



Devenir viejo en la infancia, devenir niño en la vejez.

Temporalidades desajustadas en el proyecto autorial de Joaquín Sabina

Becoming old in childhood, becoming a child in old age.

Misaligned temporalities in the authorial project of Joaquín Sabina

Ruiz, María Julia

 María Julia Ruiz

julitaruiz@gmail.com

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias
(CEDINTEL). Facultad de Humanidades y Ciencias.
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Olivar

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 1852-4478

Periodicidad: Semestral
vol. 22, núm. 35, e122, 2022
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 13 Abril 2022
Aprobación: 21 Mayo 2022
Publicación: 17 Junio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/85/853346009/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e122>

Resumen: En el presente trabajo abordaremos el proyecto autorial (Zapata, 2011) de Joaquín Sabina en su etapa de canonización a partir de las figuraciones (Pozuelo Yvancos, 2010) y ficciones teóricas (Link, 2014) de la infancia y la vejez como instrumentos de lectura que emergen en términos de funciones del principio (Premat, 2016) y de funciones del final (Ruiz, 2021a). Indagaremos en autopoéticas textuales y en intervenciones públicas de Sabina, aquellas manifestaciones que exponen las figuraciones de infancia y vejez, para pensarlas no sólo como representaciones sobre el niño que fue o el anciano que es el autor sino también como mecanismos discursivos y comportamentales que elaboran una postura autorial (Meizoz, 2007, 2009) y un personaje de autor (Castilla del Pino, 1989) particular. De esta manera, el arco que traza la vida entre sus extremos habilita la teorización, en términos de devenir (Deleuze y Guattari, 1988), de los espacios de infancia y vejez como laboratorios de escritura (Premat, 2014, 2016), campos creativos donde poner a funcionar la maquinaria de las ficciones, insumos productivos desde donde desajustar las temporalidades para erigir una postura infantil en términos de resistencia.

Palabras clave: Infancia, Vejez, Devenir, Proyecto autorial, Joaquín Sabina.

Abstract: In the present work we will approach the authorial project (Zapata, 2011) of Joaquín Sabina in its stage of canonization from the figurations (Pozuelo Yvancos, 2010) and theoretical fictions (Link, 2014) of childhood and old age as reading instruments that they emerge in terms of functions of the beginning (Premat, 2016) and functions of the end (Ruiz, 2021a). We will investigate in textual autopoetics and in Sabina's public interventions those manifestations that expose the figurations of childhood and old age, to think of them not only as representations about the child who was or the old man who is the author, but also as discursive and behavioral mechanisms that elaborate a posture authorial (Meizoz, 2007, 2009) and a particular author character (Castilla del Pino, 1989). In this way, the arc that traces life between its extremes enables the theorization, in terms of becoming (Deleuze and Guattari, 1988), of the spaces of childhood and old age as writing

laboratories (Premat, 2014, 2016), creative fields where to put to work the machinery of fictions, productive inputs from which to misalign temporalities to erect a childish posture in terms of resistance.

Keywords: Childhood, Old age, Becoming, Authorial project, Joaquín Sabina.

PRESENTACIÓN

En el presente trabajo abordaremos el proyecto autorial (Zapata, 2011) de Joaquín Sabina en su etapa de canonización ([Dubois, 1978] Zapata, 2014) a partir de las figuraciones¹ (Pozuelo Yvancos, 2010) y ficciones teóricas (Link, 2014) de la infancia y la vejez como instrumentos de lectura que emergen en términos de funciones del principio (Premat, 2016) y de funciones del final (Ruiz, 2021a). Indagaremos, en esta ocasión, en autopoéticas² textuales y en intervenciones públicas de Sabina ----desde un posicionamiento teórico y crítico que sigue las corrientes francesas contemporáneas en estudios de autoría, aquellas que conjugan el análisis del discurso con la sociología de la literatura--,³ aquellas manifestaciones que exponen las figuraciones de infancia y vejez para pensarlas no sólo como representaciones sobre el niño que fue o el anciano que es el autor, sino también como mecanismos discursivos y comportamentales que elaboran una postura autorial (Meizoz, 2007, 2009) y un personaje de autor (Castilla del Pino, 1989) particular. De esta manera, el arco que traza la vida entre sus extremos habilita la teorización, en términos de devenir (Deleuze y Guattari, 1988), de los espacios de infancia y vejez como laboratorios de escritura (Premat, 2016), 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.

El proyecto autorial de Joaquín Sabina es un caso paradigmático para vislumbrar cómo los extremos de la vida, en términos de ficciones de infancia y vejez, operan como funciones que conviven y se imbrican mutuamente, desestructurando los órdenes cronológicos de la vida y del relato, dando como resultado en su constante devenir temporalidades desajustadas, producto de la adopción de una postura infantil que ejerce resistencia frente al crecimiento lineal y normativo. De esta manera, se tensan las relaciones entre la infancia y la vejez en un movimiento circular que indica que los orígenes no son siempre el principio ni el destino es siempre el final: simulacros –a decir de Julio Premat (2016)–, posibilidades, literatura.⁴

Decimos que el proyecto autorial de Joaquín Sabina desestabiliza el tiempo cronológico y lo desajusta porque en su devenir por las figuraciones de infancia y vejez genera ficciones teóricas que proponen posicionamientos alternativos, aquellos que se mueven por fuera de las edades. En este sentido, el cantautor ha ejercido, a lo largo de su trayectoria, dos movimientos inversos, dos figuraciones temporalmente paradójicas de su propia imagen de autor, dos devenires. En su último disco de estudio –*Lo niego todo* (2017)– y en las intervenciones públicas pertenecientes a la etapa de canonización, la vejez opera como un elemento que retorna al origen, a las funciones del principio, para manifestar una infancia fuera de tiempo y fuera de lugar en términos de resistencia. Por otro lado, en la etapa de emergencia de su proyecto autorial –esto es, las funciones del principio en relación con la infancia de la escritura, los *incipits* (Premat, 2012, 2016) y la publicación de *Inventario* (1978)– la vejez irrumpe en el discurso joven e inaugural, para manifestar una futuridad problemática, una voz de vejez en las fábulas del inicio.

De esta manera, esos devenires que provocan las alteraciones cronológicas pretenden confeccionar un personaje de autor marcado por la imposibilidad de ubicarse bajo las normas establecidas, por moverse en los márgenes del tiempo (Skliar, 2016). Esta hipótesis habilitaría una manera de explicar por qué Joaquín Sabina se erige como un personaje sumamente atractivo e inclasificable para la crítica y el público, porque

éste nos ofrece formas de “crecer al revés de los adultos” (Sabina, 2007, p. 28), teniendo siempre “cien años o ninguno”, como afirmaba en una entrevista (Sabina, 2009).

