



Joaquín Sabina

ESTÉTICA LITERARIA Y SIMBOLOGÍA
DE LA DESESPERACIÓN

Justo Zamarro González

Cuadernos del
CEH Núm. 8

Joaquín Sabina
Estética literaria y
simbología de la
desesperación

Joaquín Sabina
Estética literaria y
simbología de la
desesperación

Justo Zamarró González

Serie: Cuadernos del Centro de Estudios Humanísticos
Núm. 8



Rogelio G. Garza Rivera
Rector

Santos Guzmán López
Secretario General

Celso José Garza Acuña
Secretario de Extensión y Cultura

Humberto Salazar Herrera
Director de Historia y Humanidades

César Morado Macías
Coordinador del Centro de Estudios Humanísticos

809
Z23j

Zamarro González, Justo

Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación / Justo Zamarro González. Monterrey, N.L.: Centro de Estudios Humanísticos, UANL, 2020.

313p. (Colección Cuadernos del CEH Núm. 8)

1. Joaquín Sabina – Obra 2. Literatura retórica – España 3. Análisis de la obra – Joaquín Sabina

©Universidad Autónoma de Nuevo León

ISBN 978-607-27-1489-2

Centro de Estudios Humanísticos. Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Av. Alfonso Reyes No. 4000 Nte. Col. Regina, C.P. 64290, Monterrey, Nuevo León, México. www.ceh.uanl.mx.

Derechos reservados. Se permite la reproducción parcial para fines académicos citando la fuente.

Impreso en Monterrey, Nuevo León, México.

Para Joaquín Sabina, por las
canciones compañeras en noches
perdidas. Perdón por el orden.

Para Wolfram Aichinger
por su ejemplo.

Para Nathalie Cazeneuve por todo lo
demás, que es lo único que importa.

ÍNDICE

PARTE TEÓRICA

Introducción	17
Antecedentes	17
Problemas de la investigación e hipótesis	19
Metodología	21
Definiciones y delimitaciones	23
<i>Características del símbolo</i>	23
<i>Interpretación y definición del símbolo</i>	28
<i>Definición del lector-oyente</i>	30
<i>Definición de desesperación</i>	30
Delimitaciones del trabajo	31
En el taller de Joaquín Sabina	31
<i>Narradores y estructuras narrativas</i>	33
<i>Dinámicas internas de la narración y la creación de imágenes simbólicas</i>	34
Esquema del trabajo	36

PARTE ANALÍTICA

1. Personajes al límite	39
Navajas, atracos, esquinas y medios de comunicación	42
El asesino urbano	46
El delincuente juvenil	48
El ladrón de barrio	53
Gente venida a menos	56
Vestido y accesorios del fracaso	66
<i>Añoranza de la desnudez</i>	66
<i>Vestido y accesorios como forma de etiquetación</i>	69
<i>Vestido y accesorios como expresión del fracaso asumido</i>	73
Resumen	77
2. La ciudad como escenario salvaje. Los elementos urbanos	79
La ciudad como jungla	79
La ciudad y sus partes	80
De carreteras y asfalto	82
Pisos, bares y hoteles	85
<i>Los bares</i>	86
<i>Los hoteles</i>	88

El mobiliario urbano	90
El transporte	93
Resumen	96
3. La naturaleza como contorno	97
El contraste campo-ciudad	98
Lo natural. Los elementos naturales	100
<i>La lluvia</i>	100
<i>El mar</i>	107
<i>Los astros. La luna y el sol</i>	112
<i>La luna</i>	112
<i>El sol</i>	116
Los momentos de la naturaleza	120
<i>La noche</i>	120
<i>El día</i>	124
<i>El gran intermedio: el amanecer</i>	126
De flora y fauna	128
<i>La flora</i>	128
<i>La fauna</i>	131
Resumen	136
4. La existencia, lo religioso	137
El sentido de la vida	137

<i>La muerte</i>	140
Las referencias bíblicas	145
<i>Amistad con el diablo</i>	145
<i>Resurrección</i>	146
<i>Pareja bíblica. Acceso al cielo y pecado</i>	147
<i>Pasión y Sacramentos</i>	150
El desengaño de vivir. La realidad como decepción	151
<i>El choque con la realidad. La decepción</i>	152
El fracaso del buscavidas	156
<i>El “no” al suicidio</i>	156
Resumen	159
5. Las vías de escape	160
El exceso	162
El alcohol	163
La evasión y las drogas	169
<i>El tabaco</i>	178
Resumen	179
6. La insoportable cotidianidad	180
El “no” a la responsabilidad. La impostura	180
El triste hogar y el dulce hotel	185
La familia	186

El trabajo como condena. Las etiquetas	188
<i>Salir de la rutina</i>	188
<i>Las etiquetas</i>	191
Resumen	192
7. Sexo como salvación	193
La mujer y sus partes. La desnudez	196
<i>El cuerpo femenino</i>	196
<i>La boca</i>	198
<i>Entre el ombligo y las piernas</i>	199
<i>La nuca y el pelo</i>	200
<i>El escote y los pechos</i>	200
<i>La desnudez</i>	202
El sexo de dos, uno o más	203
<i>El sexo entre dos</i>	203
<i>La masturbación</i>	206
<i>El sexo entre más de dos</i>	206
<i>La infidelidad como propuesta de goce. Cuernos</i>	208
<i>La prostitución</i>	209
El travestismo, el exhibicionismo, la promiscuidad	213
<i>Travestismo</i>	213
<i>El exhibicionismo</i>	215
<i>Promiscuidad</i>	215

Resumen	218
8. El acceso a la mujer y el amor	219
Tipos de mujer	220
<i>La mujer invisible</i>	221
<i>La mujer fatal</i>	224
<i>La mujer rota</i>	226
<i>La mujer libre</i>	228
El acceso a la mujer	231
<i>La seducción</i>	231
<i>El ligue pasajero</i>	235
Lo desesperado de amar	239
<i>El dolor, la soledad y Cupido</i>	240
<i>Cupido</i>	242
<i>El amor a medida pero fugaz</i>	243
<i>El amor imposible. Quiero y no puedo</i>	244
El fracaso amoroso	250
<i>La ruptura</i>	250
<i>El abandono</i>	252
<i>La ausencia de ella</i>	254
<i>La infidelidad</i>	256
Resumen	261

9. Los números irregulares	263
Los impares	264
El número 7	268
Combinaciones, cantidades e intenciones	270
Resumen	273
10. Los colores	273
Colores cambiantes	275
Lo oscuro	279
El color negro	281
Entre gris y marrón	281
Resumen	284
Conclusiones	285
Fuentes consultadas	303
Discografía de Joaquín Sabina (1978-2009)	303
Literatura secundaria	306
Artículos	311
Documentales y entrevistas	312

PARTE TEÓRICA

Introducción

Antecedentes

EL PRESENTE TRABAJO SE CENTRA EXCLUSIVAMENTE en la obra escrita en forma de canciones creada por el cantautor español Joaquín Sabina (en adelante J.S.), con las delimitaciones que más adelante detallaremos. Sobre la figura y la importancia de los cantautores y su relación con la España posterior al franquismo no parece haber dejado la investigación demasiados estudios. A este respecto existen obras dedicadas a perfilar el papel jugado por los cantautores en el cambio sociopolítico que tuvo lugar con la transición democrática, así como la temática de éstos. En el ejemplo citado apenas se encuentran referencias sólidas sobre J.S., pues la carrera de éste comienza a consolidarse durante los años ochenta, pero a cristalizar plenamente durante los noventa y a completarse en lo que llevamos de siglo.

Si bien existen estudios compilatorios y obras panorámicas dedicadas a otros cantautores como Joan Manuel Serrat, sobre J.S. no parece haberse despertado hace mucho el interés de los investigadores de la materia. No obstante, dentro del ámbito periodístico, y con ambiciones más divulgativas que científicas, encontramos una serie de obras de tipo biográfico sobre J.S., obras que sólo en ocasiones aluden a las letras de las canciones sin pretensión mayor que la de apuntalar la biografía a la que se dedican y a hurgar en las posibles referencias autobiográficas de las canciones. Y prácticamente nulas son las ocasiones en las que se interpreta con algo más de profundidad la letra de las canciones. Las biografías existentes sobre Joaquín Sabina tienen, por tanto, la única intención de divulgar la vida del autor

y no la de trazar algún tipo de interpretación sobre su trabajo o referenciarlo con profundidad.

También existen cancioneros compilatorios que si bien facilitan una aproximación lectora a los textos (canciones desnudas de música), no ofrecen comentario alguno por parte del autor que faciliten posibles interpretaciones de lo escrito. No podemos olvidar una mención a dos obras del poeta Benjamín Prado, *Romper una canción* e *Incluso la verdad* sobre el proceso creativo de los dos últimos y sendos discos en solitario de J.S. *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo*. Éste, pese a ser un material de incalculable valor debido a la cercanía en la fase creativa —el poeta escribió mano a mano con J.S. gran parte de las canciones de los discos—, se encuadra fuera de las delimitaciones que nos hemos planteado para la realización de este trabajo; motivo por el cual no se incluyen las muchas e interesantes vías de interpretación que incorpora el poeta en su relato.

De este modo, son escasas las aproximaciones realizadas desde una perspectiva científica, es decir, que plantea preguntas y realiza interpretaciones comprobables y verosímiles sobre las canciones de J.S. Encontramos, dentro del ámbito académico, una serie contada de artículos específicos que abordan la obra de J.S. El más cercano a la temática del presente trabajo, y por ello aquí digno de mención, es el publicado por Lola Pérez Costa en 2010, titulado *La melancolía en la obra de Joaquín Sabina*, bajo el sello de la Universidad Complutense, en la revista de estudios literarios *Espéculo*.

Se trata de un artículo que tiene como objetivo demostrar que la melancolía sigue siendo un sentimiento o un estado subyacente en muchas de las producciones artísticas de finales del siglo XX (Pérez, 2010, p. 3), para ello realiza la autora un análisis general del cancionero concluyendo en la existencia positiva de numerosos paralelismos entre la melancolía barroca y la de finales del siglo XX, mediante los versos de la canción *Calle Melancolía*.

Aunque este artículo tiene otros objetivos, no se le puede negar ser un primer análisis del cancionero desde la perspectiva de las emociones existentes en las canciones y su expresión en

recurrentes imágenes. Otro artículo que plantea buenas líneas de aproximación a la temática de J.S. es el prólogo que Luis García Montero elabora para el poemario *Ciento volando* de catorce que J.S. publicó en 2008. Pese a centrarse más bien en el contenido de los cien sonetos del libro, bien han de considerarse muchas de las afirmaciones allí vertidas sobre el universo conceptual de J.S.

Pero, sin duda, el antecedente más claro de este trabajo es el llevado a cabo en el *Concierto Privado* de Emilio de Miguel Martínez (De Miguel, 2008). Con la mayor de las libertades y con una delimitación de veinticinco canciones, De Miguel logra un empuje definitivo a los estudios sobre J.S., pues ofrece tantas y variadas perspectivas de análisis que las futuras investigaciones no podrán pasarlas por alto. Si bien el estudio podría ser tachado de ser demasiado general y de no crear categorías conceptuales de interpretación claras, no deja de ser un mosaico amplísimo en temáticas y enfoques sobre el universo de J.S. Con todo, y teniendo en cuenta el incremento paulatino del interés sobre la obra de J.S. se ha de presuponer que el presente trabajo no es ni será el único que dentro del ámbito académico se desarrolle en los próximos años.

Problemas de la investigación e hipótesis

La temática principal del universo de J.S. no es a primera vista novedosa dentro del campo literario. La lucha por la vida, los sueños del hombre moderno, sus mitos diarios, sus pasiones, sus éxitos, sus fracasos, sus miserias y desencantos, el humor, la denuncia y la sátira de la realidad cotidiana, son todos ejemplos presentes casi en toda obra literaria que se precie. Tampoco es original el hecho de que dichos temas aparezcan en forma de canción, pues el cancionero popular está lleno de ejemplos de este tipo; basta con asomarse a la producción de José Alfredo Jiménez, Atahualpa Yupanqui o Silvio Rodríguez para reconocer los mismos temas, pero en otras latitudes.

Lo que hacen originales las canciones de J.S. no es sólo el hecho de que adapte dichos temas a su tiempo mediante el uso de elementos y particularidades propias de momentos clave

dentro del imaginario colectivo, sino que, como afirma De Miguel (De Miguel: 2008, p. 13) están dotadas de una inhabitual calidad literaria que unida al enorme éxito y popularidad de muchas de ellas sirven de única garantía para entrar en contacto con la literatura de calidad.

Sin embargo, no deja de resultar problemático comprender los textos de J.S. ajenos a la música con la que aparecen en los discos. Sin entrar en el debate de si las canciones, más bien su texto, son literatura o no (lo mismo se podría decir del teatro sin escenario), cabe alegar que si bien muchas de las canciones de J.S. alcanzan altas cotas sensoriales gracias a la música que las acompaña, no pierden eficacia si se abordan desprovistas de la misma. En otras palabras, los textos de sus canciones tienen calidad en sí mismos y, por ello, se sostienen solos como texto cargado de mensaje a la hora de ser analizadas con la exigencia de quien se ciñe estrictamente a lo escrito.

Se nos abre así el camino para un análisis de las letras desnudas de música. La carga emocional y simbólica de las canciones que analizaremos en este trabajo es, así, el campo de nuestra investigación. Una lectura preliminar de éstas no deja a nadie un espacio de duda respecto a la profundidad y la existencia de un tejido emocional y simbolismo en los textos.

Tanto es así que la carga emocional resulta innegable. Tras una primera lectura queda en el lector que se aproxima al mundo de J.S. un sabor melancólico a medio camino entre la tristeza y el vitalismo. Por un lado, se da un gran número de imágenes, como veremos, que apunta a una visión un tanto gris de la realidad, pero por otro, existe también un sentimiento de revancha contra el mundo, una fuerza vital que anima a continuar pese a los sinsabores. En medio de ambos polos se perfila el sentimiento de desesperación que se da en muchas de sus figuras. Habiendo abordado la lectura del cancionero de J.S. se podría establecer que estos tres sentimientos anteriormente descritos son una constante que cristaliza en muy variadas y ricas temáticas por medio de la construcción y uso de elementos simbólicos en su producción.

En este trabajo, además de hacer mención y detallar una lista de los temas en los que J.S. centra su producción, nos interesa ilustrar y comprender en mayor precisión qué y cómo lo hace. Es decir, conocer desde qué óptica aborda J.S. su oficio de autor, qué temas y cómo se desgranán y articulan, qué estado anímico prima en su cancionero, o en qué medida se puede afirmar que sus canciones encuentran base en la tristeza que queda tras su lectura, cómo logra J.S. expresar la desesperación vital que hay en muchas de sus canciones y, ya metidos en materia, intentar dilucidar a través de qué símbolos e imágenes comunica los estados de ánimo y cómo los articula en función de sus objetivos estéticos.

Metodología

No se puede comprender un autor sin su biografía. Para comprender a J.S. y valorarlo, no así enteramente sus obras, hay que conocer los hechos que configuran su biografía. Es indudable que lo que el autor experimenta, lo que hereda de su tiempo, lo que aprende y lo que le marca suponen pilares básicos que condicionan el mensaje y tono de sus obras. Por lo tanto, no hemos podido prescindir de hechos biográficos a la hora de rastrear sus canciones en busca de caminos que comunicaran éste con el imaginario colectivo.

En otras palabras, el hecho trascendental es que desde el hecho creativo de un individuo se puede llegar a la comprensión de un ente colectivo mayor. Esto viene verificado por el éxito y popularidad de sus canciones. Si el público no se viera en parte reflejado en sus textos, si éstas no les hablaran directamente a ellos igual que si de ellos mismos se tratara, el éxito de J.S. no sería algo constante y palpable en tres generaciones, sino algo, que de ser, obedecería a los patrones efímeros de los productos de masas y las modas pasajeras. El éxito de J.S. estriba, en parte, en el hecho de que en sus canciones se escribe un poco la biografía de todos. Es por ello que perspectivas destinadas a elucubrar la biografía no han quedado del todo relegadas en la elaboración de este estudio.

En lo que respecta a las metodologías más positivistas conviene decir que no se trataba aquí de analizar concienzudamente las canciones en busca de sus propiedades estilísticas en sentido de sintaxis, uso verbal y nivel sociolingüístico y rima. Dejamos estos elementos casi matemáticos a un lado y nos centramos en lo que hay detrás, en lo referenciado, en su mensaje. No se puede establecer con total seguridad en J.S. una cadena causa-efecto del tipo “esto quiere decir esto otro”. Tanto la aparente linealidad en la relación de emociones (tristeza-vitalismo, desesperación-placer) parecen dejarse definir tan linealmente. Decimos, no obstante, sí a la inducción pues nos basamos en el análisis de ejemplos concretos para obtener visiones más amplias.

Respecto a una perspectiva fenomenológica, es decir, que las cosas se enseñan a sí mismas y no mediante otras. Dicho de otro modo, que el lector no percibe ideas de modo indirecto, sino tal como se muestran en el texto, conviene también aclarar algo. Este modelo no es fielmente aplicable a la obra de J.S. pues el juego de espejos en cuanto a referencias (títulos de poemas y canciones encerrados en versos con significado y coherencia textual propios) es permanente. Tanto es así que encontramos unos mensajes en otros, gracias a los cuales no se dan procesos de reducción de lo referido limitado a un único significado, sino que de modo contrario se produce una ampliación y pronunciación hacia nuevos significados.

Preferimos orientarnos hacia un análisis respetuoso con la palabra escrita, pero abierto a intentar explicar la carga irracional de las canciones en cuanto a su carga simbólica y significativa. Por otro lado, intentar hacer sociología de la literatura resulta a menudo impreciso, puesto que no se haya respuesta certera a en qué medida proviene la literatura de lo social o en qué medida crea ésta formas o interpretaciones sociales, no nos queda otro camino que restringirnos a las asociaciones que priman en la mayoría de las canciones. Así, las continuas referencias entre pobreza económica y humildad moral no dejan demasiadas dudas a este respecto.

La relación entre la tristeza (sea existencial o amorosa) y el vitalismo (en forma de revancha o impulso interior positivo), nos acerca más al campo metodológico que más nos interesa, el de la introspección psicológica. Más allá de centrarnos en lo social -ente demasiado amplio- hacemos foco en las canciones en sí mismas para intentar arrojar luz al interior desconocido del universo del autor mediante el análisis de los que éste ha escrito. El análisis de las preferencias, valores, filias y fobias presentes en las canciones nos ayuda a comprender el universo referencial creado por J.S. según sus propios criterios. Que la vida confirma la conciencia nos parece un buen principio, pero también la elección relativa por parte de la conciencia del autor respecto a qué partes de la realidad prefiere alumbrar con su verso, lo que determina la creación, la forma y la obra en sí misma.

Definiciones y delimitaciones

Características del símbolo

La definición de la palabra símbolo por la RAE viene a concretar bastante bien toda una larga serie de intentos por encontrar, entre los estudiosos del simbolismo, una definición que se ajuste a la complejidad del término:

1. m. Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc. La bandera es símbolo de la patria. La paloma es el símbolo de la paz.
2. m. Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes.

No obstante, la profundidad y complejidad del objeto a tratar nos obliga a esbozar muy someramente los intentos hechos por delimitar y concretar el significado, así como las características

generales del símbolo. Para ello, nos hemos servido principalmente, entre otras, de las reflexiones que Juan Eduardo Cirlot vierte en la introducción a su *Diccionario de símbolos*. Muestra éste un especial énfasis en ilustrar la presencia del símbolo, en marcar las delimitaciones de lo que se debe entender por simbólico y en trazar un puente entre simbolismo e historicidad. Para lograr su objetivo, Cirlot lleva a cabo una recopilación de perspectivas acerca del símbolo y sus características que nos han servido para trazar las líneas maestras de nuestra manera de aproximarnos al simbolismo inherente en el cancionero de J.S.

El cometido de estas páginas no es el de exponer cada una de las definiciones de símbolo que hemos encontrado, sino el de mostrar una serie de características comunes en todas ellas y que parecen residir en el común acuerdo de la comunidad científica y con ello elaborar una definición propia que ayude al lector a comprender mejor qué entendemos nosotros cuando hablamos de símbolo.

Como principal característica del símbolo encontramos lo que Cirlot destaca como su capacidad para ligar lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado (Cirlot 2003, p. 18). Sirve como punto de unión o conexión entre dos realidades relativas a diferentes órdenes cuyo vínculo no parece ser claro de primera mano sin la existencia de lo simbólico. Mircea Eliade en su *Imágenes y símbolos* —obra también referenciada por Cirlot— destaca que el simbolismo en su conjunto añade un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios e inmediatos (Mircea 1983).

En otras palabras, un objeto o un hecho que pasa a ser otra cosa sin dejar de ser lo que se aparenta. Diel aborda con más detalle esta dinámica entre lo que se es y lo que se pasa a ser cuando afirma que lo particular viene a representar lo general como una viva y momentánea revelación de lo inescrutable. De ello, también deriva, en parte, la función didáctica del símbolo que señala Marc Saunier.

Ahondando un poco más en los diferentes tipos de conexión entre lo que quiere representar algo y aquello a representar, encontramos a Erich Fromm. Éste distingue entre tres especies de símbolos según las indicaciones de Cirlot. La primera de ellas corresponde a los símbolos de tipo convencional, en esta categoría se engloba todo lo que tiene una conexión contante aceptada como las matemáticas, por ejemplo. La segunda, remite a los de tipo accidental, es decir, aquellos cuyo carácter asociativo entre realidades obedece a condiciones transitorias y a asociaciones por contacto cultural. La tercera abarca los de tipo universal para los que se da una relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa.

La complejidad de las características anteriores nos acerca a postular que un símbolo se caracteriza también por ser un complejo lenguaje de imágenes y emociones. Según Schneider, se da en el símbolo una condensación expresiva de alta precisión que habla de verdades trascendentes exteriores al hombre e interiores, y que extrema su dinamismo confiriéndole un indudable carácter dramático. Otra particularidad del símbolo es que expone al mismo tiempo los varios aspectos de la idea que expresa, lo que se ve y lo que no se ve. Dicho de otro modo, se ve con lo consciente, pero se entiende con el inconsciente como base y requisito sin el cual no se podría entender.

Jung se refiere a la existencia de un inconsciente colectivo como la predisposición innata a la formación de representaciones paralelas. Para conectar con éste se requiere de lo que él denomina en *Energetik der Seele* la máquina psicológica que transforma la energía, es decir, del símbolo. Según Jung, existen los arquetipos, o sea, los símbolos universales que revelan la máxima constancia y eficacia que conduce de lo inferior a lo superior. El acceso a los mismos se da de la mano de la epifanía como aparición de lo latente a través del arcano en forma de una visión, un sueño, una fantasía o un mito.

El arcano se hace presente, por tanto, gracias a la imagen. Y las imágenes no aparecen solas, sino cargadas de sentimientos

(Aichinger 2008, p. 242). Es por ello por lo que los estudiosos destacan que el símbolo como una realidad exclusivamente anímica puesto que su interpretación depende enteramente de la capacidad de sentir con los sentidos y relacionar con lo espiritual.

Precisamente, es en esta capacidad de relacionar con lo espiritual donde encontramos la complejidad del asunto. En palabras de René Guénon, se da la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad, ligándolos unos con otros, y que se extiende, desde el orden natural al orden sobrenatural. En ese sentido, hemos de volver a Mircea Eliade pues remite a lo mismo al afirmar que el símbolo abole los límites del hombre para integrarlo en unidades más amplias. Cencillo apela también a la misma idea, mostrando que el símbolo no es una ficción, sino una condensación semántica de aquello que, siendo tan real, no cabe ya en los estrechos límites de un concepto abstracto (Cencillo 1993, p. 156).

Esta función referencial del símbolo es extensiva. Por ello encontramos, como supuestos de la concepción simbolista: que todo expresa algo y es significativo, que ninguna forma de realidad es independiente puesto que todo se relaciona de algún modo. En este sentido se ha de entender que, en lo que respecta a la interpretación simbólica, todo es serial y conlleva otras relaciones por proximidad; y que esto se da tanto en el mundo físico como espiritual.

Atendiendo al símbolo en sí mismo vemos cómo se apunta a que siempre debe ser inferior a la cosa simbolizada. En este orden de cosas, lo inferior refiere a lo superior y no al revés. En cambio, destaca Schneider la existencia de un ritmo común -una especie de afinidad o sintonía entre el sentir general, lo que facilita la interpretación del símbolo- que varía mucho según las culturas. Da un paso esencial al afirmar que el simbolismo es la fuerza magnética que liga los fenómenos correspondientes al mismo ritmo. Jung también se ocupa de esta relación entre ritmo

y emoción, herederos de la estructura cerebral, señalándolos como sistemas disponibles de imágenes y emociones como la esencia de los arquetipos.

Aplicando todo lo anterior a la literatura, debemos marcar primeramente la particularidad de que, como es sabido, la literatura se basa en material escrito articulado gracias a un idioma concreto con sus reglas intrínsecas, su vocabulario y sus signos. El signo, como expresión semiótica, debe ser entendido aquí como una abreviatura convencional para una realidad conocida.

En lo que al fenómeno de la literatura se refiere encontramos en *Skriptum zur Literatur* de Wolfram Aichinger algunas afirmaciones de profundo calado para apuntalar la perspectiva desde la que hemos abordado el presente trabajo. En primer lugar, se refiere a la literatura como una composición de elementos de la realidad, a través de los que se atrapan determinadas energías físicas y culturales. Más adelante confirma el valor de las imágenes cargadas de sentimientos en la composición literaria efectiva. Las imágenes cargadas de sentimientos son traducidas por el autor en forma de idioma y puestas en movimiento para desarrollar su argumento. (Aichinger 2008, p. 249-256).

Por tanto, se da en el autor la capacidad consciente o inconsciente de crear este tipo de imágenes basadas en su propio abanico de deseos, miedos y obsesiones. Por consiguiente, al meternos dentro del cancionero de J.S., nos encontramos entonces en el universo simbólico personal del autor —al menos dentro de lo que él ha decidido hacer público—. Nadie más podría expresarse del mismo modo puesto que la compleja red de conexiones entre imágenes y sentimientos que conducen a otras gracias a un mecanismo individual de relaciones que es lo que Kenneth Burke, y relacionado con lo serial de la interpretación simbólica en la literatura, llama *Assoziationskomplexe* o complejo de asociación. En cambio, si bien la expresión idéntica pareciera ser única, la comprensión del mensaje parece ser factible.

Así, el mensaje lanzado en forma de versos cargados de imágenes simbólicas es recogido y comprendido por una amplia mayoría de personas que se siente identificada y que reconoce en lo escrito algo de su propio interior. Dicho de otro modo, lo expuesto en forma de versos y proveniente del subjetivismo de la creación enlaza con un sentimiento colectivo.

Interpretación y definición del símbolo

En medio de todo ello está el campo de la interpretación simbólica. Puesto que el lenguaje de los símbolos es un lenguaje propio, bien podríamos puntualizar en qué medida es posible realizar interpretaciones aproximadas a la intención del autor. Aichinger apunta a la posibilidad de que las personas puedan interpretar los símbolos gracias a cierta intuición (Aichinger 2008, p. 256); en cualquier caso, conviene puntualizar que no se debe confundir el significado de un símbolo con la analogía y el paralelismo entre dos proposiciones entre las que hay similitud. René Guénon dice que la analogía simbólica verdadera es la que tiene lugar entre el novel de la realidad fenoménica y el nivel del espíritu equiparable —si se quiere— al mundo platónico de las ideas (Cirlot 2003, p. 20).

Umberto Eco afirma que el símbolo carece de una autoridad interpretadora que dictamine qué es y qué no. Según él, el símbolo nos dice que algo hay, pero la especificación sobre este algo queda abierta, pues de no ser así habría dejado el símbolo de decirlo. El símbolo dice sólo una cosa clara, que es una máquina semiótica concebida para ser vista desde una perspectiva o modo simbólico (Eco 1984, p. 237). La interpretación queda, por tanto, relegada a la capacidad intelectual de quien la pretende. El grado de acierto o error sólo podría ser contrastado con el propio autor del símbolo a interpretar. Para ello, claro está, debería ser este mismo, también consciente de los símbolos expuestos, lo que no siempre se da.

Ahora bien, en el análisis del símbolo encontramos diferentes fases. Primeramente, se atiende al objeto en sí, sin relación alguna con su contexto; luego se contempla el objeto ligado a su función utilitaria, a su realidad concreta. En tercer lugar, se

intenta desglosar lo que permite considerarlo como símbolo de lo que queda anclado a su significado general —lo físico de lo abstracto—. Cuarto, se trazan direcciones simbólicas, es decir, relaciones entre símbolos según afinidad. Por último, se despliega de las significaciones la conexión con los sentimientos. De esta manera procedemos en nuestro análisis del cancionero de J.S. Veamos un ejemplo basado en los versos “La muerte pasa en ambulancias blancas” y “Hay una jeringuilla en el lavabo” (Mc, 80) de la canción *Pongamos que hablo de Madrid*. En la canción se habla de la ciudad de Madrid en mediana contraposición a la vida rural.

Fases del análisis simbólico

Fases de análisis	Verso “La muerte pasa en ambulancias blancas”	Verso “Hay una jeringuilla en el lavabo”
1.-Objeto en sí mismo	La muerte La ambulancia	Jeringuilla Lavabo
2.-Objeto con función	La muerte como agente que se lleva a los muertos o contrario de la vida. La ambulancia como vehículo que lleva heridos o personas en peligro de muerte.	Jeringuilla, útil sanitario para inyectar en el cuerpo una sustancia. Lavabo, parte del cuarto de baño para refrescarse o lavarse.
3.-Desglose de lo físico y lo abstracto	La muerte como estado abstracto del no ser La ambulancia como vehículo físico tangible	Jeringuilla como realidad tangible referente a la heroína, a la droga como problema social. Lavabo como sanitario alterado, testigo mudo y recipiente del vehículo de la heroína.
4.-Direcciones simbólicas	La muerte como consecuencia de accidente o enfermedad. La ambulancia como algo cotidiano y cercano a la vida diaria.	Jeringuilla como testigo activo de la presencia de la heroína. Problemas sociales. Lavabo como testigo mudo y recipiente del vehículo de la heroína. Alteración del orden público.
5.-Conexión sentimental	La muerte está cerca, está presente, pasa por delante de uno.	La droga como problema social está presente en Madrid.

Fuente: Elaboración propia.

Visto todo lo anterior y teniendo en cuenta la complejidad de la materia a tratar, llega el turno de explicar la definición de símbolo aplicable a nuestro objeto de análisis. Por símbolo entendemos la forma expresiva escrita compuesta de una parte tangible, cercana y reconocible en su función; y de una parte abstracta e intangible por tratarse de un sentimiento o una idea y que está puesta en conexión con la primera, provocando en el receptor la inclinación espiritual hacia realidades complejas y amplias.

Definición del lector oyente

Puesto que los textos que analizamos en el presente trabajo están escritos para ser cantados hemos preferido no limitarnos a la hora de referirnos a los receptores de los textos de J.S. En este sentido, en lugar de hablar simplemente de lectores o de oyentes, nos hemos decantado por el término intermedio de lector-oyente. El receptor es lector en la medida en que está valorando y seduciendo a su intelecto mediante la palabra escrita para ser cantada, pero también es oyente puesto que el vehículo del mensaje escrito es el canto.

Definición de desesperación

Dentro de los muchos símbolos de los que J.S. se sirve para formular y transmitir el estado de ánimo desesperado que puebla la mayoría de sus canciones, encontramos una disposición de temáticas en forma de confluencia respecto a un tema más capital que los demás. En este trabajo nos centramos en los temas (personajes y figuras de su universo, la relación campo-ciudad y la naturaleza) que están dispuestos de forma adyacente, casi como contextos, hacia un centro más complejo. Entendemos que, mediante estos elementos tratados de forma simbólica, J.S. se acerca al núcleo de su mensaje. En este trabajo analizamos, por tanto, cómo la desesperación se hace presente en el contorno, en los elementos adyacentes que rodean el núcleo temático de la obra de J.S. A través de éstos vemos cómo se elabora y se completa también el mensaje de J.S.

La desesperación viene a definirse según la RAE en su primera acepción como la pérdida total de la esperanza, y en su segunda como una alteración extrema del ánimo causado por cólera, despecho o enojo. En las canciones de J.S. se transfiere la idea de una desesperación, un desasosiego vital. Este estado de ánimo lo vuelca J.S. casi en cada tema que toca. Pero esta desesperación no parece ser negativa, sino previa a un impulso vital, una impaciencia ansiosa por vivir a toda costa. En más de una ocasión ha manifestado J.S. el origen revanchista de la creación artística, una forma de ajustar cuentas con la realidad.

En el documental *El poeta fotógrafo* (RTVE 1996) afirma que “las canciones vienen de la infelicidad” y sigue concluyendo que “una canción trata de mejorar el mundo”. Del mismo modo, años después en otra entrevista destinada a acompañar el disco *Alivio de luto* viene a reafirmar la misma idea: “el impulso inicial de escribir canciones es que la realidad defrauda de tal modo que uno tiene que crear una vacuna” (Al, 2005). El punto de partida queda así medianamente claro, el de destino queda en manos del análisis del material escrito.

Delimitaciones del trabajo

Debido a las dimensiones de la obra de J.S. ha sido conveniente delimitar el campo a investigar. De este modo, en este trabajo se aborda el amplio elenco comprendido entre los discos *Inventario* (1978) y *Alivio de luto* (2005). Casi la totalidad de las canciones analizadas en este trabajo han sido escritas únicamente por J.S., en algunos casos excepcionales las canciones han sido escritas en colaboración con otros artistas. En estos casos, resulta imposible desentrañar al detalle qué mano escribió tal o cual verso, pero lo que resulta evidente es el estilo indudable de J.S., incluso en dichas canciones, por lo que no hemos dudado en tratar estas canciones como suyas, pues suyo ha sido el visto bueno y definitivo de las mismas.

En el taller de Joaquín Sabina

El simbolismo como fenómeno universal común a todas las culturas ha estado presente en la civilización desde los primeros

tiempos del hombre. Los pueblos mediterráneos tuvieron una mitología abundante y de gran dramatismo, plasticidad y vigor. Entre el alegorismo y el simbolismo de tipo mitológico y literario se fue desarrollando la corriente subterránea del simbolismo. Ya bajo el imperio romano se aprecia la utilización de emblemas y símbolos de tipo gráfico de enorme complejidad para poder transmitir verdades iniciáticas. Con el desarrollo del cristianismo se llega al uso del simbolismo bíblico. Es en el Renacimiento cuando se da un giro en la forma de usar el simbolismo. Se aprecian formas más individualistas con un gusto más culterano, literario y estético.

Con el Romanticismo alemán se reavivó el interés por los símbolos, sobre todo, en relación con lo onírico. Con los simbolistas del XIX se llega a un uso indiscriminado de la simbología dentro de la literatura. Como apunta Cirlot, en la poesía lírica, el margen de las obras creadas dentro de los cánones de un simbolismo explícito, hay frecuentísimas afloraciones de motivos simbólicos que surgen espontáneos del espíritu creador (Cirlot 2003, p. 28).

No sabemos si la fuerte presencia de símbolos en el cancionero de J.S. obedece a un impulso espontáneo e inconsciente o un proceso creativo calculado y consciente. En las diferentes entrevistas y declaraciones de nuestro autor encontramos apenas algunas referencias a su modo de crear las canciones. Se nos habla de muchas horas de trabajo, de inspiración, de la necesidad de que una canción contenga dosis de cursilería, pero nada de cómo elabora sus canciones, de la composición de sus imágenes y símbolos. Las únicas referencias certeras que tenemos forman parte de libro *Incluso la verdad*, redactado por el poeta Benjamín Prado —coautor de algunas de las canciones de J.S. y de casi todas las del último disco *Lo niego todo*— y cuya finalidad es la de mostrar el proceso creativo del último disco publicado.

En el libro se da la interesante particularidad que J.S. redacta algunos de los capítulos. Al cotejar el contenido nos damos cuenta de que se apunta a la intención clara de hacer que el

público disfrute y se emocione con las canciones que escribe (Sabina 2017, p. 17), lo que resulta obvio. Se habla de los planteamientos temáticos previos a la hora de abordar la creación de algunas de sus canciones, tal como si antes de ponerse a escribir hubiera un proceso de reflexión previo. Se nos muestran los versos ya acabados, no se nos enseña el camino real hasta ellos. En cualquier caso, la mayoría de las reflexiones vertidas en el libro se refieren al disco *Lo niego todo*, con lo que no sabemos si pudieran ser aplicables a todo su cancionero.

Para poder intentar sacar en claro algunas de las pautas creativas de J.S. a la hora de crear una canción, debemos hacer una diferenciación previa entre un nivel formal en que conviene centrarse en narradores y estructuras narrativas; y un nivel de fondo argumental de mayor complejidad en el que englobamos las dinámicas internas de la narración y la creación de sus símbolos.

Narradores y estructuras narrativas

Dentro del cancionero de J.S. destaca un narrador en primera persona que no debemos confundir con el propio autor. Si bien, en muchas ocasiones, existen guiños a su propia biografía e incluso se apunta a que el narrador se llama *Joaquín*, no debemos caer en la asociación fácil de creer que todo lo que se cuenta en primera persona es autobiográfico. En algunas ocasiones es un narrador en tercera persona el que nos cuenta lo que pasa en la canción. En el presente estudio hablaremos, por tanto, de los narradores de las canciones ya que son ellos los que parecen relatar lo sucedido.

La estructura narrativa interna de las canciones no parece obedecer a un eje fijo. Existe un buen número de canciones que funcionan con un planteamiento, nudo y desenlace a modo de las novelas más clásicas. Es el caso de canciones como *Mi amigo Satán*, *Rebajas de enero*, *Pacto entre caballeros*, *Eva tomando el sol*, *Con un par*, *Con la frente marchita*, *Y nos dieron las diez*, *Los cuentos que yo cuento*, *Ruido*, *Como un explorador*, *Viridiana*, *19 días y 500 noches*, *Cuando me hablan*

del destino y *Ay, Calixto*, entre otras. Otras, en cambio, obedecen a la norma del cajón de sastre y a la aglomeración de imágenes o sugerencias en torno a una premisa o un concepto, pero sin hilo argumental alguno que vaya desde un planteamiento hasta un desenlace, aunque no por ello son menos simbólicas.

Ejemplos de este tipo de canciones de enumeración son *Manual para héroes o canallas*, *Incompatibilidad de caracteres*, *Así estoy yo sin ti*, *Peligro de incendio*, *Corre, dijo la tortuga*, *Todos menos tú*, *La del pirata cojo*, *Pastillas para no soñar*, *Besos con sal...*, *Es mentira* y *Seis de la mañana*, entre otras muchas.

Dinámicas internas de la narración y la creación de imágenes simbólicas

Dentro del cancionero destaca una serie de dinámicas internas que iremos viendo en la parte analítica de este trabajo. Estas dinámicas parecen repetirse en ocasiones. Encontramos, por ejemplo, las dinámicas argumentales dentro del mundo del trabajo: *ir al trabajo-sentimiento de frustración-añoranza de la irresponsabilidad*; dentro del fracaso amoroso: *ruptura sentimental-vagabundeo-vida nocturna de bares-añoranza de la mujer amada*.

Además, destacan elementos de juego tales como pequeños rituales asociados a la vida en los bares, las pequeñas servidumbres del consumo del tabaco o el uso de un paraguas en un momento concreto, como piezas bisagra para que el argumento interno de sus canciones pueda avanzar de un punto a otro. Son discretos anclajes que sirven para hacer funcionar el engranaje de sus narraciones y reforzar la cohesión de sus textos.

J.S. se sirve de manera frecuente de símbolos y alegorías creadas por él mismo para aumentar el nivel de profundidad de sus canciones, como veremos con detalle en la parte analítica de este trabajo. Aquí, nos dedicamos a exponer, de modo escueto y sin ejemplos, el modo en que J.S. crea sus imágenes simbólicas.

Destaca la combinación de dos elementos de diferente naturaleza. Por un lado, encontramos elementos tangibles, físicos y, normalmente, muy cercanos a la realidad cotidiana. Sucede también que J.S. se sirve de elementos físicos no tan presentes en la vida cotidiana, pero en la mente de todos por su fuerte carga simbólica. Y por otro, elementos abstractos relativos al mundo de las ideas, de los sentimientos. J.S. combina estos elementos de diferente manera.

En ocasiones, los mezcla sin más, poniéndolos uno al lado del otro mediante un elemento comparativo o formando complementos del nombre. Otras veces realiza prosopopeyas que metan en acción a la noción abstracta en relación con la tangible y viceversa. La mezcla resulta muy eficaz y de gran poder evocador en el lector oyente. La creación de imágenes de gran fuerza sentimental, cargadas de sentimientos y evocadoras de realidades más amplias y externas al lector oyente es lo que determina el carácter simbólico de los elementos base de las creaciones de J.S.

Conviene hacer una diferenciación entre metáfora, alegoría y símbolo. La metáfora se basa en la alineación de dos elementos de origen diferente pero que guardan una similitud entre ellos, es por lo que prima en ella un carácter comparativo. En cambio, en la alegoría se da una representación de unos elementos por otros. El símbolo, como ya hemos visto, es la forma expresiva escrita compuesta de una parte tangible, cercana y reconocible en su función; y de una parte abstracta e intangible por tratarse de un sentimiento o una idea y que está puesta en conexión con la primera, provocando en el receptor la inclinación espiritual hacia realidades complejas y amplias.

Nuestro autor ofrece imágenes guía que, como arcanos en medio de la realidad, permiten acercarse a los arquetipos de los que nos hablaba Jung. Los artefactos creados por J.S. en forma de imágenes cumplen una función simbólica en la que la conciencia se apoya para entender lo que no puede comprender por sí sola.

Esquema del trabajo

El análisis de este trabajo se articula en función de los temas principales del cancionero. Hemos establecido diez bloques temáticos basándonos en la frecuencia de los resultados de nuestro análisis temático. Fuera de estos bloques quedan la economía y la política, pues algún límite debía tener nuestro trabajo. Conviene puntualizar que el presente trabajo engloba tres capítulos de mi tesis de fin de estudio (Zamarro 2015). Siendo estos capítulos (Personajes al límite, La ciudad como escenario salvaje y La naturaleza como contorno) esenciales, los ofrecemos aquí mejorados para aportar una mayor coherencia y completar la amplitud temática de nuestro objeto de estudio.

Deriva de mi primer trabajo sobre J.S. el primer bloque temático destinado al análisis de los *personajes al límite*. Encuadramos aquí todo lo relativo a las figuras del mundo creado por J.S. El modo de sentir de éstas, su ascendencia, social, sus miedos, sus pasiones, así como el vínculo que entre todo ello establece J.S. para con una desesperación común encuentran explicación en este primer bloque temático subdividido a su vez, según los criterios estéticos que mayormente priman en el cancionero analizado. De este modo, no podíamos prescindir de una subdivisión destinada al vestido y los accesorios del fracaso, pues según parece en estos elementos donde los personajes de J.S. parecen encontrar mayor articulación significativa.

Del análisis de las figuras y caracteres preferidos por nuestro autor pasamos entonces al marco que los engloba; también parte de mi primera tesina sobre nuestro autor (Zamarro 2015). La ciudad resulta ser el elemento esencial y primordial de las canciones de J.S. La ciudad, como veremos, aparece como un marco de fondo en los que situar lo que cuenta. Pero la ciudad se muestra como un escenario salvaje lleno de imprevistos y posibilidades. Es lo que venimos a resumir bajo *La ciudad como jungla*. Analizamos tanto el significado como sus partes aludiendo principalmente a los elementos urbanos más destacados. Entre ellos, los habitáculos o espacios más habitados

por sus figuras. Para ello, tras el análisis del cancionero, establecimos subdivisiones que referenciaran, como para el bloque precedente, los criterios seguidos por J.S.

A continuación, y cerrando los temas ya tratados en mi primera tesis (Zamarro 2015), ampliamos un poco más el contexto y nos centramos en el análisis de los elementos de la naturaleza. Aunque J.S. sea un autor urbano transpira en su cancionero toda una compleja red de referencias a la naturaleza como telón de fondo, como supra marco de la existencia. Bajo el epígrafe, *La naturaleza como contorno*, abordamos este tema aludiendo primeramente al contraste campo-ciudad; para analizar después cómo y por qué juegan un papel destacado diferentes elementos naturales como la lluvia, el mar o los astros. Los momentos de la naturaleza se abordan también en este estudio. Como cierre de este último bloque temático, se analizan también la flora y la fauna, pues desde ellos establece J.S. también puentes hacia su temática predilecta.

Continúa el trabajo con temas todavía sin tratar como el análisis de *La existencia y lo religioso*, capítulo donde nos dedicamos a desgranar el sentido de la vida y aspectos como la muerte dentro del cancionero. Además, trataremos las variadas referencias bíblicas. Cerrando este capítulo, nos centramos en el desencuentro con la realidad por parte de la mayoría de los sujetos de J.S., y en cómo a pesar de ello, se apunta a la negación del suicidio como solución a la adversidad.

Como contrapeso al bloque precedente, llegamos a *las vías de escape*. Bajo este título nos centramos en el análisis del uso del alcohol y las drogas como medidas de evasión y disfrute.

Seguimos con *La insostenible cotidianidad*, un elenco de apéndices destinados a ilustrar la impostura de las figuras del universo de J.S. frente a la responsabilidad y el deber.

