “Ya no es tarde,/ y si antes escribía para poder vivir/ ahora/ quiero vivir/ para contarlo” (2014: 15). De esta manera podemos ver los guiños que el dúo de escritura propone para sus receptores, estableciendo un camino de ida y vuelta entre las poéticas de ambos autores. Asimismo, ambos hacen referencia al título de la autobiografía de García Márquez *Vivir para contarla* (2002), como lectores fervientes –y, en el caso de Sabina, también amigo personal– de la narrativa del *Gabo*.

¹⁶ En su cancionero la presencia de trenes, metros y estaciones son metáforas constantes que simbolizan la huida y la libertad: en “Caballo de cartón” (1984) encontramos los versos “El metro huele a podrido/ carne de cañón y soledad./ Tirso de Molina, Sol, Gran Vía, Tribunal/ ¿Dónde queda tu oficina para irte a buscar?” (2007: 78); en “Quién me ha robado el mes de abril” (1988), “El marido de mi madre/ en el último tren se marchó/ con una peluquera/ veinte años menor” (2007: 133); en “A la orilla de la chimenea” (1992), “Y si quieres también/ puedo ser tu estación y tu tren” (2007: 188); en “Ahora que” (1999), “Ahora que te desnudo y me desnudas/ y en la estación de las dudas/ muere un tren de cercanías” (2007: 305), entre muchas otras referencias. Además, la estación de trenes como escenario ha formado parte de la puesta en escena de “Joaquín Sabina en concierto” del año 2004, filmado en el teatro Gran Rex de Buenos Aires, recital que comienza con la llamada de un vigía anunciando “Atención, atención, Estación Linares-Baeza... Atención, atención, tren expreso procedente de quién sabe, con dirección a cualquier parte, estacionado

ayer— nos recuerda al que se figura en la canción “Cuando era más joven” de Juez y parte (1985), donde el personaje de autor enunciaba cómo “Cuando era más joven viajé en sucios trenes que iban hacia el norte” y donde “mañana era nunca, y nunca llegaba pasado mañana” (Sabina 2007: 92). Esta referencia no es casual, sino que conecta con aquella voz que ya se posicionaba en la vejez en el año 1985, la cual hablaba de un presente en el cual el personaje se asienta, donde “algunas noches pierdo el apetito y no puedo dormir/ y sueño que viajo en uno de esos trenes que iban hacia el norte,/ cuando era más joven la vida era dura, distinta y feliz” (2007: 93). En este sentido, la metáfora de los trenes como “animales mitológicos que simbolizaban la vida, la huida y la libertad” (Sabina en Sabina y viceversa 1986: 05.09) se vincula con esa huida de la infancia que el personaje de autor ha enunciado tanto en una serie de entrevistas como en el texto autopoético “Curándome en salud”, incluido en el cancionero *Con buena letra*: “Así que un día me subí, sin billete de vuelta, al vagón de tercera de uno de aquellos sucios trenes que iban hacia el norte, me apeé en la estación de Atocha y aprendí [...] que se puede crecer al revés de los adultos” (2007: 28). En ese aprendizaje de crecimiento inverso se cifra la temporalidad desajustada, la postura infantil en términos de resistencia y la huida a ese terreno imposible de donde vienen las canciones: entre cien años o ninguno.

Volviendo a “Lágrimas de mármol”, en el puente de la canción, la “puta vieja” que habla con los gatos ofrece otra nueva arista en la postura autorial de Sabina, una que no refuerza los dos estereotipos de vejez que planteaba de Beauvoir,¹⁷ porque la puta vieja en esta canción no es ni una sabia ni una loca, sino una vieja distinta que se configura en términos de enigma: es alguien que no desea incomodar, que se queja en silencio, que se mueve en soledad aunque esté acompañada, que tiene mucho por decir pero pocas personas a quien decirlo, su discurso en el futuro estará dirigido exclusivamente a los gatos: “Los pocos que me quieren no me dejan/ perderme solo por si disparato,/ no pido compasión para mis quejas/ que tocan a rebato./ Acabaré como una puta vieja/ hablando con mis gatos” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 80). En la identificación del personaje de autor de Sabina como una “puta” se refuerzan las posturas sostenidas en todo su proyecto autorial (aquellas del mujeriego que canta al teatro de la marginalidad, del vividor, del bohemio, entre otras similares) a la vez que el adjetivo “vieja” sumado a “puta” reconfigura esa postura y la dota de otro matiz, de una nueva arista en su identidad, pues la puta vieja que habla con sus gatos

en vía muerta, andén perdido, tiene prevista una parada de 19 días y 500 noches... viajeros al tren, viajeros al tren” (“Yo me bajo en Atocha. Joaquín Sabina en directo” [2004]). Agradecemos, en este punto, la mirada atenta de uno de los evaluadores de este trabajo, pues en la llamada de atención sobre la metáfora de los trenes hemos descubierto una apertura hacia futuras líneas de investigación.

