

Pelícano

Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba

EL ASALTO DE LO IMPENSADO (artículos)

Madrid se canta en Joaquín Sabina

Cecilia Malik de Tchara

Los efectos de cometer un error: un ejemplo desde el Quijote de Schütz

Carlos Germán Juliao Vargas

La leyenda Boturini. Lorenzo Boturini Benaduci en la historiografía

Miguel Ángel Cerón Ruiz

Pelícano

Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba

Director

Dr. José Daniel López, S. J., Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Editora

Dra. Karina Clissa, Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Comité Editorial

Dra. Valeria Secchi (Filosofía) Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dr. Claudio Viale (Filosofía) Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Mgter. Emilio Moyano (Letras) Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dr. Gabriel Garnero (Historia) Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Comité Científico Internacional

Dra. Nancy Bedford, Garrett-Evangelical Theological Seminary, USA; e Instituto Universitario ISEDET, Argentina

Dra. Susana Frías, Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia, Miembro de Número Académico del Instituto Nacional Browniano, Argentina

Dra. Adela Salas, Universidad del Salvador, Argentina

Lic. Sofía Isabel Luzuriaga Jaramillo, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador

Dr. Ivo Ibri, Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil

Dr. Horacio Cerutti, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Mtro. Miguel Ángel Cerón Ruiz, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Carlos Schickendantz, Universidad Alberto Hurtado, Chile

Dr. Martín Morales, Pontificia Universidad Gregoriana, Italia

Dr. Carlos Domínguez Morano, Facultad de Teología de Granada, España

Dr. Daniel Kalpokas, Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, Argentina

Dr. Diego Fonti, CONICET, Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dr. Marcelo González, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Dr. Carlos Mateo Martínez Ruiz, Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dr. Michael Löwy, Directeur de Recherche émérite du CNRS, Francia

Comité Académico (2016-2022)

Dr. Gustavo Ortíz (+), CONICET, Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dra. Lila Perrén (+), Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dr. Eugenio Rubiolo, Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dr. Aaron Saal, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dra. Beatriz Moreyra, CONICET, Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Orientaciones para la presentación de trabajos

Esta revista de la Universidad Católica de Córdoba es una publicación periódica anual de artículos de investigación científica, originales y de revisión, sobre temáticas de Historia, Psicología, Filosofía, Letras y Ciencias de las Religiones, escritos por investigadores de la propia institución y externos a ella.

Pelícano es una revista plural que sólo exige calidad científica, para lo cual se vale de un sistema de arbitraje basado en dos evaluaciones con reserva de identidad de los autores y evaluadores, estos últimos integrantes del Comité Editorial de la Revista y especialistas externos convocados al efecto.

El Consejo de Redacción de la Revista aceptará artículos originales e inéditos con pedido de publicación en idioma español, inglés y portugués.

El envío de los artículos puede hacerse durante todo el año, más allá de las convocatorias periódicas que se efectúen y deberán ajustarse a las Instrucciones para los autores.

Las contribuciones que se recepten podrán obedecer a la siguiente estructura interna de la publicación:

1) **El vuelo del Pelícano:** sección en la que se puede participar sólo por invitación o pedido expreso de la Revista Pelícano. Consiste en un Dossier con artículos (hasta siete) originales que debaten en torno a un tema o eje temático común, y que persiguen objetivos similares entre sí. Estarán supervisados por uno o dos coordinadores como máximo, quienes escribirán una “presentación general” de la propuesta, que rescate los principales aportes individuales.

2) **El asalto de lo impensado:** de participación libre. Consiste en artículos de revisión e investigación científica que exponen, de manera exhaustiva, los resultados originales de proyectos de investigación individuales o colectivos. Abarca también las investigaciones que analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo de las ciencias sociales, humanas y/o teorías y desarrollos conceptuales en el ámbito de la

filosofía, psicología, las ciencias de las religiones, la historia y la literatura, con el fin de dar cuenta de los marcos teórico-epistemológicos, metodologías y estados de las investigaciones en cuestión. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica y por su rigor teórico y metodológico. Además por la argumentación reflexiva y crítica sobre nuevos problemas teóricos y prácticos.

3) **Las formas de la memoria:** de participación libre. Ocasionalmente, Pelicano publicará traducciones de documentos relevantes para el estudio de las Humanidades, como así también entrevistas a personalidades destacadas en dichas disciplinas. Como también artículos y/o trabajos en homenaje a algún autor o personalidad destacada.

4) **Nuevas narraciones:** de participación libre. Consiste en comentarios bibliográficos breves en la que se presentan los aportes científicos de un libro de reciente aparición en el mercado editorial (hasta cuatro años). No se atiende solamente al contenido, sino a una revisión crítica y contextual de su contenido.

ÍNDICE

EL ASALTO DE LO IMPENSADO (artículos)

Madrid se canta en Joaquín Sabina

(pp. 7- 43)

Cecilia Malik de Tchara

Los efectos de cometer un error:
un ejemplo desde el Quijote de Schütz

(pp. 44-70)

Carlos Germán Juliao Vargas

La leyenda Boturini.

(pp. 71-112)

Lorenzo Boturini Benaduci en la historiografía

Miguel Ángel Cerón Ruiz





Madrid se canta en Joaquín Sabina

Madrid is song by Joaquín Sabina

Cecilia Malik de Tchara¹

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos indagar el vínculo poético que une a Joaquín Sabina con la ciudad de Madrid a través de la representación que de ella hace en las letras de sus canciones. Nuestra hipótesis es que a través de ellas va definiendo esta ciudad como un territorio heterogéneo al que va dando forma a través de sus habitantes, sus modos de hablar y las historias que en ella pueden suceder; y que en la imagen de Madrid construye metonímicamente su figura de autor marginal.

Palabras clave: Joaquín Sabina, Madrid, ciudad, poesía.

Abstract

In this paper we aim to investigate the poetic link that connects Joaquín Sabina with the city of Madrid through the representation he makes of it in his song lyrics. Our hypothesis is that through these songs he defines this city as a heterogeneous territory that is being shaped through its inhabitants, their ways

¹ Profesora y Licenciada en Letras. Especialista en Enseñanza de Escritura y Literatura. Profesora Titular de Literatura Española en el INCASUP. Investigadora adscrita en equipos de investigación de la FFyH-UNC (2014-2017) y de la FL-UNC (desde 2018)  ORCID: 0000-0002-6730-4557 Correo electrónico: cecimalik@gmail.com



Artículo publicado bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0. © Universidad Católica de Córdoba.
Recibido: 10/10/2024 - Aceptado: 11/11/2024

of speaking, and the stories that could happen there; and that in the image of Madrid he metonymically constructs his figure as a marginal author.

Keyword: Joaquín Sabina, Madrid, city, poetry.

Resumo

No presente trabalho, propomos indagar o vínculo poético que une Joaquín Sabina à cidade de Madrid por meio da representação que ele faz dela nas letras de suas canções. Nossa hipótese é que, através delas, ele vai definindo esta cidade como um território heterogêneo que ele molda por meio de seus habitantes, seus modos de falar e as histórias que podem acontecer nela; e que na imagem de Madrid, ele constrói metonimicamente sua figura de autor marginal.

Palavras chave: Joaquín Sabina, Madrid, cidade, poesía.

Muchas ciudades nacen y crecen sin que ningún poeta las haya cantado; otras han venido a la existencia sólo por las palabras que las fundaron, y siguen latiendo vivas en los libros, como Macondo, Wonderland, Atlántida, Amaurota. Y están aquellas que surgieron en un espacio y se levantaron con piedras y hierros, pero que alcanzaron una existencia más perdurable en la poesía que las nombra. Troya fue **Troya** porque Homero la cantó en su *Ilíada*; que Schliemann descubriera sus restos en el s. XIX no la hizo más auténtica ni real: es más verdadera la homérica Troya *euteícheon*, *anemóessa*, la *pólin euruáguian*, que las ruinas superpuestas de ciudades derrumbadas o destruidas. La Troya homérica no puede ser destruida y ha soportado el paso del tiempo mejor que las urbes materiales.

Porque “las ciudades se fundan en los libros” (Campra, 1994), y también pueden ser fundadas -o refundadas- en las canciones, Madrid no es la misma desde que Joaquín Sabina hizo de ella su musa, su escenario, su centro y su destino. Y también el poeta es inescindible de esa urbe, porque su identidad está construida desde ella, es parte constitutiva de su imagen y su arte.

La ciudad ha sido modificada a partir de su poesía, y también su poesía está atravesada por un modo de habitar la ciudad, de mirarla y de hablar de ella; y la vinculación del yo con la ciudad también se vio modificada con el tiempo. Es por ello que nuestro itinerario recorre todas las letras de canciones publicadas hasta el momento, deteniéndonos en aquellas que describen la ciudad de Madrid a partir de sus lugares y sus habitantes.