Avanzando un paso más, trataremos la sexualidad en el capítulo *Sexo como salvación*. En el mismo veremos cómo la mujer es el objeto de deseo primordial del cancionero de nuestro autor. Las partes del cuerpo femenino y su fuerte presencia en las canciones también serán cuestiones a tratar. Como broche al

capítulo, nos dedicaremos a los diferentes tipos de sexualidad presentes y la simbología que los entrelaza.

Un tema esencial es *El acceso a la mujer y el amor*. Aquí, nos ocuparemos de los diferentes tipos de mujer que se dan en el cancionero y del acceso a la mujer mediante la seducción y el encuentro fugaz. Como segundo bloque temático inserto en el mismo capítulo, nos centramos entonces en lo desesperado de amar que incluye aspectos como las consecuencias del amor fracasado y la infidelidad como escapatoria a la monotonía conyugal.

Cierran el trabajo dos temas algo menores pero destacables de todos modos. El primero de ellos es el destinado a *Los números irregulares*, en él analizamos el énfasis por los números impares y diferentes aspectos de la numerología. Y, finalmente, hacemos lo propio con *Los colores*, distinguiendo entre colores cambiantes y tonos oscuros como marco del sentir de los personajes de J.S.

PARTE ANALÍTICA

1. Personajes al límite

LE RECUERDO AL LECTOR QUE LA MAYORÍA del presente capítulo forma parte de mi primera tesis sobre J.S. (Zamarro 2015). Siendo tan importante su contenido, no dudamos en mejorarlo y ofrecerlo aquí para darle mayor coherencia al presente trabajo. La atención que J.S. le otorga a personajes al límite de sí mismos o de la sociedad que los contiene —entiéndase aquí las capas marginales y la delincuencia— parecer ser clara y predeterminada. Intención clara y consciente es también la de presentarse a sí mismo casi como un miembro de tales grupos referenciales o, al menos, como una garantía de comprensión de su situación. En otras palabras, hay una tendencia por estar del lado de los desfavorecidos o de quienes se encuentran al extremo de sus capacidades.

Es en estos delicados perfiles donde J.S. encuentra un caldo de cultivo para plantear la frustración vital y la necesidad de quienes la sufren por alterar el orden en favor de su propia satisfacción individual. De ahí que en las canciones de J.S. encontremos sucesos llenos de fuerza que parecen mover por dentro a sus protagonistas y que, a la vez, alteran el orden externo. Se da así una confluencia entre la “objetividad del mundo que vive Sabina y su propia subjetividad”, llegando a ser a veces moralista tal como apunta De Miguel Martínez (De Miguel: 2005, p. 83).

Lo que nos cuenta J.S. al hablarnos de estos personajes al límite son miradas certeras a la vida de su propio mundo, miradas que pretenden entrar en conexión con espectros más amplios, como apunta García Montero al afirmar que “las exaltaciones vitales de Joaquín no son castillos en el aire, sino la respuesta meditada a una experiencia colectiva” (García

Montero: 2001, p: 12); bien perfila García Montero la necesidad de vitalidad como construcción individual de la realidad en respuesta a la presión de los márgenes de lo colectivo.

Este estar del lado de los menos favorecidos por la aleatoriedad de la fortuna social se muestra de un modo contundente en la puesta en marcha de actitudes que tienden a boicotear los intentos por restablecer el orden “aprender a poner zancadilla al guardia urbano” (Mc, 80) o alterarlo directamente bajo la más profunda carencia de fe por un mundo mejor:

Desde entonces robo,
bebo, mato, arrastro
una miserable vida criminal
pues sé que a la muerte
me estará esperando
en el dulce infierno
mi amigo Satán. (Mc, 80)

Bien se trate de una colaboración en contra de la autoridad o de actividades directas, nos encontramos frente a la defensa de una actitud tendente a lo alterado, al no respeto por el orden creado previamente ni a la consecución de sus caminos, llegando a trazar incluso fantasías en los caminos que hacen el camino contrario.

Apurar los licores del fracaso,
trasladarse a vivir al barrio chino,
propagar mil rumores alarmantes,
aprender a ser malo y fugitivo (Mc, 80).

Senderos éstos que junto con canciones como *Cuando era más joven*, tal como apunta Zamora Pérez, plantean dudas y cuestionan la posición del hombre trajeado advirtiendo cierto rechazo a las actitudes del típico ejecutivo (Zamora Pérez: 2000, p. 113). Tanto es así que en varias ocasiones se presenta J.S. a sí mismo como un integrante fugaz más de los círculos de la delincuencia: “Cuando era más joven / me he visto esposado delante de un juez” (Jyp, 85), o al menos muestra su

comprensión hacia el crimen: “nunca entiendo el móvil del crimen / a menos que sea pasional” (Jyp, 85), y muestra cierta capacidad para cometer actos delictivos si la necesidad lo requiere de modo urgente: “Hoy ya retirado / sólo robo y mato por necesidad” (Jyp, 85).

En cualquier caso, la idea que destaca sobre las demás es la de un Sabina hermanado con los delincuentes y los marginados: “aprender a jugar al parchís con los bandidos” (Mc, 80); se llega incluso a autoclasificarse en este grupo: “no ve que yo cantaba a la marginación” (Hdh, 87).

J.S. escribe y canta sobre delincuentes y marginados en un intento por conectar con un sentir general personalizado en la ejemplificación extrema de figuras que, sacadas del grueso común, se enfrentan al orden social movidas por diferentes causas como la poca posibilidad de elección: “contra la propiedad de los que no te dejan elegir” (Mc, 80), cierto aire de enojo suburbial: “a lomos del hastío y la ansiedad” (Jyp, 85), la droga y sus consecuencias: “subvencionanos un pico” (Hdh, 87) o la propia desazón existencial: “gritando en medio del supermercado: / ¿Quién me vende un poco de autenticidad?” (Jyv, 86) o, por último, la derrota frente al fracaso “perdedor asiduo / de tantas batallas que gana el olvido” (Jyp, 85).

Fracaso, hastío, enfado social, droga, la creencia profundamente arraigada de no poder cambiar la propia condición o mejorarla por medios ordenados que no supongan un atentado contra nada son las causas de dichas acciones delictivas. El límite al que se llega en estos intentos frustrados o mal encaminados por cambiar la realidad parece no encontrar siquiera final en la integridad física del individuo, que no duda en atacar el propio cuerpo como un modo por modificar su situación carcelaria: “se cortan las venas, se tragan vidrios / con tal, de que los lleven al hospital” (Jyp, 85).

Las propias causas de esta delincuencia se convierten en motivo común de una desesperación social de primer orden que viene a ser simbolizada de diferente modo por parte de J.S. Por un lado, encontramos elementos de gran precisión y poder

representativo, podríamos llamarlos elementos que pueden ser cosificados y que nos acercan directamente a realidades muy específicas; hablamos aquí de la navaja, la esquina, el atraco y la pretensión ilusoria de tener un reconocimiento social mediante la presencia en medios de comunicación. Todos ellos símbolos muy precisos de estos personajes al límite.

Por otro lado, tenemos un tipo de simbolización, algo más abstracta, pero válida; es la que se basa en figuras muestra, casi arquetípicas que le sirven a J.S. como un referente de un mundo que nos quiere mostrar. Los sentimientos de derrota, fracaso, desesperación y tristeza social encuentran en estas figuras una diana perfecta donde arrojar sus dardos, es por ello por lo que parece que en dichas figuras se acumulan, de una vez, tan alto número de desgracias, pues al ser dichas figuras un símbolo en sí mismas bien le sirven al autor para colgarles todo tipo de retales sin atender a la medida. Hablamos aquí del asesino urbano, el delincuente juvenil, el ladrón de barrio, la prostituta y una suerte de gentes venidas a menos. Pero vayamos por orden, centrémonos primero en los símbolos que pueden ser cosificados.

Navajas, atracos, esquinas y medios de comunicación

La delincuencia más espontánea, aquella llevada a cabo por el empujón repentino de la propia condición se representa por medio de la navaja como objeto discreto que llevan siempre consigo quienes están al otro lado del orden, la convicción profunda de la necesidad de ir armado como si el entorno fuera demasiado hostil. La navaja también especifica el tipo de delincuente, aquél que puede atravesar sin problemas la línea entre pasar desapercibido y la violencia interpersonal en la conquista de sus objetivos.

Quebrantamiento o encuentro violento que no necesita a ojos de J.S. el ladrón profesional refinado al que J.S. refiere en *Al ladrón* (Htg, 88): “no necesita usar la navaja / un verdadero profesional” (Htg, 88). La navaja queda para quien no tiene pudores en el enfrentamiento corporal, la navaja simboliza así el contacto más directo, la amenaza real en el punto de colisión

entre el viandante ordenado y el delincuente; es también la distancia corta, el encontronazo con el peligro real: “con un pincho de cocina / en la garganta” (Hdh, 88);¹ es incluso lo que se prefiere en el *Manual para héroes o canallas* (Mc, 80) como objeto clave del ajuar de un verdadero bandido implicado con su realidad sin temor al encuentro cuerpo a cuerpo y sin necesidad de guardar la distancia limpia del arma de fuego:

Preferir la navaja a la pistola,
el vino peleón al jerez fino,
el infame pañuelo a la corbata,
una Venus de Murcia a la de Milo (Mc, 88).

La navaja es el medio, casi la llave por la que sus delincuentes se apropian de la porción de realidad que creen como suya: “A punta de navaja y empujón / el coche vacilón / va cambiando de dueño y de lugar” (Mc, 80). La navaja es la cercanía en el hecho delictivo, vista como objeto nos remite directamente a la mano de su poseedor como si de una extensión de las intenciones del mismo se tratara; y engloba una constelación social propia llena de referencias a la necesidad, la vida marginal y la supervivencia, formas éstas que condicionan la forma de entrar en contacto con la realidad ordenada del otro lado, un modo de interactuar que parece cerrarse sobre sí mismo como unas tenazas de la que no parece posible escapar:

Qué importa si revientan algún día,
mientras estén las cosas como están
sus colegas de Aluche o Entrevías
la ley de la navaja heredarán. (Jyp, 85)

Si la navaja es el objeto clave de la confrontación cuerpo a cuerpo entre dos visiones sociales diferenciadas, entre el desesperado y el ordenado, el atraco es la puesta en escena de dicha confrontación. La formulación del acto delictivo se convierte por su reiteración en modo de vida y fuente de

¹ Valga aquí el pincho de cocina de los asaltantes como un derivado de la navaja.

ingresos. Tanto es así, que haciendo referencia a El Jaro, personaje de quién nos ocuparemos más adelante, J.S. nos da una idea de su frecuencia en el atraco: “y ya van quince atracos en un mes” (Mc, 80), lo que apunta directamente a una necesidad casi diaria por dar salida a la necesidad.

Un atraco es lo que sufre el protagonista de *Pacto entre caballeros* (Hdh, 87) y lo que origina una noche de fiesta y correrías entre el asaltado y los delincuentes, tal como si fuera un acto ritual simbólico entre quienes encarnan la realidad marginal y el que pretende dar muestra literaria de ello,² aspecto curioso que J.S. expresa aludiendo al maligno: “cuando menos te lo esperas / el diablo va y se pone de tu parte” (Hdh, 87).

No obstante, pese a que el atraco pareciera ser una puesta en escena destinada a favorecer a sus organizadores también ofrece una doble cara de resultados inseguros, como le sucede a la malograda Princesa: “Cómo no ibas a verte / envuelta en una muerte / con asalto a farmacia” (Jyp, 85), o la verdad de lo sucedido se revela como un gato enfurruñado contra los más desfavorecidos: “y si dos vascos atracan a un farmacéutico en Vigo / jura el testigo que eran sudacas” (Ebm, 94).

Si bien parece haber una hora ideal para la colisión de estas dos visiones del mundo mediante el atraco, un momento clave que parece coincidir con pulsiones internas de primer orden: “A la hora del atraco y la pasión / cuando el infierno acecha en la escalera” (Htg, 88), no parece haber un lugar idóneo para ello pues lo más cercano que encontramos en este sentido son las esquinas y no parecen responder certeramente a este respecto.

Las esquinas, en cambio, sí son el lugar ideal para encontrarse repentinamente con la muerte: “una noche que andabas desarmao / la muerte en una esquina te esperó” (Mc: 80) o las prostitutas de todo tipo: “y regresé a las cenicientas de saldo y esquina” (19d, 99).

Símbolo común dentro de este espectro múltiple de delincuencia, parecer ser la presencia deseada en los medios de

² No olvidemos que según el texto de la canción, los asaltantes tras reconocerle como afamado cantante integran a Sabina en su grupo de correrías nocturnas.

comunicación de los delincuentes o, al menos, un deseo de reconocimiento social que ellos creen ver en la popularidad que garantizan los medios.

Dicha pretendida popularidad con expresión en los medios de comunicación representa un tipo incierto de éxito social que sirve incluso de consuelo que suaviza los efectos de la muerte: “pero antes de palmarla / se te oyó decir: ¡Qué demasiao! / de esta me sacan en televisión” (Mc, 80). Con un tono de revancha algo más agresivo, parece también reclamar la popularidad de sus apellidos el asesino urbano de Ciudadano Cero:

Cuando lo metían
en una lechera
por fin detenido
ahora, decía, sabrá España entera
mis dos apellidos. (Jyp, 85)

La presencia en la prensa formaba parte del plan de su acción violenta contra la sociedad: “cargó la escopeta / se puso chaqueta pensando en las fotos” (Jyp, 85), como si de una puesta en escena en busca del éxito se tratase; muestra todo esto la desorientación moral del personaje y, también, su prisa desesperada por ser reconocido por algo, siendo igual la causa del reconocimiento.

Algo más de éxito entrecomillado parece haber tenido *la banda del Kung Fu* pues llega a ocupar un puesto en los papeles de diarios ya extinguidos como *El Caso*³ “en *El Caso* ha leído una vecina / que ha caído la banda del *Kung Fu*” (Jyp, 85). La misma suerte corre uno de los asaltantes de *Pacto entre caballeros* (Hdh, 87): “Hoy venía en el diario / el careto del más alto / no lo había vuelto a ver desde aquel día” (Hdh, 87).

Pero, sin duda, quien mejor parece disfrutar este éxito popular parece ser *El Dioni* —de quien también nos ocuparemos en las siguientes páginas— que al ver su retrato en una de las

³ Diario de sucesos cuya vida se extiende desde 1952 hasta 1987 y que estaba especializado en los episodios de crímenes trágicos, escandalosos y desagradables de la sociedad española del momento.

revistas semieróticas de mayor tirada en España no puede evitar imaginar los comentarios de sus colegas y conocidos: “Como va a alucinar la peña / viendo tu foto en la portada del interviú” (Mp, 90). Aunque este éxito mal entendido se consume con la misma velocidad con la que llegó, a esta fugacidad del éxito periodístico se refiere J.S. cuando canta “las hogueras a primera vista / cuché de revista / se apagan bien pronto” (Dc, 02).

Como vemos, las acciones, el escenario y la aspiración de grandeza de estos personajes al límite flanqueados por el espectro de la delincuencia viene a encontrar representación en la navaja, el atraco y los medios de comunicación que simbolizan respectivamente la amenaza, su formulación en la realidad y las aspiraciones al reconocimiento social en forma de éxito popular.

El asesino urbano

La figura del asesino urbano se encarna en el personaje principal de la canción *Ciudadano Cero*. Alguien que, parapetado en la ventana de un hotel de barrio acaba con la vida de diecisiete personas y que parece hacerlo movido por un espíritu de revancha contra algo impreciso que resulta cobrar forma en el ente social.

Así simboliza J.S. la revancha contra lo social inducida por el fracaso personal individual; un ajusticiamiento por cuenta ajena por quien necesita ajustar cuentas con la vida de un modo tajante y sonoro. J.S. se sirve de esta figura al límite del orden social y de sí mismo para dar rienda suelta a las peligrosas ansias ocultas que el ciudadano oprimido puede desarrollar, acumulación de frustraciones que acaban por explotar, dejando tras de sí un rastro de sangre: “Hizo una ensalada / de sangre aliñada / con cristales rotos” (Jyp, 85). Este ciudadano oprimido y superado por sus circunstancias se acaba casi por desdibujar de toda identidad en relación a los demás, como bien se apunta en la canción en relación a su identidad: “yo no les pregunto / nunca a mis clientes datos personales, / me pagan y punto” (Jyp, 85).

Hay una especie de aviso en la canción, un mensaje que nos dice que no se debe despreciar la manera discreta y silenciosa

que tiene la ciudadanía de convivir con sus propias frustraciones. El título de la canción es, a este respecto, muy significativo *Ciudadano Cero*, no lleva directamente a la idea de neutralidad, lo que no suma, lo no importante, al ciudadano individual, casi ajeno a una conciencia de grupo, que se siente anulado dentro del espectro multitudinario de la ciudadanía. No por ello quedan claras las causas directas del trágico episodio que se narra en la canción: “¿Qué razón oscura / te hizo salir del agujero?” (Jyp, 85), se pregunta Sabina en la canción. Todo parece apuntar a una cuestión de orden psicológico, de frustración acumulada demasiado tiempo: “era un individuo / de esos que se callan / por no hacer ruido” (Jyp, 85).

También juega un papel importante la conciencia de creer saberse fracasado en la vida: “perdedor asiduo / de tantas batallas / que gana el olvido” (Jyp, 85). Serie de frustraciones que son más propias de la ciudad y la imposición de sus ritmos, donde el anonimato es más loable y difícil de evitar; quizá por ello apunte De Miguel que el asesino de *Ciudadano Cero* es un asesino urbano (De Miguel: 2008, p 51) y no otra cosa, pues su acción se englobaría dentro de la larga lista de acontecimientos que tienen lugar en la ciudad, llegando a ser uno más y, por ello, menos relevante. Una acción tan dramática que se acaba por confundir en el drama mismo de la ciudad y su ritmo.

Además, parece claro que este hecho tiene mucho que ver con la gente circundante, el grueso social que se da en la ciudad y con ello con el entorno social. De ahí que su aspiración final sea la de ser reconocido por el grupo, abandonar el anonimato del ciudadano para ser alguien, sea por la vía que sea; viendo así, en el múltiple asesinato una especie de hazaña de merecido reconocimiento o valor: “ahora, decía, sabrá España entera / mis dos apellidos” (Jyp, 85); tal como si para el personaje el hacer esa masacre se le antojara la única forma posible de obtener dicho reconocimiento.

Algo que tiene mucho que ver con el mundo interior secreto del personaje, el lugar donde han ido acumulándose las frustraciones y fracasos; destaca así la alcanzada metáfora de

situación que logra Sabina al hacer referencia al arma homicida: “nadie imaginó / que escondiera un arma / dentro del armario” (Jyp, 85). Con este personaje se simboliza el peligro social de la desesperación hecha individuo, el golpe de revancha del ciudadano aislado y su propia tragedia para con el espectro colectivo que lo oprime.

El delincuente juvenil

No son pocas las ocasiones en que aparecen delincuentes jóvenes en el cancionero de J.S. La delincuencia no organizada, aquella que surge de la necesidad y la espontaneidad de aprovechar un botín a la vista parece atraer los ojos de J.S. que resulta ver en ella un guiño canalla y cómplice hacia toda una capa social.

La frustración de no poder ascender socialmente por medios normales como el laboral es, como veíamos al inicio de este capítulo, una de las causas de la actividad delictiva. Sabina emplea a estos jóvenes delincuentes, mejor dicho, su relato descriptivo de ellos, para simbolizar la agresividad de la necesidad, la deriva a la que se dejan llevar o son arrojados quienes no ven mejor modo de lograr sus pretensiones que el de la delincuencia.

El origen semiurbano de éstos queda bien determinado, así como su aspecto físico e indumentaria: “Macarra de ceñido pantalón / pandillero tatuado y suburbial” (Mc, 80); como canta Sabina para perfilar a El Jaro⁴ también se le aplica este modelo a los integrantes de la banda del Kung Fu: “Botas altas, cazadoras de cuero / con chapas de Sex Pistols y Los Who [...] Desde el suburbio cuando el sol se va / vienen buscando bronca a la ciudad” (Jyp, 85). La vida de extrarradio, de suburbio cuyos

⁴ El Jaro era el apodo de José Joaquín Sánchez Frutos, famoso y muy precoz delincuente cuya corta vida (1963—1979) fue llevada al cine en la película *Navajeros* de Eloy de la Iglesia, uno de los directores del llamado cine Quinqui. El lector más curioso puede leer una crónica detallada sobre la muerte de El Jaro a balazos de escopeta en el archivo de *El País*: http://elpais.com/diario/1979/02/28/madrid/289052662_850215.html [25.08.2012] Según parece, atendiendo a la crónica, la canción de Sabina se basa fehacientemente en la realidad de los hechos.

habitantes ven en la ciudad un centro con un nivel de vida inalcanzable y ajeno por sus propios méritos. Aires de determinismo social en la figura de la generación precedente que tampoco pretenden romper o comprender más allá: “tu vieja apura el vino que has mercao / y nunca ha preguntao / de dónde sale todo este parné”, escribe Sabina para hacer alusión a la actitud pasiva que teóricamente adopta la madre del precoz delincuente.

El adjetivo “precoz” le viene a El Jaro como anillo al dedo, pues tenía sólo diecisiete en el momento de su muerte, algo que apunta J.S. “no tienes años pa’ votar / y ya pasas del rollo de vivir” (Mc, 80). Jóvenes de una edad similar parecen ser también los atracadores de *Pacto entre Caballeros*: “No pasaba de los veinte / el mayor de los tres tipos / que vinieron a atracarme el mes pasado” (Hdh, 86).

De este determinismo social tan real, en la poca capacidad de decisión de este tipo de delincuentes es donde radica su propia actuación delictiva, su elección de ir contra la norma y lo establecido como propiedad privada: “contra la propiedad / de los que no te dejan elegir” (Mc, 80), en el caso de Jaro, o “a ritmo de guitarras asesinas / se juegan el destino a cara o cruz” (Jyp, 85), para los de la banda del Kung Fu a los que se refiere la canción.

La capacidad de actuar violentamente cobra diferentes niveles de profundidad según estados de ánimo: “y no te hagas el valiente / que me pongo muy nervioso / si me enfado” (Hdh, 87). Los últimos dos versos nos dan idea de la conciencia que de la propia capacidad de violencia tienen los atracadores en cuestión; asunto éste que se ve profundizado por la deshumanización que trae consigo la heroína⁵ si es la causa del atraco: “subvenciónanos un pico” (Hdh, 87), mencionado al inicio del presente capítulo como una de las causas de la delincuencia.

⁵ El consumo de esta droga en los años ochenta marcó una generación entera de jóvenes que llegó a ser calificada como “perdida”. Los estragos de la adicción a esta droga colaboraba en incrementar la delincuencia y la tasa de mortalidad entre jóvenes de entre 15 y 25 años.

Pero dejando un poco de lado el aspecto más negro de la delincuencia, encontramos cierta complicidad o simpatía para con la figura del delincuente juvenil. Cuestión ésta quizá derivada por lo que el propio autor nos deja entrever como autobiografía: “Cuando era más joven, / me he visto esposado delante de un juez” (Jyp, 85); se desprenden así versos como:

Hay bronca por donde quiera que vas,
las chavalas del barrio sueñan con robarte el corazón
si el sábado las sacas a bailar. (Mc, 80)

Actitudes de camaradería y compañerismo: “tranquilo tronco, perdona / y un trago pa´ celebrarlo / los tres iban hasta el culo de caballo” (Hdh, 87). De esta simpatía o complicidad se deriva automáticamente una confrontación de valores para con lo establecido. La inseguridad y el caos que provoca la banda del Kung Fu, por ejemplo, es contrario a la vida hogareña y estable del ciudadano medio: “guarda tu Sinca mil con siete llaves, / da la alarma si tarda el ascensor / [...] / que anda suelta la banda del Kung Fu” (Jyp, 85); se habla aquí de provocar miedo y padecerlo, y es en esta provocación que posee la delincuencia lo que despierta en J.S. los resortes de su simpatía.

A este respecto, bien merece un comentario la mención de caballeros que Sabina les otorga a los atracadores de *Pacto entre caballeros* (Hdh, 87). Esta denominación resulta ser muy significativa pues implica valores, compromiso, palabra, honorabilidad y lealtad, cualidades que según parece quieren ser atribuidas a dichos atracadores. Esto es algo que merece la atención de De Miguel, pues al hacer el análisis de la canción, se limita a apuntar que la canción leída, tiene su momento más importante al final (De Miguel: 2005, p. 837), momento donde se hace referencia al apelativo, pero sin llegar a detenerse en ello ni a explicarlo.

Cuando J.S. nos muestra, bajo esta forma amigable, la peculiaridad de estos delincuentes juveniles nos acerca a la dignificación de sus actividades como fruto de su necesidad o su debilidad. No sabemos si son recortes de la biografía del autor o

una cercanía real a la vida de los sectores más populares lo que determina esta simpatía o postura hacia ellos. Si bien es cierto que en mención a tales figuras hay siempre una crítica solapada hacia la sociedad que los avoca y engloba a partes iguales, también hay un simbolismo claro de la juventud como empuje contrario al mundo imperante.

El delincuente juvenil, “atenta contra la propiedad de los que no le dejan elegir” (Mc, 80). Atenta, arremete sin conciencia clara de lo que hace contra el mundo que le rodea en un intento de hacerse un hueco en él sin pretender cambiarlo, empleando para ello todos los medios a su alcance, igual cuales sean. Este arremeter contra el mundo necesita de una agresividad clara o chulería, un empuje que J.S. no olvida: “silbando salen de sus agujeros / los pavos de la banda del Kung Fu” (Jyp, 85) y parecen dispuestos a todo:

Dile a tus hijas, hombre de la calle,
Que escondan su virtud y su reloj,
[...]
Seis tubos de anfetás, dos farmacias, un tirón,
si se terciá alguna violación. (Jyp, 85)

Volviendo al retrato de El Jaro se alude a los hábitos adquiridos: “te lo montaste guapo y de matón / de golfo y de ladrón / y de darle al canuto cantidad” (Mc, 80). Yendo al fondo del asunto, a la actitud a tomar en el decisivo momento del atraco, se observa la conjunción de dichos hábitos: “¡Que no se mueva nadie! Has ordenao” (Mc, 80). Luego a nivel privado, estos delincuentes juveniles, al menos los relativos a *Pacto entre caballeros*, tienen algún tipo de pudor en el uso de las drogas más duras para no asustar a su invitado de correrías:

Nos pusimos como motos
con la birra y los canutos
se cortaron de meterse algo más fuerte (Hdh, 87).

Estos jóvenes, sin pretender cambiar el sistema ni modificarlo en absoluto y sólo centrados en sí mismos, arremeten contra el

orden imperante no ajenos a los riesgos que para ellos conlleva: “La pasma va pisándote el talón” (Mc, 80); o la realidad palpable de ser detenido por mucha, mucha policía: “Escapada del asalto / al chalé de un millonario / y en la puerta lo esperó la policía. / Mucha, mucha policía” (Hdh, 87).

Las canciones en las que se da mayor protagonismo a los delinquentes juveniles están escritas y se refieren a los años ochenta.⁶ Década especialmente dura para los jóvenes españoles. Las altas cifras de desempleo, junto con el enorme alcance de las drogas duras como la heroína, funcionaron como una tenaza opresora de las primeras generaciones crecidas en la libertad democrática. Son muchas las fuentes que nos hablan de altas cifras de delincuencia, drogadicción y altos índices de mortalidad de jóvenes entre los 18 y los 25 años.

Con estos guiños, que bien podrían interpretarse como simpáticos y las demás referencias, J.S. no sólo se convierte a sí mismo en un cronista urbano de su tiempo, un poeta fotógrafo,⁷ sino que conecta espectros mediante la simbolización de la juventud, la delincuencia y la droga, de un lado, y los valores de la caballerosidad y el respeto cuando son merecidos, por otro.

Asocia las imágenes de mundos aparentemente diferentes pero conexos en el mundo particular de Sabina, mezcla en esta red emocional, la imagen de un joven bizco con la de un atracador avisado que ve lo que sus colegas de asalto no perciben: “pero el bizco se dio cuenta / y me dijo: ostias colega, / te pareces al Sabina, ése que canta” (Hdh, 87); como ya hemos visto aparece la propiedad privada con el asalto y el robo, la escuela y la prisión como medios de formación para mundos contrariados, la necesidad y la familia, el suburbio y la ciudad en

⁶ No sólo la fecha de las canciones nos habla orientativamente de la creación de las canciones pues podrían estar éstas escritas con anterioridad. Es el uso de argot claro de esos años (la palabra *pico* por ejemplo en referencia a la inyección de heroína en vena) y referencias concretas (*El Sinca mil*, El diario *El Caso*, el delincuente *El Jaro*, la estética juvenil) las que nos ponen en esta órbita.

⁷ Así lo denomina el actor Juan Echanove en el guion del documental *El poeta fotógrafo*, uno que a la fascinación de la mirada le pone el volumen de la música, recita Echanove para relatar el método de composición de Sabina. (Documental para RTVE): <http://www.youtube.com/watch?v=Bp9Jqgwh5Co> [14.09.2012].

una relación de superioridad, la noche y la delincuencia más peligrosa... En definitiva, una compleja red de signos e imágenes que nos remite directamente a las obsesiones más internas de Sabina, a las que da salida gracias al ejercicio poético de escribir las canciones.

Como resultado de tantas imágenes mezcladas es una contextualización del entorno social, con sus claros y sombras, sus subidas y bajadas. Una visión donde la vida urbana en sí misma, donde el mundo ordenado y cívico del ciudadano medio, choca con la prisa y el ansia desesperada del golpeado suburbio y los desfavorecidos.

El ladrón de barrio

La simpatía que despierta en J.S. la figura del ladrón inofensivo de barrio alcanza su mayor expresión en canciones como *Al ladrón, al ladrón* (Htg, 88) o *Con un par* (Mp, 90). En ambas canciones se transmite la misma idea tierna, casi inocente, de sus protagonistas. Estos ladrones son inofensivos en cuanto que no necesitan servirse de armas o violencia alguna en la obtención de su botín. Recompensa ésta que puede oscilar entre una billetera obtenida sigilosamente con artes de carterista: “no necesitas usar la navaja / un verdadero profesional” (Htg, 88); o una cantidad millonaria tomada directamente de una sucursal bancaria sin necesidad de armar un escandaloso atraco, tal como apunta J.S. para referirse a El Dioni⁸ “Ay Dionisio, fue total lo del banco, sin un mal tiro / mucho vicio, trincar el pastón y pegarse el piro” (Mp, 90).

Los habitantes, los protagonistas de ambas canciones son gente de barrio, individuos que no se distinguen del grueso de la población, que no pertenecen a grupos marginales pero que movidos bien por la propia subsistencia clandestina o por la

⁸ Dionisio Rodríguez Martín trabajaba en la empresa de seguridad *Candi S.A.* dedicada al transporte de grandes cantidades de dinero entre sucursales bancarias. Debido a un conflicto con su empresa, decidió robar uno de los furgones cargados de dinero y fugarse al Brasil, donde tras vivir por todo lo alto durante tres meses (de julio a septiembre de 1989) fue detenido. Joaquín Sabina le dedicó una canción de su álbum *Mentiras piadosas*.

revancha individual, deciden cruzar la línea de la legalidad y tomar el camino inseguro del robo. Estos individuos surgen del conglomerado social como reacción abrupta en la piel del sistema, son una excepción que de algún modo lleva a cabo los sueños de la mayoría: “la de noches que he dedicado yo a planear / un golpe como el que diste tú, con un par” (Mp, 90).

Por este carácter emprendedor con que viene caracterizada la figura de El Dioni en los versos de J.S. es por lo que De Miguel no duda en calificar la canción *Con un par* como un “homenaje total” (De Miguel: 2008, p.51), afirmación muy acertada pues si Sabina le canta a lo urbano intentando magnificar lo cotidiano, escribir en oro las hazañas y los sueños más imposibles y más menudos de la mayoría; con la canción *Con un par* no hace otra cosa que meterse en la piel de este humilde trabajador de empresa de seguridad con aspiraciones de grandeza que no conformándose con las limitaciones de su vida diaria no duda en apropiarse de un furgón cargado de dinero y fugarse a Brasil con la profunda sensación del éxito: “lo primero que hizo *El Dioni* al llegar a Río / fue brindar con el espejo y decir “¡Qué tío!” (Mp, 90).

El hecho de que Sabina apunte aquí al espejo nos da muestra de la vertiente narcisista e individual de su acto. Una individualidad y unos modos de barrio que intenta modificar a nivel estético gracias a sus nuevos medios económicos: “nariz a lo Indiana Jones / peluquín de lujo” (Mp, 90). Cambios que no lo ayudan a confundirse con el entorno pues, en su nuevo ambiente, pronto se empieza a desconfiar de él “y la pasma, que te ve cara de pringao / de fantasma, si encima cortas el bacalao” (Mp, 90). Desconfianza del entorno que no percibe y, por tanto, tampoco le impide disfrutar de su botín en forma de placeres sexuales: “no se le resiste ni la Venus de Milo / sobre todo si, le pagan por un francés / dos veces lo que en Madrid ganaba currando un mes” (Mp, 90).

Así como de fiestas con impávido regocijo sobre la propia hazaña: “marcándose una lambada en Copacabana, / aún flipa recordando aquella mañana” (Mp, 90). Admiración por sí

mismo que coincide con el sentir general de la gente de su barrio, de los integrantes de su anterior día a día, que no dudan en comentar el caso en el bar como centro social con una mezcla agrídulce entre resentida y envidiosa pero que concluye en el común acuerdo en el mérito popular, como bien refleja una de las últimas estrofas de la canción:

Al día siguiente del robo:
“Y parecía tan bobo” comentó en el bar,
uno que te conocía y el camarero decía,
“chapó porque te lo habías sabido montar,
con clase y categoría como *number one*”,
y un jubilata añadía “puesto a incordiar”,
que Madrid te debería, primo, levantar
un busto en plena Gran Vía a cargo popular
y una placa que diría “Al Dioni, con un par”.
Y todo el mundo asentía. (Mp, 90)

En la admiración popular hacia este ladrón de barrio podemos intuir el simbolismo que contiene la figura del ladrón no violento que desestabilizando la estructura que lo contiene (la empresa que le da de comer) obtiene un beneficio inimaginable por otros medios. Salir de la multitud para soñar despierto no limitándose a ninguna atadura cotidiana que limite el disfrute.

En esta ausencia de rencor popular hacia su acto hay una frustración hacia la propia condición, anclada a impedimentos sociales de todo tipo que, aunque no se perfilan en la canción, se perciben en la admiración que muestran con sus comentarios. Común acuerdo que, según se deduce de la canción, son un testimonio de primera mano y no una suposición del poeta que no duda, en su afán de mostrar la realidad como un cronista urbano, en situarse en el lugar mismo, en el bar donde tiene lugar ese clamor popular: “Y todo el mundo asentía / y yo mientras los oía compuse este tumbao” (Mp, 90).

El material base que emplea J.S. para armar el símbolo es la propia mezcla de realidades diversas y convergentes sólo en la figura bisagra de El Dioni, su vida pasada, la vida de barrio anclada a la ensoñación y el deseo frustrado; la vida fabulosa y

derrochona de su estancia en Brasil, y su vida en la prisión de Carabanchel como vuelta a la ingrata realidad: “poco va a gozar tu cuerpo el cambio de luz” (Mp, 90), le augura Sabina en uno de sus versos. Se puede referenciar toda esta experiencia a tres niveles con el mito de Jauja y su abundancia. Aventura que de ser imposible, pasa a ser real para convertirse en recuerdo gracias a la fuerza del destino: “El destino es un maricón, / sin decoro / te da champán y después chinchón” (Mp, 90).

Estos tres estados, de ensoñación, de disfrute y de vuelta a la áspera realidad son una constante en J.S. y nos dan una vez más idea de la fugacidad que parece contener en sí para él la realización positiva de los deseos, sólo posible gracias a modos pícaros que garanticen el beneficio individual más allá de sus consecuencias. El disfrute de esos deseos es debido a su fugacidad consabida, algo tomado a prisa y de forma insegura por parte de estas figuras puestas al límite de sus aspiraciones, límite éste que, como toda situación de necesidad, coincide con resortes existenciales de tipo socio-económico.

Gente venida a menos

Bajo este epígrafe queremos hacer referencia a aquellos seres que dentro del universo creativo de J.S. parecen sufrir un proceso de transformación hacia una decadencia que los condena a ser una sombra de sí mismos o, al menos, algo muy diferente a lo que se habían propuesto. Los integrantes de este grupo incierto de personajes van acercándose vertiginosamente hasta sus límites más peligrosos. Simbolizan el fracaso y la desesperación tras una fase exitosa, normalmente insustancial y no perdurable.

De este grupo de personajes podemos extraer una categorización concreta. Por un lado están las mujeres desorientadas peligrosas para sí mismas, lo que De Miguel no duda en llamar “Muchachas rotas” (De Miguel: 2008); una suerte de seres carentes que al traspasar la frontera de la adicción a las drogas parecen asalvajarse, y, por último, los empobrecidos económica y emocionalmente que por giros

involuntarios del destino quedan condenados al lamento y la resignación consciente.

J.S. forma estos personajes, perfila su pasado, de dónde vienen, su presente y su futuro cercano del mismo modo que los dota de acciones que muestran su desesperación por saberse perdidos o presa fácil de su ansiedad y el miedo a la soledad. El modo de actuar de estos personajes así como su propia interacción con su contexto es lo que los hace característicos y simbolizables. La desesperación, el miedo, la angustia por la soledad y la búsqueda de sustitutos en la poca ejecución de la realidad es lo que J.S. busca imprimir a fuego en dichos personajes. Veámoslos con un poco más de detalle.

Las mujeres peligrosas para sí mismas son en el cancionero de J.S. víctimas de su propia desorientación, de ahí que lleguen a ser las causantes de su propia desgracia. Sorprende la atención que recibe este perfil de mujer en la labor creativa del poeta. Buscan un éxito vital impreciso o mal encaminado, tan poco concreto que, muchas veces creen haberlo alcanzado prematuramente: “Tu nombre estaba en todas las agendas de la gente Inn” (Rr, 84) y acaban por verse frente a una realidad sin presagios positivos: “lástima que ahora cuando llaman a tu puerta ves / al casero que te pide por octava vez el alquiler” (Rr, 84), como le acontece a la protagonista de *Ring, ring, ring*.

La protagonista de *Princesa* no resulta bien parada y tiene un punto de salida más profundo: “Entre la cirrosis y la sobredosis / andas siempre muñeca” (Jyp,85) y, centrándonos en lo emocional, tampoco parece tener un óptimo comienzo la aventura de la chica de pueblo que va a la capital en busca de sí misma: “Los chavales que te besaban / nunca se llamaban *Alein Delon* / la vida era un pez dormido” (Jyv, 86);⁹ de un modo similar intuimos cómo los resortes emocionales de *Barbie Superstar* vienen ya forjándose desde la adolescencia apuntando

⁹ Cabe puntualizar que según el estudio de Zamora la joven es una perdedora frente a una cruenta realidad laboral causada por su falta de realización laboral (Zamora: 2000, p.149). Quizá de ahí su dedicación fugaz a actividades superfluas como meros sustitutivos de dicha carencia laboral.

maneras: “a los catorce fue la reina del instituto / el curso que repetí” (19d, 99).

Ring, ring, ring, Princesa, Cómo decirte, como contarte y Barbi Superstar son las canciones dedicadas a este respecto. En ellas casi como si de la misma historia se tratase, elabora J.S. una detallada bajada a los infiernos por parte de dichas protagonistas. Teniendo en cuenta los puntos de partida ejemplificados más arriba no es de extrañar que en su decadencia se perfilen comportamientos que nos hablan de su desorientación: “ahora que todo se derrumba, / ahora que ves cerca el fin. / Déjate de Valiums, no imites a Marilyn” (Rr, 84), a lo que J.S. le sugiere que se adapte: “tendrás que decir sí a ofertas que dijiste no” (Rr, 84).

De un modo más frívolo parece mostrar la chica de provincia esta búsqueda personal: “buscando el tiempo perdido / te has ido acostando con media ciudad [...] Cada noche un rollo nuevo / ayer el yoga, el tarot, la meditación, / hoy el alcohol y la droga / mañana el aerobio y la reencarnación” (Jyv, 86), aunque también parece atravesar por crisis más severas: “gritando en medio del supermercado: ¿Quién me vende un poco de autenticidad?” (Jyv, 86); también *Barbi Superstar* pretende dar salida a su ansiedad con comportamientos llevados al extremo: “La noche antes de la noche de bodas / arrojó la toalla. / El novio con un frac pasado de moda, / enviudó ante el altar” (19d, 99).

Un modo de esquivar la suerte a la que le venía avocando su propio empeño pues como se anuncia en la canción “había futuro en las pupilas hambrientas / de los hombres maduros” (19d, 99). Devenir que parecían conocer de antemano las viejas vecinas de su originario y periférico bloque de viviendas: “Las del octavo derecha dijeron: otra que sale rana / cuando en *Crónicas Marcianas* / la vieron haciendo *striptease*” (19d, 99).

El final de dichos personajes femeninos, demasiado ajetreados por sus propias ansias desmelenadas no podía ser más que dramático, este devenir a menos parece estar provocado por la ilusoria pomposidad de sus aspiraciones y el método errado para transformarlas en realidad. Para la chica de *Ring, ring, ring*

se queda Sabina en las recomendaciones¹⁰ a ser proactiva en favor de sí misma: “déjate de rollos, anda reina muévete. / Sal corriendo si no quieres perder también ese tren” (Rr, 84). En cambio, en *Princesa* se da un drástico desenlace al acabar sus andanzas en asuntos serios: “cómo no ibas a verte / envuelta en una muerte / con asalto a farmacia” (Jyp, 85).¹¹

Más sosegada es la vuelta a casa de la chica de provincias que retorna sin el éxito deseado pero con la fortuna de haber vivido: “Mañana te vuelves a casa, / sin pena ni gloria, ni príncipe azul / y contarás tu aventura como una locura de la juventud” (Jyv, 86). Al igual que *Princesa*, también sufre *Barbi Superstar* la bajada a los infiernos de la drogadicción:

Al infierno se va por atajos,
jeringas, recetas.
Ayer hecha un pingajo,
me dijo en el “tigre” de un bar:
¿Dónde está la canción, que me hiciste
cuando eras poeta?
Terminaba tan triste
que nunca la pude empezar (19, 99).¹²

La prisa por alcanzar un éxito tan impreciso como fácil junto con una ausencia de medios más allá de sus propias pretensiones

¹⁰ Resulta curiosa la actitud consejera que adopta J.S. en sus canciones a la hora de referirse a estos Personajes al límite. A la chica de provincias de *Cómo, decirte, como contarte* le sugiere “Que nadie va a ayudarte / si no te ayudas tú un poco más” (Jyv, 86), al desbocado protagonista de *Conductores Suicidas* le enfila algo similar “Que no hay ser humano / que le eche una mano / a quién no se quiere dejar ayudar” (Fyq, 92). En ambos casos se apunta con claridad a la idea que la fuente de toda solución pasa por uno mismo. El individuo como solución primera.

¹¹ Es Zamora quien bien parece intuir en todo el acontecer de la canción la sombra de la heroína como reflejo de una cruda realidad social de los años ochenta. (Zamora Pérez: 2000, p.142).

¹² Es destacable el modo en que el personaje masculino que habita de cara a la realidad de susodichas mujeres parece saber alejarse de ellas en el momento más oportuno, cuando su seguridad parece empezar a estar en riesgo. A este respecto, no son pocas las muestras que se dejan extraer de la canciones propuestas “El último amante se largó / y el siguiente no, nena no, / no voy a ser yo” (Rr, 84).”Mañana te vuelves a casa” (Jyv, 86), “Búscate otro perro que te ladre princesa” (Jyp, 85) o los versos que sirven de pie de entrada a esta puntualización.

les suponen a estas muchachas un desencuentro con la aplastante realidad del fracaso traducido en adicciones y desesperación.

Abordemos ahora el grupo de los personajes pasados de rosca, o dicho de otro modo, los personajes que bien por adicciones, golpes emocionales o quiebra económica, se ven condenados de algún modo a cierta sensación de derrota interior mezclada con soledad. Si en los párrafos precedentes veíamos cómo la búsqueda de éxito fácil —sea éste del tipo que sea— y la bajada a los infiernos era una pauta común de las mujeres peligrosas para sí mismas, para estos personajes decadentes bien podemos establecer la soledad como pauta común de su desgracia y de su distanciamiento de la propia realidad. ¿Qué personajes englobaríamos aquí? Todos aquellos que sin gozar de un nombre propio o casi, muchas veces, casi de ningún protagonismo sirve de decorado, de telón de fondo en el mundo de Sabina.

Bien es cierto que a veces son los destinatarios de las canciones, como en el caso de *Conductores Suicidas* (Fyq: 92) o *Cómo decirte, como contarte* (Jyv: 86); también los hay que toman el papel protagonista, normalmente tras un fracaso amoroso que provoca otras ruinas mayores, como en el caso de *Cuando me hablan del destino* (Dc, 02) o *No sopor... no sopor.* (Ymmc, 96); y aquellos que siendo los protagonistas intentan solucionar su situación de naufragio interior como el ex policía de *El caso de la rubia platino* (19d, 99); a todo esto hay que sumarle un grueso de personajes secundarios que perfilados en pocas palabras dan buena muestra de la vida que llevan o han llevado.