¹⁷ Es importante destacar en este plano que los estereotipos de vejez siempre hablan en masculino: la representación del viejo es siempre en género masculino. El feminismo como movimiento político, ideológico y cultural se encuentra actualmente produciendo conciencia sobre estas problemáticas de representatividad: un caso fundamental se encuentra en Argentina, con la publicación en 2020 del libro *La revolución de las viejas* de Gabriela Cerruti. Ricardo Iacub también se encuentra problematizando cuestiones sobre vejez y género (2017).

se asemejaría a la figuración autorial actual de Joaquín Sabina, quien en su casa convive con seis gatos y en las entrevistas que realiza en su piso –como en el libro autopoiético *Incluso la verdad*– se fotografía con ellos.

Recuperando nuevamente a Costa Pérez cuando afirmaba que Sabina oscilaba entre el pesimismo y el humor, el cual podía llegar hasta la ironía y el cinismo, en esta canción tenemos un claro ejemplo de esta última actitud. “Dejé de hacerle selfis a mi ombligo/ cuando el ictus lanzó su globo sonda,/ me duele más la muerte de un amigo/ que la que a mí me ronda” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 80); en esta cita podemos encontrar una clara ironía, pues en estos ejercicios de reconstrucción identitaria lo que más ha realizado el cantautor y su equipo de producción es, precisamente, “hacerle selfis” al ombligo del personaje, retratar espejadamente una y otra vez el anverso y el reverso de su paradójica identidad.

Finalmente, la referencia a la muerte de un amigo como una situación dolorosa se contrapone con aquella escena montada en “Tan joven y tan viejo”,¹⁸ cuando el personaje de autor se despedía, paradójicamente, sin despedirse: “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” (2007: 272). Sabemos que esta actitud rebelde, esta permanencia en la infancia como resistencia se sostendrá en todo su proyecto autorial, aunque la vejez como figuración del cierre de una vida comience a pesar en quien ahora canta, con una futuridad veinte años más cerca del final.

Esa futuridad pesimista encuentra su asidero también en “Leningrado”, canción en la cual no hay final feliz ni fundación posible, pues la figuración de la vejez opera a modo de testamento y hace estragos en los personajes y en su historia de amor, ya truncada por el paso del tiempo y por la caída de las utopías. La canción se ubica en la ciudad de Leningrado –la cual “es otra vez/ San Petersburgo” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 96)–, en un pasado brillante donde sus personajes viven su juventud atravesada por el hechizo de la revolución:

Tú con tu boina, yo con barba, viva el Che,
recién conversos a la fe
del hombre nuevo,
no había caído el muro de Berlín
ni reventado el polvorín
de Sarajevo

Porque la revolución tenía un talón
de Aquiles al portador
y flotando entre las ruinas
envió una golondrina
en mi balcón.
(Sabina y Prado 2017: 95)

¹⁸ Un artículo en proceso de evaluación se adentra en la lectura comparada de “A mis cuarenta y diez” y “Tan joven y tan viejo” como las canciones bisagras de la temporalidad desajustada del proyecto autorial de Joaquín Sabina.

La caída de aquellos ideales es narrada en esta historia no solo desde el envejecimiento de los personajes –en una clara figuración de vejez–,¹⁹ sino sobre todo a través de la metáfora de la golondrina en los estribillos, en una reminiscencia becqueriana, donde, a medida que las utopías decrecen, las golondrinas anidan, enviudan y finalmente se estrellan. En cuanto al envejecimiento de los sujetos –la caída de la juventud como utopía final a desmoronarse– se narra inicialmente cómo “nos matábamos de ganas de vivir/ sobreactuando el vodevil/ de la bohemia./ No dormir era más dulce que soñar / y envejecer con dignidad/ una blasfemia” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 95). En esta estrofa podemos vislumbrar cómo aquel deseo del personaje de autor Joaquín Sabina de “envejecer sin dignidad” (Sabina 2014a) repetido en cientos de entrevistas se ubica en esta canción en un pasado ficticio para prefigurar el futuro, proyectándose como una promesa cumplida, como una utopía concretada.