En otras oportunidades comenzábamos nuestro análisis por las fábulas de inicio indagando los incipits del proyecto autorial como cantautor de Joaquín Sabina (Ruiz, 2022). En esta ocasión indagaremos las funciones del final –aquellas que operan en algunas declaraciones autopoéticas de Joaquín Sabina–, donde el personaje de autor detona para reafirmar su postura y erige la infancia como una ficción teórica que le permite activar el laboratorio de escritura, el mismo que sostiene una ética y una poética particular, esto es, un posicionamiento y una identidad literaria.

LA MAQUINARIA TEÓRICA: INFANCIA Y VEJEZ, FUNCIONES DEL PRINCIPIO Y DEL FINAL

Para llevar a cabo la lectura crítica del proyecto autorial de Joaquín Sabina nos valdremos de algunos conceptos y marcos teóricos elaborados y problematizados por el grupo de investigación sobre literatura española contemporánea del cual formamos parte⁵ para pensar la infancia como categoría teórica y como plataforma estratégica hacia un abordaje de la vejez.⁶ Aquellos autores que han pensado la infancia como zona problemática (Link, 2014, Premat, 2014 y 2016, Skliar, 2016, Fumis, 2019, Prósperi y Fumis, 2021, entre otros) permiten el correlato con la vejez para preguntarnos sobre las potencialidades y los límites de estos dos extremos de la vida y de los relatos: infancia y vejez, principio y final.

Daniel Link (2014) habilita 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 rapto, 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). (2014, p. 10)

Desde esta perspectiva también podemos pensar a la vejez como un estado de la imaginación en diferencia con los sujetos ancianos que atraviesan el proceso biológico de envejecimiento. Si bien –parafraseando a Link– los viejos serían quienes vivirían mayormente ese estado imaginario de refiguración y configuración identitaria a través de los relatos de sí mismos provocados por las crisis del envejecer (Iacub, 2011), ese estado imaginario no es excluyente de los ancianos.⁷

Carlos Skliar (2016) establecerá una diferencia fundamental entre niñez e infancia y los vínculos de estas dos instancias con la literatura: “la primera [niñez] como una diferencia de edad y generación, y a la segunda [infancia] como una temporalidad sin edad ni generación, una atmósfera particular de atención, memoria, lenguaje y ficción”. (p. 19). Esta distinción se acopla a lo planteado por Link y resulta operativa para entender que lo que abordamos como objeto de estudio no son sólo edades cronológicas afincadas a un determinado tiempo y espacio sino temporalidades a-cronológicas, a-temporales sin edad ni generación, como algo que puede durar toda la vida pues es precisamente una atmósfera, un espacio, un lugar donde activar la atención, la memoria, el lenguaje y la ficción. Infancia y vejez pueden ser vistas, en este sentido, bajo esta misma óptica.

Skliar parte de la premisa de que “la imagen romántica de la niñez” ha desaparecido pero que “algo parecido a la infancia” (2016, p. 20) puede encontrarse aún en los sujetos:

restos, residuos, retazos, jirones; fragmentos que todavía pueden vislumbrarse en algunos niños, en algunos adolescentes, en algunos jóvenes, en algunos adultos o en algunos ancianos: juegos, gestualidad, rebeldías del lenguaje, figuras extrañas del movimiento, acciones sin ninguna utilidad productiva, miradas de transparencia, ritmos, atmósferas y lecturas. (p. 20)

De esta enumeración que propone Skliar recuperaremos algunos elementos para pensar la infancia en Joaquín Sabina, aquella que puede vislumbrarse en todo su proyecto autorial y más aún en su vejez. La

postura infantil que adopta Sabina, aquella lúdica, interpelante y rebelde, expone esa infancia que persiste y se manifiesta a través de su puesta en escena poética, autopoética y performática.⁸ Asimismo, también la vejez con sus propias retóricas, sus gestos y sus rebeldías, será un elemento reincidente que permeará todo el proyecto autorial del cantautor.

La vejez, como la infancia, cuenta con sus propias lógicas; pues “la lógica de la ausencia, de lo que va a desaparecer” (Link, 2014, p.1) de la infancia se manifiesta en toda su potencia en la senectud, aquel imaginario que se supone terminal, previo a la desaparición y que vuelve al principio en forma de relato. Al igual que la infancia, la vejez en este sentido también es un campo creativo de experimentación –a decir de Daniel Link– o un laboratorio de escritura –a decir de Julio Premat–.

Julio Premat permite pensar las relaciones, los cruces y las tensiones que se producen en las funciones del principio (2016); esto es, el estudio de los orígenes como una manera de configurar y problematizar el tiempo en un relato: el cuándo de una escritura. Desde esta perspectiva 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*”. (p. 13) Siguiendo a Premat, proponemos pensar en la existencia del polo opuesto, el complemento a ese objeto crítico que se definiría en términos de funciones del final: aquellas que abordarían la vejez como instrumento de lectura, como figuración y como una ficción teórica, espacio de posibilidades creativas, laboratorio de escritura que opera como testamento y/o fundación, esto es, como publicaciones tardías (en el momento de canonización de una trayectoria) que clausuran el proyecto autorial o como instancias de apertura, de nuevas significaciones, de fundaciones. Esta operatoria testamentaria o fundacional se vincula, nuevamente, con el cuándo de la escritura, con su temporalidad, pues por un lado –y volviendo nuevamente a Premat– se analizan aquellas narraciones que surgen desde el final de una trayectoria en la vejez, en las vísperas de la muerte, donde los relatos del comienzo son una última palabra o un testamento, un “retorno al mito de origen que delimita una intención y explica de manera orientada un proyecto”. (p. 79)

Por otro lado, el regreso a la infancia y a los comienzos puede funcionar, contrariamente, como una fundación, “la apertura de una obra literaria, un gesto para entrar en el campo, un ejercicio para lanzar las especificidades de una palabra que se quiere singular”. (p. 80) Los relatos de infancia de Sabina operan a modo de testamentos, pues es desde la vejez donde se plantea el regreso al origen como un modo de explicar el devenir. No obstante, también operan como fundaciones, pues en la latencia de la infancia que persiste en todo el proyecto, se juega con las posturas autoriales desplegadas y se inauguran nuevas imágenes de autor. La escritura de vejez de Joaquín Sabina ejerce un movimiento tanto testamental como fundacional en el cual sus vueltas a la infancia y al origen despiertan nuevos sentidos, a la vez que los incipits de escritura tienen una proyección al futuro de características testamentales y fundacionales a su vez. Este movimiento de ida y vuelta en las funciones, este devenir contradictorio y paradójico desajusta las temporalidades para erigir una postura autorial infantil.