Es casi pauta común que estos personajes vienen o van a la soledad, si vienen de ella es que hemos de ver en ésta la causa de sus males y si van hacia ella debemos intuir un consuelo en su aceptación. Sea de una forma o de otra, la soledad es una circunstancia que rodea a los personajes de Sabina. La tristeza y la desesperación resultantes en las figuras del mundo de Sabina son en parte una consecuencia directa de esta soledad que parece envolverlo todo: “estos huesos que vuelven de la oficina / dentro

de una gabardina / con manchas de soledad” (19d, 99). Soledad que se nos antoja como un bloqueo estable para todo tipo de relación posible y fructífera con el exterior. En palabras de Erich Fromm el hombre aquejado de ella —que él llama el hombre alienado— es incapaz de relacionarse en profundidad no sólo con los demás, sino también consigo mismo (Fromm: 1981, p. 11).

Esta incomunicación para con uno mismo proporciona el contacto con el vacío existencial tal como apunta Jove Olmeda al afirmar que de la incomunicación llega a asomarse al abismo de sí mismo y sentir miedo ante el vacío porque cuando este hombre se encuentra a solas, en la intimidad del contacto consigo mismo, surge la pregunta sobre el sentido que se da a la propia existencia y no se encuentra más, sólo un vacío que le provoca angustia y tedio (Jover Olmeda, 1991, p.100). A este respecto podemos añadir la advertencia que Sabina nos hace en *Esta boca es mía* como un modo válido para sortear este encuentro incómodo con la soledad: “Será mejor que aprendas a vivir / sobre la línea divisoria / que va del tedio a la pasión” (Ebm, 94).

En este orden de cosas, dichos personajes enroscados en una espiral peligrosa vienen a representar la autodestrucción humana y la búsqueda mal encaminada de la tranquilidad emocional. Es en este sutil estado de ánimo donde se fraguan los elementos base de la simbolización de dichas figuras por parte de J.S. ¿Qué elementos? En primer lugar, la soledad más allá de la soledad, es decir, la soledad en relación para con el objeto que la ocasiona.

Cuando estos personajes se ven acorralados en el callejón de la drogadicción se deriva de ellos una profunda soledad en su confrontación con su problema; las actitudes, los comportamientos se ven alterados bajo la sombra de esta solitaria desesperación: “buscando en la basura / un gramo de locura” (Fyq, 92), remedio éste que llega después de haber sobrevolado sin temor y con maestría dichos espectros: “tú que eras un maestro en el difícil arte / de no mojarte bajo un chaparrón” (Fyq, 92). Situación la de este protagonista de

Conductores suicidas que se nos antoja sin salida pues el personaje, cegado por su adicción, no dispone más de la facultad de buscar apoyo en su entorno: “que no hay ser humano, que le eche una mano / a quien no se quiere dejar ayudar” (Fyq, 92).

Como segundo elemento, tenemos la ausencia de contexto como salvaguarda. Los contextos en los que J.S. enmarca dichos personajes, con qué compañías los mezcla, dónde los sitúa si bien nos hablan del entorno, no parecen condicionar nada necesariamente. Así, Sabina nos muestra que el entorno no tiene mucho que ver con este “ir a menos”, o esta pérdida del propio equilibrio, pues haciendo foco en la figura de millonaria heredera de Aristóteles Onasis nos perfila Sabina a alguien incapaz de gestionar con éxito sus emociones pese a su inmensa riqueza:

Era tan pobre, que no tenía más que dinero,
besos de sobre, herencia de su padre naviero.
Anfetaminas y alcohol desayunó Miss Onassis.
Pobre Cristina que al fin logró quedarse en el chasis (Mp,
90).

El dinero, el entorno lujoso no merma la capacidad de soledad y desesperación de esta rica heredera que tras desearse a sí misma otra vida: “sólo yo sé que dice la pura verdad / cuando jura que toda su fortuna daría / por echarse un noviete aburrido y formal / por entrar de oficiala en una peluquería” (Mp, 90), acaba por deslizarse irremediabilmente hacia el suicidio.

Ampliando el foco de nuestra lente podemos centrarnos en el *Café de Nicanor* (Dc, 02) como un contexto relativo al otro extremo de la pirámide social; lugar adonde va a parar el recién abandonado que lo ha perdido todo. El ambiente del local junto con la suerte de habitantes asiduos del mismo, es decir, los clientes, tampoco condicionan necesariamente, sino que decoran el esperpento que, según se muestra en la canción, inaugura el protagonista “la misma copa de ron / que el lunes va a hacer un año, / me dejé en el mostrador” (Dc, 02). De un plumazo se nos desvela el calado de estos clientes asiduos; de mano de sus

apodos llegamos a intuir confianzas extremas basadas en el conocimiento mutuo entre clientes, urdidadas en interminables y ociosas tardes de bar de barrio:

Estaban Gámez, el astronauta,
Gastón, el flauta, Mari, la tetas,
El novillero poeta con su mujer,
El pobre don Agapito
y un camellito sin dientes (Dc, 02).

Con no poca razón ve De Miguel el carácter marginal de dicho círculo sin ahondar en la deriva que se entrevé en cada uno de los apodos referidos (De Miguel: 2008, p.55). El personaje protagonista ha sufrido un fracaso amoroso que lo hace descender rápidamente en la escala social:

La noche que Guillermina
no contenta con la patria potestad
y el ático en Concha Espina,
quiso el Volvo en propiedad;
tirado en una cuneta me desperté (Dc, 02).

A este protagonista, después de haberlo perdido todo, le queda el consuelo solitario de tener que rodearse de compañías poco deseadas, mal aceptadas que no lo hacen menos consciente de su fracaso ni de su entorno: “Asociado en sociedad / con tales socios, se pueden imaginar / que los amores van mal / la salud, mejor ni hablar / y no van bien los negocios” (Dc; 02). Y en este estado de cosas llega J.S., incluso, a darnos muestra de la vulgaridad intelectual de su nuevo contexto social, pobreza intelectual de la que el protagonista es también consciente: “Se nos sube a la cabeza / la espuma de una tristeza crepuscular, / el óxido de los días, / las utopías con hielo, / el azul galimatías del cielo, según San Juan” (Dc, 02). Estableciendo un puente para con el amante abandonado de *19 días y 500 noches* y, sin llegar a profundizar tanto, nos indica Sabina las nuevas compañías con las que se ve mezclado el sufriente en su particular deambular:

pagando las cuentas
de gente sin alma
que pierde la calma,
con la cocaína.
Volviéndome loco,
derrochando la bolsa y la vida,
la fui poco a poco,
dando por perdida (19d, 99).¹³

Esta combinación de soledad y la no garantía del contexto como salvaguarda parecen voltear de nuevo la atención hacia el individuo mismo y su capacidad de relacionarse consigo mismo. A su vez, en la relación íntima con el propio interior se percibe más claramente esta ida a menos, la pérdida de horizontes y el aumento de la desorientación con necesidad de consuelo: “dile que estoy parado / al final de mí mismo” (Htg, 88), aunque bien pareciera que son fuerzas de orden externo que nada tienen que ver con el posicionamiento interior del individuo, las que coordinan, conducen y, de algún modo, determinan el camino a tomar: “soy un tipo duro con voluntad de hierro / que sale a la calle provocando al futuro / y pisa en la cera una cagada de perro” (Ymmc, 96).

Al individuo posicionado bruscamente ante fuerzas de tal magnitud sólo le queda la posibilidad de la propia conciencia de su situación, en el reconocimiento de su situación se encierra una libertad interior que le salva de la agresividad del entorno; quizá por ello en tres canciones clave para asomarnos a este descenso emocional como son *No sopor... no sopor* (Ymmc, 96), *El caso de la rubia platino* (19d, 99) y *Cuando me hablan del destino* (Dc, 02) Sabina se mete en el yo de la primera persona del singular como quien se enfunda un guante y nos habla de este fracaso consciente o a toro pasado: “Yo era un huelebraguetas sin licencia / quemado en la secreta / por tenencia, extorsión y líos de faldas” (19d, 99), nos canta J.S. en

¹³ Referencia ésta a la necesidad o situación casual de tener que rodearse de extraños tras el fracaso amoroso que recuerda a los versos del mexicano José Alfredo Jiménez en *El último trago*: “otra vez a brindar con extraños”.

boca de este ex policía que conoce de dónde viene y sabe cómo juega las cartas el destino: “andar escaso de efectivo / es igual que pretender envidiar / con un farol a futuro” (19d, 99).

Muy similar conciencia tiene el adinerado porteño que tras perderlo todo no olvida su anterior perfil:

Yo era un capo en el ambiente / derrochaba adrenalina, /
me presentaba en Corrientes / tenía palco en El Colón, /
manejaba un convertible, / no escatimaba propinas; / las
quimeras imposibles de otros eran mi rutina, / no había
nacido la mina que me dijera que no. (Dc, 02)

Ambos personajes, una vez asentados en su fracaso solitario hacen gala de una conciencia plena de los avatares vividos, de alegrarse por existencia misma: “Cuando me hablan del destino / cambio de conversación [...] de que voy a lamentarme / bulle la sangre en mis venas / cada día al despertarme / me gusta resucitar” (Dc, 02); y de lo necesario que resulta ésta para seguir viviendo sin mayores alteraciones “para no ser un cadáver en el Tranvía, / aparte de tener gramática parda / hay que saber que las faldas son una lotería” (19d, 99).

Elementos clave como los vistos en la primera parte de este capítulo y estos personajes con perfiles claros le sirven a J.S. para mostrarnos los vaivenes de la existencia y las reacciones que ellos se atienen. Si bien los personajes no pueden ser considerados como representativos de un grupo concreto, sí sirven de muestra de realidades más amplias que guardan una relación con el modo en cómo el individuo percibe y reacciona en su contacto ingrato con la realidad. Así, manifestaciones como la delincuencia, el robo, el asesinato o la decadencia interior no son más que reacciones contra el exterior por parte de los individuos contrariados con su entorno; reacción desesperada debido a su motivación que J.S. captura de la realidad para plasmar en sus canciones en formas estandarizadas, simbólicas, que se corresponden luego con la textura múltiple de toda sociedad urbana.

Vestido y accesorios del fracaso

La ropa y los accesorios suponen, dentro del cancionero de J.S., un punto intermedio entre el sentir interno del individuo y su conexión con el mundo exterior. Con el término accesorios entendemos no sólo todos los objetos relacionados con el adorno de la vestimenta y aquellas prendas que forman parte del ajuar personal pero que no visten, sino que también lo relacionado con el cuidado personal y la estética.

Como cuestión intermedia, ropa y accesorios le sirven a J.S. para representar el interior sentimental y social de sus personajes, mostrar una añoranza particular hacia la desnudez y plantear un mapa de apariencias del fracaso asumido mediante la creación de imágenes recurrentes de alto poder significativo.

Así, J.S. toma ropa y accesorios y los hace formar parte de un contexto sentimental concreto ayudándose del grupo de significados que dichas prendas u objetos portan consigo mismos. No sólo se hace mención de los mismos objetos o prendas, sino incluso se presentan éstos de un modo modificado, alterado y adaptado a la segunda parte de la imagen literaria a componer, con la clara intención de hacerlos más cercanos, potentes y con ello más verosímiles y persuasivos.

Más que reducir nuestro punto de vista a lo que una prenda de ropa o un accesorio pueda simbolizar para J.S., conviene entender el uso global que ropa y accesorios como un modo de intentar representar y hacer transpirar, mediante ellas, el interior de sus personajes. Lo que se desprende de esta visión encuentra una formulación concreta en tres diferentes aspectos: la añoranza de la desnudez, el vestido como forma de etiquetación y como representación del fracaso asumido.

Añoranza de la desnudez

No son pocas las ocasiones en que del trato que J.S. hace de la ropa se desprende cierta nostalgia o añoranza hacia la desnudez. La desnudez se relaciona directamente con el acceso directo al cuerpo sin intermediarios, la interacción libre y natural. Desnudez y libertad parecen así ser campo común en el ideario de J.S. El acceso al cuerpo tiene aquí, naturalmente, claras

connotaciones sexuales y, por ello, se muestra como algo apetecible cuyo disfrute implica la superación de barreras como el vestido y la exploración entre sus entresijos. Muestra de ello encontramos en la canción *Juana la loca*: “que en el cine Carretas / una mano de hombre / cada noche bucea en tu bragueta” (Rr, 84).

La ropa supone un impedimento en el alcance del cuerpo y la bragueta aparece aquí como el camino oscuro pero que facilita el acceso al mismo; aunque también puede ser un impedimento en su disfrute: “y mientras me alivio de aquella manera / me cojo tremendo pellizco en un huevo / con el cierre nuevo de la cremallera” (Ymmc, 96). Es así, que no resulta extraño que como alegato ideal de comunión amorosa se recurra a la placidez de los cuerpos desnudos: “Ahora que no me acuerdo del pijama” (19d, 99); llegando así a una libertad natural óptima, casi animal. “Desnuda se sentía igual que un pez en el agua” (Hdh, 87), escribe J.S. refiriéndose a la libertad femenina de no querer anclarse a nadie en lo concerniente al amor como reza la canción *Amores eternos*.

Aunque lo cierto es que tenemos más referencias a una añoranza de la desnudez relativa al sentimiento puramente sexual que al romántico. La desnudez física llega a formar parte incluso del espectro onírico del personaje del tema *Juana la loca*: “soñando cuerpos desnudos entre sábanas de espuma” (Rr, 84).¹⁴

No obstante, en ocasiones, la desnudez no llega a realizarse del todo; en estos casos se requiere de un despojarse del vestido para poder entrar mejor en la esfera de la intimidad y el acercamiento personales: “deja el abrigo y ven / hay sitio para los dos” (Jyp, 85). Y si se llega un poco más allá siempre queda la puerta abierta hacia la insinuación del cuerpo mediante prendas de lencería que, según el parecer de J.S., elevan los

¹⁴ Valga aquí la mención y el paralelismo para con la obra de Luis Cernuda en relación al verso “entre sábanas de espuma” perteneciente al poemario *Realidad y Deseo*.

poderes del cuerpo: “ponte el liguero que por reyes te regalé / ven a la cama nos persigue el amanecer” (Hdh, 87).

En ambos ejemplos tenemos la apelación, el imperativo “ven” como un requerimiento a la necesidad de compañía. Aunque según parece, el hecho de enseñar o insinuar el cuerpo no es ninguna garantía de éxito pese a que nos hable mucho de la intención con que los personajes lo ejercen: “ojos lujuriosos de hombres / que en el último metro / buscan y desean / nunca miran dentro del escote de las feas” (Htg, 88). La libertad natural del cuerpo desnudo, sin anclajes o elementos superfluos de cara a la galería, es un valor en sí mismo y simboliza tanto la libertad como el trato sincero entre personas de igual condición (la desnudez iguala); es por ello que se arroja una dura crítica hacia las mujeres que anteponen los accesorios a dicha igualdad o naturalidad:

Las más explosivas damas
me dejaban en la cama congelado:
“ten cuidado al desnudarme,
no vayas a estropearme, mi peinado” (Htg, 88).

Posiblemente, tenga cierta importancia el modo en que se llega a este estado de desnudez tan deseado, estado éste que es en sí mismo el símbolo de la sexualidad. El modo de desnudar vincula intenciones y logros por parte de los interesados: “si me quitas con arte el vestido / te invito a champan” (Fyq, 92). El cuerpo libre de vestido, representa en sí mismo libertad y ésta, a su vez, la posibilidad de disfrute no sujeta a yugos.

Por ello, que el acceso a dicha libertad se vea amenazada en tiempos de represión político social como el franquismo, tal y como describe J.S. al hablarnos de los casi inocentes tocamientos de dos jóvenes que se inician en la sexualidad en un cine público: “Si un dedo acariciaba una pierna, un cuello, un sujetador / bramaba la temible linterna del acomodador” (Htg, 88). Iniciación que, por verse amenazada, requiere de ser ocultada o disimulada: “sobre las rodillas rebeca, para disimular” (Htg, 88). Elemento casi represor la necesaria rebeca.

El sujetador, tal y como aparece en el ejemplo anterior, es otro de los grandes elementos de cohibición de la desnudez femenina; y por esto ante una situación orgiástica desenfadada como la planteada en *Peligro de incendio* (Htg, 88) son los pechos mismos los que se deshacen de la opresión: “hay unos pechos que se van librando del sujetador” (Htg, 88).

En cualquier caso, tal y como, mostrábamos en el ejemplo referido a *Juana la loca*, la ropa, el vestido es un elemento intermedio entre los cuerpos, un obstáculo que en muchas ocasiones debe ser salvado por el carácter proactivo de los interesados en la obtención del placer: “y mi mano le correspondió / debajo de su falda” (Fyq, 92).

De este modo, el camino inverso, el proceso de vestirse y dejar la desnudez atrás, representa también el abandono de un estado de placidez espiritual alejada un tanto del placer sexual; la libertad de esparcimiento y decisión sin carga laboral se ve alterada por la necesidad de vestirse para ir al trabajo, cosa que se hace con desgana: “y yo poniéndome el jersey, / con ganas de perder el tren / de las seis de la mañana” (Ymmc, 96).

En definitiva, la ausencia de ropa y accesorios simboliza de un modo claro un gusto por la sencillez apreciada mediante el desnudo como vía directa hacia el placer. Con ironía lo muestra J.S. al hablarnos de quienes pretenden vivir cien años y que en pos de lograr su objetivo renunciarán a los placeres de vivir. “Compra una máscara antiguas / [...] / Es peligroso que tu piel desnuda / roce otra piel sin esterilizar” (Fyq, 92).

La desnudez es vista como una actitud a favor hacia la libertad y el goce como calibradores de la realidad. La ropa, en cambio, lo que sirve para ocultar tales baremos, un impedimento coercitivo y regulador de la propia condición humana; es precisamente de ahí, de este déficit de relación con lo esencial que forja la condición humana de donde se desprende, casi sigilosamente, esta añoranza por la desnudez.

Vestido y accesorios como forma de etiquetación

Gracias al vestido J.S. logra perfilar a sus personajes con mayor exactitud. El por qué se sirve de unas prendas determinadas y no

de otras supone también la diferencia en los comportamientos de los personajes o, al menos, un elemento definitorio de sus intenciones o particularidades. Símbolo pues de quiénes son ellos, pues los define. Tanto es así que sus vestimentas y los accesorios que los acompañan reflejan como un espejo la circunstancia social en la que se enmarcan. “Botas altas, cazadoras de cuero / con chapas de Sex Pistols y los Who” (Jyp, 85), canta Sabina para asociar cierta estética con la delincuencia de la banda del Kung Fu. No muy distante se nos antoja la indumentaria de la banda de rock:

Coca, birra y sexo
cresta de almidón, chupa con clavos.
Eran cuatro mendas de una intensidad provocadora,
gritándole al mundo “por fin ha llegado nuestra hora”
(Htg, 88).

Efectivamente, se trata aquí de marcar el aspecto intenso de las pretensiones sociales de los integrantes de ambos ejemplos. La figura de El Jaro¹⁵ como delincuente juvenil venido de la precariedad con altas necesidades de reconocimiento social queda inmortalizada en su indumentaria “macarra de ceñido pantalón” (Mc, 80). No sabemos si estas figuras eligen su indumentaria o al revés, pues no hay ningún verbo que nos informe de una interacción para con las prendas. Al contrario, en el asesino urbano de *Ciudadano cero*, sí vemos una intención clara por establecer su atuendo, muy consciente él de su posterior repercusión en los medios de comunicación:

Abrió la ventana
rumiando que hacía
falta un escarmiento.
Cargó la escopeta,
se puso chaqueta,
pensando en las fotos. (Jyp, 85)

¹⁵ Delincuente común de los años ochenta al que Joaquín Sabina dedica la canción *Qué demasiao* (Mc, 80).

También en el decálogo de intenciones que representa la canción *Manual para héroes o canallas*, se muestra la clara predilección de J.S. por el lado canalla: “preferir el infame pañuelo a la corbata” (Mc, 80) y esto supone también una apuesta por el lado desesperado y no claro de la existencia fuera de las normas y la corrección social.

Las motivaciones de los personajes, procedentes de su interior, incluso de sus deseos más ocultos, salen a la luz en forma de indumentaria elegida con plena conciencia: “y te fuiste a la calle, / con tacones y bolso / y Felipe el hermoso por el talle” (Rr, 84). Los tacones y el bolso cobran un brillo especial si entendemos que se trata de la primera vez que un padre de familia los lleva en público tras años de tortuosas e íntimas meditaciones. Lo mismo le sucede con su maquillaje: “desde que te pintas la boca / en vez de Don Juan / te llamamos Juana la loca” (Rr, 84). Un cambio de etiqueta motivado por el atreverse a cambiar de atuendo. Pero a veces, el atuendo sí parece coincidir enteramente con el carácter de la persona a quien se refiere, llegando casi a transformarse en parte de la misma:

Siempre tuvo
la frente muy alta,
la lengua muy larga
y la falda muy corta (19d, 99).

Se nos habla también de las etiquetas laborales, del tiempo y las ganas de disfrutar que le provocan a Sabina los hombres con traje, símbolo para él de personas ancladas a sus quehaceres profesionales que acaban por descuidar la satisfacción conyugal dejando la puerta abierta a la sombra de la infidelidad: “Nada mejor que un buen ejecutivo, / apóstol de programas intensivos, / almidonado como un traje” (Hdh, 87). Se deriva de aquí una imposibilidad por alcanzar la libertad personal, de liberarse, de desnudarse de toda etiqueta social, sin importar sus circunstancias más inmediatas.

El atuendo, el traje de ejecutivo o, como veremos a continuación, el albornoz se convierte en algo más que en meras

prendas, sino que son todo sistema de coordenadas bajo las que entender la existencia y la condición social, cuestiones éstas de las que resulta complicado zafarse. De este modo lo refiere Sabina cuando nos habla de la infeliz vida millonaria de Cristina Onasis: “Cristina, aunque se derrita, empapadita de sudor, / no se quita el albornoz” (Mp, 90). Lo mismo le sucede a quien tiene que recurrir a su cuerpo para ganarse la vida: “Llevaba medias negras, bufanda a cuadros, minifalda azul” (Mp, 90) en medio de la desprotección social, representada por el estar al descubierto bajo la lluvia; asunto éste que J.S. soluciona con la inserción de un accesorio que representa la seguridad o la salvaguarda ante el medio: “yo andaba con paraguas y ella no / —¿A dónde vamos rubia? —A donde tú me lledes, —contestó” (Mp, 90).

Abordando otro tipo de etiquetas sociales llegamos a una muestra particular de la condición social o, casi mejor, académica en relación a la ropa interior y el conocimiento que engendra el preocuparse por el decoro del cuerpo desnudo, es decir, el cuidado del erotismo en los momentos febriles del enamoramiento: “Ahora que me doctoro en lencería” (19d: 99). Para concluir, destacar también la etiquetación de quienes no conformándose con su condición natural apuestan el cambio de aspecto como muestra de inquietud constante en busca de algo nuevo, representada aquí por el cambio artificial del color del cabello. Esta inquietud guarda un vínculo no demasiado perfilado pero sí apuntado con la sexualidad más debocada y espontánea: “A las peligrosas rubias de bote / que en el relicario de sus escotes / perfumaron mi juventud” (Ymmc, 96).

El atuendo, la vestimenta y el uso que se hace de los accesorios se revela así como un elemento de caracterización no sólo del aspecto o la apariencia de los personajes de J.S., sino también nos habla de sus intenciones, de su modo de pensar. Cada elemento en su aplicación a un contexto social concreto se nos revela como un símbolo propio de ese elenco social y de sus integrantes.

Vestido y accesorios como expresión del fracaso asumido

El sentir de las figuras de J.S., los sentimientos que expresan sus canciones, encuentra una expresión directa en la mención de vestimenta y accesorios. Primero cabe preguntarse qué sentimientos, qué emociones son éstas, después qué vestidos o accesorios encontramos y, por último, qué tipo de relación se establece entre ambas y cuál es su naturaleza y posterior significación. En nuestro estudio centramos la atención en la desesperación como vía de escape de situaciones tristes. La tristeza, el fracaso, la depresión forman parte de la estructura básica de esta desesperación que surge como un movimiento reaccionario contra dichos sentimientos, como inicio de un vitalismo.

Que la tristeza es un sentimiento, una emoción clara en el cancionero de J.S. es algo ya mencionado a lo largo de este estudio; las causas de la misma, como se deduce de nuestro análisis son, en gran medida, el fracaso amoroso y la opresión de la moral o la sociedad imperantes traducida en una reducción de posibilidades e infelicidad en forma de frustración y crisis existencial.

Una vez que J.S. tiene claro lo que quiere transmitir pone en juego una serie de elementos (accesorios y vestimenta) que conectan directamente con la emoción a transmitir, que pertenecería de algún modo al mismo campo semántico o, al menos, fácilmente relacionables con éste. Así, de la unión de un argumento o circunstancia y un objeto en acción logra la transmisión de una emoción que es, a su vez, conectada con el entendimiento general gracias a la efectiva y apropiada elección de elementos en su combinación. De este modo y teniendo en cuenta el universo emocional de J.S., esa mezcla de drama, lucha, vitalismo, resignación e ironía, observamos que de un modo destacado la mención a ropas y accesorios se vincula con la idea de un fracaso emocional asumido. Este sentimiento parece hacerse más real, filtrarse a la realidad objetiva del contacto con el mundo, exhalándose desde el interior de los personajes, dejando un efecto, su huella en ropas y accesorios.

El sentimiento de abandono asumido, de soledad impuesta encuentra su expresión en una despedida veloz con pañuelo al viento incluso como muestra del uso de los accesorios: “Se fue, vi su pañuelo / volando por la ventanilla del bus / bajo un cielo más negro que el betún” (Rr, 84). La idea de quedar sólo con el propio interior y las propias emociones parece materializarse en el transporte de los propios enseres vitales, transportados con cierta desorientación: “Madrid, gris, sin palomas, desierto / me vio rodar con mi pesado baúl / como un muerto atado a un ataúd” (Rr, 84).

El ataúd viene a ser aquí el propio baúl y nos da idea del pésimo estado emocional en que queda el personaje, cercano a la muerte. Igualmente, la maleta como accesorio más civilizado y ágil que el baúl que se nos antoja más rudo, casi algo más propio de alguien recién llegado de provincias no acostumbrado a empaquetar habitualmente sus pertenencias, sirve como símbolo del abandono rápido, apresurado e inesperado: “un buen día, me puso las maletas / a los pies de la estatua de un poeta” (19d, 99). La maleta cargada de objetos y puesta en camino de la separación amorosa definitiva es, en sí misma, una realidad; el signo de ese fracaso hecho realidad.

Idéntica emoción obtiene el lector—oyente cuando se topa con la inquietud con que la mirada del protagonista de *Donde habita el olvido* se fija en la mochila de su amada en el momento de irse para siempre. “La pupila archivó, / un semáforo rojo, una mochila un *peugeot*” (19d, 99). Ante toda situación de abandono sólo ofrece Sabina la resignación como remedio en vísperas de que el dolor pase, un determinismo que le resulta inevitable y que plantea en forma de duda: “¿De qué hubiera servido, / deshacer las maletas el olvido?” (Hdh, 87). Resignación que viene seguida de nuevas experiencias que relativizan el dolor acaecido: “y en otros cuartos he colgado mi sombrero” (Ebm, 94), y del mismo modo se perfila en los encuentros de corte fugaz un consuelo definitivo: “Aves de paso, / como pañuelo cura fracasos” (Ymmc, 96).

El deterioro de las prendas de vestir y los accesorios guardan también una correspondencia con la situación emocional que engloba a los personajes: “El día que llegó, / tenía ojeras malvas / y barro en el tacón” (19d, 99). Se habla aquí de ojos que han llorado, de sofoco ya colmado, de tormenta ya pasada cuyos efectos se dejan sentir todavía en los zapatos de quien lo sufre. Los zapatos juegan un papel destacado en este tipo de representaciones del abandono amoroso. Se prefiere en ese momento cambiar de compañía o simplemente continuar el camino caminando de otro modo prescindiendo entonces de antiguas formas: “Me abandonó / como se abandonan los zapatos viejos” (19d, 99) y cambiando las perspectivas de futuro propias y ajenas: “destrozó el cristal de mis gafas de lejos / sacó del espejo su vivo retrato” (19d, 99).

Este fracaso amoroso no es el único que encuentra una relación con el calzado. La calidad del calzado, los zapatos de piel, parecen servirle al protagonista de *Con un par* como una especie de garantía de éxito entre el sexo opuesto, lo que no deja de encerrar cierta miseria interna asumida en el intento de necesitar de tales apoyos: “Con su buen par de zapatos de cocodrilo / no se le resiste ni la Venus de Milo” (Mp, 90). De este modo se llega a la realidad posterior mostrada en un paralelismo de elementos de profundo carácter simbólico: “porque las mulatas cuando son de bandera / confunden el corazón con la billetera” (Mp, 90).

Pero no todo fracaso tiene en el cancionero de J.S. un origen amoroso. La crisis existencial provocada por el choque ingrato con la realidad alcanza cotas altísimas en el tejido emocional de los personajes. Este conflicto, o choque con la realidad tiene su origen en causas morales que conducen a poner el freno a los deseos del cuerpo: “hay una cremallera arrepentida” (Htg, 88). Aquí, la sonoridad de la cremallera subida o cerrada rápidamente como señal de querer abandonar la experimentación, evoca irremediamente a una situación interrumpida, abortiva del placer con la consiguiente

insatisfacción: “¿dónde diablos estará escondida la maldita luz?” (Htg, 88).

El mobiliario del domicilio supone también la posibilidad de sufrir las consecuencias de la nueva realidad tras el fracaso sentimental: “Esta cómoda sin braguitas de Zara” (19d, 99). Vemos aquí la cercanía de la cama conyugal, la ausencia de ropa interior —símbolo del sexo—, el cajón vacío, la añoranza de la compañía que no se reduce a lo sexual, sino al conjunto de la vida diaria: “la maldición del cajón sin su ropa” (19d, 99).

Este choque con la realidad, esta toma de conciencia del fracaso como algo presente que ha terminado por alcanzarnos se materializa también en el atuendo oscuro del hombre trajeado:

El hombre del traje gris
Saca un sucio calendario del bolsillo y grita:
¿Quién me ha robado el mes de abril?
¿Cómo pudo sucederme a mí?
Lo guardaba en el cajón, donde guardo el corazón (Htg,
88).

El atuendo del hombre, aludiendo al imaginario simbólico de J.S. es el de alguien que se sabe eficaz, dedicado al trabajo casi por entero y que no termina de comprender, pese a ser extremadamente precavido, en qué momento dejó pasar de largo su alegría y por qué. Si bien este personaje todavía no parece haber asumido este fracaso (puesto que parece estar tomando conciencia de ello en ese momento), tenemos otra muestra de idéntica indumentaria que no sólo es plenamente consciente de su fracaso, sino que se congratula de augurárselo a los demás:

Soy del color de tu porvenir
me dijo el hombre del traje gris.
No eres mi tipo le contesté,
y aquella tarde aprendí a correr (Htg, 88).

Esta huida del fracaso caracteriza genialmente el carácter vitalista de muchas canciones de J.S. Un vitalismo que se encuentra detrás del fracaso como una reacción necesaria que

salva del mismo al ser una reacción contraria y que aumenta la conciencia de los matices ingratos de la existencia. Idea ésta que queda muy bien enmarcada en la imagen de una vida con vestiduras rasgadas: “Si sabes que todo sabe a casi nada / a carrera en los leotardos de la vida” (Fyq, 92). La conciencia del fracaso, los intentos de resistencia a la hostilidad emocional en la vida diaria parecieran, a veces, inútiles en un bajón emocional que pretende envolverlo todo sin posibilidad de escapar de la desorientación del sufrimiento: “perdido en un pañuelo de amargura / que empaña sin mancharla tu hermosura” (Ymmc, 96). Permítaseme ponerle broche de oro a este capítulo con una muestra de alta calidad representativa en lo que se refiere a la relación trazada entre el sentir de los personajes y su vestimenta:

Estos huesos que vuelven de la oficina
dentro de una gabardina
con manchas de soledad (19d, 99).

Este saberse solo, la sensación del fracaso que proporciona la soledad se nos antoja aquí como un sentimiento que, pese a ser de una profundidad extrema termina por rebosar impregnando su vestimenta; convirtiéndose así la indumentaria en expresión y sujeto pasivo de la transpiración emocional.

Resumen

El uso de personajes al límite de sí mismos y de sus relativos paisajes parece ser una de las obsesiones de J.S. Además, observamos una intención clara y consciente por presentar a sus narradores en primera persona como un miembro de dicho grupo. De esta manera, debido a la frecuencia del recurso podemos decir que hay una tendencia por estar del lado de los desfavorecidos o de quienes se encuentran al extremo de sus capacidades. Lo que, a su vez, guarda una relación con lo aleatorio en contra de las líneas fijas.

La defensa de una actitud tendente a lo alterado, al no respeto por el orden creado previamente ni a la consecución de sus derroteros, se enarbola en sus canciones llegando a trazar

incluso fantasías sobre los modos en que se puede ir contra corriente. Por ello, J.S. se acerca a la simpatía y el hermanamiento con los delincuentes y los marginados.

Se posiciona en la frontera con el mundo marginal y se cuida de no zambullir demasiado a sus personajes en el mismo, sino que los deja ligeramente por encima de la capa marginal de la que es testigo directo sin mancharse. Todo ello en un intento por conectar con un sentir general personalizado en la ejemplificación extrema de figuras que, sacadas del grueso común, se enfrentan al orden social movidas por diferentes causas como la poca posibilidad de elección, cierto aire de cabreo suburbial, la droga y sus consecuencias o la propia desazón existencial

Las propias causas de esta delincuencia se convierten en motivo común de una desesperación social de primer orden que viene a ser simbolizada de diferentes modos. Por un lado, encontramos elementos de gran precisión y poder representativo, podríamos llamarlos elementos que pueden ser cosificados y que obedecen al mundo tangible. Hablamos aquí de la navaja, la esquina, el atraco y la pretensión ilusoria de tener un reconocimiento social mediante la presencia en medios de comunicación. Por otro lado, es la que se basa en figuras muestra, casi arquetípicas que le sirven a J.S. como un referente de un mundo que nos quiere mostrar. Los sentimientos de derrota, fracaso, desesperación y tristeza social encuentran en estas figuras una diana perfecta dónde arrojar sus dardos. Hablamos aquí del asesino urbano, el delincuente juvenil, el ladrón de barrio, la prostituta y una suerte de gentes venidas a menos.

Gracias al vestido J.S. logra perfilar a sus personajes con mayor exactitud. El porqué se sirve de unas prendas determinadas y no de otras, supone también la diferencia en los comportamientos de los personajes o, al menos, un elemento definitorio de sus intenciones o particularidades.

El atuendo, la vestimenta y el uso que se hace de los accesorios se revelan, así como un elemento de caracterización

no sólo del aspecto o la apariencia de los personajes de J.S., sino también nos habla de sus intenciones, de su modo de pensar. Cada elemento en su aplicación a un contexto social concreto se nos revela como un símbolo propio de ese elenco social y de sus integrantes.

Como apéndice de todo ello, destaca una serie de relaciones que obedecen a la asociación conceptual. La propiedad privada con el asalto y el robo, la escuela y la prisión como medios de formación para mundos contrariados, la necesidad y la familia, el suburbio y la ciudad en una relación de superioridad, la noche y la delincuencia más peligrosa... En definitiva, una compleja red de signos e imágenes que nos remite directamente a las obsesiones más internas de Sabina, a las que da salida gracias al ejercicio poético de escribir las canciones.

2. La ciudad como escenario salvaje. Los elementos urbanos

Le recuerdo al lector que la mayoría del presente capítulo forma parte de mi primera tesis sobre J.S. (Zamarro 2015). Siendo tan importante su contenido, no dudamos en mejorarlo y ofrecerlo aquí para darle mayor coherencia al presente trabajo.

La ciudad como jungla

Las referencias que se derivan de la obra de J.S. en relación a la ciudad son casi innumerables. Se podría casi afirmar que la poética de J.S. es de profundo calado urbano. Esto se aprecia no sólo en la pluralidad de elementos urbanos en los que se apoya nuestro autor para elaborar sus figuras, sino también en cómo la ciudad en sus límites parece englobarlo todo. Lo que se canta, lo escrito, acontece mayormente en un entorno urbano donde los protagonistas de las canciones, los personajes que las habitan, así como las escenas que se trazan en las canciones, no sólo se insertan en la ciudad, sino que la asumen como el medio existente que los precede y que necesita por tanto ser descubierto y explorado mientras se vive.

En este sentido, la ciudad, con su pluralidad de oportunidades y su extensión física, se asemeja a la jungla. La idea de la densidad del medio queda bastante clara si entendemos el

aspecto de novedad y desconocimiento que se establece entre ciudad e individuo. Hablamos aquí del gran número de ocasiones en que los elementos urbanos descritos, ya sea como el modo en que los protagonistas de las canciones interactúan con ellos o los hacen partícipes de su propia experiencia interior, se coordinan para sugerir la idea de que la ciudad es un marco casi ilimitado (por sus innumerables posibilidades y extensión) en que el hombre se ve, sin demasiado drama, inmerso. Así, los personajes de sus canciones, como veremos a lo largo del presente capítulo, viven o asisten a lo que les toca vivir situados en una calle concreta, en la contemplación de un semáforo, o encuentran consuelo emocional interactuando con el entorno como veremos al referirnos a los bares y los hoteles.

En cualquier caso, la ciudad también le sirve a J.S. como una perfecta metáfora de situación para con lo que acontece en el esquema emocional de sus personajes. Otros fenómenos parecen despertar también la atención de nuestro autor a la hora de referirse a la relación entre individuo y urbanismo. Así, adónde se llega y adónde se quiere llegar es también un aspecto neurálgico en el modo en que J.S. nos presenta la ciudad.

El transporte empleado por parte de sus personajes para desplazarse por la ciudad en sus diversas formas (coche privado, taxi, metro o tren), así como sus estaciones correspondientes vienen a hablarnos de muchas más cosas que las aparentes; se nos intenta hablar de un sentir general, de cierto palpitar social aparte de la agitación interior del personaje en éste encarnando dicho viaje. La elección de los medios de transporte, así como los lugares que prefiere destacar en sus canciones nos remite directamente a un intento por hablarnos del mundo real que el autor, bajo el prisma de su literatura, intuye. De un modo indirecto se nos otorga entonces una nueva visión de la realidad, se nos perfila de un modo nuevo el acontecer sociocultural del entorno en que también se ve englobado el mismo autor.

La ciudad y sus partes

Para J.S. la ciudad es Madrid. Son incontables referencias, paisajes y descripciones las que avalan la frase precedente.

Conviene trazar un ligero mapa situacional del Madrid que J.S. nos relata a lo largo de todo su cancionero.

De un lado tenemos la radical división entre suburbio y ciudad. Como integrantes del primero vemos referencias a los barrios de Aluche y Entrevías. La referencia exacta la extraemos de la marchosa canción *Kung-Fu*, de los primeros años de la década de los ochenta, cuando habla de la poca pérdida que significaría la desaparición de ese grupo de pandilleros:

sus colegas de Aluche o Entrevías
la ley de la navaja heredarán.
Desde el suburbio cuando el sol se va,
vienen buscando bronca a la ciudad (Jyp, 85).

También se hace referencia directa al barrio de Lavapiés como el destino al que llegan los pandilleros cada noche. Lavapiés aparece aquí como un enclave a medio camino entre la delincuencia suburbial y el entorno integrado en la ciudad “las motocicletas que mangaron anteayer / les conducen hasta Lavapiés” (Jyp, 85).

En esta misma línea un tanto ajena a la legalidad nos habla J.S. de una pareja de ocupas asentados en el paraíso amoroso de un piso abandonado en Moratalaz de *Eva tomando el sol*: “Vivíamos de squoters en un piso / abandonado de Moratalaz, / si no has estado allí, no has visto el paraíso terrenal” (Htg, 88). Tras el desastre que supone esa aventura el personaje masculino de la canción termina cantando (se entiende en la calle) en la comercial calle Preciados del céntrico Madrid. “Yo canto en la calle Preciados, todos me llaman Adán” (Htg, 88).

El suburbio, la periferia, aparece también como agente hiriente del origen del personaje de *Barbi Superstar*. Pareciera que tener el origen en la periferia supusiera un conflicto interior para con el ascenso social pero nunca un impedimento para el descenso a cotas marginales: “Por Vallecas ya nadie la llama *Barbi Superstar*” (19d, 99).

También tiene Sabina un aire de recuerdo nostálgico al hablarnos del Madrid de posguerra, cuando nos da una pincelada

maestra que traza un puente de oro entre los acontecimientos históricos vividos por los pertenecientes de uno u otro bando y los símbolos más claves de la capital: “Habían pasado ya los nacionales, / habían rapado a la seña Cibeles [...] Por Ventas madrugaba el pelotón” (19d, 99).

Las grandes avenidas también parecen acompañar los golpes sentimentales de los protagonistas de las canciones.

Desde el balcón la vi
perderse en el trajín
de la Gran Vía
y la vida siguió
como siguen las cosas
que no tienen mucho sentido.... (19d, 99).

En un tono más positivo se nos habla también de las estaciones de Metro que más relación tienen con el centro de la capital. Se trata de un tono positivo, casi esperanzado, el del personaje que cuenta las estaciones que lo separan de la oficina de su amada: “Tirso de Molina, / Sol, Gran Vía, Tribunal. ¿Dónde queda tu oficina para irte a buscar?” (Rr, 84). Ineludible es la referencia a la principal estación ferroviaria de Madrid, a la que J.S. se refiere como último destino de todos los posibles y como puerta de entrada a Madrid, se trata de la Estación de Atocha: “yo me bajo en Atocha yo me quedo en Madrid” (Ei, 98).

De carreteras y asfalto

Si hay algo que tengan en común el *Rock & Roll* y el paisaje urbano eso son sin duda las carreteras y las autopistas. La historia del *Rock* cuenta con innumerables ejemplos y J.S. se hace acopio de ello en su empeño de hacer *Rock* en la lengua de Cervantes. Así, adapta los elementos de su poesía hasta dotarlos del grado de cercanía y novedad que muchos de sus versos inspiran. Las carreteras y las autopistas como vías de comunicación interurbana le sirven a J.S. como metáfora de la capacidad del individuo para zafarse de cierto corsé existencial

opresor, según se desprende del propio sentir de J.S. para con la existencia. De la sensación negra que persigue las cosas positivas y luminosas de la experiencia humana se huye por una carretera; y las carreteras nacen y conducen siempre a la ciudad, de ahí la relación con lo urbano.

Cuando hablamos de autopistas hablamos irremediabilmente de velocidad y vértigo. Así euforia y accidente casi a partes iguales se encuentran retratados a lo largo del cancionero de J.S. Tanto si se trata de euforia o accidente encontramos como causa a cierta desesperación por intentar vivir con mayor intensidad o, al menos, por escapar de cierto sentir pacato. Aunando por un lado el modo de aproximar el concepto de la autopista en sí, hasta realidades más próximas, y de otro la idea del accidente, encontramos el trágico final de *Barbi Superestar* que tras una vida demasiado apegada al abismo se ve acorralada para siempre en la circular M-30 de Madrid. Verso logradísimo que nos deja un aire barroco en el paladar “Por la M-30 derrapaba el caballo de la desilusión” (19d, 99). Velocidad y vida desesperada al límite le parecen a J.S. condiciones idóneas para evocar de un modo tan evocador y referencial un accidente de tráfico.

La idea del accidente la encontramos además cuando nuestro autor nos habla de la incapacidad creativa y, en cierto modo, también personal que lo acompaña en un momento delicado de su existencia.

Ando buscando una canción de contrabando
[...]
un *Rock and Roll* para correr por la autopista
donde se estrellan los artistas
quiero y no puedo
pisar el acelerador
mirando en el retrovisor
los semáforos del miedo (A1, 05).

La autopista es aquí naturalmente un espejo de doble hoja. Por un lado, es el camino, la vía por la que se llega a nuevos escenarios, la mítica carretera de los rokeros *on the tour*, de gira,

de ciudad en ciudad. Pero por otro, es también la salida hacia delante en lo personal, la vía de escape. Lo dice claramente: quiere correr, pero no puede. Queda claro que la velocidad es también sinónimo de vitalidad, un modo de hacerle cara a la pasividad y al acomodamiento personal o privado, en definitiva, la autopista, con su intrínseca posibilidad de velocidad, implica ganas de vivir y optimismo. Varios retales de ello nos aporta el análisis realizado de una de las canciones más optimistas, también feministas de J.S. Se trata de *Pisa el acelerador*, donde un Sabina extremadamente vital anima a su personaje a esta vitalidad:

¿Qué haces ahí tirada en el arcén?
Venga atrévete a correr
[...]
No te resistas... a la autopista
[...]
Ven que te espera...
la carretera (Rr, 84).

Incluso si este impulso vitalista contra el lado negativo no termina por aportar nada realmente positivo o concreto siempre queda, a ojos del cantante, el mero hecho de haberlo intentado, de haberse puesto en camino.

Pero no te engañes pensando
que el redil de vuelta va a seguir igual
el alquitrán del camino
embriaga más que el suave vino del hogar (Jyv, 86).

Destaca el verbo *embriagar* como modo de resaltar la emoción o la alteración de los sentidos que significa el intentar vivir más intensamente y no resignarse a lo que pareciera marcarnos el destino.