El nuestro no es un recorrido cronológico sino más bien caprichoso: una figura emerge y se destaca entre otras, un personaje aparece en otro poema reclamando atención; un lugar que se repite, otro que sólo es mencionado una vez. Son muchos los textos que tienen la ciudad como escenario, un verdadero escenario donde entran y salen los actores más diversos, mostrados cada uno en un plano-secuencia que en pocas pinceladas nos ofrece un fragmento de una ciudad viva. No nos interesa poner la mirada en la ciudad sólo como como espacio urbano sino como territorio que incorpora a quienes la habitan, sus voces, sus historias ya que, al decir de Carballada (2015, p. 2):

el territorio, a diferencia del espacio físico, se transforma permanentemente en una serie de significaciones culturales con implicancias históricas y sociales ... De este modo, el Territorio es construido y nos construye, siendo un escenario por donde circulan los discursos que cumplen esa función. Transformando los espacios en lugares y viceversa, allí en ese encuentro, en esa intersección es posible que lo histórico social que atraviesa el territorio sea construido

Madrid es el territorio en el que se mueve Sabina, el que nombra en sus canciones, el que mira desde la mesa de un bar, el que funciona como escenario de las historias que canta, con el que se identifica, y al que ayuda a constituir a través de su arte. Quizás esta obra poética contribuya a la existencia de una imagen de Madrid verdaderamente *aere perennius*.

1. El poeta y la ciudad

Señala Scarano (1999, p 209) que en el modo en que el poeta describe la ciudad “subyace la relación del hombre con la ciudad como núcleo semiótico” y que esa relación puede manifestarse en gestos *antagónicos* o *cómplices*.

El poeta que tiene un gesto cómplice sería aquel que se manifiesta como “un ego urbano, una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia [...] Un ser hecho de ciudad que en su decir conlleva el decir de la ciudad” (1999, p 210) Sabina parece asumir ese gesto frente a una Madrid concreta, con sus errores, sus injusticias, sus días y noches, sus hijos y entenados; la mira crítica y descarnadamente, como sólo puede mirarla quien se sabe parte de ella. No es la postura de un turista sino la de un ego cuya identidad está constituida por su pertenencia a la ciudad.

Sobre esta conciencia del ser urbano y del ser de la ciudad es que vamos a intentar dar cuenta en este apartado.

a. El poeta mira la ciudad

En Sabina, cada poema que habla de la ciudad presenta una breve descripción de sus lugares, su gente, sus micro-historias. En la mayoría de ellas es sólo una imagen que da cuenta de un yo estático, quien desde su lugar enfoca una porción del cuadro, narra una instantánea o una sucesión de imágenes en las que se cuele algún “detalle inútil” -un toponímico, un personaje conocido, una imagen- que coopera en la construcción de un *efecto de creencia* que atraviesa casi todas las canciones situadas en Madrid.

Son muy pocas las veces en las que el sujeto circula, se mueve por la ciudad. No aparece el viaje -esa forma típica del habitar urbano que señala García Canclini- sino la posición del que se acoda en una mesa y desde allí observa su alrededor. Y el lugar más recurrente de enunciación, y también escenario de las historias narradas, es el bar.

Decimos que es el lugar de enunciación, y aquí vamos a tomar datos extra-textuales: en una entrevista que le hacen en *La Vanguardia* (1995) dice:

-Yo escribo en bares, y no por una puesta en escena; yo trabajo ahí como en Madrid se ha hecho toda la vida; González Ruano escribía sus artículos en cafés, y Miguel Mihura sus obras.

-Su famosa ranchera fue escrita también en un bar, claro.

-En varios, y es real. Cualquier músico del mundo que haya hecho giras sabe que es real. Es una canción que todo músico le debe a esa chica que primero te abre un bar cuando ya está cerrado y que te trata como dios y que a lo mejor te da una propina. Y también a cualquier músico le ha pasado: volver un par de años después a ese sitio y no existir ni bar ni chica; lo del banco ya es una exageración, pero es el sentido en que va el mundo; se cierran bares o discotecas para hacer bancos.

Y son también escenarios del enunciado, lugares que aparecen recurrentemente en las canciones, donde ocurren cosas y donde se ubica el yo poético.

Si tenemos en cuenta que la mirada determina o al menos condiciona la perspectiva, la elección de un cronotopo como lugar de enunciación y del enunciado no puede no dejar su huella en la mirada que se tiene sobre la ciudad. En Sabina aparece la recurrencia de la enunciación desde el bar, en la noche: esta cronotopía es una manifestación de la construcción identitaria que hace el poeta al configurarse como tal.

Sabina habla desde el lugar de las puertas cerradas, la taberna encendida. Pensamos con Sarlo que “La ciudad escrita es siempre simbolización y desplazamiento, imagen, metonimia” (Sarlo 2009, p. 145) de quien la escribe: un yo que habla desde “la perdición de los bares de copas” porque es él mismo un sujeto “perdido” en el mundo de los excesos, el alcohol, la droga y todo el folklore que acompaña la cultura nocturna.

Partimos de la idea de que el poema es un acto de resistencia o de aceptación; en la elección de los lugares que menciona y los que calla, en los habitantes que mira e incorpora y en los que no, en las descripciones que hace, los adjetivos con los que describe y a veces nombra, se manifiesta una actitud ideológica, una toma de postura que revela un modo de entender y vivir la ciudad y de pensar la ciudadanía. Y si bien no hay una manifestación político-partidaria explícita en su obra, sí se lee una opción por hablar de los excluidos, los silenciados, los espacios menos frecuentados o legitimados por el hombre burgués.

Pero es también un posicionamiento estético y afectivo que se traduce en la vinculación que el yo tiene con la urbe y en las posibilidades de identificación/distanciamiento que toma para con ella.

El espacio elegido como punto de vista implica que el sujeto va a estar rodeado de ciertas personas: aquellas que frecuentan los bares o bien clientes ocasionales. Allí se pueden encontrar con

*Gámez el astronauta,
Gastón el flauta, Mari la tetas,
el novillero poeta con su mujer,*
(2002)

El bar es el lugar al que siempre se vuelve, después del paréntesis que puede significar una historia de amor: mientras ésta sucede, el yo se desenvuelve en el ámbito de lo doméstico que aparece como el propio de una pareja estable. Pero cuando fracasa, se encuentra regresando a la *perdición de los bares de copas*, o llega al café de Nicanor y

*Después de pagar dos rondas
(tres, contando la del baño)
recuperé,
entre la condesa y Julio.
mi escaño de contertulio,
mi carné de fundador (2002)*

Vuelve a encontrarse *asociado en sociedad / con tales socios*, tan solitarios y perdedores como él. Igual destino tiene en “Ponme un trago más” (1990), en la que el barman aparece como interlocutor de su búsqueda inútil y el que ayuda a aliviar el abandono

*La canción que cantan
de bar en bar
los que beben para olvidar.
"ponme un trago más"
"lo siento, señor,
pero cerramos a las tres" [...]*

Los bares son lugares emparentados con los excesos, y no son sitios de paso. Tienen clientes que se sumergen en ellos y los abandonan recién cuando termina la noche

*la canción de los buenos borrachos
que, de madrugada, vuelven al hogar
la canción que atropella los tachos
llenos de basura de la capital*

En esta canción aparecen los borrachos que comienzan la noche con alcohol y música -tango, swing, fandango, vals- risas y besos, pero a medida que transcurre el tiempo y las estrofas, va evolucionando hacia la tristeza. En los últimos versos aparecen términos que hablan de *soledad, despedida, bala perdida, nostalgia, huida*.

Pero esos bares son al mismo tiempo un espacio propio, que muchas veces suplen la función del hogar como refugio; que dan una *mínima tregua* y que además pueden hacer posibles algunos encuentros.

En “Peor para el sol” (1992) se narra una historia que dura una sola noche y que tiene su origen en uno de estos “templo del morbo”. Pero quizás la canción más representativa sea “Y nos dieron las diez” (1992) en la cual narra una historia que nace *detrás de la barra del único bar que vimos abierto*, el *yo* seduce a la camarera y desea volver a encontrarla, pero cuando vuelve al año siguiente no es posible

el reencuentro porque ha desaparecido el bar -que es el lugar que lo hizo posible- devorado por el avance del no-lugar que representa un banco, símbolo del poder financiero. Aparece así una crítica al desarrollo económico que atropella los espacios cargados de afectividad y oportunidad de encuentro con otro, y los reemplazan por oficinas de intercambio de dinero.

Veamos algunas de las caras que muestra la ciudad cantada por Sabina:

i. Escenario hostil

El optimismo urbano de comienzos del s. XX se fue degradando por los procesos de contaminación, deconstrucción y crecimiento excesivo; Madrid es una cosmópolis y como tal, se convierte en un escenario hostil para quienes han nacido o eligen vivir en ella.