Luego de “ya casi medio siglo que/ no te veía./ Eras rubia si no recuerdo mal/ dije, y, mintiendo, estás más guapa todavía” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 95), el paso del tiempo y la vejez son los elementos que terminan de romper con toda posibilidad de fundación, de revolución, pues las referencias a la muerte y al fin son constantes: “Me aceptaste una cerveza sin alcohol./ se nos había muerto el sol/ en los tejados./ Funerales y con nada que decir/ vi en tus pupilas un añil/ mal dibujado” (2017: 96). La referencia metatextual de los versos siguientes manifiesta cómo un sujeto derrotado por el tiempo y la realidad se sienta en su mesa de trabajo a intentar poner en palabras ese dolor de la vejez por la juventud y la revolución perdida: “No sé por qué sigo escribiendo esta canción./ pero me sangra el corazón/ cuando lo hurgo./ Supe que te casaste con un juez²⁰/ y Leningrado es otra vez/ San Petersburgo”²¹ (2017: 96). Esta canción,

¹⁹ En este punto recordamos la canción “El muro de Berlín” de *Mentiras piadosas* (1990), la que narra –con un ritmo musical alegre y rocanrolero que le lleva la contraria a la letra, en una clara “marca de la casa” sabiniana– un personaje contradictorio, el cual fue adepto a la ideología comunista y ha terminado cediendo al capitalismo: “Ese tipo que va al club de golf si lo hubieras visto ayer/ dando gritos de ‘Yankie go home’, coreando *slogans* de Fidel/ hoy tiene un adoquín,/ en su despacho, del muro de Berlín./ Ese mismo que tanto admiró la moral estilo soviét/ por un catorce por ciento cambió, la imaginación al poder/ desde que a Hollywood, llega una línea,/ del metro de Moscú” (2007: 160).

²⁰ La metáfora del juez también es una constante en la poética de Sabina: esa figura de orden, moralidad y rectitud se reitera en muchas de las letras de su cancionero, sobre todo en el disco *Juez y parte* (1985), donde desde el paratexto se instaura esta figura como contradictoria, pues, en la imparcialidad que requiere su rol, no es posible ser juez y parte a la vez. En este disco, Sabina discute con ese personaje como representación del orden, e impone su imagen de autor desde la postura infantil, pues se rebela ante las normas, la moralidad y las conductas adultas que este personaje representa. En “Cuando era más joven”, (1985) “me he visto esposado delante del juez” (2007: 92); en “Princesa” (1985), “¿con qué ley condenarte/ si somos juez y parte/ todos de tus andanzas?” (2007: 107); en “Eva tomando el sol” (1988), “Un juez que se creía Dios dispuso/ que precintara un guardia nuestro piso/ no quedan plazas para dos intrusos/ en el paraíso” (2007: 129); en “Doble vida” (2003), aquel “juez justo y severo” que lleva una vida contraria a su moral.

²¹ En el artículo “Atlas de lugares sabinianos”, Rocío Ortuño Casanova se adentra en el “giro espacial”, es decir, en el otorgamiento del protagonismo al espacio en la teoría literaria. La autora se propone, siguiendo los planteos de Franco Moretti, establecer una “cartografía literaria con la que los escritores mapean los espacios reales e imaginarios de sus mundos creativos, con referencias tanto dentro del texto, como a lugares fuera del texto” (2018: 161). En este sentido, postula que “Podemos, entonces, ver la obra sabiniana también como creadora de geografías internas

escrita íntegramente por Joaquín Sabina, expone a la vejez como una figuración de clausura, como una función de salida que, a modo de *testamento*, recapitula en la juventud como única utopía y cierra toda posible fundación.

No será el mismo caso de "Canción de primavera". Esta canción –también firmada exclusivamente por Sabina– nos brinda algunas pautas que permiten seguir tirando del hilo de nuestra hipótesis sobre la vejez como ficción teórica, como laboratorio de escritura, como fundación de obras por venir. En esta canción que tematiza, mediante la metáfora de las estaciones, la llegada de la vejez y el otoño en contraposición con la alabanza hacia la primavera y la juventud, la infancia y la vejez vuelven a aparecer, pues se abre, entre el testamento y la fundación, un camino de regreso al origen, a las funciones del principio:

... aparte de un pueblo de la costa de Cádiz, para mí Rota es el mar, es Andalucía y también es la juventud, del modo que lo era para Rafael Alberti cuando evocaba desde el exilio su bahía de la infancia. [...] Según nos acercábamos en el coche, me pasó lo que nos ocurre a todos los amigos que veraneamos allí en cuanto le ponemos los ojos encima a ese cielo, esos colores, esa luz que si no la tuviera Cádiz no existiría. Es una sensación de vitalidad, de renacimiento... Si además eres andaluz, a lo que se ve se añade lo que se recuerda y la suma resulta muy emocionante. Los paraísos no existen, pero ese sí.²² (Sabina en Sabina y Prado 2017: 103)