¿No son estos ejemplos una apuesta clara por el vitalismo? La carretera, las autopistas con sus doble sentidos y su posibilidad de imprimir velocidad representan, igual que los ríos para Jorge Manrique, la vida; una forma de estar en la vida, una

actitud que pretende dejar de lado posicionamientos pesimistas y la desidia. J.S., con estos versos, nos invita a tomar todas las posibilidades, a pisar el acelerador, a no renunciar a nada. Las autopistas como vías de escape múltiples hacia un posible bienestar que no siempre se antoja bien definido y ante el cual el individuo se puede sentir turbado. Recordemos aquí, para concluir, el verso suelto y un tanto impreciso de *Siete Crisantemos*: “Siete carreteras delante de mí / siete crisantemos en el cementerio / siete veces no, siete veces sí” (Ebm, 94).

Pisos, bares y hoteles

Entre los espacios urbanos que con mayor frecuencia aparecen en el cancionero analizado destacan sobre todo los bares y los hoteles. Ambos cobran un brillo especial en las canciones de J.S. y parecen servirle al compositor como un lugar que ofrece un sinfín de oportunidades vitales a las figuras que las habitan. Teniendo en cuenta que, tal y como se deduce de las canciones, el individuo experimenta la ciudad como una jungla de encuentros y desencuentros con la realidad, no es extraño que destaquen los bares y los hoteles como lugares casi de aparición casual en el vagabundear del individuo en su acontecer.

Por ello, es también que las referencias a los espacios privados son muy limitadas y siempre sujetas a cierta dosis de insatisfacción ya sea de tipo conyugal: “y cuando vuelves / hay fiesta en la cocina” (Ymmc, 96), o existencial: “y he salido a la calle / como un explorador” (Fyq, 92); aquí, aunque se produce la elipsis del lugar de origen, se intuye que es de la propia vivienda de la que se sale; no dejemos tampoco de prestarle atención al modo en que lo hace: “como un explorador” (Fyq, 92), o en otras palabras, como si el mundo fuera algo nuevo por conocer.

Bajo esa actitud parecen estar configurados los personajes; no es por ello extraño que en este deambular descubridor se tope con los bares y los hoteles como referencias maestras. Las motivaciones, las causas de dicha búsqueda, de esa exploración, son en gran medida la insatisfacción y la necesidad de algo esperanzador o portador de felicidad. La exploración guarda una

relación directa con la noche como territorio de exploración. Así lo describe J.S. en una entrevista realizada para la televisión aragonesa:

Uno sale por las noches pensando que va a encontrar a la Venus Afrodita de la barra de bar todas las noches y nunca la encuentra; siempre vuelve, pero al día siguiente piensa que la vas a encontrar y, siempre por la mañana se vuelve fracasado. Pero a mí, en realidad lo que me gusta de la noche es la diferencia entre la gente que va al trabajo, a casa o al banco, y la que hay en los bares. Es infinitamente más humano el tipo que se ha tomado dos copas una vez al año y te cuenta su vida, te habla de su mujer, que el tipo que va y vuelve del trabajo. Creo que es una superioridad moral de la noche fantástica. A la noche no se sale a hacer algo especial, no a lo de todos los días.¹⁶

Como veremos a continuación, la misma cualidad podría atribuírsele a los hoteles. Tenemos hoteles y bares como lugares simbólicos destacados desde donde se parte y adonde se llega en el intento por zafarse del cinturón de insatisfacción que, según J.S., parece rodear la existencia humana. Ambos lugares como símbolos asociados con la absoluta individualidad y búsqueda de libertad de los personajes de sus canciones. La libertad, la excitación y la búsqueda del placer serpentean entre los hoteles y los bares marcando el camino de la satisfacción interior.

Los bares

El bar, después de la vivienda privada, es uno de los puntos de encuentro humano más destacado en la sociología española. Los bares son un punto neurálgico dentro de los lugares urbanos que J.S. establece en sus canciones. No son sólo el lugar de encuentro social, sino que también son una plataforma de lanzamiento desde donde dejarse llevar a nuevas experiencias, un punto inicial en la adquisición de vivencias intensas de todo

¹⁶ Televisión de Aragón 1. La entrevista completa se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=DQiK2g3yx1E> [20.08.2017].

tipo. Entre ellas destacan las de tipo amoroso que, según nuestro ejemplo, comienzan realmente en el momento de disponerse a abandonar el establecimiento:

Le solté al barman mil de propina
apuré la cerveza de un sorbo
acertó quién el templo del morbo
le puso a este bar (Fyq, 92).

También se hace eco el bar de experiencias de tipo corporal provocadas por las drogas consumidas: “la piel recibe un telegrama urgente / los bares y los rostros / vacilan un instante luego mueren” (Jyv, 86).

Los bares son también el lugar al que se regresa tras el fracaso amoroso, el lugar donde apaciguar la desesperación y frustraciones a la que parece quedar condenado el amante tras la pérdida del amor. Es casi un lugar de recogimiento al que se llega con actitud de penitencia: “he vuelto a tropezar con el pasado / y he pedido en el bar de mis pecados / otra copa de ron” (Htg, 88), o jocosa: “desde que la perdí / hasta hoy, pobre de mí / cada vez más borracho / ruedo de mostrador en mostrador: / jefe tienen gazpacho” (19d, 99), o con una clara conciencia de todo el proceso: “Y regresé a la perdición de los bares de copas” (19d, 99).¹⁷

El bar es, sobre todo, un punto de reunión social cuyos encuentros en ocasiones aparecen descritos alcanzando casi tintes mitológicos: “tú reinabas detrás / de la barra del único bar / que vimos abierto” (Fyq, 92) o bien, vulgarizados hasta la mediocridad como se aprecia en el vocabulario empleado en la descripción de los aseos donde *Barbi Superstar* no duda en entablar conversación: “hecha un pingajo, me dijo en el tigre de un bar” (19d, 99). También se aprecia aquí una intención de mostrar al bar como un lugar para confrontarse con la realidad: “le hemos echado de menos / me dijo el bueno del barman / que me sirvió / vaso largo con limón” (Dc, 02), o a un nivel más

¹⁷ ¿Habla aquí el cantante de “perdición” como contraponiéndose a la salvación que supondría el haber tenido éxito en la experiencia amorosa?

corporal si se prefiere: “acabo vomitando en los lavabos de un antro moderno” (Jyv, 86).

Esta dualidad entre bar y realidad, casi podríamos decir entre realidad y deseo, encuentra un reflejo directo en lo que ansían las figuras o personajes de J.S. y lo que les ofrece la realidad. Tanto es así que la transformación en la realidad de un bar en una sucursal bancaria provoca incluso la reacción violenta del personaje protagonista de *Y nos dieron las diez*:

Y en lugar de tu bar
encontré una sucursal del Banco Hispanoamericano
tu memoria vengué / a pedradas contra los cristales
sé que no lo soñé,
protestaba mientras me esposaban los municipales (Fyq,
92).

Quizá por todo ello, por la aparente posibilidad propia y única que los bares ofrecen para salir de cierta desesperación, es que J.S. maldice la clausura de los mismos:

en esa hora maldita
en que los bares
a punto están de cerrar
cuando el alma necesita
un cuerpo que acariciar (Hdh, 87).

Los hoteles

Si los bares simbolizan una plataforma de lanzamientos hacia nuevas vivencias, los hoteles son el punto de llegada físico de las mismas. Aunque en un principio el hotel aparece relacionado con cierta negatividad: “en la posada del fracaso / donde no hay consuelo ni ascensor” (Htg, 88), suele ser la idea del hotel como refugio la que prima. Un lugar donde resguardarse y que, no por ello, implica la ausencia de un hogar propio, sino casi la insatisfacción con éste: “Hotel dulce hotel, hogar triste hogar” (Hdh, 87). Un lugar de refugio ideal para el disfrute de la intimidad que requiere de la mayor de las discreciones:

No debería contarlo
y sin embargo
cuando pido la llave de un hotel
y a media noche encargo
un buen champán francés
y cena con velitas para dos
siempre es con otra amor
nunca contigo;
bien sabes lo que digo (Ymmc, 96).

También quedan claros los propósitos para con las habitaciones de los hoteles. “Habitación con vistas a tu piel” (Hdh, 87), se canta también en *Hotel, dulce hotel*. La idea del refugio implica de por sí la necesidad de guarecerse del medio como si de uno acechante se tratara. “Y el Caribe embestía contra el hotel” (Ymmc, 96), escribe J.S. haciendo referencia a las diferencias sociales marcadas por el turismo en la Cuba de los últimos años de Fidel Castro. La habitación del hotel es entonces el lugar íntimo dentro de su impersonalidad. Tan fascinante le resulta a J.S. la habitación de hotel que le sirve como cubierta y contracubierta del disco *Hotel, dulce hotel*.

Pero el hotel simboliza también, además de la necesidad de refugio, el anonimato. La idea del placer anónimo, esto es, no condicionado por el convencionalismo social u otro tipo de moralismo encuentra una posibilidad de realización en el hotel. En lo que se refiere a la relación del anonimato urgente, la necesidad de resguardarse del ente social, es el hotel el lugar físico que hace de mediador y posibilitador de la convivencia entre ambas. Permítanme ejemplificar lo antedicho:

mejor que salgas sola del ascensor
conozco un chino cerca para cenar
inventa un nombre falso y déjalo en recepción
[...]
la llave está en la puerta, cuarto setenta y dos (Hdh, 87).

El hotel adquiere además una dimensión existencial, pues significa cambio, transición, la vida cambiante llena de nuevas e

intensas experiencias. Experiencias éstas que no parecen ofrecerle al poeta el establecimiento de un hogar tradicional. La idea de un hogar y una rutina establecidas suponen elementos nocivos para el disfrute y la realización interior. Así, la asimilación entre vida terrenal, hotel y disfrute se acentúa en grado sumo al final de la canción que da título al disco completo:

Tú sabes que el purgatorio no hay
amor doméstico con muebles de *escai*.
No es que no quiera, es que no quiero querer
echarle leña al fuego del hogar y el deber.
La llama que me quema cada vez que te veo,
me dice que es absurdo programar el deseo,
al cabo de unos años estaríamos los dos
adultos y aburridos frente al televisor.
Hotel, dulce hotel,
hogar triste hogar (Hdh, 87).

La emoción que desprenden estos versos nos lleva a entender el carácter simbólico del hotel en cuanto a su representación de vida intensa. No es raro que este motivo aparezca, como hemos visto, con asiduidad dentro de la obra de J.S. teniendo en cuenta que la vida del cantante de éxito implica largas distancias, nuevas ciudades y cambios constantes de hoteles. El hotel parece formar parte del universo simbólico de J.S. y es vehículo de emociones como la libertad y la excitación. Emociones éstas que sus personajes parecen necesitar en grandes dosis para hacer contrapeso a la pesadumbre de la que a ojos de J.S. parece componerse la vida normal.

El mobiliario urbano

La ciudad no se hace presente en la obra de J.S. sólo por medio de edificaciones y vías de comunicación, sino que también lo hace sirviéndose de muchos elementos del mobiliario urbano como marco espacial ideal donde situar personajes o como materia prima de las imágenes literarias que compone J.S.

Lo ejemplificaremos siempre bajo la óptica de que, según nuestro análisis, la ciudad simboliza el movimiento continuo de la vida, la agitación, el ir y venir de los personajes, un lugar de continuo tránsito; “por la calle pasa / la vida como un huracán” (Htg, 88), canta J.S. para hacernos partícipes de esta sensación de agitación.

El tránsito por la ciudad, el deambular de los personajes por ella ya sea en busca o no de nuevas experiencias, supone de por sí, la posibilidad para poder tenerlas. De forma muy simbólica lo plantea J.S. al hablarnos del paso de cebra —elemento clave de toda ciudad—, desde donde uno puede cambiar de calle o acera sin apenas correr ningún riesgo.

La vi en un paso de cebra toreando con el bolso a un
autobús / llevaba medias negras, bufanda a cuadros,
minifalda azul. / Me dijo tienes fuego, tranqui que me lo
monto de legal, salí ayer del talego, que guay si me
invitaras a cenar. (Mp, 90)

Conociendo mejor la peripecia que relata la canción *Medias negras* se entenderá porque aludíamos antes a la casi ausencia de riesgo; y es que resulta muy simbólico que en el lugar destinado para el tránsito controlado de peatones, es decir, el paso de cebra, se produzca un cambio en la existencia del personaje de la canción. Así que, del cambio físico de lugar se llega también al cambio emocional. Es casi como si se estuviera apostando a que los cambios del tejido emocional se producen sólo gracias al cambio físico de lugar o, al menos, a la predisposición hacia el mismo.

Trasmutación semejante nos remite J.S. cuando nos habla de los jardines, que de ser un espacio destinado al bienestar de los ciudadanos y al esparcimiento parecen querer ser más bien testigos mudos de la victoria de la emoción amorosa de los mismos: “dejaremos las estatuas públicas / derribadas en los jardines” (Ebm, 94) o como medio frondoso donde plantear acciones furtivas: “los violadores huyen de los jardines” (Ei, 98). Resulta interesante la comparación del primer verso, donde

el triunfo del amor significa el poder derribar estatuas públicas, con el triunfalismo de la estatua inmortal y estable ante el fracaso amoroso: “un mal día / me puso las maletas / a los pies de la estatua, de un poeta, / que está inmortalizado / en su glorieta” (19d, 99).

Si atendemos a la dicotomía que nos muestra el tratamiento de la estatua por parte de J.S. encontramos un doble modo de entender el ente público (no olvidemos que éste es el configurador de lo urbano). Por un lado, la estatua con su carga simbólica en el imaginario colectivo (la Historia acordada y asumida en forma de inmortalización de figuras) queda como algo carente de fuerza y frágil, fácil de derribar, ante la capacidad de la comunión amorosa.

Por otro, cuando esta comunión no tiene lugar y el individuo queda aislado de la misma, es cuando el ente público pareciera ejercer mayor presión. Curiosa relación entre soledad impuesta y presión del ente social que parece relegar, según lo que desprende el cancionero de J.S., al individuo a una idea de desprotección emocional. Simbólico resulta también que la estatua no sea ecuestre o de orden militar, sino que se trate de un poeta; casi como aludiendo a cierta magnificación de capacidades emocionales hechas poeta inmortal frente a la pobreza de acción, el bloqueo del individuo, su desamor y sus maletas.

Efectivamente, esta pobreza de acción emocional frente al desamor es un bloqueo de primer orden que J.S. emplea en diferentes canciones. La relación existente entre este bloqueo emocional y los elementos del mobiliario viene, entre otras, de la mano del semáforo en rojo como símbolo del “*no walk*” interior del individuo: “La pupila archivó / un semáforo en rojo / una mochila, un Peugeot / y aquellos ojos miopes / y la sangre al galope por mis venas / y una nube de arena dentro del corazón” (19d, 99).

Unas imágenes cargadas de emociones intensas. La existencia del semáforo en rojo como elemento clave en la composición de la imagen remite directamente al interior del

espacio emocional del personaje de la canción. Se mezclan aquí el entramado urbano con el tejido emocional del individuo para transmitir, a su vez, una dislocación entre ambos entornos. Sin duda, la imagen a la que nos referimos es un éxito poético de primer orden pues la alegoría del semáforo en rojo es algo interpretable por cualquier individuo del mundo civilizado. La carga emotiva de la imagen, la amante que se va con su mochila y que espera a que el semáforo cambie a verde para poder alargar la distancia, conecta con un entendimiento general gracias al simbolismo que encierra el semáforo en rojo en nuestra sociedad.

El transporte

No quisiéramos concluir este capítulo dedicado a los elementos urbanos sin prestar una atención al modo en que los medios de transporte integrados en la ciudad invocan en J.S. diversas emociones, sobre las que el autor vuelca su quehacer poético.

Puesto que los medios de transporte son un elemento más de la ciudad no es raro que los personajes de Sabina los hagan partícipes de sus propios contextos emocionales llegando a cobrar, en este proceso, los medios de transporte nuevas dimensiones y significados, o lo que es lo mismo, llegando éstos a convertirse en símbolos en sí mismos.

Los medios de transporte más representativos en el cancionero de J.S. son el metro, el autobús, el taxi y la moto. Antes de comenzar a ocuparnos de ellos, debemos hacer referencia a la estación. Si bien no es un medio de transporte en sí, en J.S. aparece como centro que alberga la posibilidad de ponerse en camino, cobra así altas dosis de simbolismo. Un símbolo de la libertad y de lo desconocido, de la intención de emprender nuevas vías y de despojarse de antiguas ataduras: “Al pisar la estación / le abrí la jaula a mi corazón” (Htg, 88). Sólo poner un pie en la estación significa librarse de cierta condena.

Como única referencia a la importancia ya destacada en este capítulo de la ciudad de Madrid encontramos el verso “Yo me

bajo en Atocha,” (Jyv, 86), haciendo casi una reverencia a la estación madrileña.

El autobús y el metro significan no sólo el transporte colectivo, sino también la mayoría de la población con sus valores, usos y costumbres cotidianas. En suma, la gran generalidad entre otros estratos sociales. “Cuéntale que me siento seco / igual que un presidente dentro de un autobús” (Htg, 88), escribe Sabina para hacer eco de la apatía hacia los demás en momentos de desaliento moral. Modo genial de mezclar de nuevo las esferas sociales diferenciadas dentro de una única imagen literaria, quizá sea también siguiendo este patrón de mezclar estratos sociales diferentes en una única imagen poética por lo que la ex reclusa con toque marginal de *Medias negras* no esté subida en el autobús que le pasa por el lado: “La vi en un paso de cebra / toreando con el bolso a un autobús” (Mp, 90).

Pero en el metro hay lugar para todo el mundo. El metro parece ser el espejo donde muchas veces los personajes de J.S. vuelcan sus propios gustos, odios, filias y fobias, casi a modo de recipiente social donde todo tiene cabida: “cuando entra al metro el exhibicionista” (Htg, 88), pero que también desde donde rebotan impresiones que quedan grabadas en el tejido emocional de sus figuras. “El metro huele a podrido, / carne de cañón y soledad” (Rr, 84), escribe J.S. para hablarnos del momento matutino de ir al trabajo. La actitud hacia el trabajo obligado no deja más interpretación posible que la aportada en la canción *A las seis de la mañana* con el verso “y yo sin ganas de vivir / pero con ganas de perder el tren de las seis de la mañana” (Ymmc, 96).

Si el metro parece conducir al trabajo o, al menos, estar muy ligado a las obligaciones diarias de los individuos, el taxi viene a simbolizar una dosis mayor de libertad y otro tipo de emociones más alejadas de la obligatoriedad. ¿Cuáles? Las asociadas a la libertad de horarios no sujetos a trabajos tediosos y a la facultad de moverse con mayor soltura. El taxi, casi como un ordeno y mando del transporte, como deseo de movilidad e interacción con la realidad hecho realidad; libertad ésta que sin embargo

parece entrañar sus riesgos a largo plazo: “los fugitivos del deber / no encuentran taxi libre para el cielo” (Fyq, 92). También supone una puerta abierta a la despedida, siendo aquí el taxi un vehículo de las emociones de las personas: “Desde el taxi y haciendo un exceso / me tiró dos besos / uno por mejilla” (19d, 99).

J.S. no deja escapar esta idea del taxi como vehículo de emociones y la perfila casi hasta la perfección a la hora de hacer referencia al dolor amoroso que siente una de sus figuras mientras está en su interior: “cuando un taxi es una ambulancia” (A1, 05), es decir, cuando un taxi lleva dentro un paciente, un enfermo, alguien aquejado íntimamente.

De un modo diferente vienen a ser tratadas las motocicletas. La motocicleta es uno de los símbolos base, casi un arquetipo, del Rock y por ello al ser mencionadas en relación a determinados contextos es que surge una larga lista de ideas asociadas a la misma; no sólo la facultad de moverse con cierta libertad dentro del propio movimiento (sentir el viento de la velocidad, la poca seguridad, etc.), sino la idealización del pensamiento ajeno a todo tipo de obligación o responsabilidad —en favor de conocimientos y modas más superfluas—, parece potenciar el simbolismo de la motocicleta dentro del espíritu Rock.

Esto que quizá pueda ser una interpretación demasiado subjetiva coincide en parte con lo que J.S. evoca con la creación de imágenes como la siguiente: “mientras Barbi levitaba en la Harley / de un chulo de playa / que entre el Tarot, Corto Maltes y Bob Marley, / le propuso abortar”. (19d, 99). La idea que Barbi levite nos da idea de la intensidad de una emoción que experimenta al desviarse de su plan inicial y que poco parece tener que ver con la idea de la maternidad y de fundación de una familia. Por otro lado, la referencia a la motocicleta se extrapola al tratarse de una *Harley Davidson*, máximo símbolo de la libertad roquera.

Con todo, los medios de transporte garantizan el vaivén emocional de los personajes de J.S., pasan de ser un medio para

desplazarse a ser metáfora y también parte real expresiva de las emociones de las figuras que habitan el cancionero de Sabina.

Resumen

La poética de J.S. es de profundo calado urbano. Esto se aprecia no sólo en la pluralidad de elementos urbanos en los que se apoya nuestro autor para elaborar sus figuras, sino también en cómo la ciudad en sus límites parece englobarlo todo. Los personajes que las habitan, así como las escenas que se trazan en las canciones, no sólo se insertan en la ciudad, sino que la asumen como el medio existente que los precede y que necesita por tanto ser descubierto y explorado mientras se vive. En este sentido, la ciudad, con su pluralidad de oportunidades y su extensión física, se asemeja a la jungla.

La idea de la densidad del medio queda bastante clara si entendemos el aspecto de novedad y desconocimiento que se establece entre ciudad e individuo. Los personajes de sus canciones viven o asisten a lo que les toca vivir situados en una calle concreta, en la contemplación de un semáforo, o encuentran consuelo emocional interactuando con el entorno urbano.

La ciudad también le sirve a J.S. como una perfecta metáfora de situación para con lo que acontece en el esquema emocional de sus personajes. Otros fenómenos parecen despertar también la atención de nuestro autor a la hora de referirse a la relación entre individuo y urbanismo. El transporte empleado por parte de sus personajes para desplazarse por la ciudad en sus diversas formas (coche privado, taxi, metro o tren) así como sus estaciones correspondientes vienen a hablarnos de muchas más cosas que las aparentes; se nos intenta hablar de un sentir general, de cierto palpitar social aparte de la agitación interior del personaje en éste encarnando dicho viaje.

Las carreteras y las autopistas como vías de comunicación interurbana le sirven a J.S. como metáfora de la capacidad del individuo para zafarse de cierto corsé existencial opresor. La carretera, las autopistas con sus dobles sentidos y su posibilidad de imprimir velocidad representan la vida; una forma de estar en

la misma, una actitud que pretende dejar de lado posicionamientos pesimistas y la desidia. J.S., con estos versos, nos invita a tomar todas las posibilidades, a pisar el acelerador, a no renunciar a nada.

Entre los espacios urbanos que con mayor frecuencia aparecen en el cancionero analizado destacan sobre todo los bares y los hoteles. Ambos cobran un brillo especial en las canciones de J.S. y parecen servirle al compositor como un lugar que ofrece un sinfín de oportunidades vitales a las figuras que las habitan. Los bares, no son sólo el lugar de encuentro social, sino que también son una plataforma de lanzamiento desde donde dejarse llevar a nuevas experiencias, un punto inicial en la adquisición de vivencias intensas de todo tipo. También el lugar al que se regresa tras el fracaso amoroso.

En lo que se refiere a la relación del anonimato urgente, la necesidad de resguardarse del ente social es el hotel el lugar físico que hace de mediador y posibilitador de la convivencia entre ambas.

El mobiliario urbano le sirve a J.S. como contexto en el que entremezcla el entramado urbano con el tejido emocional del individuo.

Los medios de transporte más representativos en el cancionero de J.S. son el metro, el autobús, el taxi y la moto. La estación, pese a no ser un medio de transporte en sí, aparece como centro que alberga la posibilidad de ponerse en camino, cobra así altas dosis de simbolismo. Los medios de transporte garantizan el vaivén emocional de los personajes de J.S., pasan de ser un medio para desplazarse a ser metáfora y también parte real expresiva de las emociones de las figuras de su particular universo creativo.

3. La naturaleza como contorno

La mayoría del presente capítulo forma parte de mi primera tesis sobre J.S. (Zamarro 2015). Siendo tan importante su contenido, no dudamos en mejorarlo y ofrecerlo aquí para darle mayor coherencia al presente trabajo.

El contraste campo-ciudad

Ya en los primeros versos de *Calle melancolía* se apunta la idea de una separación progresiva entre ciudad y campo. El campo es para J.S. un símil de lo natural y la ciudad, por tanto, una expresión de la distancia entre el individuo y los elementos naturales que, pese a todo, acabarán, como veremos, haciéndose presentes. Al decir en la citada canción “el campo estará verde / debe ser primavera” (Mc, 80), el narrador nos comunica su aislamiento, el punto de vista desde el cual se encuentra la ciudad y también nos habla del desconcierto para con las estaciones del año, la incertidumbre que ofrece la ciudad al individuo en contraposición a la certeza del cambio estacional que, en teoría y según el prisma casi nostálgico de este narrador, se tiene en el entorno rural.

Ajeno es, entonces, el individuo de ciudad a la percepción directa del cambio estacional. Ajeno, y algo más triste si atendemos a la comparación del paisaje que se deriva del verso “el barrio donde habito / no es ninguna pradera / desolado paisaje / de antenas y de cables” (Mc, 80). De forma clara se entiende que una pradera debería ser un lugar más feliz, en cualquier caso, la ciudad, ese desolado paisaje, parece ser lugar errado para la completa felicidad. El adjetivo *desolado* describe no sólo el paisaje, sino también el estado de ánimo al que se ve abocado el narrador.

Pero esta idea de contraposición campo-ciudad, esta distancia entre lo urbano y lo natural, no es casual y deja sus huellas en otras canciones de la misma época por lo que representa un hilo conductor dentro del universo temático de nuestro autor. La ciudad, como un espacio alejado de la naturaleza, es una idea constante que, en ocasiones, viene a relacionarse con descripciones de corte geográfico real. Un ejemplo nos ayudará a comprender dicha relación. En *Pongamos que hablo de Madrid* se canta “donde el mar no se puede concebir” (Mc, 80) para referirse a Madrid. No dice el autor que el mar no se deje sentir por estar alejado geográficamente, sino que puntualiza con

el verbo “concebir” haciendo hincapié en una imposibilidad total de naturaleza.

Curiosamente, el mar vuelve a aparecer en la canción como una verdad que se busca en su opuesto, algo así como en una quimera de la realidad. “Perseguir el mar dentro de un vaso de ginebra” (Mc, 80). Pero quedémonos con la idea de fuerte contraste ciudad / naturaleza en base a sus elementos y manifestaciones, pues del mar nos ocuparemos con mayor profundidad en las siguientes páginas.

La ciudad surge como manifestación humana ajena a los órdenes naturales, como lugar donde los procesos naturales apenas rigen nada. “Las estrellas se olvidan de salir” (Mc, 80), escribe J.S. en la misma canción. La ciudad como realización positiva del hombre contra el entorno. Lugar donde el hombre ha logrado que lo natural quede sustituido en su función por el desarrollo tecnológico, “el sol es una estufa de butano” (Mc, 80). Esta realización positiva, esta forma de sustitución parece ser origen de la añoranza de lo natural como garante de sentimientos más directos.

Así, acercándonos un poco a los últimos discos de su discografía encontramos en la canción *Peces de ciudad* una referencia clara a esta añoranza: “En la fatua Nueva York / da más sombra que los limoneros / la estatua de la libertad, / pero en *desolation Row* / las sirenas de los petroleros / no dejan reír ni volar” (Dc, 02). La realidad de la naturaleza parecería según estos versos más agradable que la de la gran ciudad.

Crucemos de nuevo el charco de camino a Europa. Para J.S., Madrid viene a representar todas las ciudades, el urbanismo desmedido y su influencia directa en cómo los habitantes, el individuo, percibe su propia existencia. Continuando con *Pongamos que hablo de Madrid*, vemos al final de la versión original¹⁸ una referencia clara al sur como lugar de reposo

¹⁸ Hay dos finales para esta conocida canción. El segundo de ellos, supone una declaración de amor hacia la ciudad de Madrid, lugar donde el jienense ha residido la mayor parte de su existencia. De los versos originarios “cuando la muerte venga a visitarme / que me lleven al sur donde nací / aquí no queda sitio para nadie / pongamos que hablo de Madrid” (Mc, 80) se llega a “cuando la muerte venga a

eterno preferido. “Cuando la muerte venga a visitarme / que me lleven al sur donde nací / aquí no queda sitio para nadie / pongamos que hablo de Madrid” (Mc, 80), el sur como lugar apacible. Los versos parecen encerrar un reproche al carácter duro e invivible de la ciudad. Casi un corte de mangas desesperado a la encrucijada de la vida hecho desde el lado de la muerte. La referencia al poco lugar, se hace pareja de cierta deshumanización. Por otro lado, resalta el sur, la tranquilidad del campo, como destino final para residir eternamente.

Lo natural. Los elementos naturales

Con este subcapítulo se pretende mostrar en qué medida los elementos de la naturaleza o su efecto representan para el universo propio de J.S. un contexto perfecto para enmarcar el sentimiento o las situaciones desesperadas, sirviéndole así de compañeros inmejorables en la elaboración de imágenes o en la elaboración de juegos retóricos. Dicha labor creativa tiene mucho que agradecerle a la simbología que acompaña cada uno de estos elementos naturales y de cómo éstos son entendidos por el imaginario colectivo.

De entre la amplia variedad de elementos existentes de este tipo, hemos decidido ejemplificar sólo aquellos de abundante presencia entre las canciones que nos ocupan. También coinciden con los más universales, y que mejor harán comprender el sentido de nuestro estudio. Así encontramos por este orden: la lluvia, el mar, los astros (el sol y la luna), la flora y la fauna.

La lluvia

Al referirnos a la lluvia como fenómeno de la naturaleza no nos queremos centrar únicamente en su virtud atmosférica (la caída del agua, el choque entre nubes...), sino que con ello entendemos también todo lo que viene parejo (la tormenta, los charcos, el barro, el aguacero, el chaparrón, los relámpagos y, cómo no, los

visitarme / no me despiertes déjame dormir / aquí he vivido aquí quiero quedarme / pongamos que hablo de Madrid” (Jyv, 86). Cambio de actitud y señal de agradecimiento a la capital.

truenos, la ausencia del sol, la nube negra), pues cada uno de estos elementos parece ser pieza clave en la manera que J.S. contextualiza la desesperación.

La lluvia en sí misma aparece en el cancionero de J.S. hasta la reiteración. Siempre vista desde un punto de vista urbano, esto es, desde los inconvenientes que plantea, la lluvia es el marco de la foto de la tristeza o la desesperación, un contexto externo para el interior convulso de los protagonistas de sus canciones. Nada que ver con la visión tradicional, más rural también, según la cual se entiende la lluvia como un símbolo de beneficio, casi de inversión en lo terrenal si pensamos en lo que significa para el mundo agrícola.

En J.S. tampoco se aprecia una valoración de la lluvia en su significado purificador, agente mediador entre lo divino y lo humano, o en otras palabras “portadora de las influencias espirituales” (Ciriot, 2003. p.296) del cielo a la tierra. Así que cuando en la canción *Carguen, apunten, fuego* (canción dedicada al servicio militar) encontramos el verso “Cuando no queda nada ya mejor que la lluvia” (Mc, 80), vemos la lluvia como un obstáculo a la propia existencia y no como un elemento benefactor de la misma. La lluvia ocupa aquí el último lugar en la escala de las cosas mejores, y el verso posee incluso cierto tono sarcástico tal que si la lluvia fuera algo negativo. Siguiendo en la misma canción encontramos otra muestra; tras decir que su amada no le escribe vuelve con el verso “no para de llover” casi como si el hecho de verse privado de la correspondencia amorosa de su compañera formara parte de esta lluvia que se presenta como exterior pero que parece englobarlo todo.

Esta idea de la lluvia exterior como una metáfora de situación para con el tejido emocional de los protagonistas no es más que afirmar la desesperación ante el infortunio, esta reiteración de la desgracia bajo la forma de la lluvia la encontramos bien plasmada en *Siete crisantemos*: “también en el infierno llueve sobre mojado” (Ebm, 94), como si incluso en el infierno, el lugar más horrible dentro de la categoría de lo peor, las desgracias se sucedieran como víctimas de un pesimismo eterno

donde dispuestos a caer en un pozo negro sólo se puede seguir cayendo. Pero el cancionero de J.S. no es una apología del pesimismo, sino todo lo contrario, una apuesta por vivir, aunque conlleve riesgos.

Un ejemplo de esto lo tenemos en el electrónico *Benditos, Malditos* donde el autor parece decantarse por los desfavorecidos y posicionarse en favor de a quien la vida le pasa factura, los que van sin paraguas porque quizá nadie les enseñó a utilizarlos. “Malditos sean los que se mojan poco cuando llueve” (Dp, 03), canta Sabina.

Habiendo seguido de cerca las referencias a la lluvia, bien pareciera que no sólo llueve en el exterior y sobre las personas, sino también dentro de las mismas como reflejo de un estado de ánimo negativo o desalentado. La persona se vuelve así casa, habitáculo (metáfora quizá del interior de la mente). Así lo entendemos cuando en *Incompatibilidad de caracteres* vemos la referencia autobiográfica: “siempre que en mi piso de Tabernillas llueve” (Jyv, 84), haciendo referencia a la pesadumbre interior, casi bipolar, que aborda al narrador con respecto a los desencuentros con su amada; “en su buhardilla brilla el sol” (Jyv, 84), sigue el verso cerrando la idea del antagonismo entre amantes. La causa de este desaliento, esta desesperación o lluvia interior parece venir siempre del exterior, ser fruto del desencuentro con la realidad que deja a los sujetos de sus canciones como hilos sueltos que han perdido su función.

La lluvia, en cualquier caso, simboliza las tinieblas que todos tenemos, las sombras del interior, una carga que a veces parece contagiosa o que se lleva consigo. Aunando de un lado cierta visión negativa de la mujer y, de otro, a la lluvia como símbolo anímico transportable, damos con el verso “hay mujeres que arrastran maletas cargadas de lluvia” (Ebm, 94), aquí las maletas serían el pasado o la pesadumbre interior, de ahí la necesidad de ser arrastradas. ¿Hay acaso imagen más desesperada que la de alguien arrastrando sus propios demonios, llámense tristeza, pasado tormentoso o inestabilidad emocional?

Si para J.S. la lluvia es un estado de ánimo, la noche parece ser la culpable de que éste sea de tintes oscuros. Es por ello que las noches lluviosas parecen circunscribir perfectamente la desdicha, o al menos ser la circunstancia que conduce a la misma. En *Quédate a dormir* J.S. necesita sólo dos versos para hacernos partícipes de toda una situación amorosa en tensión. “Las cuatro y media, quédate a dormir; / está lloviendo dónde vas a ir” (Jyp, 85), estos dos versos muestran mucho más: una noche tras de sí, una velada que toca a su fin a regañadientes, y un ruego que se niega a serlo en una tensión sexual no resuelta entre los protagonistas. Aquí el empleo del gerundio del verbo llover ayuda mucho a reforzar la idea de tensión lineal, casi repetitiva que parece atrapar a sus protagonistas.

La conjunción entre la lluvia y la noche parece condenar toda actuación posible. El hecho de que sea tarde y llueva, parece ser señal, otra vez repetida, de la imposibilidad de las cosas, de su entorpecimiento irremediable.

Pero al comenzar este epígrafe apuntamos que no sólo nos ocuparíamos de la lluvia en sí misma, sino que también lo haríamos de sus adyacentes. Analizando algunos ejemplos del tratamiento que recibe la tormenta empezamos a dar cuenta de este respecto.

Así es, el clima de tormenta suele acompañar para J.S. al bajón emocional. No hay más que fijarse en el *Viejo blues de la soledad* donde el protagonista se sabe solo (y por ello un poco hundido también) desde el momento que ve alejarse el autobús de su amada. Esta circunstancia emocionalmente adversa se ve empeorada por culpa del clima: “bajo un cielo más negro que el betún” (Rr, 84), escribe Sabina como si el color negro del cielo fuera sólo un pronóstico de que lo peor aún está por llegar, esa tormenta que se avecina y que parece guardar algún tipo de relación directa con el equilibrio emocional del personaje.

En esta canción, los sentimientos de fracaso, soledad, abandono y previa desesperación se conjugan en el verbo de la tormenta que de nuevo relaciona lo externo (lo que pasa en la atmósfera, lo exógeno) con lo que sucede en el interior de los

seres (el miedo, la soledad y la desesperación). Todo esto se corrobora de golpe cuando, avanzando en la canción, llegamos al verso “afuera está lloviendo y no tengo a quién abrazar” (Rr, 84). A estas alturas de nuestro estudio entendemos que este “afuera” es un “adentro”, otra manera de decir que llueve sobre mis circunstancias.

No obstante, las tormentas no están solas, y si hay algo ligado para siempre a la sola idea de tormenta, es el trueno. Éste aparece como separador entre realidades diversas. Cosa que se aprecia de modo magnífico en *Mi amigo Satán*. “Escuchóse entonces un bárbaro trueno, en mi cama sudando me vi despertar” (Mc, 80). Con el trueno por un lado se deja atrás, en otro plano, el encuentro con ese Satán revelador de los secretos de la condición humana y, por otro, se retorna a la realidad de la cama empapada en sudor. Esta frontera auditiva entre dos realidades también es el punto y final de la inocencia. La pérdida de la ignorancia o de la inocencia se relaciona aquí con lo diabólico mediante el símbolo del trueno.¹⁹ En cualquier caso, es un movimiento de realidades abstractas donde el bien y el mal oscilan como puntos indistintos de un péndulo que zigzaguea por azar.

El aguacero parece gozar de cierta predilección. Si bien aparece en la canción *Yo mí, me contigo* en un verso que retoma de un modo único a César Vallejo (uno de los poetas más admirados por J.S.). “Yo no quiero París con aguacero” (Ymmc, 96), escribe Sabina negando en parte el famoso verso, “Moriré en París con aguacero”, del peruano. Teniendo en cuenta lo que hasta el momento viene significando la lluvia en su cancionero, no es raro asociar este aguacero con morir tristemente; algo que Sabina niega al decir que no lo quiere. Al negar el aguacero se le dice sí a la vida y se le quiebra camino a la muerte. El aguacero,

¹⁹ El trueno como tópico literario era un tema recurrente en la épica medieval donde en las noches de tormenta, en noches de rayos y truenos es cuando el mal conspira mediante el ajeteo atmosférico. En nuestro caso el trueno parece ser la muestra de poder que Satán emplea para despedirse y devolver al protagonista de su abducción.

en ambos casos, es el contexto de la muerte, la cama donde se acomoda.

Algo un tanto más complejo sucede en *Ciudadano cero*, donde el aguacero forma incluso parte del estribillo de la pieza. Aquí este aguacero no se asocia tanto al momento de la muerte, aunque de sombra alargada es siempre puntual, como a una continuidad vital y adversa de la que no se puede escapar. El aguacero, como una constante que nos acecha y a la que no se puede dar merced pues mutila aspiraciones e ilusiones, un aguacero (como pesadumbre, casi social) que mitiga proyectos y arruina la vida. Veamos los versos en que nos basamos “siempre sin paraguas, / siempre a merced del aguacero” (Jyp, 85). Versos que sirven para referirse a un ciudadano desesperado que parapetado con una escopeta en un hostel de barrio dispara indiscriminadamente a los transeúntes.

La causa de dicho episodio, de su desesperación parece estar escondida en algún lado de los dos versos mencionados, como si una larga exposición a este aguacero (que es la vida sin ilusión, quizá también la imposibilidad de salir del suburbio, de una errónea adaptación a un mundo en continuo cambio...) lo deja en un estado pasivo al que sólo le queda la violencia como forma de revancha contra el medio, como forma de llamar la atención.

Además, en esta línea de intentar describir la vida mediante lo atmosférico, encontramos la destacada referencia al huracán como una vorágine un tanto desenfundada que todo lo arrastra. Así cuando en *¿Quién me ha robado el mes de abril?*, dice “Y cuando, por la calle pasa la vida como un huracán” (Htg, 88), parece situarnos en el centro del mismo, ajenos a lo que sucede alrededor, o, al menos no formando parte de la vorágine descontrolada. Ese huracán, esa vida, pasa por la calle, casi al otro lado del cristal desde donde este hombre del traje gris parece contemplarlo todo con cierta desesperación por habitar en la indiferencia de sus acontecimientos. El centro del huracán simboliza aquí más la imposibilidad de implicarse de modo certero con el medio que la virtud de la calma y el sosiego.

La tormenta propiamente dicha no es utilizada por J.S. para referirse únicamente a lo emocional, sino que también alcanza la esfera de lo político. En la canción *Con la frente marchita*, la palabra tormenta engloba toda una situación política adversa. Se refiere, tal y como se adivina por las referencias geográficas que hay en la canción, a la dictadura de Videla en Argentina. “Duró la tormenta / hasta entrados los años ochenta” (Mp, 90), escribió Sabina poniéndole cotas a la dictadura; luego de esto, elabora una de las imágenes de más nivel literario dentro de todo su cancionero y que, precisamente, se refiere al efecto del agua. “Luego el sol fue secando la ropa de la vieja Europa” (Mp, 90).

Aquí, la ropa (aún mojada), simboliza no sólo la manera de hacer política de los países de Latinoamérica, sino a ellos mismos como apéndices de Europa, satélites adyacentes que son herederos de las tendencias europeas. Pero en esta canción también encontramos la palabra “chaparrón” como momento clave de la tormenta y por ende el más peligroso.

Pero no es esta la única vez que la idea del peligro se muestra a través de la palabra chaparrón (lluvia abundante de un golpe). Si bien en contextos muy dispares en *Conductores Suicidas* el chaparrón alude a las altas cotas de peligro de adicción que tienen todos aquellos que se aproximan a pasear por el limbo de las drogas y el placer. Un chaparrón, peligro, que todos padecen por igual. Según la biografía de M. Flores la canción iba dedicada al cantante Manolo Tena y a su particular manera de perder el control (Flores, 2000, p.152): “Tú que eras un maestro en el difícil arte de no mojarse bajo un chaparrón” (Fyq, 92). La tormenta y sus momentos simbolizan en todo caso el peligro.

Para cerrar este epígrafe, conviene mencionar que, si bien la lluvia y todos sus adyacentes simbolizan lo negativo, la imposibilidad de las cosas y por ello son un marco perfecto para la foto de la desgracia o la desesperación, la ausencia de los mismos significa exactamente lo contrario. Donde no hay lluvia, germina la posibilidad de la felicidad. Para referirse al momento feliz del enamoramiento dice “ni sobre mojado llueve todavía” (19d, 99). Aquí hay un abandono de la idea de la lluvia sobre la

lluvia, de los problemas sobre los problemas. Aun así, se emplea el adverbio *todavía* como diciendo que la lluvia terminará por llegar tarde o temprano, cual destino inevitable. Lo mismo sucede (aunque parezca contradecirse) cuando un poco más adelante vemos “ahora que las tormentas son tan breves” (19d, 99).

En este orden de cosas pocas son las referencias a la lluvia o al efecto del agua en su sentido positivo. Como muestra de esto último veremos a continuación dos ejemplos que sirven de broche final de este epígrafe. El primero lo encontramos en la canción *Esta noche contigo* y se refiere al verso “que se mojen las balas” (Ebm, 94) que parece clamar por el triunfo de lo natural sobre lo artificial, del instinto sobre la mecanización si atendemos al tema general de la canción (la paralización de la ciudad, o la no formulación de las cosas normales y rutinarias a favor del encuentro entre los amantes).

El segundo ejemplo también está relacionado con el instinto sexual del hombre. En *Medias negras*, la lluvia vuelve a aparecer como la circunstancia general que engloba lo que ocurre, una lluvia que se nos antoja oscura pero que en cualquier caso es un agente que posibilita el encuentro entre ambos protagonistas: el hombre solitario que pasea en una noche lluviosa y la mujer sin paraguas que deambula desorientada bajo la lluvia. El hecho de no estar expuesto a la lluvia es de todos modos algo que condiciona el encuentro. “Me echó un cable la lluvia. / Yo andaba con paraguas y ella no. / ¿Adónde vamos, rubia?” (Mp, 90). Esto recuerda mucho el caso del protagonista de *Ciudadano Cero* (que también iba sin paraguas bajo el aguacero), curiosamente ambos personajes en la cuerda floja de la delincuencia. El paraguas, en cualquier caso, también es un adyacente de la lluvia y para Sabina, en estos casos, parece ser un garante de una normalidad social.

El mar

En la canción *Juana la loca*, J.S. elabora un retrato detallado del travestismo de un ejemplar padre de familia. Aparte de la sarcástica y obligada referencia al personaje histórico de Juana

la loca en relación con el ibérico Don Juan español, conviene destacar la original manera que tiene el autor para hacer referencia al deseo sexual contenido de este ejemplar padre de familia. “Después de toda una vida / poniendo diques al mar / trabajador intachable / esposo y padre ejemplar” (Rr, 84), escribe J.S. Aquí, amén de la frase hecha, el mar aparece referido como algo incontenible; el mar es aquí el deseo sexual, la tendencia natural de este personaje al travestismo y la seducción del género masculino. La relación que se establece inmediatamente a continuación nos indica cuáles son dichos “diques” que pretenden contener el empuje del incontrolable mar.