LA INFANCIA COMO RESISTENCIA. POSTURAS, POSICIONES, DESAJUSTES, DEVENIRES

Como hemos visto anteriormente, algunos de los autores que indagan la infancia como espacio teórico acuerdan en que esta no es una edad ni una etapa –como sí es la niñez– sino algo que se escapa a la cronología, un lugar de enunciación estrechamente vinculado a la literatura y sus posibilidades, un reducto desde donde desestabilizar el tiempo. De acuerdo con esto, para Daniela Fumis (2019) la infancia no representaría “un estadio previo en términos de edad cronológica o biológicamente, algo que estaría en un momento previo a la adultez. Se trata en realidad de un territorio que habilita la reflexión sobre la experiencia del lenguaje” (p. 99). Ese territorio que menciona Fumis –espacio aparte, dirá Premat, atmósfera particular, dirá Skliar, terreno de la imaginación, dirá Link– se consolida como un lugar teórico productivo desde donde emerge la posibilidad de la ficción. En su estudio sobre tres narradores españoles contemporáneos (Eduardo Mendicutti, Juan José

Millás y Manuel Rivas) la autora indaga cómo las ficciones de infancia y de familia operan a modo de grietas o fisuras de sus programas narrativos. Si bien sus planteos teóricos trascienden ampliamente las temáticas expuestas en este trabajo, sus aportes nos permiten pensar cómo “en la infancia se juega algo del orden del trastocamiento del tiempo en la narrativa” (p. 11) y cómo “la infancia desbarata la linealidad temporal”. (p. 13)

Didi-Huberman (2008) planteaba la categoría de posición infantil –categoría recogida y reelaborada por Fumis⁹– desde una perspectiva filosófica, para la cual la posición es determinante para el saber; esto es: para saber hay que tomar una posición. Esa toma de posición implica “situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa” y en esa toma que implica posicionarse en dos lugares a la vez se abre la cronología, se abre el tiempo en dos: “Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez” (Didi-Huberman, 2008, p. 12). Esta toma de posición según Didi-Huberman permitiría pensar cómo Sabina, en su forma de erigir una postura –postura que implica una toma de posicionamiento (Meizoz, 2007)– desajusta las temporalidades cronológicas (el tiempo de la niñez, el tiempo de la vejez) para salirse del tiempo convencional y ejercer resistencia desde aquello que Didi-Huberman propone:

[resistencia] la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper las barreras de la opinión (es la resistencia que dice no a esto, si a aquello) pero, asimismo, la que dicta nuestra propensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido pro-fundo de nuestro deseo de saber (es la resistencia que ya no sabe muy bien lo que consiente ni a lo que quiere renunciar). (2008, p. 12)

Esa resistencia de ruptura y de límite puede pensarse en términos de la creación de un proyecto autorial que implica tanto la fabricación de una obra como del personaje que respalda dicha obra, pues frente a esas “barreras de opinión” Joaquín Sabina se posiciona para “llevar la contraria” –como dirá en una entrevista con Rosa Montero (Sabina, 1990, s.p.)– a las instituciones, los mandatos, las obligaciones, la adultez.

En este punto recordamos las palabras de Marcela Romano, quien caracterizó la imagen autorial de Sabina de la siguiente manera:

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 el goliardo –en latín y en romance, como nuestro Juan Ruiz– 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. (2007, p. 163)

Ensañarse contra el poder es uno de los posicionamientos fundamentales con los cuales Joaquín Sabina dibuja su postura; asimismo, la adopción de aquellos modelos o escenografías autoriales (Díaz, 2009) provenientes de la tradición permiten

la inserción de quien escribe y canta –o del personaje poético animado a través de su escritura– en una genealogía de seres “anómalos”, y, por lo mismo, bosquejados desde una perspectiva en definitiva romántica que encuentra en la representación obsesiva del “yo”, el desafío de los pactos sociales, la rebeldía, el insulto a todas las instituciones, su naturaleza insular. (Romano, 2007, pp. 163-164)

Esta forma de desafío y rebeldía podemos entenderla en términos de resistencia: un sujeto que resiste, desde la construcción de su postura –esto es, la solidificación de sus imágenes de autor como parte de una estrategia de posicionamiento en el campo– a la norma, la convención.

La resistencia es definida por la RAE desde los diversos campos que se sirven de este concepto como metáfora: resistencia desde el psicoanálisis, la física, la mecánica, la biología. No obstante, todas estas definiciones implican “la acción y efecto de resistir”,¹⁰ esto es “1. Tolerar, aguantar o sufrir”, “2. Combatir las pasiones y deseos”, “6. Repugnar, contrariar, rechazar, contradecir”, “7. Dicho por una persona: oponerse con fuerza a algo”. De acuerdo con esto proponemos leer la resistencia en el proyecto autorial de Joaquín Sabina como una operación de rechazo y oposición hacia la adultez, la norma y los convencionalismos,

desde la adopción de una postura autorial infantil, aquella que busca, desde las figuraciones de una infancia en su puesta en escena, un posicionamiento que fabrica una identidad autorial no adulta, no madura, no convencional. No en vano, Sabina afirmará en una serie de entrevistas cómo “Estiré mis años de loca juventud hasta los 50 o 51” (Sabina, 2009) o cómo cuando compone tiene “Cien años o ninguno” (2005) o cómo (veremos más adelante) aprende a “crecer al revés de los adultos” (2007).

En este punto resulta importante volver a la definición de postura autorial según Meizoz, quien la entendía como una palanca de posicionamiento, una forma de ocupar una posición en el campo, de instalarse frente a la tradición, de adoptar una imagen discursiva (desde los textos poéticos y desde las declaraciones autopoéticas) y sociológica (la manera de manejarse en las instituciones, los medios, la visibilidad, las actitudes, las poses). Así, la noción de postura determina, necesariamente, un posicionamiento, y desde esta perspectiva podemos pensar en una postura infantil en Joaquín Sabina como la forma infantil de adoptar un rol, de instalarse en la escena, de fabricar una identidad mediada por el posicionamiento elegido, para así *jugar* con la cronología.

Acercas de esta temporalidad cronológica y la resistencia de la infancia, Carlos Skliar nos propone pensar cómo “el dolor de infancia acontece en el momento en que interrumpe la intensidad del instante y se fuerza la tiranía de la secuencia” (p. 21), esto es, cuando el tiempo comienza a hacerse lineal, reconocible, estructurado, moldeado. Es en ese momento donde la infancia se abandona, cuando se sale del tiempo de la imaginación, cuando

todo lo que era simultáneo, disyuntivo, caótico y apasionante se vuelve sucesión, principio y fría finalidad, y es en esa interrupción de la soledad y la ficción donde se arrasa con la invención, con una intuición de la libertad o del libre albedrío, la suposición de lo ilimitado, la creencia en la totalidad; y, por eso, también, es que ya no hay salto al vacío, ya no hay ensayo ni hay narratividad ni hay experiencia. La lengua se ahoga a sí misma en una soledad diluida por la necesidad de hacernos serios. (p. 21)

Se sale de la infancia, entonces, en esa interrupción del “tiempo simultáneo, disyuntivo, caótico y apasionante”, en esa salida hacia la sucesión temporal donde se agotan las posibilidades de la creación. Joaquín Sabina resiste en la infancia porque en la negación ante “la necesidad de hacernos serios” busca en el terreno propicio de la literatura, la canción y la ficción, la potencia lúdica de la infancia para reinventarse constantemente como personaje de autor. En este sentido, Sabina aprende cómo “crecer al revés de los adultos” habilita un posicionamiento en un terreno único, “terreno imposible” –dirá en una ya citada entrevista– donde se forja la canción, aquel “género indefinido” que 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.)