En ella la soledad se hace más patente:

*Madrid gris, sin palomas, desierto,
me vio cruzar con mi pesado baúl
como un muerto
atado a un ataúd. (1984)*

y hacen que el yo se sienta *extranjero en mi propia ciudad* por haber perdido *mi casa y mi dinero*.

Es una ciudad enloquecida y enloquecedora, en donde hasta *los pájaros visitan al psiquiatra*; el ritmo de vida y las rutinas que se imponen, deriva en que sus habitantes se vean prisioneros de una vida hastiada, vacía

*mínima tregua en el bar,
café con dos de azúcar y croissant,
el metro huele a podrido,
carne de cañón y soledad. (1984)*

El bar es un lugar que se presenta como refugio amigable entre el vacío de la casa y el rostro amenazante del afuera que convierten al sujeto en “carne de cañón y soledad”. La idea de muerte se extiende al metro que se insinúa

impregnado por el olor de los cadáveres; o al menos, por figuras vacías de vida. El ritmo de la ciudad despersonaliza, cosifica, hace que en los vagones se encuentre una *danza de trajes sin cuerpo al obsceno ritmo del vagón*.

Hay varias metáforas en diferentes canciones que ilustran esta imagen de este Madrid destructivo y dañino. En “Corazón de neón²” (1987) dice que

*La ciudad donde vivo ha crecido de espaldas al cielo,
la ciudad donde vivo es el mapa de la soledad,
al que llega le da un caramelo con el veneno de la ansiedad[...]*

*La ciudad donde vivo es un ogro con dientes de oro,
un amante de lujo que siempre quise seducir. [...]*

La ciudad donde vivo es un monstruo con siete cabezas, [...]

Un inmenso barril de cerveza que de repente, puede estallar

una ciudad que es *laberinto de espejos, callejón sin salida* a la que homologa con la Torre de Babel:

*temprano descubrí que todos los caminos
que yo elegí desembocaban en la torre
de Babel. [...]*

*Quiero decir que anduve lo mismo que cualquiera
en busca de unas manos que, en mitad de la noche,
entre tantos idiomas el mío comprendieran*

La violencia de la ciudad contemporánea lo contamina todo: los encuentros en la calle, las relaciones laborales

*cuando pasas grita el albañil
el obseso del vagón se toca mientras piensa en ti,
la voz de tu jefe brama*

“estas no son horas de llegar” (1986)

las infancias, que desaparecen como representación de ingenuidad y pureza ya que en la ciudad no queda sitio para la inocencia

² La letra es de Sabina, del año 1987, aunque él no la grabó sino que la compuso para la banda “Orquesta Mondragón”.

*Las niñas ya no quieren ser princesas,
y a los niños les da por perseguir
el mar dentro de un vaso de ginebra. (1980)*

ii. Contaminación

A partir de la revolución industrial, las ciudades modificaron sus paisajes reemplazando los elementos naturales por chimeneas, cables, hierro, vidrio, fábricas, y luego los shopping center, malls, complejos de cine, acero.

Tales construcciones representan el comienzo de la edificación de los paraísos artificiales en una ciudad demoníaca, llena de peligros. El paisaje urbano derivado del trazado de la ciudad tiene como trasfondo una ciudad oculta, subterránea, peligrosa, inmunda, infernal: la ciudad de las cloacas, más tarde la ciudad del Metro. (Popeanga Chelaru 2009, p. 3).

Uno de los rasgos que mejor caracteriza la transformación de la ciudad moderna a las actuales, es la artificialidad que rige los diseños urbanos desde su concepción. En una búsqueda constante de la novedad, se escribe y reescribe sobre lo existente; todo se reformula, se transforma, se resignifica, se recicla.

Esta ciudad artificial crea falsos espacios campestres en barrios exclusivos de los suburbios, que pretenden imitar la naturaleza; pero conserva en el centro un paisaje de cemento, hierro y contaminación donde

*Las chimeneas vierten su vómito de humo
a un cielo cada vez más lejano y más alto.
Por las paredes ocre se desparrama el zumo
de una fruta de sangre crecida en el asfalto. (1980)*

Es un espacio mencionado metonímicamente como “Corazón de cemento, corazón de neón enfermo de polución”

Al igual que todos los elementos naturales, el cielo está cada vez más lejano, inaccesible, casi sin dejarse ver; *el barrio donde habito no es ninguna pradera / desolado paisaje de antenas y de cables.*

Lo natural se convierte también en un objeto artificial ya que *El sol es una estufa de butano, / la vida un metro a punto de partir, e incluso las estrellas se olvidan de salir.*

El contacto con la naturaleza se ha perdido por la distancia o porque el sujeto no sale de la ciudad, por lo tanto el ciclo de las estaciones casi no se percibe; apenas puede intuirse que *ya el campo estará verde / debe ser primavera* o la visión del cielo es un lejano recuerdo que algunos conservan

*Todavía queda un viejo hippie loco que cuenta
a los niños del barrio que algunas noches ve
estrellas cancerosas desde el piso cuarenta (2009)*

Si bien se adivina una crítica a esta ciudad connotada disfóricamente, no se puede hablar de una mirada apocalíptica en relación con el progreso ni tampoco con la ciudad como tal. No aparece en su obra la nostalgia por la naturaleza, ni el deseo de volver al *locus amoenus*; quizás porque el yo es un sujeto que se sabe urbano y asume su pertenencia a la ciudad. Con ella comparte sus defectos -contaminado él con los excesos de la droga y el alcohol- y los acepta; y por otro lado, no concibe la vida -ni la muerte- fuera de ella, por lo que pide que

*cuando la muerte venga a visitarme,
no me despiertes, déjame dormir,
aquí he vivido, aquí quiero quedarme,
pongamos que hablo de Madrid. (1986)*

La búsqueda de la felicidad es inmanente a la ciudad; no hay otro escenario posible en sus canciones que el netamente urbano: el Edén puede encontrarse en un piso vacío que se habita como okupa, y el modo de huir de la tristeza no es huyendo de la ciudad sino mudándose al *Barrio de la Alegría*.

iii. La soledad en la urbe

En un primer acercamiento, se puede distinguir la oposición entre espacios público / espacio privado. Este último aparece pocas veces, y casi siempre está connotado negativamente ya sea porque es un lugar vacío que guarda recuerdos de la ausencia que se hace patente en *la maldición del cajón sin su ropa* y lo deja con *sábanas frías y alcobas vacías; con tu voz tiritando en la cinta del contestador* viendo cada día *las manchas que deja el olvido a través del colchón*, y por ello *me enfado con las sombras que pueblan los pasillos / y me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama.* (1980)

O bien por su asociación con lo rutinario: es el *hogar, triste hogar* que se asocia a la monotonía y el vacío, que mata el amor cuando éste se extiende más de una noche. El yo se aburre *del calor de la lumbre del hogar*, y se convierte en el escenario donde *el lunes al café del desayuno / vuelve la guerra fría* (1996)

A este sentido del espacio de lo doméstico se le oponen los hoteles de paso que aparecen como lugares donde se ama con libertad, sin compromisos ni papeles, donde se pone a raya la soledad al menos durante unas horas.

Pero el escenario más recurrente que describe el poeta es el de los espacios públicos: las calles, plazas, bares; y en ellos el yo se mezcla entre la gente, se encuentra rodeado de otros aunque pocas veces este contacto implica algo personal. Un tópico repetido en la descripción de las ciudades contemporáneas es el de la soledad del hombre arrojado en medio de una multitud y sin embargo no tiene vínculos reales con los otros. No hay comunicación, las relaciones se limitan a contactos ocasionales o profesionales y entonces se encuentra con la soledad de encontrar que hay

una sola carta tengo en el buzón,

la remite mi banco,

ME DICE QUE NO (1996)

La coordenada espacial aparece designada con una metáfora de esta vida sin relaciones -*La ciudad donde vivo es el mapa / de la soledad*- que parece limitada a un contacto lejano, una ciudad donde *todos se miran, nadie se toca*.

La multitud que vive en la ciudad no aparece como posibilidad de compañía, sino al contrario: su presencia no hace más que destacar la soledad del individuo que se encuentra rodeado de millones de habitantes, millones de soledades, donde

*estaban todos menos tú,
todos menos tú,
y yo marcando el 369 22 30
como un idiota para oírte repetir
en el contestador que te has largado de Madrid (1992)*

Madrid es un "mar de tumultuosas soledades inútilmente acompañadas" (Martínez 2005, p. 40)

Vemos entonces que la ausencia de vínculos reales lleva a cada hombre a sentirse con el poeta como un *extranjero / en mi propia ciudad (1984)*

iv. La noche

Hemos dicho que el cronotopo sabiniano más recurrente es el de la ciudad nocturna. Las horas del día son las de la ciudad que él no conoce, o al menos calla: la que habitan los hombres que trabajan en su provecho, cumpliendo -al menos en apariencia- las leyes de dios y de los hombres; hombres formales y correctos que van de la casa al trabajo y del trabajo a la casa.