Esto es: el papel de trabajador intachable, como prototipo de la eficacia social establecida y, por ende, contrario a una sexualidad diferente, supone un dique, o freno, una barrera al desarrollo libre del instinto. Asimismo, el rol del esposo y padre ejemplar también aparece como inhibidor social del impulso sexual. El mar, por tanto, como elemento natural por excelencia, como impulso natural interior que resulta irrefrenable y ante el que no hay diques posibles. Incluso, la acción de “poner diques” de refrenar y deprimir, aparece aquí como un acto llevado a cabo durante años, tal y como reza uno de los versos precedente “después de toda una vida”. En otras palabras, el mar como instinto natural irrefrenable que siempre acaba por cobrarse lo que es suyo.

Si atendemos al significado simbólico del mar, encontramos que según el diccionario de símbolos el mar corresponde al océano inferior, al de las aguas en movimiento (Cirlot, 2003, p.305). Más concretamente, habla de un agente transitivo entre lo no formal (aire y gas) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar se considera entonces como una fuente de vida. Sobra añadir que en la canción, el impulso sexual desatado viene a ser la vida, la felicidad, el freno a la represión interior.

Otra muestra de que el mar es para J.S. sinónimo de vida la encontramos en *Nacidos para perder*. Aquí, nuestro elemento

simboliza la amplitud de horizontes y posibilidades. “Tras las montañas estaba el mar / la noche, el vértigo, la ciudad” (Htg, 88). La contraposición de términos montaña-mar implica de por sí la superación de la primera en favor de alcanzar el segundo. La montaña como obstáculo antes de llegar a la vida. También como elemento vertical del desarrollo interior y como punto materializado de la unión entre el cielo y la tierra. En cualquier caso, algo de altura. Al atender al verso en su contexto dentro del cuerpo de la canción, se produce en el lector-oyente un descenso casi físico de la altura de la montaña para planear dirección al mar que se vislumbra a lo lejos como destino deseado; se dan cita la noche, el vértigo y la ciudad como las tres aristas maestras de la experiencia completa de vivir libremente.

Esta libertad vital a la que aludimos en relación con el mar aparece de nuevo en la canción *Locos de atar*. A estas alturas de nuestro estudio, nos es claro que para el universo de J.S. el trabajo involuntario, la obediencia al trabajo es sinónimo de rutina y de anulación sistemática de los deseos espontáneos de la existencia humana. “El lunes es el día peor, / bailar con un ordenador el bolero del masoca. / Volviéndole la espalda al mar / sin un mal beso que llevarse a la boca” (Htg, 88).

Si bien, según lo dicho, estamos en un lunes, primer día de semana laboral, a lo que se da la espalda es al fin de semana con toda la carga de libertad que para cualquier trabajador de lunes a viernes supone. El fin de semana como un mar de libertad al que hay que renunciar cuando llega el lunes para dedicarse al tedioso trabajo y las obligaciones. Al dar la espalda al fin de semana, al mar, se está negando de algún modo también la posibilidad de llevarse un beso a la boca, aunque ese beso, como dice el verso sea sólo un mal beso; un placer que era posible durante el fin de semana.

Tanto es el mar importante para J.S. que la primera canción del disco *Mentiras piadosas* lleva por título *Eclipse de mar*. En

sentido figurado un eclipse²⁰ de mar resulta casi del todo imposible a no ser que el mar venga a ser la representación de otra cosa. Para ello, se hace necesario conocer el contenido de la canción. Se habla en ella de la poca influencia que ejercen las pasiones humanas de los comunes mortales (gente sin mayor influencia social en los entramados del poder) sobre los procesos más generales de la sociedad y la Historia. Así, ni la radio, ni el diario, ni la prensa diaria se hacen eco de lo que sucede de un modo puntual en la vida del individuo de a pie.

La pérdida del amor por un individuo cualquiera no aparecerá reflejada en los grandes medios, pese al drama que suponga para el individuo. A esta pérdida puntual de referentes por parte del individuo es a lo que parece referirse J.S. con *Eclipse de mar*. El mar oculto, eclipsado, por la vorágine de procesos generales que parecen más importantes y que relegan a un lado el sentir individual del protagonista de la canción. La canción no es una reivindicación de este tipo de sentimientos, sino una manifestación del hecho; de cómo los procesos que, teóricamente, reflejan el avance de la sociedad eclipsan lo que realmente toca el interior de los individuos de una sociedad. El mar, como elemento oculto, es aquí el conjunto de pasiones diarias que el ciudadano de a pie experimenta.

De la larga lista de ejemplos que brinda la canción, destacamos

pero nada decía la prensa de hoy / de esta sucia pasión, de
este lunes marrón / del obsceno sabor a cubata de ron de
tu piel / del olor a colonia barata del amanecer. / Hoy
amor, como siempre / el diario no hablaba de ti, ni de mí.
(Mp, 90)

Es decir, los elementos que componen la vida diaria, los que emocionan, no encuentran reflejo en el acontecer general que se ve reflejado por una larga serie de hechos.

²⁰ Como sabemos, un eclipse es la ocultación transitoria, total o parcial, de un astro por interposición entre él y la tierra. En cualquier caso, por eclipse se entiende una ausencia o desaparición transitoria de una persona o cosa.

Pero nada decía el programa de hoy
de este eclipse de mar, de este salto mortal,
de tu voz tiritando en la cinta del contestador,
de las manchas que deja el olvido a través del colchón.
(Mp, 90)

El hecho individual, el drama íntimo, que no encuentra cabida en el acontecer general, este hecho es lo que parece entenderse aquí como un eclipse de mar. Elementos cotidianos, si se quiere, pero sumamente importantes en el acontecer diario y en la vida de cada individuo.

No sólo aparece el mar como un elemento de encuadre para los sentimientos humanos, sino que los efectos del mar también encuentran su reflejo en el cancionero, llegando a cobrar un papel destacado en la arquitectura de sus canciones. En la romántica balada *A la orilla de la chimenea*, se habla de la subida de la marea como el momento en que cesa el conflicto y todo vuelve a ir por el buen camino. El oleaje del mar ofrece aquí cualidades casi curativas similares a las del paso del tiempo. “A la orilla de la chimenea / a esperar que suba la marea” (Fyq, 92), escribe J.S. para hacer referencia a este cambio de tendencia.

El oleaje aparece también en *Ruido*, donde “todas las olas del mar” (Ebm, 94) son el elemento doblegado por el hombre enamorado que las pone al nombre de su amada, lo que a nuestro parecer, es una figura literaria de alto calibre para referirse al intento por controlar los elementos²¹ por parte del hombre. Aquí, el hombre enamorado doblega el oleaje y lo controla para poder llevar a su amada adonde le pide – “Ella le pidió que la llevara al fin del mundo, / él puso a su nombre todas las olas del mar” (Ebm, 94), empieza la canción.

Como última referencia al mar nos hemos de referir a la canción *Pájaros de Portugal* para desdibujar la imagen real de la vida en favor de la ofrecida por los medios de comunicación. En una sociedad profundamente mediatizada, la realidad y la

²¹ Los elementos serían aquí sinónimo de las fuerzas misteriosas de la existencia, lo que parece coordinar sentimientos, deseos y vivencias.

vida pueden llegar a parecer menos atractivas o a conmovier menos y, por tanto, a decepcionar si se la compara con la ofrecida a través de los cauces de los medios de comunicación actuales. “No conocían el mar / y se les antojó más triste que en la tele” (Al, 05), narra J.S. para hacer caso de la impresión decepcionante y sosa que el mar real (la vida, la realidad) les ofreció a la pareja de adolescentes que se marchó de Madrid a Portugal sin avisar a sus padres para ir a ver el mar por primera vez. Éste, se les antojó menos atractivo en comparación con su atractiva presentación en televisión.²²

Los astros. La luna y el sol

Dentro de este capítulo dedicado a los entornos naturales, no podemos olvidar tratar el especial interés que parecen despertar en J.S. los astros. La luna y el sol aparecen reflejados en muchas ocasiones a lo largo del cancionero y si bien su tratamiento, el modo en que aparecen y lo que parecen simbolizar, no parece responder a un esquema previo o fijado de valores sí le sirven al autor para encuadrar escenas concretas de sus canciones reforzando su sentido o, al menos, trazando puentes entre el esquema estable que supone la fija existencia de los astros y la fragilidad de la sensibilidad humana.

La luna

En la canción *Pacto entre caballeros*²³ encontramos la primera referencia a la luna. Es curioso que siendo la discografía de J.S. más bien nocturna, tarde tanto el astro en aparecer de un modo explícito. Aquí la luna aparece como un testigo atento de la noche, casi con un efecto de garantía de éxito para el delito que se está cometiendo en el momento, “protegidos por la luna, / cogieron prestado un coche” (Hth, 87). Destaca el empleo del

²² La canción está basada en una historia real. Al parecer, los preocupados padres de la pareja alertaron a la policía que los encontró tres días después durmiendo en un coche. Cuando los periodistas les preguntaron sobre su romántica aventura, ellos respondieron que el mar les gustaba más en televisión.

²³ Tema donde se narra la salida nocturna de un hipotético Sabina con una banda de delincuentes que después de asaltarlo lo reconocen y deciden incluirlo en su grupo en señal de comunión.

verbo *proteger*, la luna protege a los ladrones, se hace cómplice, delinque. Pero no sólo esto, sino que gráficamente le aporta al lector-oyente una imagen mental muy clara de la escena del delito.

Una idea, de la luna como cómplice, que casi concuerda plenamente con lo que anuncia Cirlot (2003, p. 291) en su diccionario de símbolos, donde la luna es la guía del lado oscuro de la naturaleza. Esta idea de la luna casi como coautora de la delincuencia resulta novedosa y no parece coincidir demasiado con el simbolismo más común del astro, si atendemos a la visión tradicional que en la literatura se atiene, más cercano a la idea de la confesión amorosa.

J.S. no deja de lado esta visión tradicional y se hace eco de ella en la canción *Que se llama soledad* donde la luna adopta un papel de confesor en cuestiones de amor. En la canción, de hondo corte sentimental, dedicada a la soledad como única compañía posible para los abandonados, se muestra una clara visión de la luna como amiga cercana a quién se pueden confiar los vaivenes sentimentales. “Algunas veces suelo recostar / mi cabeza en el hombro de la luna / y le hablo de esa amante inoportuna / que se llama soledad” (Hth, 87). Aparte de la obvia personificación debemos fijar la atención en la cercanía y la confianza que parece establecerse entre el protagonista y el astro. La soledad manifestada en la confesión de hablar de la propia soledad se ve a sí misma reflejada en esta hipotética confianza con la luna llegando a duplicarse. En otras palabras, quien tiene que encontrar en la luna un consuelo a su soledad es que está realmente solo.

Pero la luna tiene muchas formas y en cada una de ellas parece haber tras de sí una larga tradición de significados. La máxima expresión de la luna es, sin duda, la luna llena. La plenitud, el misterio, lo incógnito, las fuerzas oscuras de la naturaleza se han visto reflejadas en la imagen del todopoderoso disco lunar. J.S. lleva todo esto a su terreno y lo centra en la idea de un escote de mujer. Así aparece en el baúl caótico que es la canción *Peligro de incendio*, donde entre una multitud de

acciones que se entrecruzan, detalles y estímulos intermitentes e incesantes de una realidad que parece más bien ser una fiesta a punto de desembocar en orgía en el siguiente verso: “hay una luna llena en ese escote” (Htg, 88).

Aquí, la luna llena cobra automáticamente un sentido embrujador, casi embriagante. La luna en su máxima expresión, el escote, y también la forma circular de la luna llena en analogía con la de los pechos femeninos, como máxima expresión del deseo insinuado por ambas partes (el que mira y la que lo enseña).

En la ya mencionada *Eclipse de mar* se elevan las acciones terrenales a la categoría de lo natural. Entre las acciones cotidianas y lo titulares de prensa encontramos varias referencias a los astros. Por un lado, menciona “hoy dice el periódico / que ha caído la bolsa en el cielo” (Mp, 90) quizá haciendo referencia a que lo religioso está a la baja o, por el contrario, con la intención elevar las acciones del hombre a lo celestial, en cualquier caso, se desprende una idea de lejanía. Idea que parece ejercer su sombra en lo que se refiere a la luna y a la distancia de lo narrado con el espectro sentimental del protagonista.

“Hoy dice el periódico / que un golpe de estado ha triunfado en la luna y movidas así”; aquí J.S. no hace más que marcar una distancia geográfica amplia entre realidades. Por un lado, la del protagonista y, por otro, el suceso de un golpe de estado en algún país remoto que el cantante sustituye con nuestro astro; al añadir el vulgarismo muletilla “y movidas así” (Mp, 90) parece marcarse más aún esta sensación de desapego.

Del párrafo anterior derivamos a una idea de la luna como algo lejano e inalcanzable y por ello también como algo que deja indiferente. Como últimos ejemplos de las referencias al astro lunar nos centraremos en el riquísimo álbum *Física y Química*. Bajo el prisma conceptual anterior de distancia y desapego debemos valorar el primer verso de la canción amorosa *Los cuentos que yo cuento*, “No le ofreció la luna / le dijo sólo quédate” (Fyq, 92). Aquí, el hecho de no ofrecer la luna (lo

imposible, lo inalcanzable) en el amor pareciera ser el anuncio de una historia de amor sujeta a la realidad. La ausencia de la luna, más bien su ofrecimiento junto con la realización verbal del deseo de que la otra persona se quede, parecen dos lados opuestos.

Atendiendo al resultado positivo y duradero de esa historia de amor dentro del marco de lo que cuenta la canción, podríamos apuntar a una idea realista del amor sin exageraciones, sin idealismo ni superstición, un amor poco romántico pero real. La luna queda aquí como símbolo de este amor romántico e idealista que parece quedar desterrado de esta canción.

La luna parece no encontrar un significado único dentro de las composiciones de J.S., sino por el contrario, se muestra como algo de significación variable. No obstante, sí se respeta la relación luna-noche. Como muestra de esta afirmación se desprende el resultado del análisis de la canción *Peor para el sol*, donde vemos a la luna personificada en mujer comprometida con el sol que puede ser seducida si éste la descuida. “Peor para el sol / que se mete a las siete en la cuna del mar a roncar / mientras un servidor le levanta la falda a la luna” (Fyq, 92).

Muy respetable es el paralelismo múltiple entre luna-mujer-noche (ausencia del sol), que se da en estos versos. El amor por la noche, como momento de la naturaleza, es también algo tratado en el presente trabajo. Aquí, la infidelidad de la luna con este “servidor” tiene cabida, naturalmente, por la noche y es el disfrute y no el amor romántico el único objetivo de su realización. La idea base que encontramos es que el protagonista seduce a la noche, al disfrute, se deja llevar por él en lugar de respetar el camino tomado por el sol (que parece hablar de rutina, trabajo, ritmo laboral y ausencia vital). El disfrute en la noche de la luna, mujer-sedución-posible encuentro sexual, es aquí trascendente.

Pero ¿qué tiene esto de desesperado? En el disfrute y la disposición al placer por parte de los protagonistas no tiene nada de oscurantismo. Si atendemos con algo más de profundidad al

contenido de la canción encontramos escenas que remiten irremediablemente a un panorama emocional un tanto desgraciado que desemboca en una búsqueda desesperada por lo que no se encuentra en la propia pareja. “Nos sirvió para el último gramo / el cristal de su foto de bodas / no faltó ni el desfile de moda / de ropa interior” (Fyq, 92). Los versos invitan sin duda a la reflexión y muestran un matrimonio fracasado y sin pasión que pretende ser sustituido rápidamente por medio de la infidelidad con un desconocido llevada al cabo en la noche: “con el alba tendrás que marcharte / para no volver” (Fyq, 92). La búsqueda desesperada de la pasión perdida o jamás lograda encuentra en la noche, y en la luna como referencial, el marco idóneo para su realización.

Como hemos visto, parece ser que para J.S. lo importante al referirse a los astros, como a muchos otros temas, no es tanto el mundo simbólico que puede encerrar en sí la luna, ni tampoco únicamente lo que se dice. Es la combinación entre ambas perspectivas la que dota de significación el uso que J.S. hace de la luna, como marco de acción, como confesora y acompañante y como elemento de plenitud.

El sol

El astro rey le merece a J.S. similares formas de tratamiento. La idea de que la naturaleza no rige demasiado la vida de la ciudad o, al menos, la apariencia de esto mediante el desapego para con la naturaleza (como hemos visto bajo el epígrafe *El contraste campo-ciudad*), encuentra también reflejo a la hora de referirnos al sol.

El sol como símbolo de la fuerza vital, el motor que hace posible el desarrollo de la vida en sí misma y del calor, aparece en el cancionero no bajo una única forma dotada de significación, sino bajo el disfraz relativo que a nuestro autor le convenga según el contexto o su intención. Sin embargo, si bien no parece existir en el ideario de J.S. una simbología concreta estable para el sol sí podemos aventajar que el sol le sirve a nuestro autor como un elemento en el que encuadrar muchas de

sus escenas, un marco referencial que se amolda al contenido, una perspectiva, un punto de vista desde el cual el lector oyente se puede transportar a la escena descrita.

Ahondando un poco más en el contraste campo-ciudad, la dualidad entre lo natural y lo urbano, encontramos también un intento del hombre por sustituir las fuerzas de la naturaleza por las suyas propias, por su tecnología. “El sol es una estufa de butano” (Mc, 80), dice J.S. en *Pongamos que hablo de Madrid* para marcar el intento del hombre por hacerse con los mandos de su entorno natural. Aquí, bajo el disfraz de una metáfora lograda, se ilustra la idea del calor controlado, pero también, atendiendo al contenido íntegro de la canción, cierta desazón o inquietud interior por el mero hecho de que los artefactos humanos puedan sustituir a las fuerzas de la naturaleza alejando al hombre de la misma, lo que parece ser causa de emociones de tipo disociativo.

El sol es también un vector importante en la medida del tiempo; y en este sentido es empleado para referirse a la noche desde la perspectiva de su ausencia. Así, tras el verso “y te levantas gruñendo / cuando todavía duerme el sol” (Rr, 84), se esconde la típica personificación en que el sol duerme cuando no es visible y por tanto existe la noche. La presencia del adverbio *todavía* indica que ya no es noche cerrada ni tampoco amanecer, más bien el sol en su personificación apura sus últimas horas. La idea que trasluce en el cuerpo general de la canción *Caballo de cartón* es de nuevo la separación irremediable entre ritmos, la idea de que el hombre no está regido por los ritmos de la naturaleza, sino por los marcados por el mundo laboral, ritmos que para J.S. frenan la posibilidad de disfrute vital, un asunto clave en la canción.

La ausencia del sol marca incluso el inicio de lo incierto, de lo desconocido, de lo que puede resultar peligroso. “Desde el suburbio cuando el sol se va / vienen buscando bronca a la ciudad” (Jyp, 85). De este modo, anuncia J.S. el punto de arranque de la noche. La noche, la delincuencia y el vandalismo del suburbio parecen guardar una especial relación triangular en

la canción *Kung-Fu* donde el sol pareciera garantizar la seguridad. Un sol policía que salvaguarda el orden. Interesante dualismo se desprende aquí para con lo referido a la complicidad delincuente de la luna en la canción *Pacto entre caballeros*.

Que el sol representa el paso del tiempo es casi una constante en el cancionero de J.S. El sol, su presencia, su aparición levanta una frontera temporal, un antes y un después. Una visión un tanto vampírica del sol y sus efectos que no desentona demasiado con la imagen canalla y nocturna de J.S. De esta manera, la sola presencia del sol invita a la recogida, al fin de la fiesta, a resguardarse. Esta idea la vemos con claridad en *Zumo de neón* cuando se canta:

El club del desengaño de madrugada está superpoblado
la sombra de un extraño planeta sobrevuela los tejados
el grueso de la tropa se afeita para ir a la oficina
los jefes van de coca, los curritos de tinto y aspirinas
(Jyv, 86).

Sobre la altura poética de la figura literaria empleada no entraré en detalle, pues no es nuestro cometido. La sombra a la que alude es aquí la propia luz del sol, un planeta extraño apunta J.S. para hacer hincapié en la distancia entre sendos ritmos vitales. El alcance disimulado de la claridad del día se deja intuir por encima de los tejados, con ella la presencia del sol parece indicar la vuelta del orden sobre el caos y cierta agitación por los que han de enfrentarse a una jornada laboral en un nuevo día y para ello, para salvar la distancia existente se recurre a los estupefacientes, lo que encierra elementos dramáticos parejos. El sol, por tanto, como agente del orden.

Esta concepción del sol como garante de la seguridad y del orden no supone ningún tipo de interferencia en la asociación del sol con el trabajo; idea ésta que si bien ya hemos apuntado en lo que a horarios se refiere encuentra un reflejo directo en la personificación del sol. “Cuando el sol fatigado se dedica a manchar / de rosa las macetas de mi balcón / juega conmigo al

gato y al ratón” (Hth, 87) como se canta en *Besos de Judas*. Aquí, aparte de indicar el sol con su fatiga la hora aproximada en la que nos encontramos, la caída de la tarde, el sol bajo de rayos casi horizontales que apenas ilumina, pero que sí ayuda a que el barro de la maceta se tiña de rosa, se nos está hablando del trabajo. El sol cansado, fatigado, que da ya poco de sí se corresponde con la idea de la pareja a la que se refiere la canción, también poco dispuesta a dar de sí o a una entrega mayor.

En otras palabras, al acontecer diario marcado por el ritmo laboral trae consigo la indiferencia amorosa. Si bien esta idea no queda fijada de un modo pleno en el texto no deja de ser llamativo que J.S. elija ese momento del día para apuntar al desencuentro con la amada. El sol no es aquí, ni como hemos visto hasta ahora, un elemento de disfrute en sí mismo, sino un elemento que marca el tiempo, un catalizador de los momentos de placer que provoca no pocas frustraciones entre sus protagonistas.

No obstante, si el sol, entendido como un agente temporal, es un catalizador de las emociones también tiene efectos regeneradores y positivos. El sol, agente que todo lo calma y sosiega con su efecto. En *Con la frente marchita*, para referirse a la caída de la dictadura y al restablecimiento de la democracia en la Argentina de principios de los años ochenta, J.S. canta “duró la tormenta / hasta entrados los años ochenta / luego el sol fue secando la ropa / de la vieja Europa” (Mp, 90).

La idea de referirse al panorama político argentino como la ropa de la vieja Europa apunta directamente a que el acontecer histórico en Argentina es consecuencia directa de lo europeo. El que el sol seque la ropa implica en la canción una normalización. Europa, que tras el restablecimiento de la democracia en Argentina ve que la ola de migración (el agua que mojó la ropa; de la que forma parte la amada de la canción) regresa a su lugar de origen. Con ello, se ilustra de un modo muy gráfico este papel catalizador de emociones que tiene el astro rey dentro del amplio cancionero de J.S. El asumir la

realidad de la despedida y la lejanía de la amada llevan al protagonista a cierta resignación y contención emocional que sólo encuentra expresión en el momento en que el protagonista viaja a Argentina para acabar desesperado en su búsqueda:²⁴

Y al llegar
a la Plaza de Mayo me dio
por llorar
y me puse a gritar “¿Dónde estás?” (Mp, 90).

Agrupando las ideas a modo de conclusión, encontramos por un lado el sol como marcador temporal fronterizo que hace las veces como catalizador entre la obligación y el disfrute, la seguridad y la delincuencia, la expresión sentimental y la resignación; pero también un modo de representar la realidad tras el ensueño, normalmente una realidad brusca que rompe el encanto de lo vivido: “Estaba solo cuando / al día siguiente el sol me desveló / me desperté abrazando / la ausencia de su cuerpo en mi colchón” (Mp, 90). No hay modo mejor para condenar en parte la presencia del sol. De forma similar apunta J.S. con sus versos a la presencia ingrata del sol en *Dónde habita el olvido*:

Demasiadas cervezas,
dijo al ver mi cabeza al lado de la suya en la almohada
y la besé otra vez
pero ya no era ayer, sino mañana;
y un insolente sol
como un ladrón entró por la ventana (19d, 99).

Los momentos de la naturaleza

La noche

No son pocas las ocasiones en que J.S. ha manifestado y hecho pública su particular predilección por la noche, no sólo como

²⁴ Esta imagen conecta con la realidad de las madres de la Plaza de Mayo que durante años reclamaban en forma de protesta el esclarecimiento de las desapariciones de sus familiares durante la dictadura.

marco temporal a la hora de crear sus canciones o componer versos, sino como franja horaria normal de su existencia. A estas alturas de nuestro estudio podemos hacernos una idea medianamente clara del papel que la noche ha jugado en el proceso de creación de nuestro autor. De un modo u otro, el mundo de J.S. es mayormente nocturno y esto se filtra al universo literario que plasman sus canciones. La noche es, entonces una horquilla abierta que, en parte, ofrece la posibilidad de escapar de la realidad, de la rutina y de la falta de libertad de todo tipo, una rendija por la que deslizarse en la huida de la decepción de la realidad que plantea en sus canciones y por la que, en teoría, se puede alcanzar la promesa del disfrute vital.

La representación de la noche como un margen de libertad individual que escapa de los horarios fijos, no deseados y casi respetados por necesidad, del mundo laboral encuentra múltiples referencias a lo largo de todo el cancionero. “Cuando la ciudad pinte sus labios de neón / subirás en mi caballo de cartón / me podrán robar tus días, tus noches no” (Rr, 84), le canta J.S. a los enamorados que encuentran en la noche el tiempo que el ritmo diario no les concede. Atendamos al truco del maquillaje como prolegómeno del placer al mismo tiempo que nos trasporta a las luces nocturnas de los locales de la ciudad.

La losa del mundo laboral parece pesar también aquí de forma indirecta sobre los hombros de J.S. La búsqueda de libertad no sólo queda restringida al trabajo, sino que incluye todo tipo de abusos hacia la intimidad personal. En la canción *Pisa el acelerador* se habla de la búsqueda de esta libertad, más bien del modo de conquistarla, lo curioso es que se alude directamente a la medianoche como punto de partida de dicha conquista “Antes de que te aniquilen sus reproches / déjalo que duerma y a la media noche / sal por la ventana y por en marcha el coche” (Rr, 84).

El disfrute que promete la noche es también un tema sobre el que J.S. ha dado muestra en diferentes entrevistas a lo largo de su carrera. El disfrute sexual, por ejemplo, orientado hacia el

mundo de la prostitución se encuentra para J.S. profundamente enraizado con la nocturnidad. Tanto es así que la única canción explícitamente dedicada a la figura de la prostituta *Una canción para La Magdalena*, comienza con el siguiente verso, “Si a medianoche / por la carretera que te conté / detrás de una gasolinera donde llené / te hacen un guiño esas bombillas azules, rojas y amarillas / pórtate bien y frena” (19d, 99).

Otro tipo de maneras de disfrutar se ven, a su vez, reflejadas en la vibrante y eléctrica canción *Zumo de Neón*, donde la noche aparece como poseedora de las fuentes del placer o al menos como garante del mismo. “La noche se derrama / sin dejarme chupar su caramelo” (Jyv, 86); tras el verso se observa la prisa casi desesperada por hacerse partícipe de lo que la noche ofrece. También el disfrute sensorial desde un punto de vista más romántico tiene cabida dentro de esta búsqueda del placer interior basada en la libertad de la noche. Se desea incluso “que la ciudad se llene de largas noches / y calles frías” (Ebm, 94) si se tiene en mente una cita con la enamorada.

Pero como se anuncia en el primer párrafo de este bloque no todo en la noche es libertad y disfrute; hay también un amplio espacio para la decepción, el aislamiento y el desengaño en su contraste con la realidad del día posterior. “De noche piel de hada / a plena luz del día Cruella de Ville / maldita madrugada” (Mp, 90) para referirse a la prostituta que le roba al protagonista de *Medias negras* incluso el corazón. También entre el desengaño y la búsqueda del disfrute bajo el embrujo de la noche tiene lugar el doloroso arrepentimiento disfrazado de olvido: “cuando se despertó / no recordaba nada de la noche anterior” (19d, 99), como reza *Donde habita el olvido*.

En este posicionamiento negativo encontramos también la desgana y desilusión de quien habla en *Quédate a dormir* cuando afirma “perdí ya tantas noches / una más qué más da” (Jyp, 85). Esta idea de pérdida, no se sabe muy bien si de tiempo, de energía o de ilusiones, encuentra en discos posteriores de J.S. una formulación propia con la composición *La canción de las noches perdidas* que “se canta al filo de la

madrugada / con el aguardiente de la despedida / por eso suena tan desesperada” (Fyq, 92). Un canto que parece destinado a ser enteramente entendido por quienes hacen de la noche su marco de vida o comparten cierta empatía hacia la desilusión y el desamparo. “Ven a la canción de las noches perdidas / si sabes que todo sabe a casi nada” (Fyq, 92).

Así, no es casual que en la canción aparezca la figura del fugitivo del deber: “los fugitivos del deber / no encuentran taxi libre para el cielo / [...] / no tienen más amor / que el que han perdido / [...] / cogen su maldición / y se la beben” (Fyq, 92); son aquellos que no hacen lo que deberían estar haciendo, quienes han salido en busca de algo impreciso pero prometedor; asunto éste mencionado por J.S. en varias entrevistas.

En la noche, por tanto, se dan cita quienes buscan huir del desencanto y la desesperación, quienes ya están desencantados y, cómo no, los amantes desamparados. Entre los primeros encontraríamos a los que sin rumbo determinado por las calles de la noche buscan consuelo:

algunas madrugadas me desvelo / y ando como un gato
en celo / patrullando la ciudad / [...] / en esa hora maldita
en que los bares / a punto están de cerrar / cuando el alma
necesita un cuerpo que acariciar. (Hdh, 87).

Esta búsqueda de calor y autenticidad tiene mucho también de recogimiento íntimo. Cierto es también que esta búsqueda suele acabar de modo frustrado y sin resultados positivos; el tropiezo con la pura verdad de la soledad muestra también sus cartas en el cancionero de J.S. “cuando agoniza la fiesta / todas encuentran pareja menos Lola / que se va sin ser besada / a dormirse como cada noche sola” (Htg, 88).

Entre los que ya están del otro lado, los que ya son presos de la desesperación y el desencanto podríamos mencionar a los delincuentes de *Pacto entre Caballeros* que como seres implícitamente integrados en corporeidad de la noche pueden hacer y deshacer, aparecer y desaparecer a su antojo: “protegidos por la luna / cogieron prestado un coche / me

dejaron en mi queli y se borraron / por las venas de la noche” (Hdh, 87). Además, supone también el escenario perfecto para la muerte de otro delincuente de su cancionero: “Una noche que andabas desarmao / la muerte en una esquina te esperó” (Mc, 80).

Es la noche entonces una encrucijada de emociones en busca de la salida de emergencia en el escenario de la mayor de las libertades, un lugar habitable desde donde contemplar la existencia bajo cierta pasividad, agitación o indiferencia, pero es sobre todo un lugar temporal de recogimiento, intimidad, búsqueda y también revelación como bien apunta J.S. en *Mi amigo Satán* a la toma de conciencia respecto al mundo real que no se cuenta.

No es así casualidad que la hora en la que decide aparecerse Satán sea la medianoche: “las doce marcaba el reloj de la sala” (Mc, 80); curioso es que tras la revelación el iluminado no quiera volver a su mundo anterior “déjame vivir contigo / demonio amigo supliqué / no me hagas volver a la vida / perdida ya mi antigua fe” (Mc, 80); como si tras la revelación de la noche el día (con sus ritmos, horarios fijos y preocupaciones) ya no tuviera sentido. La noche es para J.S. la esquina del cuadrilátero de la vida dónde hacer una pausa para recuperar el aliento perdido durante el combate, un espacio intermedio, una bisagra de conexión entre ritmos existenciales diferentes.

El día

Viendo la fuerte presencia que la noche tiene dentro del universo literario de J.S. no es de extrañar que el día reluzca menos entre sus versos. No es por ello menos interesante el fijarnos un poco en el modo en que lo hace pues, si bien no supone un lado opuesto para con las referencias a la noche, tampoco deja de carecer de significado. Ciertamente es que, centrándonos en el día tenemos muchas más referencias al momento del amanecer que al día en sí mismo, pero este es un asunto del que nos ocuparemos más adelante. Pese a que el día no es omnipresente en el cancionero, sí se encuentra fuertemente relacionado con contextos emocionales poco amables tendentes

a la confrontación con la realidad. Observamos una profunda relación entre el día, la desorientación, el trabajo y la imposibilidad del amor en su realización.

La búsqueda de un sentido, el intento por escapar de cierta desorientación vital, choca casi siempre, sea de día o de noche, con la losa de la realidad. “Busco acaso un encuentro que me ilumine el día / y no hallo más que puertas que niegan lo que esconden” (Mc, 80). La realidad diaria como algo que oculta posibilidades a quien las busca. Las puertas cerradas como símbolo de la desesperación por encontrar esa aludida iluminación. No queda claro en la canción si esta iluminación tiene algo que ver con el mundo laboral o el amor; queda clara, eso sí, la desorientación “no preguntéis adonde” reza el verso anterior.

En este sentido bien pareciera que el hecho de tener trabajo, de estar integrado en el mundo laboral, de tener un destino fijo en los pasos, tampoco sea para J.S. un motivo de realización, sino de desencuentro entre los deseos del cuerpo y la obligación. “Cada mañana bostezas, amenazas al despertador / y te levantas gruñendo” (Rr, 84). Asimismo, el ritmo, la prisa obligada provocan cierta sensación de ansiedad y reproche. “La voz de tu jefe brama / éstas no son horas de llegar” (Rr, 84). Igual que en la noche se pretendía agotar aprovechando cada segundo, en el día pareciera que es el tiempo el que saca el jugo al individuo oprimiéndole.

A esta presión individual sufrida durante el día, lo que para J.S. es el día, le sigue una reacción violenta. En la canción *Ciudadano cero* se plasma una respuesta de este tipo contra el ente social. Una agresión que no tiene lugar en la complicidad de la noche, sino a plena luz del día: “Aquella mañana / decidió que había llegado el momento. / Abrió la ventana / rumiando que hacía falta un escarmiento. / Cargó la escopeta / se puso chaqueta pensando en las fotos” (Jyp, 85). El día queda aquí retratado como el momento idóneo para ajustar cuentas de mala manera con la realidad. Esto en cuanto al día como símbolo del trabajo.

Si atendemos a la realización personal hemos de destacar que, si la noche supone esparcimiento, búsqueda y, en parte, revelación; el día es estoicismo y aguante vistos no como virtudes, sino como condena ante la losa de vivir. “Cada mañana salgo de la cama / pisando arenas movedizas. / Cuesta vivir cuando lo que se ama / se llena de ceniza” (Ebm, 94). El día tiende a representar una cierta normalización de todo. El amor establecido también se ve trastocado por el día y viceversa. “Ahora que sueño de noche que duermo de día” (19d, 99), canta J.S. para referirse al enamoramiento pleno previo al establecimiento de una relación sentimental. Bien es cierto que este carácter normalizador no es algo que podamos afirmar con firmeza, sino sólo apuntalar hacia futuros estudios sobre la materia.

Por el contrario, lo que sí parece causar el día es un efecto paralizador para con los impulsos emocionales, un freno de cristal transparente entre realidad y deseo. “Y la besé otra vez / pero ya no era ayer, sino mañana / y un insolente sol / como un ladrón entró por la ventana” (19d, 99). Por un lado, encontramos el impulso de continuar con el placer; por otro, la realidad del paso del tiempo. Según lo visto hasta ahora, cuando se habla del día se habla también de imposibilidades, se choca siempre contra la realidad. El día queda por tanto como la imposibilidad de frenar el avance del tiempo, la imposición de la realidad y la frustración de deseos.

El gran intermedio: el amanecer

La transición que va de la noche al día es un momento clave, tiene una especial importancia. El tratamiento que los protagonistas de J.S. le dan al amanecer es, en muchas ocasiones, común, pretenden bien retardar su ejercicio en pro de evitar los efectos del día sobre el placer y la libertad ya descritos éstos en el epígrafe anterior. “Y si amanece por fin / y el sol incendia el capó de los coches / baja las persianas / de ti depende y de mí / que entre los dos siga siendo ayer noche / hoy por la mañana” (Mp, 90) o “ven a la cama, nos persigue el amanecer”

(Hdh, 87), ambos como intentos de no sucumbir al paso del tiempo.

Sin embargo, hay otros modos de interactuar con el amanecer. Se aprovecha su carácter de transición para transformar el propio aspecto. La vuelta a la normalidad social de la mano del cambio de luz hacia el día viene representada por el momento del afeitado: “a la hora en que se afeita el violador” (Htg, 88); curioso puente traza el amanecer entre el hombre afeitado y el violador nocturno, entre la noche y el día a la hora en que “se desdice la coartada de la noche” (Htg, 88).

En cualquier caso, este intermedio parece gozar de una especial intensidad emocional y física “a la hora de sudar, / a la hora de abrazar / a la hora de matar” (Htg, 88). De nuevo la ambivalencia de abrazar y matar ampara en sí la relación noche-día, bien-mal y donde incluso elementos externos al individuo parecen invitarlo a ciertos estados de ánimo “cuando cantan los grillos de la depresión, / cuando vuelan los pájaros de la ansiedad” (Htg, 88). También es el momento donde se dejan sentir las consecuencias directas de la noche y sus efectos “el virus de la madrugada corta como un bisturí” (Ymmc, 96).

Como hemos anticipado, el momento del afeitado representa bien el cambio de luz. Es una manera lograda de personalizar dicha transición. Algo que encontramos en varias ocasiones a lo largo del cancionero: “y se afeitan los que nunca tienen nada que soñar” (Ymmc, 96). Aquí, conviene destacar que, de modo indirecto, el amanecer viene a relacionarse con la ida hacia el puesto de trabajo y las obligaciones diarias con los últimos vestigios del disfrute nocturno. “Ambiguas horas que mezclan al borracho y al madrugador” (Rr, 84). Tras el análisis de canciones como *Seis de la mañana* o *Los perros del amanecer* se aprecia cierta tendencia a relacionar a los que viven el amanecer en relación al trabajo, con los que sufren por ello, como carentes de sueños e ilusiones: “y las ovejas descarriadas trasquiladas al redil [...] / y el sol cobarde de las tardes tarda siglos en morir” (Ymmc, 96).

De flora y fauna

La flora

La flora no parece estar demasiado presente en la obra de J.S. En la relación imagen-símbolo-realidad J.S. ha preferido entablar más contacto con los elementos urbanos por excelencia y despojarse un poco de lo que pudiera relacionar sus versos con lo rural. No es por ello extraño que las referencias a la flora se vean reducidas a cuestiones casi anecdóticas que no por serlo dejan de ser de nuestro interés; pues, aunque no en demasiadas ocasiones, la flora obtiene su dosis de simbolismo y le sirve a J.S. para mostrar el mundo a su manera. La personificación del dolor por medio de la flora más cercana son el enlace entre lo que se ve en la realidad y su correspondencia para con el interior emocional del paseante: “trepo por tu recuerdo / como una enredadera / que no encuentra ventanas / donde agarrarse / soy esa absurda epidemia que sufren las aceras” (Mc, 80).

La enredadera como metáfora de las ansias humanas de quien no encuentra su sitio, de quien no termina de encajar. Este sentimiento de no pertenencia es muy común en los primeros discos y representa no sólo un Sabina casi recién asentado en el Madrid de principios de los ochenta, sino también una España que se adapta a la democracia sin terminar de estabilizarse del todo. Además, como un nomadismo involuntario dentro del espectro de los sentimientos, el recuerdo, se hace así, algo impreciso, algo no sujeto a nada, volátil y casi innecesario en el sentir del protagonista. La enredadera como la frustración por llegar a un lugar de satisfacción plena. No es por tanto la contemplación de la belleza de la enredadera, sino su acción.

La flora también alcanza en su simbolismo a la mujer y al sentimiento amoroso. La acción de la flora adquiere tintes dramáticos en muchas canciones de J.S., parece responder de manera proporcional e inversa a la idea natural y romántica que las flores y las plantas juegan en la poesía. Aquí, las referencias a la flora se enlazan con el contexto cultural del Madrid de los ochenta: “Tú que sembraste en todas las islas de la moda las flores de tu gracia / cómo no ibas a verte envuelta en una muerte

con asalto a farmacia” (Jyp, 85). La adicción a las drogas y la delincuencia derivada se dejan entrever como la adaptación a las modas pasajeras (recordemos aquí la dramática tasa de adicción a la heroína durante la década de los ochenta).

La idea que esta *princesa* siembra las flores de su gracia es, de nuevo, un modo de reflejar el comportamiento humano con la acción floral. La relación flora-drogas ha surgido de forma indirecta al referirnos a la canción *Princesa*, si bien con tintes dramáticos. No debemos olvidar que, en la versión moderna de *Princesa*, es decir, *Barbi Superstar*, la protagonista que “tenía los pies diminutos / y unos ojos color verde marihuana” (19d, 99), se ve inmersa en una vorágine de acontecimientos que le conducen al submundo de las drogas. No sólo juegan las plantas relacionadas con las drogas un papel dramático. Dentro del marco caótico, hedonista y doméstico de *Eva tomando el sol*, tenemos una referencia a la Ketama.

El clima doméstico, un poco fuera de orden, de los okupas parece el perfecto marco para este tipo de planta, lo que no es más que una categorización de los grupos urbanos en cuento a sus gustos y preferencias. No cultivan los okupas un girasol o una maceta con geranios, sino que cultivan Ketama. “Plantamos cañamones de Ketama / y un tiesto nos creció ante el ventanal / con una rama de árbol de la ciencia del bien y del mal” (Htg, 88).²⁵ Esta dualidad vital viene simbolizada por la rama del árbol que también simboliza el doble posicionamiento moral a la hora de vivir de un modo arbitrario fuera de las coordenadas de la sociedad.

La confrontación de J.S. para con la vida doméstica ordenada, aparece también reflejada en el rechazo a los elementos del amor típico o establecido. J.S. tiende puentes mentales constantes entre el amor estable, familiar, representado por lo doméstico, y la infelicidad: “Yo no quiero columpio en el jardín” (Ymmc, 96). El jardín no es aquí sólo un espacio verde con césped posiblemente orientado tras una casa de corte

²⁵ La referencia bíblica al libro del génesis resulta obvia. No son pocas las ocasiones en las que J.S. hace referencia a la Biblia.

familiar, sino mucho más. Ese jardín tiene un columpio lo que indica la presencia de niños, es decir la formación de una familia. En este decálogo de intenciones J.S. lo dice claro, no quiere la vida familiar y el jardín, casi podríamos decir, la tierra, simboliza dicho concepto.

Las plantas, los árboles son también un símbolo del sosiego y la paz que sólo parece encontrarse fuera del dominio de la ciudad “y viviremos lejos, del tráfico y la polución, / mejor llegar a viejos / a la sombra de un llorón” (Fyq, 92). La idea del árbol maduro y el envejecimiento humano bien acogido parecen ir de la mano. La actitud hacia la flora es, como vemos, cambiante y no parece sujeta a un patrón fijo. Sí le sirven al autor para referenciar otras realidades.

En este sentido, las flores simbolizan en muchos casos el sentimiento amoroso. De ello no encontramos demasiadas referencias repartidas por el cancionero, pero las que hay son claras. Para hablar del momento del enamoramiento J.S. habla del momento “que las floristas me saludan” (19d, 99) aludiendo a la relación entre los enamorados y la visita asidua a floristerías. No habla directamente de flores, sino del lugar donde se adquieren, indica un comportamiento asociado, la existencia de una relación vendedor-cliente-sentimientos del cliente.

¿Qué hay de desesperado en estar enamorado y en comprar flores con asiduidad? La canción se titula *Ahora que*; lo interesante aquí es centrarse en el contexto de fugacidad que encierra la canción en sí misma. La repetición del término *ahora* implica un *todavía*, y este último nos lleva directamente hasta un final irremediable. Por ello que, desde este posicionamiento, se entiende que el hecho de que *ahora* las floristas le saluden es algo fugaz, que no perdurará.

También nos ofrece J.S. otra perspectiva de representar la desesperación, un valor trágico de las flores. Tenemos algunos ejemplos de esto. Por un lado, la destrucción de la flora aparece en dos ocasiones muy marcadas: la primera alude a la destrucción de derechos personales o ciudadanos ante la

pasividad de los mismos por estar demasiado embarcados en el ocio.

“La guerra que se acerca estallará / mañana lunes por la tarde / y tú en el cine sin saber / quién es el malo / mientras la ciudad se llena de árboles que arden / y el cielo aprende a envejecer” (Ebm, 94). Los árboles aparecen ardiendo como en un hecho silencioso del desastre ciudadano, de ahí, el título de la canción *Esta boca es mía*, reivindicando una actitud en alzar la voz. La segunda ocasión adquiere tintes más personales y se refiere a la vida del artista que comienza y que tiene delante un incierto porvenir. Atravesado el telón del éxito el artista se refiere a su riesgo pasado como una flor marchitada, “ya está marchita / la margarita / que en el pasado / he deshojado yo” (Jyp, 85). La referencia a la margarita obliga a pensar en el azar o la suerte con la que ha de contar el artista para llegar al éxito. Sin duda, una cuestión arriesgada la de tener que deshojar una margarita en busca del desarrollo profesional.