La luz de Cádiz, la presencia de "ese cielo" y "esos colores" ejercen un *renacimiento*, una fundación en el personaje de autor: imagen sumamente potente, pues en lo que se considera un final de trayectoria se abre la fábula por excelencia del comienzo, aquella que implica un volver a nacer, volver a comenzar.

y coherentes con la obra en sí" (2018: 162). A su vez, "Los espacios que veremos en las letras y las melodías, y los espacios de composición, no solo van a marcar la obra de Joaquín Martínez, sino que también van a definir el personaje Sabina" (2018: 162). Los aportes de Ortuño Casanova resultan interesantes, pues "se dan muchos tipos de lugares en las canciones de Sabina, de las cuales vamos a identificar los que entran por su efecto y su uso en ocho categorías: lugares reales, lugares mitificables, lugares desmitificados, lugares míticos, utopías, distopías, heterotopías y *no lugares*" (2018: 178). "Leningrado" ocuparía un lugar real como ciudad existente, pero devenida a lugar mitificado, pues los lugares mitificables "también podrían ser reales, pero que, sin serlo directamente, podrían convertirse en míticos, ya no por el contexto [...] sino por ser alegóricos de otra realidad, que en ocasiones viene traída por referencias históricas, y que construyen este nuevo significado en la propia canción" (2018: 185-186).

²² Con esta mención a los paraísos que no existen –salvo contadas excepciones– podemos traer a colación nuevamente las palabras de Ortuño Casanova (2015), quien planteaba cómo el mito del génesis y la exclusión de Adán y Eva del paraíso en las canciones de Sabina toma dos vertientes: por un lado, "una identificación personal del cantante con un mundo marginal que refleja a menudo en sus canciones, autoadjudicándose un renovado papel de *maudit* de finales del siglo xx", y, por otro, "el desencanto de un grupo de intelectuales y artistas españoles, que no vivieron la guerra pero sí el final del franquismo, y para quienes a finales de los 80 o principios de los 90, tras varias crisis políticas y económicas y casos de corrupción, se ha perdido el paraíso de la democracia que soñaron, que ha resultado ser una época turbia" (2015: 443-444). Asimismo, recordamos el texto "Curándome en salud" (Sabina 2007), cuando el autor mencionaba cómo en la infancia disponía de "mi cuaderno a rayas cada vez más lleno de ripios contra el mundo, mi guitarra, cada vez más desafinada... y un plano del paraíso, que resultó ser falso" (2007: 27).

“Canción de primavera” tematiza, de este modo, los caminos de regreso hacia aquella Andalucía que es territorio físico y que es también recuerdo e identidad, aquella patria de la infancia tantas veces negada –como ese plano del paraíso que resulta falso (Sabina 2007: 27)– y ahora recuperada y vuelta a evocar. La mención a los paraísos que no existen sostiene la idea de que la infancia almibarada y sus estereotipos no forman parte de la mitología del personaje de autor, pero de alguna manera el sur de España se cuele en la temporalidad desajustada y tematiza el paso del tiempo desde la latencia de la infancia convertida en espacio de resistencia. La primavera como la novia a la que se espera en la tierra de origen “Nueve meses oxidada/ en el fondo de un baúl,/ si no estás enamorada/ vente al sur” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 108) se convierte en esa metáfora de la infancia y la juventud, en el espacio físico y temporal que puede detener el tiempo cronológico y generar uno propio para resistir:

Líbrame del sueño eterno,
da cuerda al despertador,
ponle cuernos al invierno,
por favor [...]

Otoñales van mis años
por el río Guadalquivir
maquillando el ceño huraño
de Madrid.
(2017: 109)

La contraposición entre el río Guadalquivir en Andalucía y aquella Madrid con ceño huraño exponen la vuelta al sur como testamento y a la vez como fundación, pues el río que lleva los años otoñales es también el río de la infancia, el río que vio crecer a este personaje de autor.

En los comentarios autopoéticos de *Incluso la verdad* encontramos dos menciones literarias que “azucaran” el tono de esta canción y que permiten que la leamos como un texto poético:²³ “la letra me salió un poquito cursi, dicho sea en su honor, porque eso es algo que en la poesía no tiene un pase, salvo que seas Bécquer o cierto Neruda, y sin embargo a la canción le viene como anillo al dedo, la mantiene a flote...” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 104). La letra *cursi* es, en verdad, un orgullo para nuestro personaje de autor, pues él mismo busca posicionarse a la par de dos poetas fundamentales de la tradición, a los que admira profundamente. En el último párrafo del comentario autopoético, afirma cómo muchas personas –sobre todo mujeres, aclara– le han dicho que esta es su canción favorita del disco; “ya somos dos, suelo responderles. Y por una vez, sin que sirva de precedente, digo la verdad” (2017: 106). Esta canción que *le hace* decir la verdad, pero atravesada por la negación del precedente, vuelve sobre el foco de *Lo niego todo* en la ambigüedad, pero esta vez para manifestar ese

²³ Aunque ya aclaramos en el inicio de estas palabras que todas las letras de Joaquín Sabina son consideradas obras poéticas y leídas como tal.

orgullo, esa fascinación por una letra que tiene mucho de Bécquer y Neruda, de tradición poética, pero también de futuro y de fundación.