El yo poético no canta ese Madrid diurno porque él es un habitante de la noche, de esa noche *que no amanece jamás*.

La noche en la que se mueve es amarga y larga, eterna, ya que *no amanece jamás*. Ella *crece entre los despojos / que al puerto del fracaso arroja la ciudad* y está habitada por prostitutas, borrachos y exhibicionistas, por profetas urbanos, por locos y suicidas. Quienes viven en la noche pasan los días escondidos en sus

guardadas; son seres que no pertenecen a la rutina visible de la ciudad sino que buscan el anonimato y el secreto de la oscuridad.

Sin embargo, el momento que aparece con mayor frecuencia es el del final de la noche, ese umbral que se encuentra cuando se acerca la madrugada, la encrucijada en la que coinciden mundos distintos: el de la ciudad nocturna que se despide y el del Madrid de día, del trabajo

Ese instante es descrito en “Los perros del amanecer” como aquél en que *el infierno acecha en la escalera*; el de una hora que se sitúa “entre” dos momentos, una frontera en la que quedan en suspenso el tiempo, las leyes, la razón.

La noche se derrama

Sin dejarme chupar su caramelo.

Acabo vomitando

En los lavabos de un antro moderno; (1986)

Cuando *el olvido tarda en acudir* los que están despiertos se encuentran con que es *la hora del desamor .. cuando cantan los grillos de la depresión*, y entonces *cuenta las pastillas el suicida*. Es

la hora del atraco y la pensión,

cuando los besos saben a alquitrán,

cuando las almohadas son de hielo (1988)

Esa es la hora de abrazar, de matar, de rezar, de apostar, del desamor, del terror, de mentir, de maldecir, de perder... la

hora maldita en que los bares a punto están de cerrar,

cuando el alma necesita un cuerpo que acariciar,

ambiguas horas que mezclan al borracho y al madrugador,

danza de trajes sin cuerpo al obscuro ritmo del vagón,

(...) es pronto para el deseo y muy tarde para el amor. (1986)

Es esa hora, las “Seis de la mañana” el horario de comenzar la rutina de los que no viven sino que transcurren, las *malditas seis de la mañana* anunciadas por un despertador que llama a cumplir la ley, en las que

y el beso de la madrugada escuece como un bisturí

y los carteros sólo dejan propaganda en el buzón

*y los políticos estrenan la sonrisa de almidón
y se desdice la coartada de la noche, señor juez
y las esposas engañadas se acostumbran a perder
y el sol cobarde de las tardes tarda siglos en morir (1996)*

En cambio es el final de la noche para *los que lo han soñado casi todo ya* y la plegaria pagana que se eleva silenciosa se dirige al *Padre nuestro que estás / en los hoteles de paso*

b. El poeta se mira en la ciudad

El proyecto en el que se enmarca este trabajo³ propone dar cuenta de la importancia del espacio urbano como constitutivo de las subjetividades literarias contemporáneas, entendiendo que las identidades que aparecen en los textos están, al menos en parte, determinadas por su pertenencia a la ciudad.

El yo que habla en los textos abordados es un sujeto que se vincula con la ciudad, la rechaza, la critica, se identifica con ella o se opone; puede mirarla de distintas perspectivas pero no le es indiferente.

Es necesario en primer lugar, tener en cuenta cómo se posiciona frente a ella puesto que

Depende de quién mira y desde dónde se sitúa la mirada: en el centro, en la periferia, en un lugar de la ciudad extendida o fuera de ella. Así pues, en el mirar desde la poesía una ciudad, no sólo importa qué se mira sino desde dónde, por qué y cómo se mira. (Pont 2012, p. 92)

En la tradición poética se pueden rastrear imágenes de la ciudad que aparecen de manera recurrente; una de ellas es la de la ciudad como una mujer. En el corpus sabiniano, sin embargo, no es ésta una representación significativa. Si bien aparece en algunas canciones, son muy pocas y sólo lo hace de manera

³ Travesías del yo. El locus urbano. FL - UNC.

tangencial; puede verse esta idea cuando dice que sus años van “Maquillando el ceño huraño de Madrid”, o que subirá a su caballo de cartón “Cuando la ciudad pinte sus labios de neón”. Esta ausencia es en principio llamativa, por encontrarnos ante un poeta que muestra mucha influencia de la poesía clásica, y en ella la representación de la ciudad como mujer aparece casi como un tópico; podríamos aventurar como hipótesis que esta falta se debe a que por encima de la descripción de la ciudad en sí misma se impone la identificación del propio yo poético con la ciudad. De ese modo su descripción se realiza a partir de los rasgos que el poeta descubre en ella como propios y con los cuales se reconoce, antes que la comparación de ella con un otro, sea éste masculino o femenino.

¿Y de qué modo la describe? En primer lugar se observa que no hay una estructura lineal que vaya construyendo un espacio percibido como un todo, sino imágenes fugaces, como instantáneas que no describen sino que apenas alcanzan a dar una idea -fragmentada- de la ciudad. Vemos aquí una coherencia con el nivel semántico, ya que los modos de habitarla tampoco son lineales sino que el sujeto mismo es un ser fragmentado que en un doble juego de espejos se refleja en la ciudad y se describe al describirla. Habla de la ciudad para hablar de él, y de él para hablar de la ciudad, repitiendo lo que Scarano (1999, p. 223) señalaba como característica de la poesía de Luis García Montero, en la que señalaba que se podía “registrar aquí una identificación tal entre poeta y ciudad que disuelve la distancia entre sujeto y objeto”

En cierta forma, se presenta como una nueva versión de la idea romántica de la naturaleza solidaria, que es reemplazada aquí por la ciudad. Ésta trasciende el lugar de un mero paisaje para convertirse en una proyección, un doble, o un símbolo del yo del poeta que la nombra.

Como ejemplo, podemos tomar la elección del título de la “Calle Melancolía” que nos sitúa en uno de los pocos espacios que no utiliza una toponimia reconocible sino que hay un acto de nombrar el espacio como lo hacía el Simbolismo, tomando el paisaje como un “estado de ánimo”. El yo se abraza a la ausencia que dejas en mi cama, y la pérdida de ese tú innominado tiñe de

melancolía toda la ciudad que recorre. Toda la canción es una especie de plano-secuencia nos lleva por un caminar errante por la ciudad, dirige la mirada hacia el cielo, las paredes, el asfalto, y luego se introduce en la intimidad de su casa, que repite las cualidades de vacío, olvido y soledad que encontramos en el afuera.

Vemos así que el estado anímico del poeta se puede reconocer en la ciudad, al tiempo que ella condiciona las posibilidades del yo: vive en la Calle Melancolía, y a pesar de que desearía mudarse al Barrio de la Alegría, no le resulta posible porque siempre que lo intenta “ha salido ya el tranvía”. Frente a eso, la actitud que asume es resignada y de aceptación.

2. La ciudad: Madrid

Dice García Canclini (1997) que el arte cimienta los imaginarios urbanos, ese patrimonio intangible constituido por leyendas, historias, poemas que hablen de la ciudad y a partir de cuyos fragmentos vamos armando nuestra visión de la misma.

Nos interesa espigar las distintas -o no tan distintas- imágenes de Madrid que aparecen en las letras de las canciones de Sabina. No es en su caso una ciudad simbólica ni alegórica: es una ciudad concreta que tiene un referente en el mundo extra-ficcional, y que aparece como un *signo*, entendiendo que en él confluyen el

espacio del discurso o significante, formado por el conjunto de signos que se conjugan en el discurso textual; la del espacio del objeto o referente, centrada en el lugar físico como objeto espacial que el escritor plasma en la obra literaria; y la dimensión del espacio de la historia o el significado (Álvarez Mendez 2003, p. 3)

Nuestra intención es ir recuperando el Madrid como objeto espacial (nivel topográfico) y el discurso a través del cual se lo nombra en las canciones (nivel

textual) en el cruce que se produce de ambos niveles en cada canción; reconstruir el modo en que las letras de sus canciones modelan una imagen de ciudad que se añade a la sucesión de imágenes que configuran al Madrid actual.

Rosalba Campa señaló que las ciudades se fundan “en lo alto de un monte, para defenderse; a la orilla del mar, para partir; o [...] a lo largo de un río, para encontrar un eje de orientación” (S y C 1994, p. 19) Madrid no está en ninguna cima ni es vecina de mar alguno, pero está situada en el centro de Castilla y de España; centro geográfico y simbólico, el lugar *donde se cruzan los caminos, / donde el mar no se puede concebir*. Una ciudad fundada sin mar, sin monte pero donde confluyen los caminos y de la cual es difícil escapar.