Como vemos, la flora aparece remarcando contextos no siempre demasiado alegres, *Siete crisantemos* le sirve a J.S. como título para hablar de la desolación de las cosas, la elección del número de crisantemos no es tampoco casual. La dualidad de la existencia, el vacío de las cosas plasmado en momentos concretos. “Siete crisantemos en el cementerio / siete veces no / siete veces sí” (Ebm, 94); la dualidad de la vida y la muerte mediante la flor de los cementerios, de nuevo un elemento muy gótico, casi vampirizante a la hora de referirse a la muerte.

A modo de conclusión, podemos aludir en primer lugar a una relación directa entre comportamiento humano (a menudo anclado éste a cierta desesperación) simbolizado mediante elementos florales. La acción de las plantas y el estado de las mismas representa también estados anímicos o circunstancias vitales tal como si de una proyección del humano se tratasen.

La fauna

Si con la flora no podríamos concluir que su empleo respondiera a la composición de escenas cargadas de desastre, en lo que respecta a la fauna sí encontramos un mar de referencias que nos

permite trazar líneas maestras que expliquen cómo el espectro emocional y el contexto cultural se entrelazan en el tratamiento que los animales reciben por parte de J.S.

Los animales citados son pocos, pero muy bien caracterizados por la historia y la literatura tradicionales. El lector oyente, si bien no siempre percibe con claridad lo que J.S. pretende transmitir, en la mayoría de los casos identifica o asocia correctamente el simbolismo inherente en dicho animal. Por ejemplo, en la canción *Corre dijo la tortuga*, J.S. plantea un amplio abanico de contrastes entre realidad exterior e interior del individuo.

Este espejo de doble cara, este contraste a veces tan marcado entre lo que las personas muestran y la realidad interior de este “íntimo enemigo” (Mp, 90) que es en ocasiones la propia personalidad, pretende ser reflejado mediante una ejemplificación larga y colorida que comienza con el verso “Corre dijo la tortuga / atrévete dijo el cobarde” (Mp, 90). La tortuga no cobra una significación especial pero sí es destacable que llegue a ser el título de la íntima canción.²⁶ Un lugar, el del título, muy significativo para un autor tan exigente como J.S., una predilección de la que no goza cualquier elemento.

La tortuga no es aquí simplemente la perseverancia, la lentitud, el sabor de las cosas bien hechas, sino también lo que no se es, lo que se desea ser, *el super yo*. Se trata de apostar por una cierta prostitución de la propia condición, por un lado, la afirmación de lo que se es y la expresión del deseo de lo que gustosamente se quisiera haber sido. Deseo éste frustrado o ya imposible de por sí, debido a la propia condición. La tortuga es lenta, pero dice en imperativo que corras, lo recomienda y

²⁶ En J.S. observamos dos tipos de canción romántica. Las íntimas, aquellas que tratan asuntos delicados del alma de un modo realista, sincero y bien cargado de juegos de espejos y versos directos al corazón. Son éstas las canciones que pocas veces aparecen en los conciertos, quizá debido al tema que tratan. Por ejemplo, *Corre dijo la tortuga*, *Más de cien mentiras*, *La canción de las noches perdidas*, *Donde habita el olvido*, *Esta boca es mía*. El otro tipo de canción es el liberado, que sin llegar a perder profundidad no llega a tener este carácter tan intimista. Éstas sí están presentes en los conciertos: *La del pirata cojo*, *19 días y 500 noches*, *Calle melancolía*, *Barbi Superstar*.

reconoce en ello una virtud que va más allá de su propia condición de sus propias fuerzas y su condición. Este carácter dual es la tónica general de la canción.

A ideas similares nos llevan los siguientes versos.²⁷ Al referirse al perro, se repite el esquema situación límite-frenesí-perro. El esquema anterior, tiene en realidad relación con el sentimiento de descalabro amoroso. En J.S. la idea del amor tiene que ver con la domesticación de los impulsos sexuales. La domesticación de los impulsos, más bien, la rebelión contra ella está representada por el perro. El perro, la lealtad, la fidelidad, la docilidad a placer. J.S. toma el sustantivo perro y le añade complementos del nombre que nos den idea de la ruptura de esta idea de lealtad y fidelidad amorosa. Valgan como ejemplo dos versos extraídos de *19 días y 500 noches* y *Nos sobran los motivos*: “como un perro de nadie / ladrando a las puertas del cielo” (19d, 99).

La comparación del amante recién abandonado y el perro que ladra a las puertas del cielo clamando audiencia nos lleva a la idea de que entre ambos elementos de la comparación está la muerte. La muerte por el desamor, préstese atención al lugar “a las puertas del cielo” (19d, 99).²⁸ En la segunda canción encontramos “este perro andaluz sin domesticar” (Nsm, 00).²⁹ Este verso no habla sólo de desamor, sino también de sus orígenes andaluces. Se habla aquí sobre todo del desamor proveniente del aburrimiento en la pareja, el amor que no termina de terminar.

²⁷ Si bien no se tiene por qué estar de acuerdo, pues como he anticipado no siempre existe esta vía clara de comunicación pues las canciones muchas veces parecen ofrecer versos derivados de impulsos directos del inconsciente, impulsos que no resulta nada fácil de interpretar. Pese a nuestro intento de llevar a cabo un análisis profundo de la obra de J.S. no podemos aventurarnos, sin embargo, por completo ni tenemos acceso al imaginario completo del autor, lo que dificulta la tarea y abre, a su vez, todo un campo a la interpretación. No obstante, a pesar de la complejidad del ejercicio identificamos en las canciones facciones comunes que permiten armar un hilo argumentativo que ayuda a comprender mejor este empeño de J.S. por crear imágenes desesperadas, o al límite, del desbordamiento emocional.

²⁸ ¿No recuerda esto al *Knocking on the evens doors* de Bob Dylan?

²⁹ Referencia al cortometraje rodado en 1929 por Luis Buñuel con colaboración de Salvador Dalí titulado *El perro andaluz*.

En la larga lista, cajón de sastre, de elementos que reflejan este estado amoroso agónico, ocupa el perro no domesticado, es decir, no acomodado al amor sin pasión, un lugar simbólico destacado, es el referente a los impulsos salvajes contrarios a la fidelidad y el conformismo, que como hemos visto, son patrones básicos del amor para J.S. Ejemplo de esto tenemos en la mítica *Princesa*, dónde no podemos resistirnos a mencionar la relación perro-fidelidad ciega: “búscate otro perro que te ladre princesa” (Jyp, 85).

Como última referencia al perro nos centramos en la acción sonora del perro, sus ladridos, como modo de hacerse rebelde contra su propia simbolización de domesticación. En la canción *Los perros del amanecer* se habla de la hora imprecisa, el momento bisagra entre la realidad de la noche y el día. Los versos parecen fotografías *collage* de lo que se puede encontrar en dicho momento “cuando llora el eyaculador precoz, / cuando entra al metro el exhibicionista, / [...] / cuando se afeita el violador, / [...] / a la hora del atraco” (Htg, 88); una serie de momentos que parecen eclosionar en un momento mágico “cuando ladran los perros del amanecer” (Htg, 88), verso que da título a la canción *Los perros del amanecer*.

De igual modo que todos los protagonistas de las escenas previas fueran estos perros del amanecer. Importante es que los perros están ladrando, no duermen, están activos, vivos, están presentes y conjugan una gran desesperación en cada una de las escenas que protagonizan.

El desapego amoroso, la libertad muchas veces no elegida, la representa en la obra de J.S. el gato. El gato en la noche como un exceso sublime de libertad. “Y si te vas, me voy por los tejados / como un gato sin dueño / perdido en un pañuelo de amargura / que empaña sin mancharla tu hermosura” (Ymmc, 96). La libertad aprovechada en cada momento de soledad. Esta libertad no parece resultar satisfactoria, sino frustrante y como algo impuesto. Efectivamente va sólo, pero perdido en un pañuelo de amargura.

En contraposición a esta idea de la soledad impuesta tenemos el decálogo de buenos propósitos que es *Esta noche contigo*, donde se enumeran escenas inverosímiles que pretenden representar el mínimo aspecto que la realidad de la ciudad puede llegar a cobrar en comparación con la ilusión de un encuentro con la amada. “Se quedarán sin beatos las catedrales / y seremos dos gatos al abrigo de los portales” (Ebm, 94). Resulta fascinante la contraposición catedral-portal, beatos-gatos. El gato como símbolo de libertad y en este caso por partida doble en la figura de ambos amantes.

Abandonando un poco la esfera de los animales domésticos que resultan más cercanos al hombre, es decir perros y gatos, cabe destacar que J.S. también incorpora a su obra todo animal que forme parte del paisaje urbano. “Extraño como un pato en el Manzanares” (Hdh, 87), parece ser un acierto pleno en el centro de la diana, pues quien conoce Madrid sabe que dicha escena es una excepción en toda regla dentro del abandonado Río Manzanares de los ochenta. El adjetivo logra describir con maestría la impresión que produce el animal en su contexto, habitando algo impreciso de cemento en medio de un río al que no se tiene acceso y acaudalado por la trepidante M-30. Así dice sentirse el protagonista de esta canción *Así estoy yo sin ti* sin su amada, desubicado.

Cada uno de los ejemplos mencionados nos ofrece una situación, un contexto emocional y un animal que forma parte de la vida doméstica. Cada escena trae de la mano un sentimiento cercano al vacío, un momento bisagra a punto de desbordarse. Estas escenas, los sentimientos que hay tras ellas, se acompañan de animales, se disfrazan de ellos, pero forman parte del campo de visión o de acción de un sujeto, normalmente, el protagonista de la canción. Figura ésta que atraviesa dicho momento emocional; los animales sirven aquí tanto como metáfora óptima de situación como de disfraz para ilustrar bien los estados anímicos de los protagonistas de las canciones.

Resumen

El campo es para J.S. un símil de lo natural y la ciudad, por tanto, una expresión de la distancia entre el individuo y los elementos naturales. Los elementos de la naturaleza o su efecto representan para el universo propio de J.S. un contexto perfecto para enmarcar el sentimiento o las situaciones desesperadas, sirviéndole así de compañeros inmejorables en la elaboración de imágenes o en la elaboración de juegos retóricos.

La lluvia y todos sus adyacentes simbolizan lo negativo, la imposibilidad de las cosas y por ello son un marco perfecto para la foto de la desgracia o la desesperación, la ausencia de los mismos significa exactamente lo contrario.

La luna y el sol aparecen reflejados en muchas ocasiones a lo largo del cancionero y si bien su tratamiento, el modo en que aparecen y lo que parecen simbolizar, no parece responder a un esquema previo o fijado de valores sí le sirven al autor para encuadrar escenas concretas de sus canciones reforzando su sentido. La luna aparece como un testigo atento de la noche. La luna parece no encontrar un significado único dentro de las composiciones de J.S. Para J.S. lo importante al referirse a los astros, como a muchos otros temas, no es tanto el mundo simbólico que puede encerrar en sí la luna, ni tampoco únicamente lo que se dice. Es la combinación entre ambas perspectivas la que dota de significación el uso que J.S. hace de la luna.

El mundo de J.S. es mayormente nocturno y esto se filtra al universo literario que plasman sus canciones. La noche es, entonces una horquilla abierta que, en parte, ofrece la posibilidad de escapar de la realidad, de la rutina y de la falta de libertad de todo tipo, una rendija por la que deslizarse en la huida de la decepción de la realidad que plantea en sus canciones y por la que, en teoría, se puede alcanzar la promesa del disfrute vital. El día se encuentra fuertemente relacionado con contextos emocionales poco amables tendentes a la confrontación con la realidad. El amanecer viene a relacionarse

con la ida hacia el puesto de trabajo y las obligaciones diarias con los últimos vestigios del disfrute nocturno.

La actitud hacia la flora es cambiante y no parece sujeta a un patrón fijo. Sí le sirven al autor para referenciar otras realidades, para hablar de la desolación de las cosas, del amor. Podemos aludir en primer lugar a una relación directa entre comportamiento humano, a menudo anclado éste a cierta desesperación, y la simbolización mediante elementos florales.

Entre las referencias a la fauna destaca cómo J.S. altera la relación perro-fidelidad ciega. J.S. toma el sustantivo perro y le añade complementos del nombre que nos dan idea de la ruptura de esta idea de lealtad y fidelidad amorosa. Por otro lado, el desapego amoroso, la libertad muchas veces no elegida, y, por tanto, amarga, la representa en la obra de J.S. el gato.

4. La existencia, lo religioso

El sentido de la vida

Resulta complejo dar una respuesta definitiva y completa al sentido de la existencia y la vida que se desprende de la obra de J.S. Al mismo tiempo, intentar trazar una línea de comunicación entre lo que se perfila de su obra a este respecto y lo que estima el autor, es una tarea imposible de dilucidar sin someter al segundo a una profunda y prolongada sesión de psicoanálisis. Aclarado este primer obstáculo conviene marcar las líneas básicas por las que discurre el presente capítulo. En nuestro análisis nos hemos centrado en intentar poner en claro qué sentido vital y qué aspectos derivados de nuestro objeto de análisis, es decir, de las canciones parecen otorgarle más valor al hecho de vivir dentro del universo creativo de nuestro autor. Como veremos, destaca aquí el placer como gran garante del sentido de vivir y como vía de escape idónea apoyada por el uso de drogas o alcohol, tal y como veremos en el capítulo *Las vías de escape*.³⁰

³⁰ Si bien el uso de drogas y alcohol tiene una relación directa con los principios existenciales del mundo creado por J.S., la extensión y profundidad del tema requerían de un tratamiento especial en un capítulo propio. En el presente capítulo, se

No obstante, no dejamos de lado otros temas que se vinculan de forma directa con la existencia, es por ello que también nos dedicamos a la muerte y al destino como formas siempre presentes que condicionan el modo de entender la vida en el cancionero de J.S. Las referencias bíblicas suponen una constante fija en todo el cancionero. La manera que tiene J.S. de tratar los elementos fundamentales del cristianismo determinan también en parte una toma de posición existencial que nos sirve de mucho a la hora de comprender y establecer una suerte de conclusiones sobre la existencia y sus adyacentes.

En lo que se refiere a las cuestiones de tipo existencial como la religión y el sentido de la vida. J.S. posiciona a sus protagonistas en su individualidad. El sujeto individual es en J.S., según Suárez, la fuente última de la legitimación de las acciones y las respuestas a dichas cuestiones complejas:

Así, la religión, las ideologías, la política son vistas desde uno mismo. [...] Esta situación, claro está, crea cierto grado de angustia, pues el individuo se encuentra solo frente a sus necesidades y exigencias. (Suárez: 2006, pp. 49-79)³¹

El individualismo, en forma de un narrador en primera persona, pero también apreciable en las afirmaciones de otros de sus personajes, es la pieza clave desde la que J.S. se sirve para ilustrar la manera en que se afrontan las cuestiones existenciales. De todos modos, no se aprecian enormes intentos de dar respuesta a dichas cuestiones, sino que basta quedarse con un escepticismo de fabricación casera (De Miguel: 2008, p. 36): “¿Y Lutero y Buda y Mahoma / con su pan se lo coman / ¿Y qué opinas del Papa de Roma? / ¿Ese? Un particular”, y sentencias

ofrecen a modo de ejemplo dos pinceladas características del uso que el placer tiene como agente apaciguador de la existencia.

³¹ Para el presente trabajo consulté tan sólo la versión electrónica del artículo. Muy recomendable para aproximarse desde postulados estructuralistas al cancionero de J.S. El artículo está disponible en el siguiente enlace: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032006000100002&lng=es&tlng=es [17.08.2017].

muy llanas y simplicistas por alejadas de la vida diaria real de las canciones de J.S. “Pa’ mí Jesucristo / el primer comunista” (19d, 99).

El placer del aquí y el ahora, tanto en su variante corporal como mental, es aparentemente uno de los argumentos esenciales de la existencia. Para J.S., según se destila de sus canciones, la vida parece merecer la pena por el placer potencial que se puede experimentar en la misma. El placer es en sí mismo un gran motor. El placer corporal y sensorial supone una forma de fomentar la proximidad con la sensación de vivir, aumenta la percepción de la existencia y supone un alejamiento del estancamiento sensorial tan similar a la muerte. En este sentido cultivar los placeres significa darle un sentido a la vida, son una vía de escape eficaz y de evasión ante la búsqueda de respuestas definitivas.³² Dedicarse a cultivar ciertos placeres parece ser una invitación al disfrute ajeno de otras llamadas de atención o advertencias de peligro. El riesgo de vivir con intensidad es asumido de modo consciente y casi sin concesiones:

Vivo del cáncer a un paso
sin hacerles caso a
los que me dicen “Eh, Sabina,
ten cuidado con la nicotina”.
No me des vitaminas, no,
dame fuego y Rock and roll (Rr, 84).

Pero no sólo encontramos el placer corporal o sensorial como modo de intentar darle esquinazo a la muerte haciendo más intensa la sensación de vivir, sino que también se da el placer post mortem de la fama adquirida como forma de burlar el vacío de la muerte. Tal es el caso del delincuente de barrio bajo protagonista de *Qué demasiado* para quien el punto máximo de

³² Para profundizar más en este sentido, conviene invitar al lector a la lectura del capítulo Las vías de escape, dedicado por entero a analizar el papel que juegan las drogas y el alcohol en el cancionero de J.S., como veremos ambos son empleados para aligerar el peso de la existencia y edulcorar la existencia.

la existencia parece ser el momento en que aparecerá en el medio de comunicación rey de la época como consecuencia de ser ingresado de gravedad en un hospital al verse accidentado en su quehacer criminal: “pero antes de palmarla se te oyó / decir Qué demasiado / de esta me sacan en televisión” (Mc, 80).

La muerte

En este análisis del sentido de la vida no puede faltar el gran contrario de la misma. La muerte, vista obviamente como punto final de la existencia, se hace presente en la vida cotidiana de Madrid. La forma de hacerse visible es lo que llama la atención, no aparece envuelta en un oscuro manto o rodeada de evidentes señales sobre el más allá, sino camuflada de posibilidad dentro de un vehículo cotidiano y común en la gran ciudad: “La muerte pasa en ambulancias blancas” (Mc, 80). La vida que queda no se perfila a ojos de J.S. como algo fijo y presente, ni como un espacio único de posibilidades, sino como una constante poco segura, difícilmente abarcable y fugaz: “La vida un metro a punto de partir” (Mc, 80).

Así la perspectiva que nos ofrece en el retablo de la rápida vida de la capital en *Pongamos que hablo de Madrid*. La fugacidad aparece tanto para referirse a la vida como a la muerte, pues esta última pasa por delante sin pararse, siendo casi tan ajena como la vida que parece no esperar más. Ambas constantes abstractas se combinan con elementos cotidianos muy cercanos al individuo, medios de transporte concretos en este caso. La fuerza de dichas imágenes para mostrar la vida y la muerte en su relación con el individuo de a pie radica en dicha fusión. Dicho de otro modo, el decir que la muerte pasa dentro de una ambulancia dota a la ambulancia de una fuerza simbólica muy potente; al igual que se logra al equiparar la vida con un tren de metro. Entonces, el objeto cotidiano adquiere otras propiedades, se ve colmado de significados más amplios.

Pero también aparece la muerte como algo llanamente presente y a lamentar pero que queda irremediamente también atrás en el tiempo, como traspuesta en su acontecer, igual que una verdad insalvable que traspone tanto al que, sin

ser su protagonista, entra en contacto con ella, llegando a una dislocación temporal entre lo que está y lo que ya no está. Esta dislocación entre lo vivo y lo muerto figura en *Eclipse de mar* mediante, de nuevo, la mezcla de elementos cotidianos con la abstracta idea de la muerte: “Hoy dice el periódico / que ha muerto una mujer que conocí” (Mp, 90). El elemento cotidiano es aquí el periódico que trae consigo la noticia de la muerte como un hecho que traspone pero que, a su vez, parece invitar por incómodo, a pasar de página.

No duda J.S. en subir el listón en el uso de la misma figura un poco más adelante en la canción: “Hoy dijo la radio / que han hallado muerto al niño que yo fui” (Mp, 90). De nuevo el elemento diario, el parte de noticias de la radio que anuncia la dislocación temporal que supone la muerte por ser él, protagonista de la canción actual, el niño encontrado muerto.

Pero la figura de la muerte no suele adquirir tintes dramáticos en el cancionero. J.S. prefiere ofrecer una visión más liviana de ésta. Tanto es así que el protagonista de *El capitán de su calle*, no duda en plantarle cara a su peculiar manera:

Y aunque la muerte le aterraba pensó
que si la pálida dama llegaba
no desperdiciaría la ocasión
de ver qué tal besaba (Ymmc, 96).

Se muestra también un especial desinterés por todo lo que concierne a la muerte. Así, no duda el narrador de *Tan joven y tan viejo* por admitir sus pocas ganas de aproximarse a la muerte, aunque se trate de la ajena. Apostando, cómo no, por la renovación, el disfrute y la juventud:

Así que, de momento, nada de adiós muchachos,
me duermo en los entierros de mi generación;
cada noche me invento, todavía me emborracho;
tan joven y tan viejo, like a Rolling Stone (Ymmc, 96).

Apuntala la misma idea en *A mis cuarenta y diez*, cuando pone distancia temporal entre su muerte y los elementos que

compondrán su entierro: “que el traje de madera que estrenaré / no está siquiera plantado” (19d, 99).

Pese a que queda clara la posición de J.S. respecto a la muerte, no se encuentra en el cancionero de J.S. una respuesta certera al sentido de la vida, tampoco un intento certero por darle respuesta a las grandes preguntas del hombre. Es más, parece haber una reducción práctica de los postulados más abstractos para hacer posible y habitable la vida. Se aborda, entonces, la vida como un flujo constante de acontecimientos de final impreciso y dudosa continuación. El sentido del mismo, su por qué, queda sin respuesta. Por ello, se alude sólo al sinsentido del mismo: “Y la vida siguió, / como siguen las cosas que no / tienen mucho sentido” (19d, 99).

La existencia también figura contemplada como un lapso de tiempo en el que apenas hace falta nada. Un espacio temporal que es posible habitar con pocas pertenencias, pues el tener mucho no garantiza ningún tipo de felicidad. Así en *Eva tomando el sol*, al autor se le antoja la existencia llevada por los ocupas protagonistas de la canción tan elevada como la de quienes habitan el paraíso terrenal:

Vivíamos de squatters en un piso
abandonado de Moratalaz,
si no has estado allí no has visto
el paraíso terrenal (Htg, 88)

En realidad, parece ser más la ausencia de responsabilidades de cara a la sociedad lo que les aporta a los protagonistas la sensación de libertad y privilegio. Se desprende de la canción una añoranza por una libertad individual perdida. La existencia sujeta a las obligaciones y responsabilidades legales parece suponer un detrimento de la intensidad de vivir.

La misma idea la encontramos también en *Cuando era más joven*. Más claramente, se contraponen en ella la vida cual carrera de insalvables obstáculos de alguien joven: “había días que tocaba comer, había noches que no” (Jyp, 85); con la de quien ya ha logrado la estabilidad económica. Los recursos

garantizados, la ausencia de pruebas del destino no suponen mejora alguna en el modo de afrontar la existencia, sino que muy contrariamente despiertan cierta añoranza por una vida menos estable:

Hoy como caliente, pago mis impuestos, tengo pasaporte,
pero algunas veces, pierdo el apetito y no puedo dormir.
[...]
cuando era más joven la vida era dura, distinta y feliz
(Jyp, 85).

Como acabamos de ver, el cambio entre edades supone trastocar en muchos casos las circunstancias en las que se vive y los recursos a los que se tiene acceso. Además de desarrollar la mencionada nostalgia, no duda J.S. en ahondar en este sentimiento apuntando a cambios de mayor calado psicológico en el sujeto que los protagoniza. Así, el cambio entre la niñez y la edad adulta no aparece reflejado como un torrente de alegría, sino más bien como una despedida definitiva hacia un futuro resignado poco propicio.

Hasta que aquella bici de mi niñez
se fue quedando sin frenos
y en la peli que pusieron después
nunca ganaban los buenos (Htg, 88).

Una vez más cabe mencionar la mezcla de elementos concretos y abstractos para armar una imagen de gran fuerza simbólica. La bicicleta sin frenos por el uso —atiéndase aquí al uso de gerundio “quedando” para apuntalar con precisión la idea de progresión—, se enlaza con la niñez que está por terminar irremediablemente. Y la realidad posterior, la del mundo adulto, proyectada desde el exterior como una película de cartelera en la que no cupiera la bondad.

En definitiva, lo que depara el futuro no parece muy halagüeño, o al menos resulta impreciso o amenazante. El porvenir no parece propicio. Esta idea de inseguridad no es un caso aislado. Así, se apuntala de nuevo en varias canciones. Tal

es el caso de la retaguardia al éxito de corto alcance de El Dioni en la canción *Con un par*. Ya se le avisa al pícaro de los vaivenes posibles:

Pero al loro,³³
que el destino es un maricón,
sin decoro
te da champán y después chinchón (Mp, 90).

Pareciera como si el destino pudiera obrar activamente en el acontecer real de las figuras de J.S., un actor entrometido en la vida diaria de los protagonistas de las canciones. Un actor que se muestra incluso burlón y desconsiderado para con los sentimientos humanos; según vemos en una de sus canciones más aclamadas *Y nos dieron las diez*: “parecía como si / me quisiera gastar el destino una broma macabra” (Fyq, 92); la misma idea la tenemos en *Ganas de...* “y que no quiero que venga el destino a vengarse de mí” (Ebm, 94). Es precisamente por estos cambios por los que el desafortunado protagonista de *Cuando me hablan del destino*, tras ver como él mismo pasa de ser en poco tiempo un acomodado a un vagabundo, no se atreve a entrometerse más en dichas elucubraciones por imprecisas e inaccesibles: “cuando me hablan del destino, / cambio de conversación” (Dc, 02).

Como vemos, en muchas ocasiones los personajes de J.S. acaban por no esperar de la realidad más de lo que está al alcance de su mano en un momento determinado. Esta sensación de poco acceso al futuro por impreciso y acostumbrado a no flexionarse ante los propios deseos, la encontramos bien expuesta en la canción *Calle Melancolía*. Aquí, el sentimiento parece impregnarlo todo, dejando al individuo entre lo que González Faus llama la esperanza expectante: “busco acaso un encuentro que me ilumine el día” (Mc, 80) y la esperanza esperada que se reduce a acciones más cercanas y posibles, tales como —parafraseando la canción— encender un cigarrillo y resolver un crucigrama (González Faus: 1988, p. 9).

³³ Se refiere aquí a la necesidad de estar alerta.

Las referencias bíblicas

Naturalmente no podíamos referirnos a la existencia sin atender con detalle al gran número de referencias bíblicas que emplea J.S. en sus canciones. Ya sea por su uso a modo de marco general, de escenario para su relato, o como referencias ligeras que no suponen un tema capital, lo cierto es que el material bíblico está muy presente en todo el cancionero. Puesto que el contenido de dichas referencias tiene que ver con presupuestos de tipo religioso, era indispensable dedicar un epígrafe a esta particularidad.

J.S. se sirve de los elementos bíblicos para dotar de cuerpo a sus canciones, para hacerlas conectar con el imaginario colectivo, para desprestigiarlas, para mostrarnos su lado más provocador y para atribuirse poderes al ponerse en la piel de figuras bíblicas o encarnar sus dones.

Amistad con el diablo

Una visión particular de la dualidad cristiana del bien y el mal es la que ofrece J.S. al narrarnos un hipotético encuentro con quien él no duda en llamar *Mi amigo Satán* —título también de la canción—. La dualidad parece ponerse en duda en boca de este nuevo compañero de viaje: “un grupo de ángeles nos levantamos / contra el poder absoluto de Dios” para mostrarle después lo que hubiera sido su frustrado panorama de la existencia humana:

Pero te aseguro
que de haber ganado
ni muerte, ni infierno
ni cinco, ni dos
ni tuyo, ni mío
ni odio, ni trabajo
habrían existido
ni diablo, ni Dios (Mc, 80).

A lo que el protagonista de la canción se suma rogando incluso por poder permanecer al lado de Satán pues ha perdido su anterior fe: “Déjame vivir contigo / demonio amigo, supliqué. / No me hagas volver a la vida”. Desde ahí, desarrolla el

personaje una vida criminal pues sabe que “a la muerte me estará esperando / en el dulce infierno mi amigo Satán” (Mc, 80).

La amistad con el diablo reaparece en varias ocasiones a lo largo del cancionero. Aquí y allá se alude a la simpatía que le provoca al autor la figura del antagonista de Dios. Se apunta en *Güisqui sin soda* a su preferencia por el aquí y el ahora en forma de placeres inmateriales en detrimento del más allá: “Vendí por amores y no por dinero / mi alma a Belcebú” (Jyp, 85). Esta idea del pacto con el diablo se apuntala en *Pacto entre caballeros* cuando se muestra al diablo como un cómplice, un aliado que apacigua, en el momento justo, los nervios a los delincuentes más peligrosos en favor del abordado personaje de la canción para que al final acaben siendo compañeros de nocturnidades: “Sólo sé que algunas veces, / cuando menos te lo esperas / el diablo va y se pone de tu parte” (Hdh, 87). Del mismo modo, el particular protagonista de *El capitán de su calle*, no duda en ponerse del lado del maligno cuando todos los demás rezaban al todopoderoso: “él le puso a Satán una vela” (Ymmc, 96).

Resurrección

La idea de la resurrección aparece salpicada en varias ocasiones a lo largo del cancionero. La más desbordante de las cualidades del nazareno parece adueñársela el autor para darse gloria. Así, la facultad de la resurrección se la atribuye, al menos figurativamente, a la primera persona de sus figuras en el intento de darle esquinazo a los golpes del destino. De este modo en la rápida canción *Pasándolo bien* se aborda inicialmente un problema —el de la ausencia del artista en los círculos culturales— que se despacha con sorna: “Dense prisa si me quieren enterrar / pues tengo la costumbre de resucitar”. Incluso se llega a jactar del fracaso de quienes buscan su desastre mediante el uso de una referencia bíblica:

Al paso que vamos me figuro que
cumpliré más años que Matusalén.

Muriendo y resucitando,
sigo vivo y coleando (Mc, 80).

En alusión a la primera pareja y la única que habitó el Jardín del Edén según las sagradas escrituras, apunta J.S. a una idea existencial casi ingenua, al menos muy liberada de las cadenas emocionales de la existencia, el narrador parece aludir a no tener remedio en sus preferencias vitales:

¿Qué voy a hacerle yo,
si me gusta el sexo sin boda,
las penas con pan?
[...]
si el amor me gusta sin celos,
la muerte sin duelo,
Eva con Adán (Jyp, 85).

Pareja bíblica. Acceso al cielo y pecado

La pareja bíblica como símbolo de la existencia fuera de juicios de valor, alejada del bien y del mal, cercana y próxima a la ausencia de valores que determinan la realidad circundante. El tema de la sencillez y pureza del amor de la primera pareja lo encontramos más adelante adaptado a la modernidad sin compromisos de una pareja que vive de ocupa en Moratalaz. Los protagonistas de *Eva tomando el sol*, naturalmente Adán y Eva, se ven privados de su particular Paraíso terrenal por la actuación de Dios en forma de un juez que envía un “ángel disfrazado de alguacil” que les precinta el piso y les expulsa del piso con violencia, sin atender al estado de buena esperanza de la protagonista “encinta de Caín”. Para Adán, el narrador de esta particular canción, no queda más consuelo que saberse perdedor y volver a una vida de responsabilidad: “no quedan plazas para dos intrusos / en el Paraíso” (Htg, 88).

El castigo divino para quienes siguen sus instintos enlaza con esta idea previa: “Un dios triste y envidioso / nos castigó [...] por trepar juntos al árbol” (Fyq, 92). Asimismo, la expulsión del Paraíso y del Cielo, parte del castigo divino, guarda una relación con la resignación a la cotidianidad laboral diaria, camino éste

del Cielo a la vida diaria que J.S. no duda en trazar mediante fuerzas físicas insalvables y contrarias a los deseos más íntimos de permanecer en la intimidad de la alcoba:

La fuerza de la gravedad
del cielo nos expulsará
cuando subas las persianas.
¿Por qué no hacemos el amor? (Htg, 88).

Menos ingenuidad es la que encontramos en la canción *Besos de Judas*, donde el protagonista se interroga a sí mismo buscando el equilibrio entre el dar y el recibir: “Cuanto más le doy, ella menos me da / [...] / ¿no será un tal Judas / el que le enseñó a besar?” (Hdh, 87). Esta idea más realista de la existencia se cerciora más adelante en la canción *Hotel dulce hotel*, mezcla total de lo más terrenal con elementos profundamente cristianos. De un lado se alude directamente a la culpa en una referencia bastante velada a las estatuas de sal — sin duda prueba pétreo de haber hecho lo que no se debía como le ocurre a Sara, la mujer de Lot, tras la destrucción de Sodoma y Gomorra por Yahveh—, pero que apunta al placer sexual más terrenal tal como se deduce del imperativo “ponte el ligüero que por Reyes te regalé”.

La idea de combinar el regalo de Reyes con el goce sexual es una manera de desvirtuar el espíritu primigenio de la fiesta de los tres Reyes Magos. No duda nuestro autor en desear en *La del pirata cojo* una ocupación del todo alejada de los preceptos cristianos: “viejo verde en Sodoma” (Fyq, 92). Se empeña J.S. en ofrecer una visión de la existencia anclada a la vida, por eso alude al aquí y al ahora como únicas alternativas para el goce real y desdeñando la inseguridad del camino al paraíso: “Tú sabes que en el purgatorio no hay / amor doméstico con muebles de Skay” (Hdh, 87). Ante la inseguridad del purgatorio, se da mención en *Los perros del amanecer* de la coexistencia entre la realidad misma con el infierno visto como dinámica entrelazada con el acontecer cotidiano: “cuando el infierno acecha en la escalera”.

Ante esta evidencia del infierno en la vida no hay para J.S. una salida equiparable “cuando no salen trenes para el cielo” (Htg, 88). Sin embargo, la referencia al Cielo es frecuente, casi una máxima necesaria en la comprensión de la vida. Es por ello que, con unas gotas de ironía, el autor no duda en incorporar una referencia al destino celestial de las almas humildes en contraposición a las que viven en la abundancia material, todo ello concentrado en la desgraciada persona de Cristina Onassis:

Nadie le advierte
que al cielo no se va en limusina,
qué mala suerte
que no acepte la muerte propinas (Mp, 90).

La tendencia a intervenir de modo activo en los paradigmas religiosos alterándolos encuentra eco en el modo que tiene J.S. de trastocar la oración del Padre Nuestro en *Seis de la mañana*: “Padre nuestro que estás / en los hoteles de paso / en las ojeras, en las sábanas y en los vasos” (Ymmc, 96). Aquí se lleva a cabo una modificación que lleva la oración de ser una forma de entrar en contacto con dios a ser una forma de culto civil como filosofía que sigue el pueblo (Soto-Hay: 1995, p. 17).

Se empeña nuestro autor en seguir la brecha de una inversión de valores, por ello se da en él la idea del pecado como algo deseado, añorado, en él radica el placer o el goce existencial. Es por ello que la mujer, considerada tradicionalmente por la iglesia católica como el origen mismo del pecado, se convierte en el universo de J.S. en una máxima a alcanzar. Es por ello que el lamento por la mujer perdida se entrelaza en *Amores eternos* con “esta sed del que añora, / la fuente del pecado” (Hdh, 87). El placer entonces como algo garante de existencia y vitalidad, como un bien material seguro por el que incluso se puede apostar: “Los hechiceros de la tribu resucitan / para invertir en mis pecados” (Ebm, 94).

La debilidad de los elementos religiosos ante la realidad del placer carnal aparece remarcada en la vertiginosa *Peligro de incendio*. Allí, en el cajón de sastre de lo orgiástico,

encontramos una referencia clave que en siete palabras establece las prioridades en la escala de valores que prima en el cancionero de J.S.: “hay una cruz absurda sobre el lecho”. La alusión al disfrute de la inversión de principios viene justo después: “hay un espejo en cada techo / para verse del revés” (Htg, 88). La idea de la existencia de vínculos indisolubles entre bien y mal no se le escapa a nuestro autor en su empeño por manifestar la inversión de valores. Es por ello que para explicarle a una mujer el funcionamiento real del mundo en *Cómo decirte*, no duda en establecer una relación casi laboral entre el todopoderoso y el maligno: “Nena, cómo decirte / que el cuerpo está en el alma / que Dios le paga un sueldo a Satán” (Jyv, 86).

Pasión y Sacramentos

El elemento clave del relato bíblico de la pasión de Cristo y su muerte aparece como una noticia más del acontecer de *Eclipse de mar*. La referencia resalta por estar adaptada al tiempo del autor. De este modo, Jesús de Nazaret no es crucificado, sino ajusticiado de otro modo: “Hoy dijo la radio / [...] / que fusilan mañana a Jesús de Judea” (Mp, 90). La referencia actualizada parece aludir directamente a la existencia en nuestro tiempo de personas de alta implicación social que comparten trágico destino con Jesús de Nazaret a manos de la autoridad imperante que si en tiempo del imperio romano crucificaba, hoy fusila.

En cierto modo, se desprende una dosis de compasión por quienes se enfrentan a la autoridad. Es por ello que en *Jugar por jugar* se muestra partidario de eliminar su calvario: “ir a quitarle al dios de los cristianos / su corona de espinas” (Ymmc, 96). Aprovecha la figura de María Magdalena para hacerles un especial homenaje a las prostitutas. Aquí ensalza las cualidades humanas de la misma, y lo hace vinculándola con Jesús de Nazaret “que hasta el hijo de un Dios, / una vez que la vio, / se fue con ella” (19d, 99).

Los sacramentos figuran en tono de burla en la atrevida *Ataque de tos*. Aquí, el personaje principal es víctima de una encrucijada interna. Por un lado y de un modo consciente quiere

él recibir los diferentes sacramentos, pero, por otro, hay un impulso interior en forma de un “violento ataque de tos” (Mp, 90) que le impide recibirlos a toda costa, una especie de impedimento superior que interactúa como filtro en medio del ritual sacramental. El tono burlesco que adopta nuestro autor se deja sentir en las alusiones al vestido:

Tendrías que haber visto el careto angelical de un
servidor
el día de mi primera comunión.
Disfrazado de contraalmirante y repeinado en pelo con
fijador,
no veas cómo era el cante que iba dando yo (Mp, 90).

Las palabras careto, disfrazado, repeinado y cante nos indican el carácter exagerado del rito. Más adelante en la canción se aplica la misma fórmula, esta vez aplicada al matrimonio. El vestido es también aquí un elemento clave: “me vi de pingüino ante el altar otra vez” (Mp, 90). Ya en el lecho de muerte, justo antes de testar, parecen ser los accesorios asimismo característicos: “La bruja de mi nuera, Papá —me dijo— le conviene testar, / póngase usted gafas, le traigo pluma y papel” (Mp, 90). Sobra decir que el protagonista de la canción no pudo concluir la tarea de testar pues, como él mismo declara “porque me mató un violento / ataque de tos” (Mp, 90).

El desengaño de vivir. La realidad como decepción

La sensación de desengaño y de choque con la realidad es también una variable constante en la obra de J.S. Es muy habitual encontrar, como veremos, un sinfín de ejemplos que describen las consecuencias de las desgracias, el sinsabor existencial que resulta de la imposibilidad de realizar los propios deseos. En este sentido, y siguiendo la línea trazada, concluimos dedicándole atención al fracaso y al suicidio como idea a desterrar en favor de la vida, bajo cualquier circunstancia y a cualquier precio.

El choque con la realidad. La decepción

El choque con la realidad es frecuente en la obra de J.S. Este encontronazo es fruto de que la realidad no ofrezca en abundancia lo que las figuras de nuestro autor desearían, sino más bien lo contrario. De ahí la ambivalencia entre lo deseado y lo recibido o accesible en la realidad. En este juego de contrastes se deja asomar el lado más agrio de la existencia, el que se perfila tras cierta explosión dramática sujeta a frustración. Sírvanos como primer ejemplo la canción *¿Quién me ha robado el mes de abril?*, en la que se suceden manifestaciones de profunda tristeza de personajes abocados al fracaso y a la confrontación con su felicidad perdida.

Naturalmente, se sirve nuestro autor de este mes primaveral para crear una metáfora de la felicidad. En otras palabras, la vida ejercida plenamente viene a ser para J.S. el mes de abril. Todos los personajes que habitan la canción, resignados y confundidos ante su triste realidad, acaban por cuestionarse la naturaleza de su infortunio pese a su previa cautela:

¿Quién me ha robado el mes de abril?
¿Pero cómo pudo sucederme a mí?
¿Quién me ha robado el mes de abril?
Lo guardaba en el cajón
donde guardo el corazón (Htg, 88).

Esta agria perspectiva del infortunio presente viene a ser casi una advertencia pues se alude a que los sufridores del mismo eran precavidos ya que guardaban su felicidad en el mismo lugar donde custodiaban lo más valioso, es decir, el corazón. Parece no haber salida en el enfrentamiento con la decepción y el infortunio. Este sentimiento se materializa incluso en las recompensas que ofrece la vida: “la única medalla que he ganado en la vida / era de hojalata y decepción”. El título que da nombre a estos versos (*Nacidos para perder*) traza un tejido emocional propio. Se apunta también a la escasez de salidas para quienes querían huir del común destino de toda una generación:

No tenía salida el callejón del cuartel
para el desertor del batallón
de los nacidos para perder (Htg, 88).

En desencuentro con la realidad se vuelve particularmente amargo cuando los protagonistas de las canciones se cercioran de su verdadera situación. Como vemos en el capítulo dedicado a la naturaleza, el amanecer es una constante en el cancionero de J.S. En la canción *Los perros del amanecer* se vuelve a hacer uso de este momento bisagra entre realidades, dualidad que nuestro autor emplea como marco de la dolorosamente palpable toma de contacto con la realidad:

Y sueña con la gloria el mal actor [...]
Y cuenta las pastillas el suicida [...]
Y llora el eyaculador precoz [...]
Y rompe el músico su partitura [...]
A la hora en que se afeita el violador [...]
Cuando el enfermo aprende a blasfemar (Htg, 88).

Se mezclan a partes iguales las causas y los efectos, la realidad de la acción dramática (el ser un mal actor, el contar las pastillas, el llanto...) con los deseos de improbable realización (la gloria, la muerte, la exitosa melodía...).

Similar situación es la que experimentan los cuatro imponentes integrantes de la banda de rock afortunada del *Rap del optimista* que se ven impotentes ante la sorpresa de ver cómo el acontecer vital ha terminado por modificarlos por completo, tergiversando sus principios: “Ya no van a bares, montan sus movidas en privado”; dejándolos a merced de un fin común: “Ellos que juraban comerse la vida / fue la vida y se los merendó” (Htg, 88).

El desengaño de vivir en confrontación y exposición directa del deseo manifiesto aparece muy estrechamente ligado a la escasez de recursos ya sean éstos materiales o no. Si bien, muchas de las figuras de J.S. sufren al no ver en la realidad un accésit de sus deseos por carecer de recursos materiales, no es aplicable a todos los casos en los que se da este choque con la

realidad. En otras palabras, la situación contraria, la abundancia de recursos, no es causa necesaria de dicha. Tal es el caso de la retratada Cristina Onassis que como reza la canción “Era tan pobre / que no tenía más que dinero” (Mp, 90).³⁴ En este sentido, atendiendo al relato elaborado por J.S. la protagonista vive infeliz en la abundancia material y se deja seducir por ensoñaciones más humildes que tampoco pueden llegar a cumplirse:

Sólo yo sé que dice la pura verdad,
cuando jura que toda su fortuna daría
por echarse un noviete aburrido y formal
por entrar de oficiala en una peluquería (Mp, 90).

De nuevo, la mezcla de elementos de orígenes diferentes y muy alejados entre sí, supone el núcleo de la originalidad de los versos de J.S. Va más allá nuestro autor en su alquimia llegando incluso a incluir en su fórmula las ensoñaciones y deseos más primarios de la millonaria: “suspira y fantasea / con que la piropea / un albañil” (Mp, 90). Pese a no carecer de candidatos el choque desgarrador con la realidad le llega después en la soledad de la alcoba: “Mil y un tipejos / las flechas del amor le disparan / sólo el espejo / le escupe la verdad a la cara” (Mp, 90).

Así que no resulta del todo extraño que la realidad se muestre en muchas ocasiones como un lugar peligroso, decepcionante, propicio para el fracaso de los más íntimos deseos e inclinaciones. De mismo modo, los valores parecen invertirse en parte y ser caminos, en parte, impracticables:

Y la mentira vale más que la verdad
y la verdad es un castillo de arena
y por las autopistas de la libertad
nadie se atreve a conducir sin cadenas (Ebm, 94).

³⁴ Cabe aquí una mención especial al origen de estos versos iniciales de la canción *Pobre Cristina* pues según el autor no son fruto de su propio acto creativo, sino un añadido proveniente de una columna de periódico.

La vida aparece también como una contradicción macabra donde cada cual afirma lo contrario de lo que hace “atrévete dijo el cobarde / [...] / ocúpate del alma dijo / el gordo vendedor de carne” (Mp, 90). De ahí que sean sentimientos como la tristeza, la desazón y el padecimiento íntimo constantes subyacentes en las canciones analizadas. Todos ellos derivados de situaciones experimentadas en primera persona (la de sus personajes), a carne viva, con sus consecuencias y arrepentimientos: “a ti te estoy gritando / [...] / que estás metido en mi pellejo / a ti que estás llorando ahí / al otro lado del espejo”. El elemento del espejo, símbolo de la contemplación de uno mismo (Cirlot: 2003, p. 200) puntualiza la dualidad de espacios y muestra la profundidad psicológica del sujeto de la canción.