“¿Dónde se encuentra la escritura, dónde buscarla, si no es en la batalla entre el tiempo de la infancia y el tiempo de los calendarios?” se pregunta Skliar (p. 22), y en su pregunta late el corazón de nuestra hipótesis. En esa zona de conflicto, terreno imposible, batalla de tiempos sin tiempo y de tiempos lineales, Sabina desajusta la temporalidad en las funciones discursivas del principio y el final, en su posicionamiento en la infancia y en la vejez como espacios creativos de figuración y de ficción teórica.

Skliar se pregunta por el aprendizaje de la lengua en las ficciones, por aquellas “trayectorias” o “travesías” (p. 23) en la elección de palabras, cadencias, descripciones y afirma que

nadie sabe cómo se aprende, cómo es posible retener para sí la propiedad de la lengua (...) ocurre que todo sucede al revés, quizás como recuerdo y no como propagación de una idea, tal vez como un fragmento de memoria claroscuro y no como una intención de voluntad. (p. 23)

Esta idea de que el aprendizaje sea al revés nos recuerda la sentencia de Sabina acerca de su aprendizaje: crecer “al revés de los adultos” le permite, en su devenir, comenzar su proyecto autorial siendo un viejo para terminarlo siendo un niño, para habitar la infancia como espacio productivo de creación y de experimentación con el lenguaje.

Es precisamente en ese desajuste donde se pone a operar la noción de devenir, pensada tanto desde la perspectiva de Deleuze y Guattari (1980) como también desde su propia acepción verbal.

Según la RAE, el término devenir tiene dos acepciones:¹¹ la primera implica el “llegar a ser” (s.p.), entendida en términos de un sujeto o un objeto que atraviesa un proceso para convertirse, de alguna manera, en otra cosa: “Él puede devenir crítico. El miedo puede devenir en paranoia” (s.p.). La segunda acepción que propone la RAE implica un “sobrevvenir, suceder, acaecer” (s.p.), algo que adviene y que sucede en un determinado tiempo y un determinado lugar. La propuesta del proyecto autorial de Sabina implica precisamente un desajuste de ese tiempo y lugar en el que algo sobreviene o sucede, un devenir en el que se llega a ser desmontando eso que sobreviene o acontece de maneras no esperadas.

Deleuze y Guattari proponen una acepción rizomática de este concepto como algo ramificado y caótico, no ordenado, no lineal, no semejante, no reproductivo, ni filial: el devenir es “un verbo que tiene toda su consistencia” (1988, p. 244) que sugiere un acontecer, un suceder, un decantar:

un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación (...). Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a ‘parecer’, ni ‘ser’, ni ‘equivaler’, ni ‘producir’. (Deleuze y Guattari, 1988, p. 244)

Siguiendo estos postulados entendemos la noción de devenir como un elemento que opera en las funciones del principio y en las funciones del final del proyecto autorial de Joaquín Sabina desacomodando las temporalidades, generando imágenes de autor contradictorias (el joven-viejo, el viejo-niño) que, bajo los efectos de la postura infantil, genera resistencia en el terreno de la infancia para elaborar una identidad autorial particular.

JOAQUÍN SABINA. LA CONSAGRACIÓN REVISITADA

Toda biografía que persiga entre sus intereses describir la vida y obra de una persona o explicar los motivos de por qué se inclinó hacia tal o cual camino siguen, por lo habitual, una misma línea, un mismo orden lógico: de principio a fin, del origen al destino, de la infancia al presente –el cual a veces llega, con suerte, a la vejez–.

Las entrevistas, los documentales, las biografías –autorizadas o no–, los relatos, anecdóticos y estudios críticos que pretenden abordar la vida y obra de Joaquín Sabina comienzan siguiendo, en su mayoría, este orden cronológico: parten de la infancia en Úbeda en la región de Andalucía (infancia que, ya veremos, Sabina problematiza en todas las entrevistas y en su propia obra) y siguen por la juventud en Granada (con todas las peripecias que refieren a la libertad, al paso por la universidad, sus primeros poemas publicados en revistas, sus primeras manifestaciones políticas), el exilio en Londres (su vida de “squatter” u okupa y sus inicios como cantante callejero), el regreso a la España de la transición, puntualmente a Madrid (con “la mili”, sus primeros trabajos como periodista, las primeras grabaciones como cantante) y, –dicho por el propio Sabina– en una juventud que se extendió prácticamente hasta la cincuentena (con el desarrollo de su carrera, su reconocimiento y consagración), finalmente la llegada de la vejez en su etapa de canonización (con el ictus, la depresión, las enfermedades, los accidentes, las “supervivencias”).

Este repaso cronológico del principio al presente es el que habitualmente nos encontramos en las narrativas que pretenden mostrar la vida explicando la obra y la obra como espejo de la vida (Fernández Urtasun, 2000). En esta instancia, y siguiendo ese crecimiento “al revés” que enunciaban tanto Sabina como Skliar, proponemos un recorrido diferente: partiremos de la canonización del proyecto autorial de Sabina donde la vejez, en su refiguración y configuración identitaria (Iacub, 2011), vuelve la vista hacia atrás para rescatar la figuración de la infancia como un testamento y como una fundación; esto es, como una fábula que explica el devenir y orienta la explicación del proyecto, y como una fábula que opera desde el lenguaje para habilitar

nuevos significados, desde las instancias lúdicas, discursivas y comportamentales, que le permiten dibujar su imagen autorial y desde ella edificar su identidad.

INFANCIA Y AUTOPOÉTICAS. EXPLICAR LA VIDA Y LA OBRA DESDE LA EXTRAÑEZA DE LA INFANCIA

Yo pertenezco a 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. (Sabina en Menéndez Flores, 2000, p. 29)

“Dime cómo recuerdas tu infancia y te diré quién eres”, sentenciaba Premat (2016, p. 72), y en sus palabras anidaba el irremediable vínculo entre infancia y memoria, pues “escribir la infancia es escribir la memoria”, “una visión del pasado desde la subjetividad del presente” (2016, p. 72), la cual busca dar coherencia y sentido a la existencia. Se establece así la ficcionalidad del recuerdo porque, mediante el giro subjetivo y las autobiografías en forma de relato como construcción identitaria, comprendimos indefectiblemente que todo recuerdo está atravesado por la subjetividad de quien lo recuerda y que, además, todo recuerdo que se convierte en relato es elaborado con los artilugios propios del lenguaje y las ficciones.

En una entrevista del año 2009 Sabina comentaba cómo “a la infancia la veo en blanco y negro. No me interesa. No soy de esos que añoran el paraíso que habita en la infancia. Yo quería ser adulto y dejar de recibir órdenes” (Sabina, 2009, s.p.): este recuerdo en blanco y negro –el cual “a partir de los 20 años ya era todo más un poco en technicolor” (s.p.)– marcará una zona de vacío, de indeterminación, de problematización que debemos leer necesariamente, como una figuración y como una ficción teórica de infancia.