Para nuestro recorrido vamos a guiarnos con los indicios que Scarano (1999, p. 208) menciona como las marcas identificatorias de la poesía urbana:

Al inevitable inventario de índices, abrumadoramente sustantivo, que construye la ciudad con palabras (objetos, lugares, nombres, hechos), cabría agregar otra catarata indicial que acumulativamente satura la poesía contemporánea de "urbanidad". Modos típicos del *habitar ciudadano, actores sociales* como personajes arquetípicos, *toponimia específica, micro-relatos urbanos, autorreferencias* profusamente exhibidas donde la ciudad se autodenomina, designa y predica [el subrayado es nuestro]

a. Toponimia específica

Hemos dicho que no es una ciudad simbólica, sino una ciudad concreta: Madrid. A lo largo de su obra aparecen numerosos indicios que nos permiten vincular la ciudad *dicha* con la ciudad *referida*, una localización contrastable con el mundo real. Quizás el más significativo sea el uso de toponimias reconocibles que aparecen en muchas de sus canciones, una topografía fiel a su referencia que tiene como fin la producción de una figuración realista.

En una entrevista explícita que es Madrid la ciudad que canta, y se constituye como un precursor por ser el primero que decide cantarla después de mucho tiempo:

-Vale, pero antes quiero que desde el "Madrid" de Agustín Lara hasta dos años de "Pongamos que hablo de Madrid", en que los Leño hicieron una canción, Madrid era una ciudad que no se podía cantar; no hay canciones sobre Madrid durante veinte años. Luego hubo una eclosión de canciones sobre Madrid que aún no ha parado. (Batista 1995, p. 3)

En algunas son una mención ocasional, que no tiene más función que la de situar una acción, dar un anclaje concreto en un sitio determinado a lo que se está contando y otorgarle verosimilitud. En este sentido nombra al casino de Torrelodones en "19 días y 500 noches", o en "Eva tomando sol" que se desarrolla en un sitio concreto:

*Vivíamos de scuoters en un piso
abandonado de Moratalaz (1988)*

y luego, cuando esa vida de okupas termina por la intervención policial, el yo poético se sitúa en el presente desde el que habla y dice que vive de cantar en la calle Preciados.

También "Princesa" se ancla en la ciudad capital, pues nombra a los jugadores de *El Rayo (Vallecano)* y la autopista M30.

"Caballo de cartón" retrata dinámicamente la monotonía de los días de un tú femenino en la ciudad; a través de la enumeración de estaciones del Metro: Tirso de Molina, Sol, Gran Vía, Tribunal acompaña el itinerario siempre igual, cargado de pequeñas violencias, que constituyen el día de tantos habitantes de Madrid.

"No soporto el rap" es un rap en el que "me he levantado con el pie contrario" y va contando -y cantando- una sucesión de hechos desfavorables que por la referencia a *la plaza de Santa Ana* permite situarla en Madrid.

En otras canciones los lugares nombrados no son sólo un anclaje ficcional sino que hacen que la ciudad adquiera protagonismo; quizás la más representativa sea “Yo me bajo en Atocha” que ya desde el título menciona un sitio paradigmático del Madrid actual. Luego va a hacer una enumeración de lugares que la describen en sus distintas fisonomías: aparece la modernidad de el Palacio de Cristal, el Puente de los Franceses y la Torre Picasso, la moda de Pasarela Cibeles, la miseria de la “Corte de los Milagros” y las chabolas de uralita, la historia de la Puerta de Alcalá, la cárcel de Yeserías, la tradición en la Tasca de Chamberí y la devoción a la Virgen de la Almudena. Esta acumulación de lugares da cuenta de un Madrid que condensa en sí misma elementos contrarios y a veces contradictorios, idea que se repite a lo largo de toda la enumeración de otros elementos constitutivos como fechas, personas y hechos.

En “Kung Fu”, canción que pone la mirada en el accionar de una banda de delincuentes, aparecen nombrados los barrios de Lavapiés, Aluche y Entrevías. Son jóvenes vagos que van desde las periferias en las que viven hacia la ciudad, donde aparecen como una amenaza a la tranquilidad de quienes habitan el centro ya que se dedican a los robos, asaltos y tienen vínculos con la droga. Por eso aparecen también asociados a otro espacio como habitual para ellos: la cárcel de Carabanchel.

b. Actores sociales

El poeta es habitante de esa ciudad: si una ciudad está hecha por quienes la habitan, el yo poético que aparece no sólo es una parte constitutiva sino que funciona al mismo tiempo como testigo y cronista.

En esa función, no se limita a describir los lugares sino que se detiene en las personas que los atraviesan, que los modifican y que son también influidos por ellos. En relación a la novela -pero creemos que puede también pensarse para la poesía- Álvarez Mendez (2003) sostiene que en ellas:

Sobresale la vinculación con los personajes, pues el espacio se convierte en un signo que remite mediante procesos metonímicos y metafóricos a la situación de los caracteres novelescos, a sus sentimientos, ideas o acciones. De tal modo, he constatado que el marco en el que se mueve el personaje es expresión de su propia figura y llega incluso, en ocasiones, a moldearle. (554)

En el mismo sentido encontramos que “Son las gentes quienes refuerzan el ‘carácter’ del espacio, y éste quien contribuye decisivamente a configurarles” (Gullón 1980, p. 55). Por eso vamos a detenernos en describir los personajes que aparecen en las canciones de Sabina, como un indicio más del modo en que ve la ciudad. Los seres que rescata y pone en el foco de atención son los que, según su mirada, representan el Madrid que habita y al que invita a sus lectores y seguidores a conocer.

Con algunas excepciones, el denominador común que tienen sus personajes es que son marginales, perdedores, marginados; hombres y mujeres que la mayoría de los habitantes de las ciudades tratan de no ver, y los organismos intentan invisibilizar a los ojos de los turistas y también de los otros ciudadanos. En un proceso metonímico, Madrid es presentado como una “Corte de los Milagros” por los habitantes que van apareciendo en las canciones. Hay en Sabina una *poética de(sde) la subalteridad* que se manifiesta no sólo en la selección de los personajes que van a aparecer en sus letras, casi siempre estos hombres marginados, sino también en el modo en que se los presenta: no como “tipos” ni seres pintorescos sino como sujetos con entidad propia, con historias y rasgos que los individualizan y los instalan como un *otro*. El yo poético no desconoce la mirada desde las clases hegemónicas, pero elige instalarse en su discurso en el mismo plano de los ciudadanos marginales, y atribuirse la misma condición de subalteridad.

Entre los ejemplos más evidentes de la presencia de estos personajes encontramos la recurrencia de prostitutas: “Por el túnel” habla de una mujer que *ha hecho del amor su profesión*, con un oficio que *no es peor que los demás*.

“Una canción para la Magdalena” hace el elogio de una *virgen del pecado*, y en ella el elogio a todas. La prostituta merece que todo conductor se acerque a conocerla, y vincula esta figura con la Magdalena saramaguiana.

“Barbie Superstar” (1999) tiene como protagonista a una muchacha que tiene un camino de degradación de modelo y actriz a *puta de lujo* y luego termina *hecha un pingajo*. Una historia como tantas que guardan las grandes ciudades, recibe del yo poético una mirada de compasión y ternura:

*Por esos labios, que sabían a puchero
de pensiones inmundas
habría matado yo, que, cuando muero
ya nunca es por amor*

com-pasión que -como ya señalamos- no significa idealización; no se la muestra como un modelo a seguir sino que se narra con crudeza lo difícil de una vida que, como la canción prometida, *termina tan triste que nunca la pude empezar*. En la misma línea aparecen mujeres adictas a drogas y alcohol; esta Barbie hace un camino al infierno por atajos de *jeringas, recetas*, lo mismo que la “Princesa” que se mueve *entre la cirrosis y la sobredosis* hasta verse *envuelta en una muerte con asalto a farmacia*, y la muchacha de “Cómo decirte, cómo contarte” que hace un recorrido desde la promiscuidad al alcohol y la droga.

Otros personajes recurrentes en sus poemas son los ladrones y delincuentes. En banda o solitarios, son presentados en general con una mirada comprensiva y compasiva no exenta de humor.

Quizás la excepción, la que tiene una descripción más descarnada sea la de la banda de “Kung Fu”(1985): formada por jóvenes que vienen de los suburbios, salen de *sus agujeros y a lomos del hastío y la ansiedad / vienen buscando bronca a la ciudad*. Son *vagos, que Al ritmo de guitarras asesinas / se juegan el destino a cara o cruz*. cuando van a la ciudad

Son habituales de la cárcel, y allí *Se cortan las venas, / se tragan vidrios con tal / de que los lleven al hospital*. Una suerte de justificación para esta realidad está dada casi al final, cuando se pregunta *¿Qué importa si revientan algún día? /*

Mientras estén las cosas como están. Esas vidas sin sentido y sin futuro son fruto de un estado de situación, de un contexto que no les ofrece opciones ni horizontes mejores.