Dentro de esa tradición poética podemos también hacer mención al poema "Canción de otoño en primavera" de Rubén Darío, incorporado en el poemario *Cantos de vida y esperanza* (1905),²⁴ pues el tópico central de estos versos se refleja en la letra de Sabina, habilitando una lectura intertextual que operaría a modo de homenaje: "Juventud, divino tesoro,/ ¡ya te vas para no volver!/ Cuando quiero llorar, no lloro.../ y a veces lloro sin querer..." (Darío 2000: 122). En esta referencia a los años otoñales que transcurren en primavera, en esa vejez que se acerca a la clausura podemos establecer una clara relación entre los versos del poeta modernista y los de Sabina, pues "...y de nuestra carne ligera/ imaginar siempre un Edén,/ sin pensar que la Primavera/ y la carne acaban también..." (2000: 122). El Edén en Darío también opera –como en Sabina– como ese paraíso que es imaginario pero que es cartografía poética, espacio de posibilidades y creación donde ni la primavera ni la carne acaban, donde hay eternidad poética en ese tesoro de juventud que se resguarda en la escritura.

Destacamos cómo en ambos textos coinciden no solo la imagen de la vejez representada en la metáfora de las estaciones (otoño contrapuesto a primavera, vejez opuesta a juventud), sino sobre todo la imagen del sujeto viejo que sigue amando, pese a que "La vida es dura. Amarga y pesa./ ¡Ya no hay princesa que cantar!/ Más a pesar del tiempo terco,/ mi sed de amor no tiene fin;/ con el cabello gris me acerco/ a los rosales del jardín" (2000: 123). Podemos reconocer el intertexto que Sabina establece entre los versos citados y "si se te olvidan las bragas/ en mis últimos jardines/ te regalo una biznaga/ de jazmines" (Sabina en Sabina y Prado 2017: 109), o en la referencia a la primavera como una "novia mía" a la que invita a enamorar (2017: 108).

En este punto, la vinculación entre ambos textos nos lleva a pensar en el erotismo, pues esa imagen del viejo que todavía tiene "sed de amor", la cual "no tiene fin" pese al "tiempo terco" en el poema de Darío, encuentra su correlato en la canción de Sabina. En ocasiones anteriores (Ruiz 2021a) hemos visto cómo, en esta composición, se plantea una de las formas que el cantautor encuentra para sortear y burlar a la vejez, y es la referencia al *viejo verde*, una potente imagen de autor que apoya la postura autorial previa de Sabina pero instalando una nueva a la vez: "Conseguí llegar a viejo/ verde mendigando amor/ ¿qué esperabas de un pendejo/ como yo?" (Sabina en Sabina y Prado 2017: 108). La imagen del viejo verde, del anciano lascivo, en contraposición con la del *pendejo* o sujeto inmaduro o más claramente con el niño, son las que sostienen la ambigüedad que sigue caracterizando al personaje de autor; aquel anciano que resiste desde su infancia, que mezcla la nostalgia y la melancolía con la celebración, que se pone serio para burlarse de todo, para seguir jugando con su postura infantil.

La inclusión de las dos etapas antagónicas de la vida o de los dos extremos de un relato –infancia y vejez, principio y final– en la misma estrofa pro-

²⁴ Agradecemos la sugerencia de uno de los evaluadores del presente trabajo, pues en esta referencia se activaron posibilidades para seguir pensando las relaciones entre tradición poética y construcción de obra en Joaquín Sabina.

porciona la posibilidad de leerlas conjuntamente como elementos contiguos. El viejo verde configura la vejez como el destino de una infancia ya marcada que perdura en el tiempo, que no se agota, que no se termina: la imagen del *pendejo* extiende la infancia hasta la vejez, la prolonga, la estira, la hace interminable.

Según una de las acepciones del DRAE, el *pendejo* es un “muchacho, adolescente” pero también es un sujeto “de vida irregular y desordenada”:²⁵ siguiendo estas perspectivas, entendemos al *pendejo* como aquel sujeto inmaduro que porta en sí características infantiles, que no ha abandonado nunca la infancia, que la ha resignificado como territorio de resistencia, como manera de afrontar la vida. Esa infancia no abandonada es la que emerge, en un movimiento cíclico, desde la vejez: infancia que vuelve al sur para ejercer un “renacimiento”.