Joaquín Sabina recuerda su infancia a modo de testamento porque vuelve sobre lo vivido y lo escrito “desde la vejez y después de una grave enfermedad¹² para instaurar (...) un tipo de lectura y un sistema interpretativo de una obra cuyo éxito excepcional resulta enigmático para el escritor y exige un relato explicativo” (Premat, 2016, p. 80). El caso que ejemplifica estas palabras según Premat es el de Gabriel García Márquez, quien en su *Vivir para contarla* (2002) –autobiografía autopoética que explica la obra a partir de la vida y viceversa– narra sus recuerdos de infancia como una etapa mítica: Aracataca como el espacio edénico y prebáblico que, de alguna manera, condicionó la escritura y la caracterizó, dotándola de una identidad singular. Joaquín Sabina, íntimo amigo del escritor colombiano, afirma en la entrevista hecha libro con Javier Menéndez Flores (2006), a propósito de su lugar de origen, que

no existe la mínima animadversión hacia Úbeda, es a la infancia. Es decir, yo no tengo nada contra Úbeda, lo tengo contra el mundo de mi infancia. Eso no lo han entendido. Y no lo han entendido porque no lo entiende nadie. Cuando yo hablo con García Márquez, él me dice que Aracataca es su patria. No es mi caso. He dicho mil veces que cuando era pequeño lo único que quería era ser mayor. (p. 128)

“He dicho mil veces” indica una repetición exhaustiva sobre sus dichos de infancia:¹³ si realizamos un repaso bibliográfico por una serie de entrevistas en la prensa, en documentales y en sus biografías veremos a las claras que Sabina, en efecto, desmitifica la infancia y la propone como una etapa incómoda de la cual siempre busca la salida, el escape. En la misma entrevista vuelve sobre estos tópicos para explayarse, para problematizar la infancia desde la animadversión, el rechazo y el alejamiento:

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 (...) No he encontrado un igual, un cómplice que tenga tan poco interés por su propia infancia como el que yo tengo por la mía.¹⁴ 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. (2006, p. 265)

El sentirse “un poquito bicho raro” en la infancia puede ser el motivo, el germen de una vida y de una obra diferente que, en su presente, vuelve sobre el pasado en forma de relato para explicarse los motivos de su postura de autor inclasificable. Postura infantil que, desde su lugar marginal, cuestiona la hegemonía de las ideas de la infancia como espacio edénico, como paraíso perdido.

En estos fragmentos se pueden detectar algunas marcas sobre lo ominoso, lo familiar que se torna extraño, lo “Heimlich/Unheimlich”, a decir de Freud; aquello que expresa lo que está cubierto por el manto de neblina y olvido. La anterior cita de Sabina está marcada por la ominosidad, la deformación de lo familiar y la incertidumbre y, desde ese lugar, se constituye la base con la cual se elabora la postura autorial, aquella que lo exhibe como un personaje raro, distinto, salido de la norma en términos de lo hegemónico; un autor interesado en el teatro de la marginalidad (Romano, 2007), la delincuencia, la nocturnidad.¹⁵

En este sentido, la vuelta a la infancia opera como testamento porque pretende explicar los motivos de las decisiones éticas y estéticas a la hora de construir una obra y un personaje de autor singular. En el texto autopoético “Curándome en salud”¹⁶ expone, en su vuelta a los orígenes, cómo

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 (...) Yo poseía 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. Y la vida, previsible y anodina, como una tarde de lluvia en blanco y negro (...). (2007, p. 27)

En este fragmento se puede vislumbrar cómo el principio de todo –el principio del texto y el principio de esta fábula de origen– comienza a los catorce años, una edad ya avanzada donde la niñez se abandona, donde emerge el despertar sexual. Esta referencia no es un dato menor, pues el hecho de que la vocación poética llegue en la adolescencia determinará al personaje de autor que se está intentando construir. Ese adolescente acomplejado, resentido y “bicho raro” 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” (p.27). 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 intertextual que remite a su canción “Y nos dieron las diez” de *Física y química* (1992), la cual describe una noche de encuentro romántico y pasional, se resignifica en esta autopoética, pues el pasar de las horas se produce también “practicando con sordina” la canción del compositor chileno Joaquín Prieto –interpretada por su hermano Antonio– del año 1961. Esta canción, a su vez, exhibe un personaje que sería caro a la poética sabiniana: una novia “blanca y radiante” que está en el altar por casarse con un sujeto mientras llora por otro, que es quien canta la canción. En este sentido, el deseo erótico que emerge a los catorce años en este texto se vincula fuertemente con la emergencia de la poesía, de aquel adolescente que “mataba las horas rimando, en un cuaderno a rayas, versos llenos de odio contra el mundo y los espejos” (p. 27). 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” (p. 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” (p. 27). Lo único que posee este personaje son sus cuadernos de rimas, su guitarra y el plano falso del paraíso. De esta manera, 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 autopoético, a sus canciones como “un mapamundi del deseo, un inventario de la duda, siete crisantemos con espinas”. (2007, pp. 27-28). Ese deseo erótico, poético y desencantado es el origen, el germen de una escritura y de un personaje de autor.

Como consecuencia de aquel plano del paraíso que resulta falso –y que podemos vincular directamente con la niñez extinguida– el personaje se escapa, a la mayoría de edad, de los mandatos, las órdenes, la opresión, la falta de libertad. Esa huida se produce a sus diecinueve años, cuando parte de su casa materna en la provincia de Jaén para arribar a Granada. El soneto “Sotanas y coturnos” de *Ciento volando de catorce* (2001) ofrece una versión de esta huida, la cual será reiterada en algunos versos, canciones y entrevistas.¹⁷ En este soneto 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, p. 23)*

En esta infancia marcada por la opresión, el rezo obligatorio de la educación católica, el cine como única evasión de la realidad, el despertar sexual marcado por “el picón del brasero por las tardes, / y el acné y el catón y las primeras / hogueras a la vera de la nieve” encuentran su clausura en la negación a la adultez, a aquellos “adultos fieros y cobardes” ante los cuales el personaje de autor encuentra la manera de escapar, de subirse a “los tricornos por las carreteras / y escapar al cumplir los diecinueve”. (Sabina, 2003, p. 23).

De esta forma podemos pensar la niñez como una edad signada por el control adulto (una figuración) y la infancia como un terreno de la imaginación desde la cual ejercer resistencia, como espacio poético para la creación (una ficción teórica). No en vano, el personaje de Peter Pan como figuración y ficción teórica de la infancia será una constante en todo el proyecto autorial del cantautor.¹⁸

Volviendo a “curándome en salud”, encontramos otra narración de esta fábula de escape:

Así que un día me subí, sin billete de vuelta, al vagón de tercera de uno de esos trenes sucios que iban hacia el norte, me apeé en la estación de Atocha y aprendí que las malas compañías no son tan malas y que se puede crecer al revés de los adultos; y supe, al fin, a qué saben los aplausos y los besos y el alcohol y la resaca y el humo y la ceniza, y lo que queda después de los aplausos y los besos y el alcohol y la resaca y el humo y la ceniza. (2007, pp. 27-28)

Ese “supe, al fin”, exhibe cómo ese conocimiento anhelado viene enlazado con los pilares que mencionamos con anterioridad: el deseo, el compromiso, el desencanto. Ese conocimiento al que se accede forma parte de la educación sentimental del cantautor, aquel que no sólo elabora una obra sino también al personaje que la compone.