El porqué de una vida dedicada a la delincuencia también aparece en “Qué demasiao” (1980) donde el protagonista es un

Pandillero tatuado y suburbial

Hijo de la derrota y el alcohol

Sobrino del dolor

Primo hermano de la necesidad

Tuviste por escuela una prisión

Por maestra una mesa de billar

Distinto es el caso de El Dioni, el protagonista de “Con un par” (1990); en ella se refiere la historia de un empleado de seguridad que un día decide robar el dinero del camión blindado que custodiaba. Tomado de una historia real, no es un ladrón de poca monta que trata de sobrevivir en un contexto adverso; pero es admirable por haber robado el dinero de un banco -símbolo del poder económico- y haberlo hecho sin violencia, sin un solo tiro como un Robin Hood posmoderno.

“Pacto entre caballeros” (1987) tiene como protagonistas tres chicos, menores de veinte años, que asaltan en la calle *con un pincho de cocina*, pero que son capaces de homenajear a un cantante popular cuando lo encuentran en un robo, invitándolo a tomarse copas con ellos y devolverle lo sustraído. Un relato autoficcional con humor que muestra un yo cómplice con los delincuentes, capaz de hacer un trato con ellos y sentirse obligado a respetarlo por haber sido hecho “entre caballeros”.

Finalmente, nos encontramos con El Ladrón, un *carterista de guante blanco y alma de artista* (1988) que se encuentra viejo, a quien *con la artrosis de los nudillos / se te resiste más de un bolsillo*. Es un personaje entrañable, que durante años robó a una *exclusiva clientela con sello de autor*, a quien se presenta como un verdadero profesional que nunca usó la violencia (*tú sabes / que para hacer una buena caja / no*

necesita usar la navaja) haciendo un arte de su oficio; que ejerció su trabajo con buenos modales y que *siempre / mimaste al pobre a costa del rico.*

Otros personajes que pueblan sus canciones son los perdedores y marginados: sin analizar exhaustivamente podemos encontrarnos con Lola, que ha pasado *invisible entre la gente* por ser fea; con Tolito -a quien le compone una balada-, un mago que va de tren en tren, cuyo oficio *es retorcerle el cuello a la pena / y abrir una ventana a la fantasía* que vuelve cada noche a dormir *entre cuatro muros y dos escuetos / colchones, rescatados de la miseria*; con el hombre que *excepto las de la imaginación / había perdido todas las batallas* y decide suicidarse sin dejar de comprar antes una corona para que haya “flores en su entierro” (1985); con el quinielista que al conocer los resultados de los partidos descubre que otra vez

*ha perdido
demoliendo tanta terca ilusión
dinamitando tantas torres de naipes
tantos sueños del quinielista
pobre que tendrá
que volver a la fábrica de nuevo
el lunes a las ocho
(1978)*

Aparece también el conductor suicida que acaba *buscando en la basura un gramo de locura*; o la pareja de “Retrato de familia con perrito” (2003) a quienes *la realidad los aplastaba, / pero cerraban, al dormir, / los ojos y se la inventaban*, los inmigrantes que

*por un jergón y plato de sopa,
con una alfombra y un kleenex
le sacan brillo al culo de Europa.
Y, el cuerpo de policía
viene con leyes de extranjería*

Hasta aquí, vemos qué ciudad es la que se muestra -a través de sus habitantes- en los poemas de Sabina. Madrid es una ciudad que está llena de

seres excluidos por el sistema económico, que no tienen voz, que se saben marginados y desde esos márgenes asumen posturas de aceptación resignada o se rebelan y entran en circuitos de robos y otros delitos. Frente a todos ellos, el poeta elige cantarles sin acusar; describirlos sin ocultar sus miserias ni idealizarlos, aceptando quienes son y haciéndolos visibles. Los rescata de la mirada tradicional de condena, reconociendo en ellos actitudes que son valoradas positivamente como la libertad, la vida sexual sin prejuicios, la búsqueda de placeres sensuales y a través de distintas sustancias, la falta de límites. El poeta, a su vez, reconoce en sí estas actitudes y las reivindica.

En una suerte de oposición a estos personajes, aparecen sus los hombres *de la calle*: grises, burgueses, respetables, absorbidos por el sistema

*El hombre de la calle, ese animal extraño
que habita en las ciudades y respeta las leyes,
que a través de la lluvia, la familia, los años,
nace, crece, trabaja, se reproduce y muere(...)
A falta de una vida tiene algunas costumbres
como diques que opone a la desesperación;
del trabajo a la casa, la comida, la lumbre (...)
El hombre de la calle se parece a mi padre. (Inédita, 1977)*

Son personas normales, que han sido asimiladas por la vida urbana y acepta sus normas, aunque eso signifique una vida monótona y despersonalizada. Hay también una multitud variopinta de personas que constituyen la gran masa de habitantes de una ciudad

*peluqueros de esos que se llaman estilistas,
musculitos, posturitas, cronistas carroñeros, (...)
escritores que no escriben, vividores que no viven, (...)
tiburones de la noche con teléfono en el coche y con fax,
caballeros en oferta, señoritas que se quieren casar,
caraduras, obsesos, gualtrapas, lameculos, (...)
Y una tribu de repatriados de Ibiza,
que dejaron de ser hippies, pero no de ser palizas,*

*filósofos con caspa, venus oxidadas,
apóstoles del sida, lengua envenenada,
motoristas hitlerianos con guantes en la mano (1992)*

Ciudadanos de distintos oficios y suerte, pero que en su mayoría están designados a través de sintagmas que connotan negativamente existencias falsas, vacías, fingidas; máscaras que no alcanzan a esconder la ausencia que hay detrás.

Sin embargo, el verdadero antagonista de sus marginales es su “Vecino de arriba” (1978), el que habita en el piso superior y que se encuentra encima de los demás por su posición de poder político y económico. Hombre corrupto, conservador, *que va a misa el domingo y fiestas de guardar*, fue aliado del franquismo: *hizo la guerra y no / va a consentir que opine a quien no la ganó*. Es un hombre que vive *arriba*, ejerciendo el poder y el control de los que están *debajo*.

Es un *caballero español* que observa un estricto código moral y no tolera que haya otros modos de vivir, por eso censura a quien opta por rebelarse contra ellos: *llama “libertinaje” a la libertad y que yo me divierta no puede soportar*. Ya Baudelaire había señalado que hay placeres que se escapan al vulgo y sí son disfrutados por los bandidos y cortesanas; estos hombres de arriba *se lo pasa fatal y ha conseguido todo menos felicidad*.

Decimos que son los verdaderos oponentes porque no se contentan con vivir según sus reglas sino que las imponen a los demás, son personas que *inundan la ciudad / si tú vives abajo no te dejan en paz*.

c. El habla citadina

En la construcción de las imágenes de una urbe confluyen distintos sistemas semióticos; en ese proceso se entrecruzan discursos que provienen de distintos enunciadores y distintos modos de decirlos. Voces que hablan de la ciudad, y la ciudad misma que se dice a través de ellas, llevando a preguntarnos con Laura Scarano “¿cómo escribe la poesía la ciudad?” (1999, p. 208).

Debemos distinguir los discursos que se pronuncian *sobre* la ciudad -lo que dicen de ella quienes la describen, la refieren, la evocan- y los discursos *de* la ciudad en los que el enunciador parece diluirse y que fuera ella misma la que se dice. Un decirse desestructurado, desde un no-lugar de enunciación (Jitrik) y que aparece en las voces de sus habitantes, en los modos de dicción, en graffitis y frases habituales.

Si pensamos en el estilo de la poesía de Joaquín Sabina, podemos ver que tiene una marcada influencia neobarroca manifestada en un uso frecuente de retruécanos, anáforas, antítesis, cultismos, metáforas; es también recurrente el uso de enumeraciones caóticas con imágenes surrealistas, la presencia de repeticiones y de oxímoron. Sin embargo, en varias canciones incorpora voces distintas a la suya con sus lectos propios, que se integran con naturalidad a su sistema poético.

En este sentido, encontramos muchas veces la representación fonética de modos de pronunciar propios de la oralidad como *años pa' votar, ordenao, mercao, preguntao, un trago pa' celebrarlo, m'alegro, pa' lante, qué demasiaio*.

Pero también hace presente un léxico y expresiones que llevan a las canciones ecos de las personas que habitan y constituyen el Madrid representado. Como ejemplos podemos rastrear *canuto, pasas del rollo de vivir, chorizo (por ladrón), bugati, pasma (por policía), palmarla, peluco (reloj), jarabe de litrona, chaval, golfo, queli, meublé*. En "Como te digo una co te digo la o" el poeta le cede la palabra a una mujer que hace un soliloquio con su vecina, y todo su discurso es imitación de un lecto y un registro muy marcados.