No obstante, no todo se ajusta, en lo que al mencionado tejido emocional se refiere, a lo vivido realmente. Las figuras de J.S. gozan de un mundo interior complejo y profundo; es debido a éste que experimentan desazón incluso por lo no vivido, como afirma el narrador de *Con la frente marchita*: “No hay nostalgia peor / que añorar lo que nunca jamás sucedió” (Mp, 90). Este lamento por lo no acontecido lo completa nuestro autor, más adelante en la letra, con otro más profundo y real, por haber sido olvidado por la mujer en cuestión. La altura literaria y la calidad del verso se explican por sí solos “y ya nadie me escribe diciendo: no consigo olvidarte” (Mp, 90).

Por otro lado, también se produce este desencuentro con la realidad como consecuencia de un cambio tácito. Es lo que le sucede al protagonista de *Y nos dieron las diez*, que ve como el lugar donde conoció a una amante se había transformado: “Y en lugar de tu bar / me encontré una sucursal del Banco Hispanoamericano”. Se venga del choque apedreando el lugar, mientras se confirma a sí mismo que aquella realidad vivida un año antes sí existió: “Sé que no lo soñé” (Fyq, 92).

Las canciones de J.S. suponen en muchos casos un cobijo para quienes se sienten pleiteados con la vida. J.S. invita a acercarse a quienes así se sienten. Lo deja claro en *La canción de las noches perdidas* cuando afirma “Ven a la canción de las

noches perdidas / si sabes que todo sabe a casi nada” (Fyq, 92). Quizá por todo ello aluda J.S. a la necesidad de camuflar la agria realidad en favor de poder participar de la misma con relativos ánimos. En la canción *Mentiras piadosas* se habla de esta necesidad pese a los intentos del narrador por ofrecer la realidad tal cual, sin embalajes: “Le dibujaba un mundo real / no uno color de rosa / pero ella prefería escuchar / mentiras piadosas” (Mp, 90).

El fracaso del buscavidas

Desde el principio de nuestro análisis observamos que se da una predilección por los personajes afectados por el infortunio, por aquellos a quienes la vida ha sorprendido con el pie cambiado y se ven, de modo completamente imprevisto, ante un panorama poco alentador. Por este tipo de figuras desarrolla J.S. una especie de complacencia destinada a prestar atención a las desgracias que los atañen y al modo en que estos personajes se enfrentan al temporal.³⁵

Aparentemente, es en este caldo de cultivo donde mejor encuentra nuestro autor espacio para enarbolar sus recursos literarios y mostrarnos su lado más resistente, vitalista y optimista. Podemos afirmar lo anterior basándonos en el rechazo constante que establece para con la posibilidad de acabar con los problemas mediante el suicidio, apostando determinadamente por seguir viviendo a toda costa. Asunto éste que tratamos a continuación con más detalle.

El “no” al suicidio

En ningún caso apuestan los narradores de J.S. por la idea del suicidio, la idea de apagar por sí mismo la llama de la existencia se destierra en multitud de ocasiones a lo largo del cancionero.

³⁵ Más información a este respecto la encontramos en las declaraciones de J.S. en el documental *Joaquín Sabina, el poeta fotógrafo*: “Yo creo que las canciones nacen de infelicidades, cuando has perdido al póquer, te han dicho que tienes cáncer de pulmón y tu mujer te ha dejado”; y más adelante “Mis canciones hablan todas de una desesperación, de una necesidad de cosas”. <https://www.youtube.com/watch?v=Bp9Jqgwh5Co> [19.01.2017].

El rechazo al suicidio es una variable coherente con el ideario vitalista de J.S. Puesto que la existencia de un más allá se cuestiona continuamente, resulta obvia la tendencia de aferrarse a la única vida posible. Se desdeña la opción por innatural “torpe como un suicida sin vocación” (Hdh, 87), pues nadie puede ser vocacionalmente suicida. Esta convicción se aplica a propios y a ajenos. Cuando se trata de otros se desecha la idea por poco original: “Ahora que todo se derrumba, / ahora que se acerca el fin / déjate de Valium, no imites a Marilyn” (Rr, 84). Y cuando se trata de la propia desdicha antepone un obstáculo que transforma la idea en algo ridículo:

A puntito de ahorcarme, “me se” rompe la cuerda
y, en lugar de alegrarme, me quedo con las ganas
de viajar al infierno por aquella ventana
y dicen los del coro “todo un caballero
no salta al vacío desde un piso primero” (Ymmc, 96).

Muy contrariamente se apuesta siempre por vivir, por seguir hacia delante con la mayor intensidad posible “pisa el acelerador, siéntete viva / pisa el acelerador, hoy es tu día” (Rr, 84). Es incluso en los momentos más dramáticos, los más próximos a la desesperación más absoluta cuando la posibilidad del suicidio queda relegada, casi suplantada por un vaivén azaroso que invita a seguir viviendo. Como hemos visto, puede ser la imposibilidad física de llevar a cabo el suicidio la que frena la operación o bien, la aparición de una mujer, o dos:

Por dos veces el destino
me hizo un guiño en forma
de labios de mujer:
¿Nos invitas a una copa? (Mp, 90).

Por si hay dudas al respecto de cómo J.S. se empeña en desterrar por completo la idea del suicidio, sólo hay que echarle un vistazo a la canción *Más de cien mentiras*, un catálogo amplio de razones para no despedirse de la vida de ese modo. En ese cajón de sastre encontramos una enorme diversidad de

conceptos y realidades que bien podrían resultar contradictorios. Son muchos los argumentos que se exponen aquí.

No cae J.S. en la simple fórmula de mostrar lo positivo de vivir, sino que se arriesga a mostrar la vida con sus altos y bajos, como un todo del que se tendría que prescindir en caso de buscar la salida más rápida. Así muestra lo negativo: “Tenemos el mar de la melancolía”, pero también apunta a no perder de vista la fortuna que ya se tiene en “tenemos el lujo de no tener hambre”. En resumidas cuentas, se apuntala la vida con sus luces y sus sombras. Nuestro autor culmina la tarea dotando a la canción de un estribillo que apunta a permanecer en la existencia pues pese a que todos los argumentos sean construcciones relativas, existen personas con las que compartir:

Más de cien palabras, más de cien motivos
para no cortarse de un tajo las venas,
más de cien pupilas donde vernos vivos
más de cien mentiras que valen la pena (Ebm, 94).

En cierto modo lo que se desprende de las canciones de J.S. es que no hay que darle espacio a la queja gratuita. Va más allá en el siguiente ejemplo pues muestra un desprecio por quienes se lamentan fácilmente apostando por aprovechar al máximo la vida en todas sus posibilidades —atiéndase a la particular forma de personificar la vida—. Todo ello lo expone claramente en *La del pirata cojo*, toda una inyección de adrenalina y curiosidad para mentes adormecidas y, sin duda, una de las canciones más requeridas en sus conciertos:

No soy un fulano
con la lágrima fácil,
de esos que se quejan sólo por vicio.
Si la vida se deja yo le meto mano (Fyq, 92).

El mismo desprecio por la queja viene expresado en *Cuando me hablan del destino*: “¿De qué voy a lamentarme? / bulle la sangre en mis venas”. Más adelante, cerrando la canción le da una vuelta de tuerca a la misma idea al referirse a cómo se

entiende el lamento entre quienes ya lo han perdido todo, es decir, los vagabundos:

Bajo los puentes del Sena,
de los que pierden el norte
se duerme sin pasaporte
y está mal visto llorar (Dc, 02).

Si hay un lamento lo encontramos vinculado a la intención de seguir hacia delante, si bien sin demasiados ánimos pese al golpe emocional, pero con un mínimo de curiosidad que sirve de motor de acción para avanzar: “Me he dicho que la vida no es un valle / de lágrimas... y he salido a la calle / cómo un explorador” (Ebm, 94).

Resumen

En lo que respecta al sentido de la existencia y a los fenómenos religiosos, no encontramos en el cancionero de J.S. un intento por dar respuesta a las grandes preguntas del hombre. Tampoco se muestra apenas una preocupación por dichos temas. La existencia en sí misma es contemplada como un presente real, un tanto ajeno a elucubraciones de otro tipo. En este presente accesible, este único y palpable aquí y ahora en que se desarrollan las canciones de J.S. es el placer un motor esencial. La existencia tiene valor porque en ella se puede obtener placer, parece derivar de muchos de los versos del autor.

En ese sentido, la muerte y la vida son asuntos tratados y presentes en las canciones. Ambos son vistos, probablemente, como elementos constantes y próximos a sus figuras. Así, aparece en imágenes de fuerte carácter simbólico por ser fruto de una combinación de elementos cotidianos y abstractos. Realidad ésta que parece ser el *Caballo de Troya* de nuestro autor.

El destino se muestra como un magma impreciso de inseguridades y amenazas. Por ello, señala J.S. al destino como un agente que juega sus propias cartas, sin atender a los deseos o perspectivas de los personajes. El destino es, como los dioses

del olimpo, un actor que se entremezcla en su personificación en la vida de las figuras de J.S.

Existen un gran número de referencias bíblicas: el diablo, la resurrección, la pareja bíblica, la Pasión y los sacramentos... J.S. se sirve de ellas bien como escenario para sus relatos, como referencias ligeras para apuntalar el sentido de afirmaciones apoyándose en la fuerte carga significativa del discurso bíblico. Y, por último, como punto de conexión con el imaginario colectivo, bien para explicar significados —como acabamos de explicar— o para burlarse de él.

Con todo, J.S. ofrece una visión de la existencia muy anclada a la vida, donde el placer es una garantía de vitalidad. En esta estrecha relación con la realidad sin atender a un posible más allá, existe un profundo poso de desengaño y de choque con la realidad. Cuestiones éstas que son el fruto de muchas de las frustraciones que aparecen en las canciones. Lo que hace, a su vez, que las canciones sean vistas como un cobijo para quienes se sienten pleiteados por la vida.

No por ello deja J.S. un espacio para la queja gratuita. Se destierra la idea del suicidio, apuesta por la vida con todos sus sinsabores incluidos, aunque no quede más remedio que seguir viviendo.

5. Las vías de escape

La angustia expuesta en el capítulo dedicado a la existencia se compensa mediante diferentes vías de escape. Bajo este título nos referiremos al uso que hace J.S. de la idea del exceso, el alcohol y las drogas como modos de evasión.

Las drogas y el alcohol acompañan y adornan gran número de las canciones de J.S. Muchas veces contribuyen a que la historia a narrar resulte más frenética, exagerada y acelerada; otra se trata de introducir una pincelada discordante de color a la realidad que habitan los personajes. En cualquier caso, el uso de fármacos³⁶ está presente en el universo creativo de J.S. Nos

³⁶ Recordemos aquí que la palabra fármaco proviene del griego *Farmakón*, que tenía el doble sentido de remedio y veneno a la vez. Además, conviene matizar la

interesa aquí, por tanto, hablar más de la representación y del discurso de las drogas y el alcohol que de las drogas en sí. El trato de las mismas como material creativo no es exclusivo del cancionero de J.S., puesto que existe una larga lista de obras literarias y películas que hacen lo propio en su empeño de reflejar la España de la transición y años posteriores. Es por ello que al hablar aquí de la representación de las sustancias en J.S. hablamos también de y específicamente, como afirma Labrador Méndez, de la representación de las drogas en un momento importante de la historia de España (Labrador: 2009).³⁷

De este modo, no sorprende encontrar el tabaco y las drogas entre los motivos a los que alude J.S. para no sucumbir ante la idea del suicidio. Así, son el tabaco y las drogas entonces, un aliciente más de la vida, una parte intrínseca de la misma. “Tenemos silencio, tabaco, razones / [...] / Tenemos el sexo y el rock y la droga” (Ebm, 94). En cambio, no vemos en el cancionero que haya una veneración del alcohol o la droga *per se*, tampoco se alaba su consumo separado de situaciones sociales o compañía. Tampoco se alude al consumo de drogas como vía de autoconocimiento por medio de algún tipo de viaje interior. Lo que Antonio Escotado resume:

...el viaje propiamente dicho, que en esquema implica empezar temiendo enloquecer para acabar muriendo en vida, y renaciendo purificado del temor a la vida / muerte. Si bien el éxtasis puede considerarse centrado en la fase del renacimiento, la secuencia extática comprende el conjunto y —cuando el caso es favorable— se resuelve

diferencia que establece Antonio Escotado respecto a la etimología del término. Según El *Farmakón* pertenece a la categoría sacrificio-reglao y el *Fármakon* al sacrificio comunión, todo ello en relación a ciertas categorías entre sustancias de las cuales acabaría derivando, dicho de forma muy breve, nuestra diferenciación entre drogas para consumo médico y drogas de uso recreativo.

³⁷ Citado en Pérez, Rolando (2013) *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol 17., pp. 263-265.

en alguna forma de serenidad beatífica. (Escohotado: 2005)³⁸

Por el contrario, su uso es más reducido y no aspira a encontrar respuestas a los grandes interrogantes de la existencia, sino que son empleadas como un modo de aumentar o disminuir la percepción de la realidad. Es por ello por lo que el consumo de unas y otras sustancias siempre viene en sintonía con las que están presentes más personas. Hay, por tanto, una línea altruista en la forma de consumo que se deriva de las canciones de J.S. El grupo de personas sentadas en corro de *Con la frente marchita* o la añoranza del camarero de *El Café de Nicanor*, no ofrecen demasiadas dudas a este respecto. Cuando existe una relación en solitario con dichas sustancias se hace esperando a otra persona y como forma de preparar el placer, como es el caso del amante discreto de *Hotel, dulce hotel*.

El exceso

El exceso lo emplea J.S. como una herramienta para escapar de la monotonía. La regularidad establecida de la vida cotidiana no parece suponer para nuestro autor un germen necesario en el que alcanzar el sosiego o la calma interior. Es más bien la idea contraria la que parece imponerse tras el análisis de su amplio cancionero. La monotonía, el saber cómo acontece la vida parece ser para él un indicador claro para acabar con la misma. Creo acertar cuando afirmo que se deriva cierta intranquilidad, y sensación de prisa por escapar, de todo cuanto se aproxime a la monotonía, apostando siempre por la intensidad y el vértigo sensorial que se facilita por el uso de drogas y alcohol.

Así, sus personajes habitan sus respectivos mundos anclados a la idea de que el aquí y el ahora saben mejor cuando están rodeados de elementos que no indiquen a su carácter cotidiano. Para ello, no dudan en servirse del uso de sustancias y estimulantes que hagan la vida más real, o que los sitúen a ellos

³⁸ Accesible también en la página web del propio autor en el siguiente enlace: <http://www.escohotado.com/articulosdirectos/magiafarmaciareligion.htm#36> [16.08.2017].

mismos al mismo nivel sensorial que ellos presuponen deberían sentir. También para sentirse acompañados en momentos de dificultad necesitan las figuras de nuestro autor de cierto apoyo exterior. Es por ello que acaban muchas veces en el exceso como respuesta a la baja frecuencia de la realidad circundante.

El alcohol

El consumo de alcohol en cantidades abusivas, o fuera de la medida de la moderación, determina y acompaña de forma aparente a muchas de las figuras de J.S. en sus correrías. Tal es el caso del antihéroe de *Qué demasiao*, que es “hijo de la derrota y el alcohol”. Tanto es así que la protagonista de *Princesa* bordea continuamente el vértice del abuso del alcohol y las drogas: “Entre la cirrosis y la sobredosis / andas siempre muñeca” (Jyp, 85).

Como agente evasor el alcohol es altamente eficaz. Tal y como afirma A. Escotado, al hablar de los poderes del alcohol para hacer frente a la ansiedad, logrando acallar la voz de la conciencia mediante la combinación de una expansión comunicativa y una sensación de indiferencia provocada por una depresión visceral, combatiendo el derrame emotivo con autoafirmación, todo dentro del espontáneo proceso de su efecto (Escotado: 2005, p. 1251-1254).

No resulta por ello extraño que escapar de lo rutinario mediante el uso de bebidas alcohólicas sea una idea que nos aborda sin tapujos al asomarnos a la vida diaria de un joven en pleno servicio militar cuyos deseos no dejan espacio a la duda: “Las siete de la tarde, quisiera estar borracho / [...] / con alcohol se hace menos monótona la mili” (Mc, 80). El desencanto vital también es caldo de cultivo para los habitantes del Madrid más amargo que refleja *Pongamos que hablo de Madrid*. Aquí la ausencia de recursos empuja a su búsqueda por caminos erróneos: “y a los niños les da por perseguir / el mar dentro de un vaso de ginebra”. (Mc, 80).

La contraposición del alcohol con la responsabilidad queda clara en *Eh, Sabina* cuando se relacionan directamente el beber, el autocontrol y el trabajo: “Como bebo demasiado / y no me sé

controlar / del trabajo me han echado...”. Asunto éste que no parece importarles mucho al protagonista: “Que me pongan otro vaso / no pienso hacer caso...” (Rr, 84). Pero también ayuda el consumo de vino en combinación con otras sustancias en la ardua tarea de ir a trabajar sin dormir por tener tras de sí una noche frenética: “los jefes van de coca, / los curritos de tinto y aspirinas” (Jyv, 86).

También sirve al alcohol para ahogar penas o como compañero a la hora de acomodarse a un nuevo escenario emocional. Tal es el caso del protagonista de *Como un explorador* que tiene que hacerle frente a su soledad tras ser abandonado por su pareja. Pese a su intento inicial de abordar la situación con sosiego y echarse a la calle con curiosidad no encuentra más remedio que refugiarse en un bar cuando el pasado se le aparece:

Me he dicho que la vida no es un valle
de lágrimas...y he salido a la calle
como un explorador.
He vuelto a tropezar con el pasado
y he pedido, en el bar de mis pecados,
otra copa de ron (Ebm, 94).

La copa de ron vuelve a aparecer envuelta en un contexto muy similar. El desdichado de *El café de Nicanor*, tras ser echado de casa por su mujer no encuentra más salida que la de regresar al bar para retomar la bebida que ya había empezado un año antes: “vaso largo y con limón / la misma copa de ron / que, el lunes va a hacer un año, / me dejé en el mostrador” (Dc, 02). De este modo, al colocar al personaje por segunda vez frente al mismo conflicto, J.S. no sólo traza una línea casi invisible con su propio universo referencial —como vemos al comprobar la dinámica abandono, bar, copa de ron—, sino que apunta también a la idea de que al tropezar dos veces con la misma piedra no queda más escapatoria que la de volver, en busca de consuelo, al bar con los usos y costumbres asociados al mismo

—la misma idea la vemos en la canción *19 días y 500 noches*: “y regresé a la maldición de los bares de copas” (19d, 99)—.

Para ahondar en el sentimiento de pertenencia al bar por parte del desdichado personaje de *El Café de Nicanor*, J.S. se encarga de darle juego al camarero con su implacable afirmación “Le hemos echado de menos” (Dc, 02). La idea de echar de menos, implica necesariamente el bienestar que provoca su presencia, sin la que la vida del bar no es igual y que, por ello, el desdichado vuelve al local no sólo porque requiere de consuelo, sino por ser parte esencial del ambiente del mismo.

Del mismo modo, no duda en apoyarse en el alcohol, el desdichado protagonista de *No soporto el rap*, que tras ser abandonado por su mujer y despedido del trabajo no encuentra más salida que ir a un bar; naturalmente con consecuencias desastrosas: “y para celebrarlo me pido otra copa / y una coleguita³⁹ vomita en mi ropa”. Situación ésta que no logra reparar con su visita al casino “y el destino me lo paga dejándome en bragas / apestando a vino y con catorce pesetas” (Ymmc, 96).

Otra huida adelante gracias al alcohol, en esta contradicción entre la realidad y el deseo, es la que llevan a cabo los inmigrantes de *La casa por la ventana* que tras verse inmersos en una realidad que nada tiene que ver con la soñada antes de emigrar, no ven más salida que darlo todo en sus escapadas nocturnas. Espacio en el que J.S. mezcla a inmigrantes de muy diferente origen aunándolos en un acontecer común:

Y cada fin de semana
queda el negrito
con la ucraniana,
y bailan polka y pasito
y sopran vodka y mojito
y vuelven trompas por la mañana (Ebm, 94).

³⁹ El diminutivo *coleguita* parece aludir a la forma de hablar coloquial de los toxicómanos más desfavorecidos.

No obstante, emplea J.S. una vez más la cerveza para aludir a comportamientos rutinarios. Pero esta vez con la particularidad de no ser plenamente deseados. Tal es el caso de la acompañante, no sabemos si fortuita, de *Donde habita el olvido*, quien no duda en atribuirle a la cantidad ingerida el hecho de haber pasado la noche con el protagonista de la canción, igual que si su voluntad se hubiera visto alterada por el consumo que no sabemos si también es causante de esa amnesia a la que se alude en los primeros versos:

Cuando se despertó,
no recordaba nada
de la noche anterior,
“demasiadas cervezas”,
dijo al ver mi cabeza (19d, 99).

Pero, en cambio, el alcohol también es un compañero de veladas festivas que se prolongan por el hecho de beber. Así, se declara al menos en *Güisqui sin soda*: “nunca le hago ascos a la última copa, ni al próximo bar” (Jyp, 85). Sobra obviar que el título de la canción es ya toda una declaración de intenciones. También se llega a plantear el consumo de alcohol y drogas como un episodio más, casi como una moda, dentro de la larga lista de aficiones de la desorientada mujer de *Cómo decirte*: “ayer el yoga, el tarot, la meditación, / hoy en alcohol y la droga, / mañana el aerobio y la reencarnación” (Jyv, 86). También sirve el alcohol para amortiguar situaciones y encarrilarse al disfrute.

Así, los atracadores de *Pacto entre caballeros*, una vez decididos a compartir su noche con Sabina deciden bautizar el encuentro con cerveza: “este encuentro hay que mojarlo / con jarabe de litrona”. La cerveza los acompaña en la noche siendo protagonista del exceso: “Nos pusimos como motos, con la birra y los canutos” (Hdh, 87).⁴⁰ De igual modo, la cerveza aparece

⁴⁰ El uso de vulgarismos debe ser entendido como un guiño cómplice al receptor del mensaje. Una manera de decirle que el autor de dichas canciones también está familiarizado con dichos términos y que es capaz de descensos lingüísticos de este tipo. Viendo que el uso de vulgarismo no es en ningún caso constante, sino una

como uno de los elementos básicos para comprender la idiosincrasia de los integrantes del grupo de música de *Rap del optimista*: “Era un grupo de esos que ves en un garito por cien pavos, / coca, birra y sexo, cresta de almidón, chupa con clavos” (Htg, 88).

Sin embargo, no duda J.S. en añadir una bebida de este tipo en la dieta matutina de Cristina Onassis como predicción de una catástrofe de índole personal y física:

Anfetaminas
y alcohol desayunó miss Onassis,
Pobre Cristina,
que al fin logró quedarse en el chasis (Mp, 90).

También en los encuentros íntimos, como el encuentro sexual de *Hotel, dulce hotel* aparece el alcohol como elemento catalizador de situaciones. Para estas ocasiones se reserva J.S. las bebidas de más copete “le he dicho al camarero que nos suba champán” (Hdh, 87). Sirve también el uso de bebidas como una mera excusa para entablar contacto de distancia corta, aunque venga seguido de cierto sinsabor:

¿Nos invitas a una copa?,
yo te secaré el sudor,
yo te abrazaré bajo la ropa,
¿y quién va a dormir conmigo?
“Ni lo sueñes” —contestó
una indignada,
y otra, encantada,
no dijo nada y sonrió (Mp, 90).

Como ilustra el ejemplo anterior, los rituales relacionados con las bebidas —la invitación, el pedir una copa, el brindar— son herramientas creativas que J.S. articula en su empeño por agilizar el hilo narrativo de sus canciones. De manera que también le sirve de excusa al narrador de *Y nos dieron las diez*

excepción casi anecdótica cabe preguntarse en qué medida no se trata de una estrategia para asegurarse la simpatía del público.

en el momento de poner condiciones en el ritual de seducción a la regia propietaria del bar: “Cántame una canción / al oído y te pongo un cubata. / Con una condición: que me dejes abierto el balcón de tus ojos de gata” (Fyq, 92). El alcohol sirve aquí de mercancía a intercambiar por canciones. Lo que no viene ser más que una especie de transacción metafórica del acontecer emocional que se desarrolla en la canción.

Cuando, un verano más tarde, el protagonista de la canción arremete a pedradas contra la sede bancaria que encuentra en lugar del bar no duda en admitir haber consumido alcohol como agravante o causa desencadenante de su comportamiento de venganza contra la realidad: “—Sé que no lo soñé— / protestaba mientras me esposaban los municipales / En mi declaración / alegué que llevaba tres copas” (Fyq, 92).

El uso referencial de la bebida alcohólica como símbolo del placer aparece también en su carácter de condición en la canción *Peor para el sol*, donde en los prolegómenos de una infidelidad se alude “no me acuerdo si tengo marido, / si me quitas con arte el vestido / te invito a champán”. Lo que motiva que el protagonista se movilice hacia el lujo de la oferta, abandonando su humilde consumición: “Le solté al barman mil de propina, / apuré la cerveza de un sorbo”. Es, después de una noche de excesos, cuando el personaje retorna al mismo bar, y ya desprovisto de placer y convencido de su soledad, vuelve a pedir su humilde bebida, pero con el matiz de la temperatura ideal “volví al bar a la noche siguiente / a brindar con su silla vacía, / me pedí una cerveza bien fría” (Fyq, 92). La cerveza sirve también de colofón a la enumeración de escenas que hila J.S. para describir la Cuba de Fidel Castro.

La idea de acabar con las reservas de la misma mientras que se aborda a todas las mujeres cubanas da idea de un carácter excesivo, casi voraz, dentro de la precariedad: “Y nos bebimos todas las cervezas, / y besamos a todas las cubanas” (Ymmc, 96). Siguiendo la línea de la infidelidad conviene destacar la confesión que se hace en *Y sin embargo*, en la que se alude al champán francés como la bebida ideal para compartir en un

hotel con compañía clandestina: “y a media noche encargo / un buen champán francés / y cena con velitas para dos, / siempre es con otra, amor...” (Ymmc, 96).

Otro tipo de intimidad es la que acompaña al ladrón de barrio El Dioni que, una vez en Río, no tiene más remedio que celebrar en soledad su triunfal robo de un camión de transporte de efectivo: “Lo primero que hizo el Dioni al llegar a Río / fue brindar con el espejo y decir ¡qué tío!” Claro que no está ajeno a los vaivenes del destino. J.S. no duda en ponerlo alerta del peligro “Pero al loro, / que el destino es un maricón, / sin decoro / te da champán y después chinchón” (Mp, 90). Atiéndase de nuevo a la diferencia entre las bebidas para aludir al cariz de situaciones más o menos desagradables, comunes o infrecuentes, rutinarias o extraordinarias. Siguiendo esta línea, sirva además el ejemplo de bebidas acorde al tiempo narrativo de la canción para ambientar mejor y más ricamente la canción.

En *De purísima y oro*, se enarbolan escenas de gran altura poética para hablarnos de la posguerra española. Según clases y situaciones se alude a diferentes bebidas comunes de la época: “Para el socio del limpia un carajillo” para referirse al humilde limpiabotas y algo más elevado para quienes están a punto de entregarse al placer: “Niño, sube a la suite dos anisetes, / que hoy vamos a perder los alamares” (19d, 99).

En suma, aunque resulta complicado extraer una verdad absoluta de dicha dualidad, parece que la alternancia entre placer obtenido y añoranza del mismo son una constante esencial en el complejo tejido emocional que crea J.S. La satisfacción plena del deseo de placer no encuentra un camino claro en su realización. Es por ello, por lo que J.S. al establecer una comparación con la belleza no duda en afirmar que es “un barril de cerveza que mata de sed” (Dc, 02).

La evasión y las drogas

Las drogas, al igual que el alcohol, son un acompañante común para muchos de los personajes de J.S. Así, el antihéroe de la ya mencionada *Qué demasiao* abusa de sustancias como prendas características de su estilo de vida: “Te lo montaste guapo y de

matón, / de golfo y de ladrón / y de darle al canuto cantidad”. (Mc, 80). De igual modo, los integrantes de la banda del *Kung-Fu* incorporan similares sustancias en su lista delictiva: “Seis tubos de anfetás, dos farmacias, un tirón” (Jyp, 85).

Pero, en cambio, si lo que se busca en las drogas es un modo de aumentar la percepción de la realidad, entonces encontramos múltiples ejemplos a lo largo del cancionero. En la delirante *Zumo de neón* se encarga J.S. de relatar el impacto físico de algún tipo de sustancia en su cuerpo; sustancia ésta adquirida por la tarde:

De pronto alguna tarde...
te pasan calidad y de repente
los bulevares arden,
la piel recibe un telegrama urgente (Jyv, 86).

En este sentido la manera de aumentar la percepción de la realidad y la alteración sensorial viene a diferenciarse según clases sociales. Así, tras una noche frenética son diferentes las sustancias empleadas por jefes y empleados para poder afrontar la vuelta al trabajo tras una larga noche de fiesta “los jefes van de coca, / los curritos de tinto y aspirinas” (Jyv, 86). Para los más desfavorecidos no queda más remedio que recurrir a la delincuencia para poder financiar el uso de drogas, tal y como relata J.S. en *Pacto entre caballeros*: “Subvencionáanos un pico⁴¹ / y no te hagas el valiente”. Pero los asaltantes, una vez decididos a incorporar a Sabina en su juerga —tras haberlo reconocido como el cantante de moda— no dudan en guardar las formas frente a su invitado pues como reza la canción “se cortaron de meterse algo más fuerte”. Y todo, pese a su estado “los tres iban hasta el culo de caballo” (Hdh, 87).

Atendiendo a la cronología de la canción, no podemos obviar una mención al problema de la droga en España durante los años ochenta. Década de especial incidencia de la heroína entre la población más joven. Fruto de esta dramática situación sería, según Labrador Méndez, la llamada literatura drogada española

⁴¹ Se refiere así a la dosis de heroína suministrada por inyección en vena.

como reacción al desencuentro o desengaño por las incumplidas promesas de la democracia llegada tras la transición (Labrador: 2009).⁴²

Si bien, debido a que las coyunturas generales siempre influyen en los diferentes órdenes creativos, no podemos afirmar que J.S. se haga eco del tema de las drogas como revancha social, pues no sólo se muestran en sus canciones el desencanto de su consumo, sino también su aspecto más lúdico y pretencioso al pretender ensanchar la capacidad de percepción de sus personajes. Ahora bien, si atendemos a que Labrador habla también de textos drogados como aquellos textos de frontera, a caballo entre lo irracional y lo lógico, entre lo real y lo existente... (Labrador: 2009), entonces podríamos incluir algunos textos de J.S. en esta categoría.

Sirva como ejemplo el efusivo final de la canción *Pacto entre caballeros*, con un repetitivo “Mucha, mucha policía” (Hdh, 87) que bien podría ser catalogado como texto drogado por su agitación. Sin entrar en la posibilidad de que J.S. pudiera haber escrito algunas de sus canciones bajo el efecto de alguna sustancia, sí podríamos calificar alguna canción más como a medio camino entre lo irracional y lo lógico, sería el caso de *Los perros del amanecer* o *Peligro de incendio*.

Pero volvamos a la alta sociedad y a su uso de drogas y otros fármacos. Incluso Cristina Onassis aparece retratada en el uso de estupefacientes como una forma de evadirse de su astío existencial. En la canción *Pobre Cristina* aparece dos veces el uso de sustancias de este tipo. Sustancias que deberían apaciguar el choque con la realidad. La primera mención se refiere a una decadencia de costumbres: “Anfetaminas / y alcohol desayunó miss Onassis”. La hora en la que se consumen muestra el grado de desesperación del personaje.

La segunda mención viene a completar la jornada de la millonaria, pues es en la noche cuando necesita apoyo externo para conciliar el sueño; apoyo que no duda en buscar en quien esté más a mano: “que un botones vea / si le puede conseguir /

⁴² Citado en Rolando, Pérez: 2013.

pastillas para dormir.” (Mp, 90). Retoma la idea J.S. en *Cómo decirte*, cuando su huésped en su desesperación pretende hacer uso de barbitúricos: “Déjate de váliums / no imites a Marilyn” (Jyv, 86). De nuevo atendemos a Escohotado para completar significados, pues no conviene centrarse únicamente en la capacidad de los barbitúricos para ayudar a conciliar el sueño. Según el experto, al igual que el alcohol, los barbitúricos deshiniben, por ello son tan atractivos para introvertidos y acosados por su conciencia moral (Escohotado: 2005, p. 1242-1245).

También encontramos una función catalizadora de las drogas, cuya función no sería otra que la de preparar el cuerpo para la mayor percepción de una situación placentera por vivir, intentando suspender mediante una válvula de escape la rutina de la existencia (Escohotado: 2005).⁴³ Así queda reflejado en *Hotel, dulce hotel* sobre el uso del porro antes de un encuentro sexual: “Prepararé un canuto bien cargado en tu honor, / la llave está en la puerta, cuarto setenta y dos.” (Hdh, 87). Atiéndase a la cantidad empleada (“bien cargado”), pues apunta directamente a la intención del protagonista de disfrutar al máximo la experiencia. Así las cosas, entendiendo el uso de drogas como agentes catalizadores de la realidad, no podemos esquivar la obligada referencia a su carácter ritual.

En la política *El muro de Berlín*, no duda J.S. en situar a personajes de uno y otro bando de la guerra fría, dispuestos a la conciliación de intereses mediante el ritual ancestral de los indios americanos: “viendo a Trotsky en Wall Street fumar / la pipa de la paz”. Y luego, más adelante en el texto, no puede evitar la queja, pidiendo más aliciente al tema: “por lo menos que le pongas hash / a la pipa de la paz” (Mp, 90).

También apunta J.S. al uso de drogas más modernas, y adecuadas a los tiempos de la canción, por parte de los jóvenes en una carrera por aumentar sus sensaciones: “Hierven los clubs

⁴³ Para mayor profundización remito a la página web del autor, fuente de donde extraje la información que, a su vez, proviene de la obra editada en Espada en 2005. <http://www.escohotado.com/articulosdirectos/magiafarmaciareligion.htm> [16.08.2017].

y los adolescentes / comen pastillas de colores” (Ebm, 94). Escasean las referencias a drogas psicotrópicas. Se mencionan las anfetaminas, pero no el LSD o similares. No obstante, como vemos en el ejemplo bien podría tratarse de alguna sustancia similar puesto que el autor no especifica más.⁴⁴

No deja de tener el uso de drogas un sentido alegórico en cuanto a que, pese a servir de pasatiempo divertido, soterra grandes dosis de frustración. Sentimiento éste que no tiene por qué ser soportado de forma individual, tal como reza el inicio de *Con la frente marchita*, canción en la que se dan cita la nostalgia por volver al propio país con la fugacidad del momento presente. Tal es así que el consumo de porros desemboca en la risa y en la sensación de celeridad temporal. El hacerlo como merienda apunta directamente a una alteración y transgresión de costumbres destinada a perfilar el carácter poco conservador de los habitantes de la canción:

Sentados en corro
merendábamos besos y porros
y las horas pasaban deprisa
entre el humo y la risa,
te morías por volver
“Con la frente marchita” —cantaba Gardel— (Mp, 90).

Esta combinación de amargura y placer la encontramos también con el consumo de cocaína en relación al adulterio. Resulta de gran agresividad, casi de crueldad, el modo en que J.S. logra superponer el momento del adulterio en combinación al consumo de cocaína (o de alguna otra sustancia que se consuma en gramos) con la realidad subyacente del matrimonio en forma de la foto de bodas:

⁴⁴ Para poder profundizar sobre el tema de este tipo de drogas y más concretamente sobre el LSD y el viaje del conocimiento mediante su uso, recomiendo el visionado de una de las pocas entrevistas en español realizadas a Albert Hofmann, el creador del LSD. Data del año 1989 pero está disponible bajo el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=I3tv0JZf0kw> [16.08.2017].

Nos sirvió para el último gramo
el cristal de su foto de boda
no faltó ni el desfile de moda
de ropa interior (Fyq, 92).

Menos agridulce pero sí tragicómica resulta la invitación de carácter unipersonal que propone la espontánea que aborda al protagonista de *No soporto el rap*. El cambio de tono por parte de la entrometida no hace más que apuntar a una búsqueda desesperada por dicha sustancia y a la adicción de la mujer. La manera de abordarlo, entre la seducción y la adulación se contraponen con el término chaval que se nos antoja peyorativo en dicho contexto:

Tienes pinta de buena persona
en busca de un poco rollito canalla
¿verdad que me vas a invitar a una raya?⁴⁵
“Ojalá tuviera, preciosa, te juro”
[...]
“Pero anima esa carita tan seria
que estás en tu noche de suerte, chaval” (Ymmc, 96).

El desastroso efecto que causan las drogas ya ha sido tema del presente trabajo. Aquí nos dedicaremos a marcar las alusiones y los ejemplos concretos que aparecen en el cancionero como deriva directa del consumo de drogas. Para saber más acerca del contexto social en que se mueven los protagonistas de estas desventuras y el trato que nuestro autor le da al asunto, sería recomendable acercarse al capítulo correspondiente.⁴⁶

El abuso o el descontrol en el uso de drogas tiene consecuencias de tipo físico, psíquico y social. J.S. no duda en dar muestra de ello en varias de sus canciones. Quizá una de las más acertadas sea *Conductores suicidas*, tema dedicado al cantante Manolo Tena (Menéndez Flores: 2000, p. 152) que se

⁴⁵ Se refiere aquí a una línea de cocaína.

⁴⁶ Véase el capítulo Personajes al límite.

ve acorralado en la drogodependencia por el uso abusivo de todo tipo de sustancias.⁴⁷ En la canción se ofrecen varios ejemplos de este descenso: “Buscando en la basura un gramo de locura / [...] / que tu corazón no haya quien lo motive, / que has perdido siete kilos en un mes”. La imposibilidad de poder ayudar a quien está en este “lado marrón” viene del propio afectado y su negativa: “así que tú ni caso / por no agobiarte paso”. No sin antes preguntarse el porqué de tan oscuro derrotero para alguien con tanto talento:

¿Cómo te has dejado
llevar a un callejón sin salida,
el mejor dotado
de los conductores suicidas? (Fyq, 92).

La devastación que tiene lugar por el hecho de llevar una vida al límite parece cebarse en la figura de *Barbi Superestar* que, tras un periplo insalubre se atreve a reclamar la canción que le debería haber sido dedicada cuando todavía no era una muñeca rota:

Al infierno se va por atajos,
jeringas, recetas.
Ayer, hecha un pingajo,
me dijo, en el “tigre” de un bar:
“¿Dónde está la canción que me hiciste,
cuando eras poeta”?
“Terminaba tan triste
que nunca la pude empezar” (19d, 99).

Como afirma la canción por el consumo de drogas se puede llegar al infierno mismo. La referencia a la jeringuilla es fruto del llamado “problema de la droga” que se vivió durante los años ochenta en España. Fenómeno que también refleja J.S. en *Pongamos que hablo de Madrid*: “Hay una jeringuilla en el

⁴⁷ Según el periodista y biógrafo de J.S. la canción es real pero un tanto exagerada. Apunta además a la posibilidad de que el falseado homenaje date de la época en que ambos artistas riñeron.

lavabo, / pongamos que hablo de Madrid” (Mc, 80). El uso de una técnica tan espectacular como la inyección tuvo un gran impacto en la sociedad española que veía como desde finales de los años setenta, en medio de profundos cambios políticos y socioculturales, la heroína llenaba las calles de las principales capitales del país (Romaní: 2017, p. 140).⁴⁸ De ahí que nuestro autor captara esa imagen tan al límite entre la vida y la muerte.

En cualquier modo hay destacar el modo formal en que J.S. menciona las jeringas y las recetas como vías de acceso al infierno. Lo hace tal que si se tratase de auténticos espacios físicos. Esta alteración de parámetros físicos y reconocibles por otros más acordes con el universo Sabina la encontramos también en la descripción temporal de la relación amorosa de *19 días y 500 noches* que dura apenas un lapso, una brevedad que no se mide en segundos, minutos u horas, sino “lo que duran dos peces de hielo / en un güisqui *on the rocks*” (19d, 99).⁴⁹

Pero volvamos a la respuesta que nuestro autor pone en boca del narrador de *Barbi Superestar*; aquí pone de manifiesto cierto reproche al exceso. Actitud que coincide y se contrapone en parte a la de sorpresa e incredulidad que vimos anteriormente para con la canción *Conductores suicidas* —ut supra—. Si bien el consumo de drogas y alcohol no parece alterar en nada la tabla moral del autor, sí parece hacerlo el excesivo empleo de las mismas. Idea ésta que coincide con la opinión de J.S. al respecto. Cómo ha afirmado en varias entrevistas “yo amo el alcohol y las drogas, pero detesto a los borrachos y a los

⁴⁸ Para poder comprender mejor la enorme y compleja problemática vivida en España durante esos años en relación a las drogas duras, conviene hacer un viaje al pasado gracias a extraordinario programa En Clave: Siempre la droga emitido por Radiotelevisión española en 1982. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-clave/clave-siempre-droga-parte-1/99879> [17.08.2017].

⁴⁹ Ejemplo esencial de cómo nuestro autor emplea procesos del propio universo referencial para evaluar o comparar la realidad que describe. Así, el tiempo se mediría no por las unidades de tiempo de la física, sino por el patrón temporal de hielos derriéndose. De mismo modo que al describir el color de ojos de Barbi Superestar, J.S. prefiera referirse al verde Marihuana. Idea ésta la de referenciar la realidad en base a los propios parámetros que bien podría ser tratada en futuros estudios sobre la obra de J.S.

drogadictos” (Serrano: 2006).⁵⁰ Se reafirma el autor de esta opinión en su obra, cuando no duda en bendecir las drogas entre otras cosas que conforman el mosaico de *Benditos malditos*: “Benditos sean los ceros a la izquierda / [...] / las drogas veniales, la sopa del cocido, / los listos que parecen subnormales” (Dp, 03).

Pese a que el narrador en primera persona de *El rock and roll de los idiotas* no parece verse afectado por el consumo de cocaína: “Yo le guiñaba un ojo a mi nariz” (Ymmc, 96),⁵¹ sí se perciben secuelas del consumo de cocaína en el carácter poco sosegado de otros consumidores. Idea que emplea J.S. para señalar la particularidad de las compañías con las que se junta el protagonista de *19 días y 500 noches* tras su derrape amoroso: “pagando las cuentas / de gente sin alma / que pierde la calma / con la cocaína” (19d, 99).

Esta misma idea de pagar la consumición de los demás se debe entender como uno más de los rituales asociados al consumo de bares y locales —la invitación, el pedir una copa, pagar una ronda—. Momentos éstos que guardan una estrecha relación con la sociología intrínseca⁵² del universo creado por J.S. Es de nuevo que vemos la misma relación —fracaso sentimental, vuelta al ambiente de bares y locales, consumo de drogas con invitación—, al observar el modo de relacionarse del protagonista de *El café de Nicanor*: “Después de pagar dos rondas / (tres contando la del baño)” (Dc, 02).

De un modo discreto el narrador nos hace partícipes de algo que ha pasado en el baño entre más personas, algo que se consume y se paga. Sin poder estar completamente seguros, puesto que la elipsis lo impide, me atrevo a aventurar de que se trata de algún tipo de estupefaciente. Me apoyo para mi

⁵⁰ Para ampliar información al respecto remito a la entrevista completa disponible en https://www.youtube.com/watch?v=J_nRwibAK5k [24.07.2017].

⁵¹ Atiéndase aquí a la compleja forma de expresar la idea.

⁵² Pese a no profundizar en este aspecto en el presente trabajo, sería de gran interés un estudio sobre el modo en que se relacionan las figuras del universo de nuestro autor con el fin de arrojar algo de luz a la sociología interna del cancionero.

afirmación en el público asociado al suburbio que frecuenta el local en ese momento “y un camellito sin dientes” (Dc, 02).

El tabaco

El tabaco, quizá la más adictiva de las drogas descubiertas propicia una imperceptible sedación / estimulación ligada a una coreografía de pequeños comportamientos y accesorios que llenan los instantes vacíos de cada momento vivido (Escohotado: 2005).⁵³ Ya en *Eh, Sabina* el protagonista confiesa ser consciente de su adicción y sus riesgos: “Como fumo demasiado / mi voz se empieza a quebrar”. Pero ignora las buenas recomendaciones: “Dame fuego y rock and roll” (Rr, 84). También invita a no perjudicarse con el humo de los bares en *Vivir cien años*: “Evita el humo de los clubs” (Fyq, 92).

J.S. no ignora la coreografía de gestos y pequeñas servidumbres (encendedor, cenicero, paquete, una mano inútil por ocupada) a las que se refiere Escohotado. Es más, se sirve de ellas y las hace partícipes, en ocasiones, piezas clave, de los engranajes narrativos de sus canciones. Así, el tabaco es el compañero discreto de muchas de las aventuras narradas en las canciones de J.S., ya en *Negra noche* apunta a la excusa del tabaco para entablar diálogo con malas compañías: “La noche que yo amo tiene dos mil esquinas / con mujeres que dicen / ¿me das fuego, chaval?” (Rr, 84). Y también dice lo mismo la ambigua mujer de *Medias negras*: “Me dijo ¿Tienes fuego? / Tranqui que me lo monto de legal. / Salí ayer del talego” (Mp, 90).