En definitiva, en este texto autopoético de corte autorreferencial¹⁹ podemos leer diversas funciones del principio, las cuales operan a modo de testamento –de regreso a la adolescencia en sentido de figuración– como también de regreso a la infancia de la escritura, a los incipits. Podemos leer el retorno desde una utopía desencantada, esto es, el odio contra el mundo y el plano del paraíso –de la infancia– falso, la melancolía de la vida previsible, y a la vez el incipit, el comienzo de la obra y del personaje de autor: la guitarra, el cuaderno de versos, el tren que va al norte. Todas estas funciones del principio operan a modo de explicación de la obra, de búsqueda del sentido a través del origen de lo que sus canciones han pretendido ser: deseo, dudas, espinas.

En este fragmento volvemos a destacar el aprendizaje fundamental de parte de nuestro autor, aquel que marca, irrumpe y determina el proyecto autorial: “se puede crecer al revés de los adultos” (2007, p. 27). Este

aprendizaje nos remite a los planteos teóricos de Carlos Skliar, pues Joaquín Sabina establece como parte de su programa poético y de su programa autorial un crecimiento diferente respecto de lo normado y de lo hegemónico, un crecimiento excéntrico, pues crece desde una postura infantil contraria a lo lineal, lo secuencial, lo consecutivo, lo lógico, esto es: ser niño, adolescente, joven, adulto y finalmente viejo. Sabina altera el devenir esperable de una vida y la narra presentando alternativas para crecer de manera caótica, sorpresiva, inclasificable, desajustando las temporalidades y la cronología secuencial, pues en la emergencia de su proyecto autorial (en *Inventario* de 1978) es viejo, en el reconocimiento, consagración y pasaje a la canonización es joven (paradójicamente hasta los cincuenta años) y en la etapa final de canonización es un niño.

Volveremos en breve a esta figuración infantil, pero antes quisiéramos recordar cómo, en una entrevista en el año 1990 con Rosa Montero en el diario *El País*, Sabina marcaba esta impronta de su diferencia en la sentencia “siempre he funcionado a la contra” (s.p.), a la vez que prefiguraba otros postulados que luego repetiría con su biógrafo Menéndez Flores:

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 (...) 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. (Sabina, 1990, s.p.)

Nuevamente aparece el detalle ominoso que rodea la infancia y la ficcionaliza en el relato convirtiendo la incertidumbre en una certeza (ese saber de portar algo siniestro, ominoso): la de saberse un sujeto extraño, fuera de lugar, que siempre opera llevando la contraria a lo normativo.

No obstante esta extrañeza y ominosidad, tanto en la anterior cita como en los pasajes abordados del texto autopoético, encontramos un gesto determinante que singulariza la figuración infantil de Sabina, aquella que se exacerba en su último disco *Lo niego todo*. En la cita vemos cómo el cantautor refiere a una infancia triste que es producto de una invención, de una ficción que diseña a un personaje de autor signado por la melancolía desde la niñez. Por otro lado, la mención al pueblo que siempre es “mucho peor de lo que en realidad fue” nos recuerda aquel plano del paraíso que resultó ser falso. En este punto volvemos a aquella figuración de infancia que aparece en el último Sabina, aquel que en el libro autopoético *Incluso la verdad* (2017) –libro álbum escrito a muchas manos, que relata el proceso creativo del disco *Lo niego todo*– hace una mención del todo significativa a la región de Andalucía, generando de esta forma una cartografía poética (Ortuño Casanova, 2018) que opera como ficción teórica, como laboratorio de escritura que vuelve al origen para producir nuevos sentidos, otros renacimientos:

...aparte de un pueblo en la costa de Cádiz, para mí Rota es el mar, es Andalucía y también es la juventud, del modo en 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 mismo 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 ése sí. (Sabina en Sabina y Prado, 2017, p.103)

Podemos pensar este regreso al origen como un testamento, pues en “ese cielo, esos colores, esa luz” se cifra no sólo lo que se ve sino lo que se recuerda: la memoria y el recuerdo como factores claves en la narración de la identidad. Pero a la vez este retorno al origen es también una fundación, pues en ese paraíso que sí existe se produce el renacimiento, una vitalidad que sucede sólo en esa tierra: espacio físico y cartografía poética, terreno autobiográfico y terreno creativo de experimentación poética.

El otro regreso al origen que Sabina realiza desde esta función del final es su propia figuración como un “viejo verde”: tanto en el disco como en el libro autopoético y en las ruedas de prensa promocional, Sabina reafirma cómo “Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde” (2014,

s.p.). Esta sentencia activa no sólo una nueva imagen de autor –el hecho de figurarse por primera vez como un viejo, sino que, en ese efecto logrado, se cifra el éxito de un proyecto autorial llevado a cabo según los planes. Conseguir ser un viejo verde es producto de un autodiseño negativo que expone la producción de sinceridad (Groys, 2014) de nuestro autor, aquella que lo figura como personaje disruptivo, molesto, aprensivo, contestatario, que se divierte molestando, que juega con la incomodidad, que pone en el mismo nivel semántico al viejo con el pendejo: “Conseguí llegar a viejo / verde mendigando amor. / ¿Qué esperabas de un pendejo / como yo?” (Sabina, 2017, p. 108). En esta estrofa de “Canción de primavera” Sabina expone cómo la infancia y la vejez son funciones contiguas, espacios similares de construcción discursiva, posibilidades, terrenos creativos donde producir obra y donde producir autorías.

Para concluir, podemos ver cómo el regreso al origen y la caracterización de la infancia se encuentra cifrada en el proyecto autorial de Sabina desde la ominosidad y la disrupción; instancia que elabora un personaje de autor singular. No obstante, en su última producción discográfica, la infancia vuelve con toda su potencia arrasadora para elaborar una ficción teórica, un renacimiento, una nueva imagen de autor que se suma a la ya adensada identidad. Entre el “pendejo” y el “viejo verde” se figura la infancia perpetua de nuestro personaje de autor, a la vez que la región de Andalucía opera como una ficción teórica espacial, una cartografía poética que se extiende en toda su dimensión de paraíso falso y a la vez verdadero, entendido en términos de potencia y creatividad artística.