Sin intentar agotar el tema, que podría desarrollarse en otro trabajo específico, nos interesa marcar que en estos textos el poeta logra recrear un discurso polifónico a través de un proceso de estilización del habla de los habitantes de Madrid. Esto coopera por un lado con el propósito de crear un verosímil realista pero, al mismo tiempo, otorga voz a personajes habitualmente silenciados, y lo hace respetando sus modos de decir y decirse.

d. Microrrelatos urbanos

Si aceptamos que la geografía es un elemento que conforma subjetividades, la vivencia en la ciudad es el rasgo definitorio de los poetas de fines de siglo XX, seres atravesados por su condición de habitantes de espacios urbanos.

En este sentido, no podemos obviar la relación de Joaquín Sabina con los Poetas de la experiencia, grupo con el cual se vincula personal y estéticamente. Este grupo propuso nuevas matrices estéticas como la

rehumanización de la figura del poeta, restablecimiento de los nexos entre praxis artística y praxis vital, diseño de un lector mayoritario, códigos de normalización lingüística, cruces con la tradición de poesía oral y folklórica, collage y montaje con otros géneros discursivos, hibridez, uso de la parodia e ironía en una empresa deliberadamente desmitificadora de la tradición esteticista del género (Scarano 2005, p. 11)

Una poesía entendida como encuentro con el otro y, por ende, como oportunidad de diálogo; como posibilidad de hablar con otro y también como diálogo entre la alta y la baja cultura. Una poesía que es una “síntesis dialéctica entre intimidad e historia, como punto de encuentro entre la subjetividad y los otros” (Medina Puerta 2015, p. 15) donde se habla acerca de experiencias cotidianas que tienen hombres comunes, una temática urbana con situaciones verosímiles. Aparecen

dos caminos aparentemente muy diferenciados, pero que son en realidad las dos cabezas de un mismo dragón: la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía. Unas veces el sagrado pozo del poeta sale a la luz en sílabas contadas; otras, es la vida diaria –esta inquilina embarazosa– la que se hace poema (García Montero 1983, p. 7).

La poesía nace machadianamente en la encrucijada entre lo esencial y lo temporal, y hace una síntesis entre los temas más hondos y los más cotidianos. En ella se da un cruce de texturas entre lo íntimo y lo social, entre el yo y la ciudad, las vivencias personales -subjetivas- y el contexto social e histórico como manifestación de lo colectivo. Del mismo modo que de García Montero, se podría afirmar de Sabina que “La suya es una poesía urbana, que privilegia el modo íntimo y privado en que se viven los asuntos públicos, que lleva la “calle” a la “casa” y abre la “alcoba” a la “plaza” “ (Scarano 2010a, p. 11) En esa estética de intersección se inscribe la poesía sabiniana que explora la creación de una identidad originada y originaria en la ciudad que busca traducirse en palabras que la hagan transmisible a los demás.

Y en otro trabajo, Scarano (2007) señala que “Bajo el ambiguo cobijo urbano, las identidades se revelan ubicuas, provisionales. Esta poesía nos trata como huéspedes y anfitriones a la vez de los lugares que ocupamos, propios y ajenos, dueños y usurpadores simultáneamente” (p. 18)

Estos principios rectores de la estética de la experiencia tienen sus efectos en la caracterización de a poesía que será subjetiva, incompleta, limitada por la brevedad del género y por la opción estética de narrar instantes, fragmentos de historias. Lo urbano es aquí “condición y conciencia, soledad entre la muchedumbre, baliza que señala que lo que antes podía leerse en continuidad ahora es pura manifestación de lo fragmentario” (Pont, 2012, p. 92).

Pese a ese fragmentarismo, Madrid concentra en sí un universo completo que se despliega de a poco en sus canciones a través de un juego de desocultamiento casi impúdico, y proyecta en los personajes su carácter cosmopolita. Mieke Bal establece una relación del espacio representado -en nuestro caso, la ciudad- con las historias que en él se desarrollan y con el punto de vista adoptado por el narrador. Dice que “La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio” (Mieke Bal, 1990, p 101).

Varias canciones de Sabina construyen el espacio en relación a historias que narra con maestría, llevando a que Benjamín Prado le caracterice como “novelista en miniatura” (Sabina 2002, p. 19); en ellas continúa la tradición del romancero de contar historias, y como en él, éstas aparecen a veces fragmentadas, incompletas. Muchos de sus poemas pueden considerarse micro-historias que tienen en común que suceden en la ciudad, que tienen una vinculación tal con los modos de vivir en ella que no se concebirían en otro escenario; que representan ficcionalmente el rumor que se escucha y que es la voz de la ciudad que se dice.

Una de ellas es la del “Ciudadano Cero” que narra retrospectivamente la matanza realizada por un hombre común, y su posterior apresamiento. El hombre sufre el desamparo de una ciudad contemporánea *siempre sin paraguas, siempre a merced del aguacero*, un individuo

de esos que se callan

por no hacer ruido, perdedor asiduo

de tantas batallas que gana el olvido (1985)

que decide vencer el anonimato disparando hacia la calle y asesinando diecisiete personas desde una habitación de hotel. Su propósito es lograr fama, *ahora decía / sabrá España entera mis dos apellidos*. Sin embargo el poeta no los dice y se refiere a él como *Ciudadano Cero*. Es una historia que se repite en las grandes ciudades, y que es fruto del anonimato y soledad a los que se encuentran arrojados sus habitantes.

En esta misma línea de buscar fama a través de la violencia, se ubica la historia de “Qué demasiao” (1980): un muchacho *macarra* y ladrón que suma quince asaltos en un mes hasta que

Una noche que andabas desarmao

La muerte en una esquina te esperó,

Te pegaron seis tiros descaraos

Pero antes de palmarla se te oyó

Decir: "Que demasiao,

De esta me sacan en televisión".

Por otro lado, la relación de la vida monótona en el "Tango del quinielista" (1978) que es *la historia de un hombre cualquiera que una tarde marchita de domingo pegado al transistor, sufre y espera a que den el resultado del partido.*

sólo puede tener como telón de fondo una ciudad que alberga millones de personas sin un techo ni esperanzas de conseguirlo con su trabajo.

Entre otras historias, "Cómo decirte, cómo contarte" cierra el círculo de fracaso de alguien que se muda a Madrid *con un proyecto en la piel* y en la búsqueda de amor verdadero; que en la búsqueda de emociones fuertes lo prueba todo

*... Cada noche un rollo nuevo,
Ayer el yoga, el tarot, la meditación,
Hoy el alcohol y la droga,
Mañana el aerobio y la reencarnación...*

pero la vorágine no la satisface y a pesar de que se ha acostado con media ciudad, no encuentra el amor. Otra vez aparece la aparente paradoja de la falta en medio de abundancia, la soledad entre la muchedumbre. Por eso es que termina gritando

*En medio del supermercado,
¿Quién me vende un poco de autenticidad?!*

La vida en la ciudad no responde a lo que ha ido a buscar; sus luces atraen engañosas pero de cerca se revelan como ilusión, como falsas estrellas. Es por eso que

*Mañana te vuelves a casa,
sin pena ni gloria ni príncipe azul (1986)*
una vuelta que deja abierta la posibilidad de un retorno a lo mismo porque la ciudad es un *vicio que no se quita;*
el alquitrán del camino

embriaga más que el suave vino del hogar

Otra historia de un fracaso en la búsqueda de felicidad en el contexto de Madrid es la de “Eva tomando sol” (1988). Versión sabiniana de Génesis 3, presenta a la pareja originaria habitando como okupas el Edén de un piso en Moratalaz con una planta de marihuana a modo de árbol del bien y del mal. Una pareja que vive en la ciudad sin seguir su lógica ni sus leyes, que se encuentra al margen del sistema, en la que ninguno trabaja dentro de la lógica del mercado laboral -el yo *emborriona* partituras, ella cocina- ni pagan por el techo que los cubre ni compran sus muebles ya que *Cogimos un colchón de una basura, / dos sillas y una mesa con tres patas*, ni siguen las normas que rigen la vida social como la de no desnudarse en lugares expuestos a la mirada de los demás.

El espacio del balcón donde Eva tomaba sol es un umbral entre el espacio privado del departamento y el público de la calle, ella traspasa el límite de su ámbito de privacidad y esa violación es castigada por *la víbora del entresuelo* a través de una denuncia a la policía. La irrupción de las fuerzas de seguridad en el piso les significa la expulsión del paraíso terrenal y la incorporación a la vida aceptada en la ciudad.

La existencia del paraíso, en este poema, aparece dada por la posibilidad de estar al margen de la vida urbana, de vivir en la ciudad sin acatar sus leyes ni códigos morales; pero es una opción que siempre está en riesgo de perderse por la intolerancia de aquellos que sí están incorporados a la lógica del sistema.