Esa identificación con la geografía Andaluza también se produce en la rumba “Churumbelas”, la cual vuelve a tematizar la imagen del viejo verde, desde la figuración de un anciano voyerista que mira a las gitanas adolescentes desde *el observatorio* de su casa:

Y yo que espío desde mi ventana
cada mañana a las sultanas
de Lavapiés,
me estoy muriendo de ganas
de casarme con las tres.

A la vera del Apolo cada tarde
las miro lucir palmito,
yo que vivo solo como buen cobarde
y puedo ser su abuelito.
(Sabina en Sabina y Prado 2017: 161)

Mediante la consigna anteriormente citada de envejecer sin dignidad, Sabina menciona en una entrevista que el primer paso para lograrlo es “Hacer lo que uno soñó de joven, que es llegar a ser un viejo verde” (Sabina 2014b). La postura autorial construida y sostenida a lo largo de toda su trayectoria ha tenido que ver, como decíamos, con la imagen del mujeriego, del cofrade que asiste a los prostíbulos, que se rodea del teatro de la marginalidad. En este caso el adjetivo que acompaña al sustantivo *viejo* es el epíteto que sigue reforzando su postura autorial, mientras que ese sustantivo sería el que aporta una nueva imagen de autor. Este sería el mismo caso que analizamos en “Lágrimas de mármol”, mediante la imagen de la “puta vieja” que termina hablando con sus gatos.

Si nos detenemos en aquella sentencia de la entrevista vemos cómo el sueño de juventud del personaje de autor trastoca las temporalidades, pues ningún joven piensa seriamente en su propia vejez (como ya lo indicara Simone de Beauvoir), porque esta se constituye como una *otredad* que imposibilita su acceso desde la juventud, quien la niega por verla alejada, distante y casi imposible en su horizonte de vida. Otra vez, la sentencia de nuestro autor juega

²⁵ Definición tomada del Diccionario de la RAE online: <<https://dle.rae.es/pendejo>>.

con las temporalidades para demostrar cómo –irónica y ficcionalmente– en su juventud ya se planteaba su proyecto autorial perfectamente delineado con la postura del canalla como primer estandarte. Cumplir el sueño de llegar a viejo siendo un viejo verde determinaría que el proyecto autorial se ha desarrollado acorde a los planes y que las imágenes de autor desplegadas han elaborado la identidad elegida.

La imagen del viejo verde es una imagen disruptiva, molesta, chocante, que genera aprehensión: imagen perfectamente diseñada y elaborada como una estrategia de posicionamiento provocativa de nuestro personaje de autor, porque esta imagen manifiesta cómo la infancia y la juventud perviven en un cuerpo viejo. Es la postura infantil el factor principal de la irreverencia, la rebeldía y la ambivalencia del personaje de autor Joaquín Sabina, es la ficción teórica por excelencia, el espacio de resistencia.

En “Churumbelas” se utiliza un diminutivo que no es para nada inocente, que está cargado de ironía:²⁶ la figuración del *abuelito* representa al anciano aureolado del que hablaba de Beauvoir (1970: 10), el anciano sabio, digno, correcto, ubicado, amoroso. En contraposición con esta imagen Sabina nos coloca a un sujeto deseante y juega, mediante el diminutivo –en una clara alusión a la terminología que utiliza la lengua de la infancia– con la representación de la ancianidad haciéndole frente a una narrativa fuertemente instalada en la sociedad y la cultura. El *viejo verde* presenta una imagen que choca, que rompe, que incomoda, porque esta es no solo la imagen del desclasado que va contracorriente del mundo (Romano 2007) –la misma imagen que Sabina fomentó durante toda su trayectoria–, sino también la imagen de una infancia figurada en un cuerpo viejo: la infancia perpetua.