CONCLUSIONES

En estas páginas hemos planteado cómo Joaquín Sabina construye una identidad autorial singular caracterizada por la adopción de una postura infantil: postura que le otorga un posicionamiento en la escena desde el cual expone su resistencia frente a la adultez como espacio normativo. En el devenir caótico que propone el hecho de crecer a la inversa, Sabina se exhibe como un superviviente en el terreno de la infancia, como un sujeto explosivo que en sus canciones, sus sonetos, sus intervenciones públicas y sus performances, manifiesta la libertad de crecer y crear según sus propias normas, aquellas que lo singularizan y lo hacen ser Joaquín Sabina, “persona” (Meizoz, 2007) y personaje que constituye una marca registrada en la escena artística y mediática.

REFERENCIAS

- Amossy, R. (2009). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 67-84). Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Castilla del Pino, C. (Comp.) (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza.
- De Miguel Martínez, E. (2018), Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones). En G. Laín Corona (Ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (pp. 92-157). Madrid: Visor.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2010.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dubois, J. (1978). *La institución de la literatura*. Antioquia: Universidad de Antioquia, 2014.
- Fernández Urtasun, R. (2000). Autobiografías y Poéticas: confluencia de géneros narrativos. *Revista de Filología Hispánica*, 16(3), 537-56.
- Fumis, D. (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis doctoral. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/86876>

- Fumis, D. y Prósperi, G. (2021). Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación. *Boletín GEC*, 26, 11–14. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/4375>
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2016.
- Iacub, R. (2011). *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Laín Corona, G. (Ed.) (2018). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor.
- Link, D. (2014). La infancia como falta. *Cuadernos lírico*, 11, 1-11. <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Meizoz, J. (2007). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015.
- Meizoz, J. (2009). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85-96). Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Menéndez Flores, J. (2000). *Perdonen la tristeza*. Madrid: Cúpula, 2017.
- Menéndez Flores, J. y Sabina, J. (2006). *Yo también sé jugar me la boca. Sabina en carne viva*. Barcelona: Ediciones B.S.A., 2007.
- Ortuño Casanova, R. (2018). Atlas de lugares sabinianos. En G. Laín Corona (Ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (pp. 161-201). Madrid: Visor.
- Pérez Costa, L. (2004). La melancolía en la obra de Joaquín Sabina. *Espéculo*, 26. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/sabiname.html>
- Prado, B. (2021). "Uno escribe para aprender a escribir". Entrevista con Benjamín Prado, por Julia Ruiz. *Estudios de teoría literaria*, 10(21), 256-262. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4642/5198>
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes. Recuperado de https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/figuraciones_del_yo_cortada.pdf
- Premat, J. (2012). Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer. *Cuadernos lírico*, 7, 1-18. <https://doi.org/10.4000/lirico.594>
- Premat, J. (2014). Pasados, presentes, futuros de la infancia. *Cuadernos lírico*, 11, 1-16. <https://doi.org/10.4000/lirico.1736>
- Premat, J. (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: UNTREF.
- Romano, M. (1991). En torno a la canción "diversa". *Revista del CELEHIS*, 1, 135-143.
- Romano, M. (1994). *A voz en cuello: la canción "de autor" en el cruce de escritura y oralidad*. En L. Scarano (Comp.), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (pp.55-68). Mar del Plata: Biblos.
- Romano, M. (2007). Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina. En L. Scarano (Ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas* (pp. 155-170). Mar del Plata: EUDEM.
- Romano, M. (2021). *Presencias y figuras*. acerca de dos "complementarios". En M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (Eds.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la poesía y la música*, (pp. 195-215). Mar del Plata - Santander: EUDEM-UIMP. Recuperado de https://eudem.mdp.edu.ar/libros_digitales.php?id_libro=1517
- Ruiz, M. J. (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. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>
- Ruiz, M. J. (2021a). Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos de Aleph*, 13, 82-112. Recuperado de <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>
- Ruiz, M. J. (2021b). *Dudar a dúo*. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina & Benjamín Prado. *Cuadernos UNNE*, 17, 94-108. <http://dx.doi.org/10.30972/clt.0175703>

- Ruiz, M. J. (2022). Empezar haciendo *Inventario*. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Tropelias*, 37, 211-228. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5829>
- Sabina, J. (1978). *Inventario*. Madrid: Movieplay.
- Sabina, J. (1990). "Uno es más imbécil de lo que uno cree". Entrevista a Joaquín Sabina por Rosa Montero. *El País*, 27/08/1990. Recuperado de https://elpais.com/diario/1990/08/28/sociedad/651794401_850215.html
- Sabina, J. (2002). *Con buena letra*. Buenos Aires: Grupo Planeta, 2007.
- Sabina, J. (2001). *Ciento volando de catorce*. Buenos Aires: Visor Libros - Capital Intelectual B.S.A, 2003.
- Sabina, J. (2005). "A veces las canciones nacen de las noticias". Entrevista con Joaquín Sabina. *Página 12*, 19/09/2005. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html>
- Sabina, J. (2009). Sabina a cuatro manos. *El país*, 13/12/2009. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/12/13/eps/1260689214_850215.html
- Skliar, C. (2016). Niñez, infancia y literatura. *Revista crítica*, 1(1), 19-28. Recuperado de <https://criticapsicologia.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/Ninez-infancia-y-literatura-Carlos-Skilar.pdf>
- Zapata, J. M. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y literatura*, 60, 35-58. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12545>

NOTAS

- 1 Figuración, "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" (Pozuelo Yvancos, 2010, p.23). Será esta acepción del término figuración al que nos referiremos en todo el texto.
- 2 Sobre las autopoéticas hemos realizado un abordaje, sistematización y elaboración de un punto de vista personal en nuestra tesis doctoral. Desde nuestra perspectiva, las autopoéticas son espacios textuales de declaración de poéticas, de opiniones y conjeturas sobre la literatura; espacios propicios donde el autor puede ponerse en escena y generar una identidad literaria particular.
- 3 Corriente que deriva de los postulados de Foucault y su función-autor y de la sociología de la literatura de Bourdieu; entre los autores principales se encuentran actualmente Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz, Jacques Dubois, Alain Vaillant, José-Luis Díaz, entre otros.
- 4 Mucho se ha debatido sobre si las canciones de autor pueden ser entendidas o no como poesía, como literatura –ver Laín Corona (ed) 2018; Romano, Lucifora, Rivas 2021 (comp.), entre otros–: se han dedicado muchas páginas a la justificación o a la explicación de por qué las letras de canciones pueden ser leídas como parte del género lírico o, en el caso particular de Sabina, como cuentos o hasta pequeñas novelas (De Miguel Martínez, 2018). Luego del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan en 2016, la Academia ha habilitado finalmente el ingreso de la canción de autor al ámbito de la poesía. Más allá de este suceso, recordamos a Marcela Romano en sus diversas apuestas teóricas (1991, 1994, 2007, 2021) sobre la canción de autor, pues desde hace años viene construyendo un objeto de estudio teórico y crítico, al cual define como un "artefacto cultural" híbrido y mestizo, con un pie en la literatura, un pie en la música y otro en los escenarios. Teniendo en cuenta estas consideraciones, damos por zanjada la discusión y leeremos las letras de canciones de Joaquín Sabina como literatura, así como incorporamos al análisis su voz extraída de las autopoéticas textuales y de sus intervenciones públicas.
- 5 El grupo de investigación de literatura española contemporánea perteneciente al Centro de Investigaciones Teórico-Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (CEDINTEL-FHUC-UNL) dirigido por el Dr. Germán Prósperi lleva adelante los proyectos CAI+D de investigación, los cuales versan y han versado sobre problemáticas de infancia, autoría y género, entre otros tópicos. Los aportes teóricos recuperados en este trabajo son el insumo crítico relevado por este grupo, motivo por el cual agradezco a mis compañeros y compañeras de investigación, pues sus lecturas han resultado reveladoras a la hora de plantear un proyecto sobre la infancia y la vejez en Joaquín Sabina.
- 6 En trabajos anteriores (Ruiz, 2021a) hemos sistematizado los aportes teóricos y críticos acerca de la vejez desde diversos paradigmas dentro de las humanidades, como ser la biología, la sociología, la historia, la literatura.
- 7 Un ejemplo de esto podemos verlo en nuestro propio autor: Joaquín Sabina, aun siendo un joven de 29 años, en su entrada a la escritura, su incipit, en la primera canción del primer disco ("Inventario" en *Inventario*, 1978) presenta un