3. Conclusiones

El Madrid sabiniano que hemos podido rastrear en el corpus de sus canciones es muy distinto a la New York del poemario lorquiano. La distancia entre ambas radica no tanto en la diferencia del objeto descrito -Madrid no es New York- sino principalmente en el punto de vista de los poetas. Lorca era un visitante, alguien que caminó esa ciudad como extranjero y su mirada es la de un extranjero. Sabina no nació en Madrid pero la hizo su “matria”; la parió él

como su madre cuando en sus letras la critica de un modo como sólo puede criticarse lo que es propio, cuando ve sus defectos más de cerca que nadie y reconoce en él los mismos rasgos heredados o asumidos.

No la describe, como sí hace un viajero, porque no es su propósito convertirla en objeto de análisis ni exhibirla a los turistas. Tampoco pretende convertirla en un mito; no es un simple pretexto para su escritura, ni es su obra un tratado de urbanismo. La ciudad está presente porque es el único escenario posible para los personajes que pueblan sus poemas. Porque son -el poeta y sus personajes- *seres esencialmente urbanos*. Ella es una presencia constante, a veces apenas nombrada, otras con un estar silencioso, otras en el centro de atención.

El poeta la observa y se involucra desde la mesa de algún bar, noche tras noche. Esa posición condiciona su mirada en cuanto a los lugares que conoce, los personajes que frecuenta, las historias que rescata. Personajes nocturnos y noctámbulos, que viven y trabajan refugiados en la oscuridad, en la hora donde la mayoría de la ciudad duerme; seres que se encuentran arrojados a los márgenes del día y de la ciudad porque no son parte del sistema productivo, porque sus actividades o debilidades quedan fuera de la ley, o sus deseos no pueden mostrarse abiertamente y buscan el amparo de las sombras para satisfacerse. Lugares sórdidos, frecuentados por perdedores, ladrones, borrachos, prostitutas, que encuentran en ellos refugio y libertad; donde se cruza lo público y lo privado, la soledad y la compañía, el día y la noche.

Se manifiesta entonces como una de las características más recurrentes en la estética de Sabina, la presencia de la *antítesis*. Ésta aparece constantemente subrayando el contraste entre los mundos que coexisten en una ciudad contemporánea. Hay una oposición entre los espacios públicos y los privados que se cruzan en espacios como las ventanas y balcones, que funcionan como umbrales, zonas limítrofes que separan los ámbitos pero permiten que se traspasen. Como en "Eva tomando sol" donde aparece la mujer que se asoma a ese avance del espacio privado sobre lo público que es el balcón, y que es observada desde el interior de otros departamentos a través de las ventanas.

La coexistencia de contrarios se extiende a toda la ciudad de Madrid, que se muestra “A mitad de camino entre el infierno y el cielo” como canta en “Yo me bajo en Atocha”. En esta canción estructura la descripción a partir de la enumeración de objetos, costumbres, toponimias, deportes y habitantes que en su mayoría representan términos contradictorios. Aparecen el “vuelva usted mañana” y las “fiestas de guardar”; el okupa y los skin, el verano y el invierno, la droga y la tercera edad, “su dieciocho de julio, su catorce de abril”, la Maja Desnuda y la Maja Vestida: todos tienen lugar en esta ciudad cosmopolita de la que afirma que “junta al Dios y al Diablo / al funcionario y al travestí”; allí conviven lo paradisiaco y lo infernal en una cosmovisión pagana.

Este espacio es manifestación del vínculo que existe en la poesía contemporánea entre la ciudad y la construcción de las subjetividades, donde el sujeto se descubre y describe como parte de la ciudad: a veces en oposición a ella, otras como consecuencia de sus modos de vida. De cualquier modo, la paradoja que atraviesa la urbe madrileña se resume en el sentir que “La ciudad donde vivo es mi cárcel / y mi libertad.” La relación entre Sabina y Madrid bascula en esa contradicción, aunque se puede observar una evolución en la actitud del yo poético que va desde un gesto antagónico a uno cómplice. Este cambio es paulatino y se patentiza en la modificación del final de “Pongamos que hablo de Madrid” escrita en 1980 que viró desde su original

*Cuando la muerte venga a visitarme,
que me lleven al sur donde nací,
aquí no queda sitio para nadie,
pongamos que hablo de Madrid
a la versión grabada en 1986 donde pide
No me despiertes, déjame dormir
Aquí he vivido, aquí quiero quedarme
Pongamos que hablo de Madrid*

La mirada de este cantautor/poeta no pretende juzgar lo que ve desde el afuera. El suyo es un registro cargado de subjetividad, de un yo que asume

voluntariamente la ciudadanía madrileña, que empatiza con aquello que tiene de marginal y excluido, que se ocupa de mostrar lo menos visible, lo que muchos quisieran ignorar u ocultar. Un ego urbano con “una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia” (Scarano 1999, p. 210)

Porque a pesar de sus contradicciones -o quizás justamente por ellas- el poeta sabe que *no hay billete de vuelta una vez que se toma / el tren que lleva hasta Babel* (hasta Madrid) y se ha convertido en un *juglar del asfalto*.

Aunque lo niegue todo.

4. Referencias bibliográficas

- Álvarez, N. (2003) Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 550-570.
- Bal, M (1990) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra,
- Batista, A (21 de Agosto de 1995) Madrid visto por Sabina. *La Vanguardia Revista* p. 2 y 3 Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/08/21/pagina-2/33786800/pdf.html?se arch=sabina%20madrid%20doble%20nacionalidad>
- Bocanera, J. (2013) Ciudad y poesía: el escenario y la palabra en *Revista Humanidades* 3, 1-12. Universidad de Costa Rica
- Carballeda, A. (2015) El territorio como relato. Una aproximación conceptual en *Margen* N° 76 - marzo 2015
- Cortés, J. (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal. García Montero, L (8 de enero de 1983) “La otra sentimentalidad”, *El País*, 7-8.
- 2003 Introducción: “El mundo de Joaquín Sabina” en Sabina, J. *Ciento volando de catorce*. México: Visor.

- García Canclini, N. (1997) *Imaginarios urbanos*. Bs As: Eudeba
- Gullón, R. (1980) *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch. En: de Juan Ginés, L J (2004) *El espacio en la novela española contemporánea (Tesis doctoral)* Madrid: UCM. <http://eprints.ucm.es/5425/1/T28007.pdf>
- Martínez, E. (2005) "Sabina, letra inspirada I" *Palabras, norma, discurso*. En *memoria de Fernando Lázaro Carreter*. 829-842
- (2008) *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor
- Medina, C (2015) El espacio urbano y el proceso temporal como elementos determinantes del sentimiento amoroso en Ángel González y Luis García Montero. En: *Revista de Humanidades* 24, 11-44.
- Pont, J. (2012) Algunas notas sobre poesía y ciudad. En: *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea* Lleuda: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Popeanga, E. (2009) Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna. En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* Num 0. <http://unm.ucm.es/info/angulo>
- Romano, M. (2009) *Revoluciones diminutas. La otra sentimentalidad en Álvaro Salvador y Javier Egea*. Mar del Plata: EUDEM.
- Sabina, J.(2002) *Con buena letra*. Madrid: Temas de Hoy.
- (2016) *Ciento volando de catorce*. Madrid: Visor
- (12/07/2017) "Llevo toda mi vida peleando contra mi propia caricatura" en *La opinión*. Murcia.

Discografía

1978 Inventario

1980 Malas compañías

1984: Ruleta Rusa

1985 Juez y parte

1987 Hotel, dulce hotel

1988 El hombre del traje gris

1990 Mentiras piadosas

1992 Física y química

1994 Esta boca es mía

1996 Yo, me, mí, conmigo

1998 Enemigos íntimos

1999 19 días y 500 noches

2002 Dímelo en la calle

2005 Alivio de luto

2009 Vinagre y rosas

2012 La orquesta del Titanic

2017 Lo niego todo

Sarlo, B. (2009) *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Bs As: FCE.

Scarano, L. (1999) *Ciudades escritas (Palabras cómplices)* Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. N° 11. CELEHIS.

(2005). "El debate sobre el realismo en la poesía española última " En: *Texturas*. 18 de marzo.

(2007a) *Los usos del poema: poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: EUDEM.

(2007b) "Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero" en *Poesía urbana: antología. 1980-2006*. Madrid: Renacimiento.

(2010a) "Prólogo" en García Montero, L *Cincuentena*, Buenos Aires: Tusquets

(2010b) *Sermo intimus: modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. Mar del Plata: EUDEM.

S y C N° 5. Bs As, Mayo de 1994. Dir: Noé Jitrik

Zamora Pérez, E. (2000) *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor (temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)* Sevilla: Universidad de Sevilla