CONCLUSIONES Y APERTURAS

En el presente trabajo hemos realizado un recorrido por las canciones de *Lo niego todo* que tematizan la vejez, aquella que se presenta como figuración y como ficción teórica, y que siempre implica una función del final. Estas funciones operan en las letras de las canciones de la última producción discográfica de Sabina a los efectos de problematizar la temporalidad, pues desajustan la cronología y generan un tiempo propio donde el personaje de autor persiste por fuera de las normas establecidas. Así, la vejez entendida tanto como una figuración –esto es, una representación del envejecimiento– como una ficción teórica –aquel estado de la imaginación que posibilita la creación– genera espacios de posibilidad para jugar con las imágenes, posturas y posicionamientos del personaje de autor. En esta instancia lúdica, Joaquín Sabina expone una infancia cifrada en un cuerpo viejo, desajustando las temporalidades y generando un terreno propio de resistencia para fundar nuevas canciones, nuevos juegos, nuevas posibilidades de

²⁶ Ricardo Iacub decía en una conferencia TEDx, hablando sobre la sexualidad en la tercera edad y cómo los jóvenes para referirnos a los ancianos “hablamos en diminutivo: pasamos del viejito, el ancianito simpático y dulce a ‘esos viejos perversos’ [...] pasamos al lado de la perversión, del viejo verde, como si nada” (2014: 2.42).

identidad. La propuesta de envejecer sin dignidad se une a dos imágenes reiteradas en el proyecto de Sabina: la de Peter Pan como el eterno niño, aquel que persiste en la infancia, que no madura jamás, y la de Dorian Gray como el sujeto que siempre será joven en ese reflejo en el cual se observa. Serán estas figuraciones, ancladas en una cartografía poética que se ubica entre *Nunca Jamás y cien años o ninguno*, las que perseguiremos en derroteros futuros.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amossy, Ruth (2009). "La doble naturaleza de la imagen de autor", in *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 67-84.
- 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. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11912>> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n7.11912>
- Castilla del Pino, Carlos (ed.) (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza.
- Darío, Rubén (2000). *Cantos de vida y esperanza* [1905]. Buenos Aires: Planeta.
- De Beauvoir, Simone (1970). *La vejez*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012
- De Miguel Martínez, Emilio (2018). "Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)", in *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 92-157.
- Díaz, José-Luis (2009). "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) por Amossy, Ruth y Maingueneau, Dominique", *Argumentation & Analyse du discours*, 3: 1-17. <<https://journals.openedition.org/aad/678>> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.4000/aad.678>
- Dubois, Jacques (2014). *La institución de la literatura*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Favoretto, Mara (2017). *Spinetta. Mito y mitología*. Buenos Aires: Gourmet Música.
- Fernández Urtasun, Rosa (2000). "Autobiografías y Poéticas: confluencia de géneros narrativos", *Filología Hispánica*, 16 (3): 537-56.
- Fumis, Daniela y Germán Prósperi (coord.) (2021). "Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación", *Boletín GEC*, 26, 11-14. <<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/4375>> (5 de abril de 2022).
- García Candeira, Margarita (2018). "La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (cuatro poemas)", in *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 205-252.
- 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", in *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, eds. Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva. Mar del Plata: EUDEM, 103-123. <<https://eudem.mdp.edu.ar/admin/img/ebook/un%20antigo%20don%20de%20fluir.pdf>> (5 de abril de 2022).

- Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Iacub, Ricardo (2011). *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Iacub, Ricardo (2014). "Erotismo en la vejez: todo lo que querías saber", TEDx Córdoba, YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=mt298b44Npk>> (5 de abril de 2022).
- Laín Corona, Guillermo (ed.) (2018). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor.
- Laín Corona, Guillermo (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 20-23.
- Link, Daniel (2014). "La infancia como falta", *Cuadernos lírico*, 11: 1-11. <<https://journals.openedition.org/lirico/1798?gathStatIcon=true&lang=fr>> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Maingueneau, Dominique (2009). "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", in *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 49-66.
- Maingueneau, Dominique (2015). "Escritor e imagen de autor", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24: 17-30. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139>>. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139
- Meizoz, Jérôme (2009). "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", in *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 85-96.
- Meizoz, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor [2007]*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Menéndez Flores, Javier (2018). "Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez", in *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 13-28.
- Neyret, Juan Pablo (2002). "Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en *Ciento volando*", *Espéculo*, 20. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html>> (5 de abril de 2022).
- Neyret, Juan Pablo (2004). "Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina", *Espéculo*, 27. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html>> (5 de abril de 2022).
- 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", in *Literatura y re/escritura*, coord. Alexia Dotras Bravo, Diego Santos Sánchez y Sara Augusto. Portugal: Centro de Literatura Portuguesa, 433-445.
- Ortuño Casanova, Rocío (2018). "Atlas de lugares sabinianos", in *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 161-201.
- Pérez Costa, Lola (2004). "La melancolía en la obra de Joaquín Sabina", *Espéculo*, 26. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/sabiname.html>> (5 de abril de 2022).