imaginario teñido por la figuración de la vejez, cargado de una tópica melancólica, desencantada y clínica que indica una revisión de una trayectoria de vida y de obra en su apertura.

- 8 Si recordamos la definición de Marcela Romano sobre el género canción de autor como un artefacto cultural mestizo e híbrido, que habita la frontera permeable de otras prácticas semióticas como ser la literatura, los medios y las artes del espectáculo, podemos pensar en la puesta en escena del autor en sus funciones discursivas tanto poéticas como mediáticas y performáticas.
- 9 La noción de *posición infantil* es pensada por Fumis como un desborde del texto, como una emergencia, una posición excéntrica, “posiciones que problematizan los lugares establecidos en función de exponer una falta”, “zonas de indagación en el relato sobre los lugares en los que emerge una ausencia, zonas desde la que es posible postular un decir que agrieta lo familiar entendido en términos de ‘lo mismo’” (Fumis, 2019, p.12).
- 10 <https://dle.rae.es/resistencia>
- 11 <https://dle.rae.es/devenir?m=form>
- 12 Esta mención a la “grave enfermedad” que enuncia Premat se vincularía directamente con el accidente cerebro-vascular que sufrió Sabina en el año 2001, el cual es seguido por una depresión: instancias de su “mala salud de hierro” que determinaron el fin de su “estirada” y “loca juventud” y dieron paso, directamente y sin escalas, a la llegada de la vejez.
- 13 Esta repetición de sus propias afirmaciones en Sabina es una constante: basta realizar pequeños relevamientos para descubrir cómo sus sentencias son reiteradas una y otra vez en diversos medios, con modificaciones breves o, muchas veces, con exactamente las mismas palabras. Estas repeticiones hablan en parte de un ejercicio de coherencia, de un pensamiento que se erige y se defiende, pero a la vez hablan también de la construcción de un discurso aprendido y aprehendido que debe repetirse para sostener al personaje de autor que las enuncia.
- 14 En este punto podemos traer las palabras de Benjamín Prado, su amigo y otra parte del dúo de escritura en las letras de las canciones de *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017), quien se convierte en cómplice cuando, en una entrevista del año 2019, afirmaba que “Me produce mucho reparo hablar de la infancia: por ejemplo, en las biografías o autobiografías de los autores esa siempre me parece la parte más latosa, la menos interesante. Yo quiero que Hemingway cuente cosas a partir del momento en que empieza a ser Hemingway. Porque creo que, al final y de alguna manera, la literatura y la carrera profesional van sustituyendo un poquito a la vida” (Prado, 2021, p. 259).
- 15 Muchas de las letras de su cancionero exhiben este “teatro de la marginalidad” y el interés de Sabina por retratar esos personajes marginales: sirvan como ejemplos “Ocupen su localidad” y “Juana la loca” de *Ruleta rusa* (1984), “Ciudadano cero”, “Kung-fu” y “Princesa” del disco *Juez y parte* (1985), “Pacto entre caballeros” de *Hotel, dulce hotel* (1987), “¡Al ladrón, al ladrón!” de *El hombre del traje gris* (1988), “Con un par” y “Medias negras” de *Mentiras piadosas* (1990), “Conductores suicidas” de *Física y química* (1992), “Barbie superestar” y “Una canción para Magdalena” de *19 días y 500 noches* (1999), entre muchas otras.
- 16 Texto escrito con motivo de la presentación del disco *Esta boca es mía* del año 1994, recopilado en el volumen *Con buena letra* (2002, 2005, 2007 y sucesivas reediciones), su cancionero completo hasta *Alivio de luto* (2005) y recitado en múltiples lecturas públicas (por ejemplo, en el VIII Congreso de la Lengua Española del año 2019).
- 17 Por ejemplo, en la canción “Seis tequilas” de *Alivio de luto* (2005), cuando se enuncia: “Deja / por compasión / que entone la canción / del chaval que escapa de la infancia / en la estación de Francia” o en la representativa “Cuando era más joven” de *Juez y parte* (1985), o en la entrevista hecha libro con Menéndez Flores (2006), cuando enunciaba: “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 todo lo que cuenta Antonio Muñoz Molina en varias novelas era cosa pensada y saboreada” (Sabina, 2006, p. 62).
- 18 El personaje de Peter Pan es caro a la poética de Joaquín Sabina, no obstante no nos detendremos en este punto, pues esta figuración merece un análisis profundo desde sus múltiples aristas, las cuales exceden las páginas de este trabajo.
- 19 En la “posdata” de este texto autopoético el autor nos dice “Los comentarios de puño y letra, los dibujitos y las bromas, sólo pretenden añadir divertimento. Ojalá lo consigan. Gracias” (Sabina, 2007, p. 29). Sabemos que la intención no es sólo añadir “divertimento” sino agregar más imágenes a la ya adensada y hojaldrada identidad (Romano, 2007) de nuestro personaje de autor. La mayoría de los comentarios de puño y letra hacen referencia a la vida de Sabina: nombres de mujeres a quienes estaban dedicadas las canciones, explicaciones del contexto de producción, co-autorías, indiscreciones, curiosidades, bromas, ironías; a la vez, los “dibujitos” exponen la faceta de Sabina pintor. Como podemos ver, esas notas autopoéticas de puño y letra no son, reiteramos, simples divertimentos, sino factores claves de la construcción de la imagen de nuestro autor. No obstante es preciso recordar en esta instancia que nuestro personaje de autor se ha caracterizado por ser un maestro del engaño, del diseño y de la fabulación de sí mismo, y por ende estos comentarios autopoéticos no deben ser tomados como verdades indiscutidas, sino puestos en tela de juicio, en permanente vínculo con las potencialidades de la autoficción o ficción y diseño de sí mismo.