- Pozuelo Yvancos, José María (2010). Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes. <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/figuraciones_del_yo_cortada.pdf> (5 de abril de 2022).
- Premat, Julio (2016). Érase esta vez. Relatos de comienzo. Buenos Aires: UNTREF.
- Puchades, Juan (2019). 19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo. Valencia: Efe Eme.
- Romano, Marcela (1991). "En torno a una canción 'diversa'", Revista del CELEHIS, 1: 135-143. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199/657>> (5 de abril de 2022).
- Romano, Marcela (1994). "A voz en cuello: la canción 'de autor' en el cruce de escritura y oralidad", in La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española, comp. Laura Scarano. Mar del Plata: Biblos, 55-68.
- Romano, Marcela (2002). "La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico)", Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas, 671-672: 13-16.
- Romano, Marcela (2007). "Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina", in Los usos del poema. Poéticas españolas últimas, ed. Laura Scarano. Mar del Plata: EUDEM, 155-170.
- Romano, Marcela (2011). "En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría", in Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009), eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Sevilla: Renacimiento, 402-427.
- Romano, Marcela, Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (eds.) (2021). Un antiguo don de fluir. La canción, entre la poesía y la música. Mar del Plata-Santander: EUDEM-UIMP. <<https://eudem.mdp.edu.ar/admin/img/ebook/un%20antiguo%20don%20de%20fluir.pdf>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2018). Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado. Tesis Doctoral. Santa Fe: Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral. <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2021a). "Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina", Cuadernos de Aleph, 13: 82-112. <<http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2021b). "Dudar a dúo. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina & Benjamín Prado", Cuadernos UNNE, 17: 94-108. <<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/5703>> (5 de abril de 2022). <http://dx.doi.org/10.30972/clt.0175703>
- Ruiz, María Julia (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. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5829>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2022b, en prensa). "Devenir viejo en la infancia, devenir niño en la vejez. Temporalidades desajustadas en el proyecto autorial de Joaquín Sabina", *Olivar*, 32.
- Sabina, Joaquín (1986). Joaquín Sabina y Viceversa. Teatro Salamanca, Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=7HGgoM3_cF4> (16 de junio de 2022).

- Sabina, Joaquín (2007). *Con buena letra* [2002]. Buenos Aires: Grupo Planeta.
- Sabina, Joaquín (2004). Joaquín Sabina en directo. Teatro Gran Rex, Buenos Aires. <https://www.youtube.com/watch?v=76_G6FC5WHI> (16 de junio de 2022).
- Sabina, Joaquín (2005). "A veces las canciones nacen de las noticias. Entrevista con Joaquín Sabina", *Página 12*, 19 de septiembre de 2005. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html>> (5 de abril de 2022).
- Sabina, Joaquín (2009). "Sabina a cuatro manos", *El País*, 13 de diciembre de 2009. <https://elpais.com/diario/2009/12/13/eps/1260689214_850215.html> (5 de abril de 2022).
- Sabina, Joaquín (2014a). "No sé hacer canciones sobre la razonable vida doméstica", *Clarín*, 2 de septiembre de 2014. <https://www.clarin.com/espectaculos/musica/joaquin-sabina-entrevista-argentina-2014_0_HkZmXWqcwQI.html> (5 de abril de 2020).
- Sabina, Joaquín (2014b). "Joaquín Sabina: 'Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde'", *La tercera*, 6 de julio. <<https://www.latercera.com/noticia/joaquin-sabina-estoy-logrando-lo-que-siempre-quise-envejecer-sin-dignidad-y-ser-un-viejo-verde/>> (5 de abril de 2020).
- Sabina, Joaquín (2017). *Lo niego todo*. Sony Music.
- Sabina, Joaquín y Benjamín Prado (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Buenos Aires: Planeta.
- Scarano, Laura (2017). "Variaciones sobre el autorretrato en la poesía última", *Versants*, 64(3) 13-23. <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/55771/CONICET_Digital_Nro.bdf3d624-ab0e-4c78-8681-7ee636950891_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/64.3.3>
- Skliar, Carlos (2016). "Niñez, infancia y literatura", *Revista crítica*, 1: 19-28. <<https://criticapsicologia.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/Ninez-infancia-y-literatura-Carlos-Skilar.pdf>> (5 de abril de 2022).
- Soto Ivars, Juan (2019). "Gil de Biedma, Vallejo y Quevedo. Las influencias poéticas de Joaquín Sabina", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32: 255-275. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3350>> (5 de abril de 2022). https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019323350
- Soto Ivars, Juan (2022). "¿Son poesía las letras de Joaquín Sabina?", *Delicatessen*, 31 de enero de 2022. <<https://delicatessen.uy/single-post/2022/01/31/son-poesia-las-letras-de-joaquin-sabina-javier-soto-zaragoza/>> (5 de abril de 2022).
- Zapata, Juan (2011). "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor", *Lingüística y literatura*, 60, 35-58. <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12545>> (5 de abril de 2022).