Además, es simplemente un acompañante que garantiza una sensación de bienestar y comodidad humilde. “Con seis ducados arrugados / y un par de botas casi rotas / se camina mejor” (Hdh, 87), otras, referenciado de modo indirecto, es un testigo mudo del aburrimiento de la pareja venida a menos: “Duele verte removiendo / la cajita de ceniza / que el placer tras de sí dejó” (Fyq, 92). La misma idea de la ceniza como símbolo de cierta

⁵³ Como en el caso anterior, remito a la web del autor: <http://www.escohotado.com/historiageneralde las drogas/epilogo.htm> [16.08.2017].

decadencia del entusiasmo la encontramos en la pesadumbre que el protagonista de *Ganas de...* parece experimentar: “cuesta vivir cuando lo que se ama / se llena de ceniza” (Ebm, 94).

Resumen

El modo en que se intenta escapar de la realidad es lo que ha motivado el título del presente capítulo. Las vías de escape principales son el alcohol y las drogas. Dentro del alcohol encontramos una tendencia casi constante en mostrarlo como una vía directa para escapar del eje fijo de la rutina y como un compañero indispensable de la fiesta.

Dependiendo de la situación a tratar en la canción, se refiere nuestro autor a un tipo de bebida alcohólica u otra, pudiendo establecer de ello categorías internas equivalentes a las situaciones a vivir (champán para grandes ocasiones y cerveza para lo rutinario) y verdaderos juegos de complicidad para con el lector.

En lo relativo al mundo de los bares, se emplean de modo maestro los comportamientos rituales de carácter social para articular el argumento de sus canciones: el pedir una copa en un bar, el invitar a alguien o el aceptar una invitación y el pagar una ronda. Estos tres elementos cumplen una función clara dentro las canciones haciendo avanzar el argumento o dislocar la atención hacia otro asunto. Se aprecia una dinámica repetitiva, casi de vaivén, en la relación de los personajes y los bares —o la mala vida—. Se llega a ésta mediante un golpe, normalmente de corte amoroso, estableciéndose la cadena abandono, bar, copa / drogas, nueva compañía. Esta dinámica se puede plantear de modo burlesco o con tintes semidramáticos.

En lo relativo a las drogas, se establece la misma dimensión de evasión de la realidad normalmente como medio de aumentar la percepción o por dependencia. En esta línea encontramos una serie de referencias a las consecuencias del abuso de las drogas que no podemos obviar, teniendo en cuenta el carácter lúdico y tolerante de nuestro autor. Asimismo, el uso de las drogas y el alcohol casi siempre aparecen como algo que se da en compañía

de más personas, nunca como vía de autoconocimiento, pero sí como autodestrucción.

Como último apéndice tenemos el tabaco que se articula como mal menor que no juega un papel tan destacado como las otras sustancias dentro del cancionero, quedando como un elemento de juego para el engranaje narrativo de las canciones.

6. La insoportable cotidianidad

El “no” a la responsabilidad. La impostura

Nuestro autor es el mejor atleta cuando se trata de ir en contra de los convencionalismos. En el cancionero se proponen reiteradas veces formas de ir en contra de las pautas o los discursos establecidos por la moral o los usos imperantes. Propone huir de todo tipo de responsabilidades, tal como afirma el propio autor en la entrevista realizada para el documental *El poeta fotógrafo*.⁵⁴ Propone ser uno mismo más allá de lo que dicten las modas o el conjunto de valores mayoritario.

Encontramos incluso elogios, como afirma Menéndez Flores en *Sabina. No amanece jamás*, a la vida sobresaltada que propone J.S. en su canción *Manual para héroes o canallas* “... aprender a ser malo y fugitivo” (Mc, 80). También plantea de forma socarrona las consecuencias de la impostura para con el mundo laboral: “Como bebo demasiado / y no me sé controlar / del trabajo me han echado / por falta de seriedad”. Apostando por sí mismo, se reitera el narrador de *Eh, Sabina*: “Que me pongan otro vaso / no pienso hacer caso...” (Rr, 84).

Esta impostura se transmuta en algo canalla sin demasiados conflictos morales: “Entre las casadas, busca a tus amadas / Los cuernos le pondrán a tu almohada su sal y su pimienta” (Hdh, 87) o cuando, ya descubierto en su imposibilidad de encauzar su relación tras múltiples infidelidades por su parte, el protagonista de *19 días y 500 noches* alega sacando pecho: “No pido perdón / ¿para qué? si me va a perdonar / porque ya no le importa...”

⁵⁴ Citado en la bibliografía y accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Bp9Jqgwh5Co&t=124s> [16.08.2017].

(19d, 99). Las alusiones al carácter poco prudente se muestran de una u otra manera a lo largo del cancionero, siempre apostando por dejarse impregnar de la vida más allá de posibles peligros: “no tengo costumbre de guardar la ropa si voy a nadar” (Jyp, 85).

La inseguridad es otro de los caballos de batalla del ideario que se deriva de las canciones. Si bien, pueden tenerse referencias del lugar de procedencia —o haberlas tenido, al menos—, no se cuenta nunca con la seguridad absoluta respecto al de llegada tal y como se destila de *Siete crisantemos*: “Se me ha olvidado ya el lugar de donde vengo / y puede que no exista el sitio adonde voy”. Se desprende cierto carácter salvaje o tendente al vagabundeo en busca de aventuras o misterios un tanto imprecisos.⁵⁵ Algo que se contrapone a la rutina y el hogar. “A las buenas costumbres nunca me he acostumbrado, / del calor de la lumbre del hogar me aburrí” (Ebm, 94).

La vida sin riesgo no parece interesar mucho a nuestro autor, que prefiere vivir menos tiempo, pero hacerlo de verdad. Al menos hasta la fecha de publicación del disco *Física y Química* que engloba la canción *Pastillas para no soñar*, como un muestrario de los riesgos a asumir en la vida si se quiere vivir intensamente: “Si lo que quieres es vivir cien años / no pruebes los licores del placer / [...] / compra una máscara antigás, / mantente dentro de la ley, / [...] / haz músculos de cinco a seis”, entre una larga lista de cuestiones a evitar, para concluir defendiendo de modo escueto, pero muy eficaz su modo de vida: “Si lo que quieres es vivir cien años / no vivas como vivo yo” (Fyq, 92).

El vivir ajeno a la cadena del trabajo y la responsabilidad diaria parece tener también desastrosas consecuencias que J.S. se encarga de puntualizar en *La canción de las noches perdidas*: “los fugitivos del deber / no encuentran taxi libre para el cielo / [...] / no tienen más amor que el que han perdido” (Fyq, 92). La posibilidad de saltarse la responsabilidad está presente en los

⁵⁵ El campo de acción para dichas escapadas es, primordialmente, la ciudad. Véase el capítulo *La ciudad como escenario salvaje*.

pensamientos de quienes ya están casi en camino; como vemos en *Seis de la mañana*: “con ganas de perder el tren / de las seis de la mañana / no pienso levantarme esta semana”. Para acabar condenando la hora de tener que interrumpir el sueño para cumplir con el trabajo: “Malditas seis de la mañana / el astro rey nos ha salido rana” (Ymmc, 96).

Igualmente, invita a conocer las normas y a romperlas en pos de llevar una vida más plena si la que se lleva no resulta del todo satisfactoria. Para ello, no duda en hablarle directamente a las mujeres invitándolas a liberarse de sus ataduras: “si en la película de ser mujer estás harta de tu papel: / pisa el acelerador... márchate lejos” (Rr, 84). No habla el autor de *Pisa el acelerador*⁵⁶ de rectificar ligeramente el camino o la vida llevada hasta el momento, sino de romper radicalmente con ella y no tolerar ningún límite a la propia libertad “No dejes que te impidan galopar” (Ebm, 94). No se deja seducir J.S. por las ruedas de molino de quienes venden la realidad como algo estático o prefijado: “La vida no es un bloc cuadriculado / sino una golondrina en movimiento” (Ymmc, 96). Por eso apuesta por un estilo de vida muy cercano al disparate:

Y jugar por jugar
sin tener que morir o matar,
y vivir al revés
que bailar es soñar con los pies (Ymmc, 96).

El discurso de J.S. respecto a la responsabilidad es sólo apto para valientes. Sin embargo, el poder decirle “no” al trabajo y a la moral imperante, supone grandes dosis de seguridad personal y confianza en uno mismo. En cualquier caso, se desliza un tono de desconfianza hacia la realidad pues se le echa en cara el haber mentido al no corresponder los propios deseos: “Para mentiras

⁵⁶ Esta canción viene normalmente a considerarse una las primeras reflexiones hacia la liberación de la mujer mediante la música rock en español. El carácter feminista de la canción no sólo invita a la mujer “a romper sus cadenas. A salir a la calle y vivir. A saltarse los semáforos en rojo” (Menéndez Flores: 2016), sino darle al esparcimiento y al placer “pisa el acelerador... siéntete viva / [...] / hasta el orgasmo” (Rr, 84).

las de la realidad, / promete todo pero nada te da”. Profundiza un poco más el autor de *Es mentira*, aludiendo al embuste y sus contrarios: “Menos piadosas que las del corazón / son las mentiras de la diosa razón”. Es en lo onírico donde se encuentra la verdad: “Los sueños dicen la verdad, corazón”. Y en este vaivén entre sueño y realidad, verdad y mentira, señala un responsable: “Pídele cuentas a la pura verdad, / que no se pringa, que no tiene piedad” (Ymmc, 96). Sólo un personaje tan inverosímil como el protagonista de *El capitán de su calle* parece conocer el secreto de este juego:

Porque sabía
que la verdad desnuda
guarda oculta detrás de la corteza
el hueso de cereza
de una duda (Ymmc, 96).

En cualquier caso, atendiendo al discurso en sí de la impostura y el “sí” a cierta anarquía, en combinación con las actitudes concretas vistas en sus canciones, contrarias éstas a las de la mayoría de la población, no podemos sino estar de acuerdo con Luis García Montero cuando afirma: “Las exaltaciones vitales de Joaquín no son castillos en el aire, sino la respuesta meditada a una expresión colectiva” (García Montero: 2001, p. 12).

Esta expresión colectiva a la que se refiere García Montero está, naturalmente, anclada al presente de nuestro autor. Como se apunta en el documental *El poeta fotógrafo*⁵⁷ J.S. busca una instantánea, agarrar la vida, retratarla... En ese sentido podríamos destacar el valor que los textos de J.S. podrían tener para la posteridad puesto que son de gran valor a la hora de

⁵⁷ El documental es imprescindible a la hora de aproximarse al mundo creativo de nuestro autor. El mismo está disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Bp9Jqgwh5Co&t=124s> [16.08.2017].

retratar su presente histórico.⁵⁸ Es Martínez Torres quien se refiere a la obra de J.S. como una reacción natural de defensa a la propia identidad, ante el desbarajuste postmoderno y la crisis de utopías, su relato —el de J.S.— se protege de cinismo y anarquía para resistir al vacío (Martínez Torres: 1995—1996, p. 128).

La actitud colectiva hacia la responsabilidad, el trabajo y los diferentes paradigmas sociales hacen que nuestro autor sienta la necesidad de desnudarse de ellas en favor de una libertad a conquistar igual que da de la infancia: “Prima del alma desnúdame / del traje gris, / de la multitud / devuélveme al camino del sur, al país de la niñez” (Htg, 88). Muchos más radicales son los posicionamientos de Benditos malditos:

Malditos sean los justos, los sumisos
[...]
los que para mear piden permiso,
lo súbditos del dios de la certeza (Dp, 03).

Existe cierta añoranza a la figura del personaje⁵⁹ que lleva una mala vida gracias a una “mala salud de hierro”.⁶⁰ “Ahora que sueño de noche / que duermo de día” (19d, 99). En otras ocasiones parece existir una plena conciencia de la imposibilidad de alargar la juventud en forma de impostura: “estos pantalones largos / para el viejo Peter Pan” (19d, 99) o en *Alivio de luto*: “quiero y no puedo / pisar el acelerador” (Al, 05).

⁵⁸ Para comprender la profundidad del concepto Presente histórico, remito a las reflexiones del historiador Julio Aróstegui en la *La Historia vivida*. En resumidas cuentas, sobre la tensión conceptual entre un presente entendido como instante o como lapso con una específica duración, es decir, el ahora, existe lo que crea el hombre como cultura (Aróstegui: 2004, pp. 77-91). Así expuesto, resulta manido. Por consiguiente, invito a la lectura del propio historiador.

⁵⁹ Hay que mencionar aquí que existe un antes y un después en la producción de J.S. En el año 2000 el autor sufrió un ictus cerebral que le obligó a vivir con más moderación pese a que ya había iniciado a vivir de otro modo meses atrás. Desde este incidente, se encuentran referencias nostálgicas a la vida, un tanto excesiva, llevada hasta ese momento.

⁶⁰ Así, describe al menos el propio autor su estado previo al ictus en el documental *Alivio de luto* que se rodó parejo al disco homónimo. Disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=6jcls4RJ_ZQ [21.08.2017].

El triste hogar y el dulce hotel

En el cancionero no hay excesivas referencias al hogar.⁶¹ El hogar implica la calidez y el calor del lugar común de personas que viven juntas. La impostura vital de J.S. también se muestra en este aspecto. Apreciamos una resistencia ardua a subyugar las propias ansias de libertad a las responsabilidades de un hogar y una familia. La idea del hogar aparece, por tanto y casi siempre, ligada a la insatisfacción o al conflicto de intereses.

Toda una declaración de intenciones de pleno convencimiento la tenemos en *Hotel, dulce hotel*: “no es que no quiera, es que no quiero querer / echarle leña al fuego del hogar y el deber”. Conviene recordar, además, el estribillo de la canción por la dura contraposición de lugares con sus parejas emociones: “Hotel, dulce hotel, / hogar, triste hogar” (Hdh, 87). Si bien, dicha contraposición es tan subjetiva como todo el tejido emocional que propone J.S., no parece quedar más salida que la de aceptar que, tal como escribe García Montero, la pintura que Joaquín Sabina está haciendo de nuestra época es una melodía de doble filo, porque ilumina la soledad que hay en una sonrisa, el hogar que se esconde en una habitación de hotel... (García Montero: 2001, p. 13).

Una de las mejores canciones de J.S. contra la vida de orden y la pesada rutina de la vida conyugal es *Contigo*. En ella se ponen de manifiesto casi todos los aspectos relativos a la vida en pareja y familiar para decirles claramente que no los quiere. Vayamos por partes.

En primer lugar, dentro de *Contigo* encontramos referencias a la realidad deslucida de la pareja y la familia asentada y sosegada tras el paso del tiempo: “Yo no quiero un amor civilizado / con recibos y escena del sofá”. La idea de los recibos como una domiciliación del aburrimiento, denota también a la necesidad de llevar una vida ordenada en lo económico: “Yo no quiero juntar para mañana / no me pidas llegar a fin de mes”. Aquí la ideal del mañana parece desterrarse

⁶¹ Sí, en cambio, a los hoteles y los bares como vimos en el capítulo *La ciudad como escenario salvaje*.

por completo, al igual que hace con la idea de la economía doméstica y el compartir: “yo no quiero sembrar ni compartir”. El ambiente familiar tampoco parece motivarlo demasiado: “Yo no quiero domingos por la tarde / [...] / Yo no quiero columpio en el jardín”.

También alude a los aspectos románticos que deben persistir en la pareja pese a la rutina de la relación: “Yo no quiero catorce de febrero / ni cumpleaños feliz”. Incluso la caballerosidad y los detalles de la vida cotidiana parecen encontrarse la puerta cerrada: “Yo no quiero cargar con tus maletas; / yo no quiero que elijas mi champú”. Tampoco la sexualidad conyugal encuentra resguardo: “Yo no quiero comerme una manzana / dos veces por semana / sin ganas de comer”, ni siquiera la ternura: “yo no quiero besar tu cicatriz”.

En segundo lugar, plantea sin posibilidad de dudas su poca disposición a encontrar un camino para hacer esa convivencia posible. Parece decirnos que todo aquello no le interesa en absoluto. “No me esperes a las doce en el juzgado; / no me digas ‘volvamos a empezar’”.

Por último, muestra J.S. la parte contraria a tanta negación. De forma directa lanza un desafío en forma de disposición absoluta para con el sentimiento que debería primar en toda relación sentimental:

Lo que yo quiero, corazón cobarde,
es que mueras por mí.
Y morirme contigo si te matas
y martarme contigo si te mueres
porque el amor cuando no muere mata
porque amores que matan nunca mueren (Ymmc, 96).

La familia

La familia, entendida como el conjunto de responsabilidades que conlleva, es algo a esquivar por los personajes de J.S. No vemos grandes impedimentos a la hora de formar una convivencia en pareja, pero sí cuando esto quiere ir a mayores en forma de boda. Entonces, en el momento cúspide de la ceremonia, una

fuerza de orden interno imposibilita el compromiso “¿Quieres —dijo Fray Bernabé— / por esposa a esta mujer?, / raudo y feliz. / Iba yo a responder que sí... / [...] / me lo impidió un violento / ataque de tos” (Mp, 90). Las ataduras burocráticas por sentimentales o viceversa le hacen desconfiar a J.S. que sabe tanto lo complicado del final de las primeras “ruido de abogados, / [...] / ruido, años perdidos” (Ebm, 94), como del carácter efímero de las segundas “Cuando le dije que la pasión / por definición no puede durar / ¿Cómo iba yo a saber / que ella se iba a echar a llorar” (Mp, 90).

Por consiguiente, es normal que teniendo en cuenta unas y otras, nuestro autor concluya en un arrebatado de objetividad para lo que ve en la sociedad “y por las autopistas de la libertad / nadie se atreve a conducir sin cadenas” (Ebm, 94). Inmerso en esta dicotomía entre la libertad individual y la necesidad de estar acompañado, está el narrador de *Y sin embargo* que en su sinceridad conecta con esta aparente contradicción. De un lado, lamenta la ausencia de la amada: “Porque una casa sin ti es una oficina”, de otro, marca la imposibilidad de la convivencia: “Y el lunes al café del desayuno / vuelve la guerra fría”. Pero finalmente expresa el origen sexual del conflicto emocional:

Y me envenenan los besos que voy dando
y, sin embargo, cuando
duermo sin ti contigo sueño,
y con todas si duermes a mi lado (Ymmc, 96).

La idea de la descendencia aparece de manera muy puntual en el cancionero de J.S.⁶² De forma burlesca encontramos el desagradable regalo que parece hacerle su tercera mujer en *Pero qué hermosas eran*: “Con su santa inconsciencia / se declaró en estado, / y yo, que había jurado / morir sin descendencia, / como murió mi padre”. La respuesta del tal Joaquinito —personaje de la canción— merece también un espacio: “¿Y no se te ha ocurrido / pensar que tu marido / hubiera preferido otra corbata?”. Y fue niña, y a los veinte años se fue de casa “y no

⁶² Joaquín Sabina tiene dos hijas como fruto de su relación con Isabel Oliart.

perdí una hija, / gané un cuarto de baño. / ¡Con perdón!” (19d, 99). Más próximo a la autobiografía y refiriéndose a sus hijas no puede evitar J.S. quitarse la etiqueta: “y un D´ Artacán que les ladre, / por cada beso que les regateó / el fanfarrón de su padre”. Incluso asumiendo su rol de padre que le ha visto los dientes a la muerte, juega J.S. a la impostura; esta vez con tintes futuros en forma de testamento:

Para que mis allegados, condenados
a un ingrato futuro,
no sufran lo que he sufrido, he decidido
no dejarles ni un duro (19d, 99).

Como hemos visto las referencias a la convivencia familiar como fruto de insatisfacción le dejan poco espacio a su contrario. Por consiguiente, pocas son las referencias de una convivencia feliz entre dos. Destaca la canción *Rebajas de enero*, en la que de modo intencionado J.S. pone en aviso de la ausencia de vaivenes emocionales “emociones fuertes, buscarlas en otra canción”, por ser la única canción que le saca brillo a la idea de la convivencia feliz en la pareja. “Apenas llegó, se instaló para siempre en mi vida / [...] / Tenemos estufa, dos gatos y tele en color” (Jyp, 85).

El trabajo como condena. Las etiquetas

Salir de la rutina

El obligado cumplimiento de labores o trabajos rutinarios no parece corresponder al modo de vida que se desprende de las canciones de J.S. Una de sus obsesiones principales es la de mantener el alto grado de libertad y la capacidad de decisión huyendo para ello de toda atadura. Algo de obligado cumplimiento era el servicio militar, la llamada mili. Llama la atención la contrariedad entre el mensaje emitido y la actitud de los receptores del mismo; peculiaridad que usa J.S. para marcar el poco sentido que para él tenía dicha obligación: “El capitán

nos habla del amor a la patria / [...] / los soldados dormitan, cuentan los días que faltan”.

J.S. se hace eco del sentimiento de muchos españoles para con la labor patria y no duda en arremeter contra las servidumbres vinculadas a los meses de servicio militar: “Y el lunes otra vez... / cómo no, mi teniente, / tiene mucha razón, sí claro desde luego” (Mc, 80). Dar la razón de diferentes formas es aquí, el camino más directo hacia la servidumbre de las propias libertades.

Tampoco es mejor la actitud de la protagonista femenina de *Caballo de cartón*, llena de pinceladas negativas: “Cada mañana bostezas, amenazas al despertador / y te levantas gruñendo cuando todavía duerme el sol, / mínima tregua en el bar, café con dos de azúcar y croissant”. Estado que no mejora a lo largo de la jornada laboral, pues parece existir una enorme distancia entre la actividad a desarrollar y el interior de quien la ejerce “mientras tus manos archivan tu mente empieza a navegar”. Todo ello, el agrio amanecer y el trabajo poco provechoso, lo presenta J.S. como un círculo vicioso de difícil salida: “hace siglos que pensaron ‘las cosas mañana irán mejor’ / es pronto para el deseo y muy tarde para el amor” (Rr, 84). Algo similar es lo que sienten los inmigrantes retratados en *La casa por la ventana*.

Gente que en plena actividad laboral se evade con cánticos o ensoñaciones más dulces: “Y, mientras planchan un traje, / su corazón de viaje / se va cantando La Varsoviana” aunque lo que en realidad lo que los consuele sea aprovechar al máximo el fin de semana: “Y cada fin de semana / tiran la casa por la ventana” (Ebm, 94).

Otra de las obsesiones de J.S. cuando toca referirse al mundo del trabajo parece ser la dinámica de madrugar mediante un despertador. Es por ello que no se escatima en detalles a la hora de perfilar la dictadura del despertador en *Locos de atar*: “Estábamos en lo mejor / cuando sonó el despertador / como un jarro de agua fría”; ni la cortapisa moral del trabajo de oficina: “El lunes es el día peor, / bailar con un ordenador / el bolero del

masoca”. En la canción se plantea el placer como alternativa a la férrea presencia del trabajo: “¿Y si te quitas el jersey / y nos sacamos otra ley del sombrero / [...] / ¿Por qué no hacemos el amor / y tiras esa ropa / por la ventana?”. Y concluye proponiendo una propuesta más radical: “Diles que no / piensas fichar, / pon el reloj / a la hora de los locos de atar” (Htg, 88).

De algún modo, apunta a la voluntad del individuo para elegir entre el placer o el trabajo. Lo mismo que hace el arranque de *Y si amanece por fin*: “Y si amanece por fin / [...] / De ti depende y de mí / que entre los dos siga siendo ayer noche / hoy por la mañana”. De nuevo arremete contra la dictadura del despertador y el mito del trabajo: “Olvídate del reloj, / nadie se ha muerto por ir sin dormir / una vez al currelo” (Mp, 90).⁶³

Mención aparte merece la mencionada *Seis de la mañana* donde se intenta abarcar todo lo que pasa a esa hora, pero prestando especial atención a quienes, siguiendo las normas del trabajo y la responsabilidad, están preparándose para ir al trabajo “y las ovejas descarriadas trasquiladas al redil / [...] / y los semáforos en rojo mal de ojo de Madrid / y se afeitan los que nunca tienen nada que soñar” (Ymmc, 96). Hay que mencionar la relación establecida entre los trabajadores / ovejas descarriadas, el semáforo en rojo que paraliza el camino como una maldición —mal de ojo—, y la ausencia de sueños para los que como autómatas se encaminan el trabajo desmotivados “sin demasiadas ganas de vivir” (Ymmc, 96).

No es que tanto que se rechace el trabajo en sí, sino aquellas actividades por las que uno vende su tiempo y que nada tienen que ver con uno mismo. Hay que destacar aquí que entre todas las idílicas profesiones que destaca en *La del pirata cojo* prefiere inevitablemente: “Pero si me dan a elegir entre todas las vidas / yo escojo la del pirata cojo” (Fyq, 92).

Aplicando, la teoría previa a la propia biografía del autor encontramos algunas referencias destacables: “el mundo a cambio de una canción, / me daba un plato, un beso, con

⁶³ El uso de coloquialismo “currelo” bien podría interpretarse como una muestra de minusvalorar el trabajo en comparación —en este contexto— con el placer.

colchón. / [...] / La única medalla que me ha dado la vida / en el escenario la gané” (Htg, 88). Y otras, en tono casi contestatario: “¿Qué queréis? Aprendí a malvivir del cuento / pintando autorretratos al portador / si faltan emociones, me las invento” (Dc, 02).⁶⁴ Y es que la confianza en el propio quehacer forma parte de cierta impostura ante el trabajo que no pierde de vista otras oportunidades: “Si la vida se deja yo le meto mano / y si no, aún me excita mi oficio” (Fyq, 92).

Las etiquetas

Las etiquetas juegan un papel importante dentro de la sociología del mundo hispanohablante. Del mismo modo que sirven para englobar a sujetos en determinadas categorías, también ponen límite a la libertad de los mismos a la hora de pretender pasar de una categoría a otra. De todo esto también hay reflejo en el cancionero de J.S., las diferentes etiquetas para el modélico padre de familia que luego se transforma en *Juana la loca*, parecen haber sido también los muros de contención de sus reprimidos impulsos sexuales: “trabajador intachable, esposo y padre ejemplar”. Es por ello que cuando el personaje decide

⁶⁴ El tema de la autobiografía es muy recorrido entre los diferentes estudiosos sobre J.S. Se pretende desenmarañar cuánto de la propia biografía del autor se esconde en sus canciones. Debido a que el objetivo del presente trabajo no es el de ceñirnos a la relación autor-contenido creado, sino el de arrojar luz e interpretación a los símbolos y significados de la obra ya escrita, independientemente de un origen posiblemente autobiográfico, no hemos profundizado en esta cuestión. No obstante, destacar aquí las principales hipótesis de esas líneas de investigación nos parece de recibo. En relación con la figura del autor Joaquín Sabina se ha trazado una leyenda urbana que el propio autor cultivó hasta hace pocos años, logrando crear un personaje un tanto cercano a la caricatura que si bien ayudaba a vender discos gracias a su carácter de impostura como rey de lo prohibido (consumidor de drogas, cliente de prostitutas, ajeno a responsabilidades...), marcaba una línea divisoria entre dicha figura y la altura creativa del autor. El porqué de prestarse a este juego de echar leña a esta caricatura queda sin una clara respuesta, aunque se pueden intuir motivos comerciales. En ese sentido, no pocos autores se han centrado más en buscar en las canciones de J.S. referencias autobiográficas intentando probar que lo que narran sus canciones está basado en la vida del autor, pero descuidando —o ignorando directamente— la interpretación de los textos. Es cierto que existen guiños a la propia biografía como afirma Romano en su estudio *La excesiva intimidad la autorrepresentación del cantautor, textualidad saturada y tensada por hilos de procedencia diversa, miente y dice la verdad.* (Romano: 2010, pp. 73-90).

liberarse lo primero que hace es dejar de plantearse el qué dirán de su entorno más próximo: “pasaste de pensar qué pensarían / si lo supieran / tu mujer, tus hijos, tu portera” (Rr, 84).

Mediante el políptoton del primer verso, apunta J.S. al verdadero origen de la represión moral de nuestro tiempo — amén de la cronología de la canción— el propio pensamiento. La etiqueta de liberado de la condena del trabajo sí parece importarle al personaje El Dioni que tras haber robado un furgón de dinero en efectivo de la empresa de seguridad para la que trabajaba no duda en plantearse el qué dirán “despierto: ¡cómo va a alucinar la peña / viendo tu foto en la / portada del Interviú!” (Mp, 90).⁶⁵

Resumen

J.S. hace muestra de una amplia gama de recursos para ilustrar su impostura contra los convencionalismos. En el cancionero se muestra un continuo rechazo a la idea de la responsabilidad. No duda en animar a huir de una vida rutinaria, partiendo de la base que la felicidad está fuera de ella.

La intensidad que predicán sus canciones, el discurso del vivir a tope porque esto de vivir se acaba, parece abarcar cada parcela de su cancionero. El mundo del trabajo, el hogar y la familia se ven golpeados por mensajes en favor del placer de la no responsabilidad. Se aprecia un cierto anarquismo en el discurso de su narrador en primera persona y una desconfianza al sistema que lo arrojan al individualismo más marcado.

El hogar y la familia también se ven afectados por esta impostura. En la mayoría de las referencias al tema, la convivencia entre dos supone conflictos internos en lugar de bienestar. El hogar, como forma de rutina, es un caldo de cultivo idóneo para el aburrimiento.

El trabajo es visto como una condena. Aquí la sincronía del despertador y la rutina son las herramientas base para enarbolar un discurso en favor de la actividad laboral relacionada más con los propios deseos que con los ajenos. En ocasiones, pareciera

⁶⁵ Interviú es una revista española de actualidad semanal.

alertar de la trampa del trabajo y los compromisos que impliquen responsabilidad.

Las etiquetas sociales, el qué dirán están presentes en el cancionero y en el acontecer de sus personajes. No obstante, se plantea la necesidad de saltárselos para alcanzar la propia realización.

7. Sexo como salvación

Bajo el título Sexo como salvación se tratan todos aquellos aspectos directamente relacionados con el sexo y no los relativos a los rituales de seducción o las relaciones —temas éstos que hemos englobado en el capítulo dedicado al acceso a la mujer—. Es necesario entonces aclarar el objetivo de las presentes páginas. No es otro que poner en claro la relación existente entre la atracción puramente carnal y la satisfacción vital.

Al igual que el alcohol y las drogas modifican la percepción de la realidad como catalizadores que aumentan o reducen la intensidad de la relación del individuo con su realidad exterior, el sexo parece ser un camino certero, único e implacable hacia una plena satisfacción de los sentidos. Tanto es así que destierra J.S. la idea de la salud en favor del placer más inmediato: “Leche con aspirinas, no, / dame sexo y rock and roll” (Rr, 84) o anima a su persecución sin cuartel: “Pisa el acelerador... con entusiasmo / Pisa el acelerador... hasta el orgasmo” (Rr, 84). La preferencia por el sexo, ajeno a todo ritual o protocolo social no deja tampoco lugar a dudas: “¿Qué voy a hacerle yo, / si me gusta el güisqui sin soda, / el sexo sin boda...” (Jyp, 85).

Incluso llega a coincidir en opinión con el Marqués de Sade mediante la personificación de sentimientos como el deseo: “Opino con Sade que al deseo los frenos le sientan fatal” (Jyp, 85). Sin embargo, no siempre posiciona J.S. al narrador en primera persona de sus canciones en el lado activo del deseo: “siempre que prefiero dormir / ella insiste en hacer el amor” (Jyp, 85); situación muestra de la *Incompatibilidad de caracteres* que da título a la canción. Probablemente, se trate de la misma musa que inspiró los versos de similar índole de *Besos de Judas*: “cuando los sabios dicen ‘no hay solución’ / ella

pretende que hagamos el amor” (Hdh, 87). En cambio, son más las veces que los narradores de J.S. abogan por el placer sexual, llegando incluso a reclamarlo, si ve que éste empieza a desmerecer o que hay impedimentos:

Oiga, doctor,
devuélvame mi excitación,
llevo ya cinco meses sin una erección
[...]
Que ya no se me empina,
desde que me mandó
tener cuidado con la nicotina (Hdh, 87).⁶⁶

Independientemente del camino que conduzca al encuentro sexual, es decir, la seducción, el amor establecido o la necesidad de consuelo, lo que se pretende con este capítulo es arrojar luz al modo en que J.S. trata la relación del individuo con el sexo. Para ello nos servimos de diferentes aspectos: la fascinación por el cuerpo de la mujer, el sexo de uno, dos o más y, por último, lo pansexual como cajón de sastre en el que incluimos variantes como el travestismo, la promiscuidad y el exhibicionismo.

Antes de dedicarnos al análisis de cada uno de los puntos anteriores conviene destacar algunas pautas. En primer lugar, hay que destacar la necesidad de diferenciar entre lo erótico, lo amoroso y lo pornográfico u obsceno. Es una cuestión que acarrea un buen número de bibliografía pues se trata de una temática compleja la de poner límites a las definiciones de lo que podríamos considerar erótico y qué no, y la de marcar sus puntos de inicio y final. En definitiva, es un asunto que queda muchas veces, en palabras de Oltra, sometido a volubles criterios personales que reflejan más bien la imagen del estudioso que del objeto estudiado (Oltra: 1996, p. 151).⁶⁷ En

⁶⁶ Este último verso es una referencia directa a su canción *Eh, Sabina*. El remitirse a sí mismo, citando sus propios versos, es uno de los juegos de espejos comunes dentro del complejo cancionero de nuestro autor.

⁶⁷ Para profundizar en la dificultad de trazar límites entre erotismo y pornografía en la literatura, véase el trabajo de María Grayia Profeti y de Iris M. Zavala en

síntesis, la diferencia entre lo erótico y lo pornográfico,⁶⁸ se basa en que el primero va unido a cierta noción de filtro o, si se quiere, de ausencia. Tal como afirma Ema Llorente:

Generalmente, se considera algo como erótico si se reserva un espacio para lo oculto o para lo ausente que es, en definitiva, el espacio de la fantasía y la imaginación del observador-lector (Llorente: 2002, p. 361).

Tras nuestro análisis, tal y como veremos en los ejemplos posteriores, hay más elementos ausentes que presentes. En otras palabras, lo que el lector-oyente recibe como información sexual es en realidad sólo la antesala de la misma. En ocasiones muy puntuales se hace una referencia explícita al cuerpo: “cantaba regular, pero movía / el culo con un swing que derretía / el hielo de las copas” (19d, 99). Y lo más interesante de los versos es el movimiento y no el cuerpo en sí. También hay referencias directas, pero de tono burlón: “que ya no se me empina” (Hdh, 87), como acabamos de ver.

El erotismo de las canciones de J.S. se logra a base de introducir elementos que sirvan para ocultar e insinuar el cuerpo al mismo tiempo —medias negras, faldas, ligeros, tangas, y sujetadores—. No encontramos en sus canciones referencias directas que puedan ser calificadas de pornográficas. Lo sexual aparece vestido de erotismo y no de exposición plena de cuerpos en acción. Así, vemos como J.S. elabora sus imágenes eróticas gracias a un modo de expresión, un lenguaje indirecto y alusivo que rehúye, en parte, el lado recto y propio de las cosas, un lenguaje metafórico. Lo otro, la exposición directa del acto sexual sería un desbordamiento de estímulos que podría resultar agresivo e hiriente (Llorente: 2002, p. 362); lo que anularía el

Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglo XI al XX. Murcia, Fierro Editores, 1996.

⁶⁸ Para profundizar en la conveniencia del erotismo en la literatura y en la vida, remito al discurso *La desaparición del erotismo* por el título de Doctor Honoris Causa otorgado al premio nobel Mario Vargas Llosa por la Universidad Cayetano Heredia. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=qbhZuuY-nzE&t=1519s> [10.08.2017].

punto cursi que J.S. intenta que tengan todas sus canciones (Sabina y Prado: 2017, p. 104). Valgan los siguientes versos de la canción *Una de romanos* como una auténtica toma de posición a favor del erotismo:

Hoy que todos andan con videos
porno americanos,
para ver contigo
me alquilo una de romanos (Htg, 88).

La mujer y sus partes. La desnudez

El cuerpo femenino

La fascinación por el cuerpo de la mujer es algo que logra anteponerse a cualquier dedicación, siendo el elogio —a voz en grito— de la mujer que va al trabajo algo casi imposible de evitar por quienes están en plena faena. “Qué buena estás corazón, / cuando pasas grita el albañil” y apura el extremo J.S. cuando ya en el tren que la lleva a la oficina la protagonista se ve presa del morbo ajeno: “el obseso del vagón se toca mientras piensa en ti”. El consuelo que le queda al narrador de *Caballo de cartón* es saber que la ausencia de su compañera se limita sólo al horario laboral: “me podrán robar tus días, tus noches no” (Rr, 84). De mismo modo propone J.S. en *Jugar por jugar* no dejarse inhibir por las buenas costumbres: “Propongo corromper al puritano / espiar en la ducha a las vecinas” (Ymmc, 96) en alusión directa al voyerismo.

La belleza física femenina es algo que, si bien en el ejemplo anterior se confirma con una expresión o la actuación de alguien externo, puede desaparecer bajo la sombra de la propia percepción. Tal es el caso de la desafortunada Lola que tras la fiesta está triste y sola en su alcoba “donde un espejo le roba / la hermosura”.

Lola tampoco cuenta con el reconocimiento exterior: “Ojos lujuriosos de hombres que en el último metro / buscan y desean / nunca miran dentro del escote de las feas”. Y es que Lola es víctima del puritanismo de su fama “condenada a ser decente /

según fama que del cuello le colgaron / los que nunca la invitaron a su cama” (Htg, 88). Solamente es el narrador de la canción quién, movido por la curiosidad y desconfiado de las apariencias, se atreve a más para confesar su posterior sorpresa: “nunca hallé tanto calor como bajo su falda”. La desconfianza del narrador de *Besos en la frente* para con las apariencias se expresa en el broche final de la canción como una reivindicación a la impostura de lo poco común:

Harto como estaba de tanta guapa insípida y tonta.
Paso de la falsa belleza igual que el sabio
que no cambia París por su aldea
y me abrazo a la verdad desnuda de mi fea (Htg, 88).

El protagonista de la canción en su atrevimiento de acercarse a la intimidad de Lola, rescata su feminidad y su cuerpo del olvido sensorial al que había condenado cierto puritanismo. La poca resistencia que parece ejercer Lola parece darle la razón a Duchesne quien afirma que todo puritano reclama su pornógrafo y viceversa (Duchesne: 1996, p. 127).

De las canciones de J.S. se extrae un sentimiento de irresistible atracción hacia la mujer. El cuerpo de ésta ejerce un efecto magnético en los personajes de las canciones de J.S. Por ello, no resulta extraña la confesión que se enarbola como explicación al estrecho contacto con la mujer de *Medias negras*: “Y yo que nunca tuve más / religión que un cuerpo de mujer” (Mp, 90).

Del mismo modo que se siente una fuerte atracción, también se permite J.S. mencionar la constancia de este sentimiento independientemente del sujeto intrínseco. Así, el personaje de *Como un explorador* aprende a encontrar consuelo por la pérdida de una mujer en el cuerpo de otra: “y en otros ojos me olvidé de tu mirada / y en otros labios despisté a la madrugada / [...] / Y en otros puertos he atracado mi velero” (Ebm, 94). He aquí un ejemplo de un alto grado de erotismo refinado, sin alusiones directas, prueba de un estilo depurado y consciente de

la importancia de decir sin decir, logrando una metáfora de gran altura del coito.

La boca

Cirlot se refiere a toda una serie de relaciones a trazar en torno al simbolismo de la boca. En primer lugar, nos remite a la identificación del órgano con su función; después se ciñe a Guénon en la mención que la boca es la conciencia integral y, por último, referencia al lenguaje del Antiguo Testamento donde es muy frecuente la asociación de boca y fuego. Según su indicación, la función devoradora y consumidora del fuego, aluden directamente a la función de la boca. En cambio, también señala que no es coincidencia casual que los dos hechos principales que distinguen al hombre sean el lenguaje y el uso del fuego.

En definitiva, el simbolismo de la boca aparece ambivalente como el fuego, creador y destructor (Cirlot: 2003, p. 111). No podemos establecer una relación directa de estos diferentes significados con la obra de J.S., pero sí sorprende el nivel de coincidencia: “tus labios son el fuego por duplicado” (Ebm, 94). Los labios como creadores del placer son bendecidos en *Benditos malditos*: “los labios que aprovechan los rincones, / más olvidados, más inolvidables / benditos sean” (Dp, 03).

La relación con el simbolismo de la boca queda un poco más clara en *Besos en la frente*: “Nadie sabe cómo le quemar en la boca / tantos besos que no ha dado”. De un lado, los besos que no fueron, actúan como un fuego allí donde nunca llegaron a estar; de otro, son de inequívoco significado los besos que recibe, la poco deseada Lola, en otra parte del cuerpo: “Besos en la frente, le dan”. Quizá sea por ello que su corazón haya adquirido características inhumanas: “tiene el corazón tan de par en par y tan oxidado” (Htg, 88).

Apreciamos una relación entre la boca de la mujer y el peligro. El tránsito de lo agradable a lo peligroso se destila en versos de diferente naturaleza. En primer lugar, se muestra su lado más apetecible: “tu boca es un milagro de la humedad” y, en segundo lugar, el más tenebroso: “tus dientes son agentes de

Lucifer”, sin dejar de lado un tercer plano más subconsciente: “tu lengua sale en todas mis pesadillas” (Ebm, 94).

Entre el ombligo y las piernas

Cuando J.S. quiere tratar la toma del placer, se refiere a este contorno como la fuente del placer. Lugar donde radican las cualidades más íntimas del individuo: “en su cintura encontré / una mariposa de concupiscencia” (Htg, 88), “tu vientre un desayuno con vino y pan” (Ebm, 94). El punto clave a abordar cuando se quiere marcar terreno de forma más o menos explícita: “y mi mano le correspondió / debajo de su falda” (Fyq, 92).

Cabe aquí una especial mención a la falda como prenda femenina más destacada dentro del cancionero de J.S. Encontramos numerosas alusiones no sólo a dicha prenda, sino a la interactuación con ella. La falda al cubrir una parte esencial del cuerpo femenino se convierte en un obstáculo a salvar y en una pieza clave del componente erótico del cancionero. El hecho de quitar la falda representa el acceso al placer. Tal cual en *Peligro de incendio*: “...hay una falda mintiéndome: no sé / la vas a quitar” (Htg, 88). También es esta prenda la última frontera para lograr que la luna le sea infiel al sol en *Peor para el sol*: “mientras un servidor / le levanta la falda a la luna” (Fyq, 92).

Las alusiones a la falda corta como forma de insinuación o descaro tampoco escasean. En *Besos con sal*: “tu falda la más corta de Chamberí” (Ebm, 94) o en *19 días y 500 noches* al referirse a su expareja: “Siempre tuvo la frente muy alta / la lengua muy larga / y la falda muy corta” (19d, 99). El pecado está detrás de esta prenda: “Lo que sé del pecado lo tuve que buscar / como un ladrón debajo de la falda de alguna / de cuyo nombre ahora no me quiero acordar” (Ymmc, 96).

Pero volvamos al cuerpo. Las piernas pueden llegar a representar la pérdida de control más allá de posibles consecuencias: “tus muslos saben que eres mi perdición” (Ebm, 94). Las piernas se usan incluso como composición de prosopopeyas de profundo calado erótico: “Mira las piernas de

la desolación / llevan las medias que rompió la pasión” (Ymmc, 96).

En cualquier caso, en torno a esta parte del cuerpo femenino parecen tener cabida el principio y el fin de toda motivación: “por tu cintura sale el sol más temprano / y se muere el verano cuando te vas” (Ebm, 94). Las caderas de la mujer que se prostituye son también un lugar apacible para encontrar refugio en caso de extrema urgencia: “Si llevas grasa en la guantera / y un alma que perder / aparca junto a sus caderas de leche y miel” (19d, 99). Y son también una fuente de madurez que aviva el ingenio sexual dentro de sus enormes márgenes: “A la impúdica niñera madura / que en el mapamundi de su cintura / al niño que fui, espabiló” (Ymmc, 96).

La nuca y el pelo

La nuca parece ser una de las partes más destacadas en el cancionero. La interacción con esta parte del cuerpo es una antesala del placer: “te besaré la nuca mientras miras saltar / las olas entre las farolas del malecón” (Hdh, 87). También una zona erógena a la que no se puede tener acceso sin consentimiento: “hay una nuca que se está dejando acariciar por mí” (Htg, 88). En cualquier caso, un lugar por descubrir que entraña misterio: “tu nuca un callejón al oscurecer” (Ebm, 94).

El pelo⁶⁹ aparece como símbolo de la feminidad. El acceso al cabello supone también la proximidad con la mujer y el contexto simbólico de la sexualidad: “tu pelo es el más negro de los pecados” (Ebm, 94). El cabello de la mujer, en sí mismo, supone una redención para con la añoranza por una mujer concreta: “y en otro pelo / me curé del desconsuelo / que empapaba tu almohada” (Ebm, 94).

El escote y los pechos

El nacimiento de los senos es una parte a la que los personajes de J.S. parecen prestar especial atención. Ya apreciamos una

⁶⁹ En este mismo capítulo apuntamos también a la necesidad de desmelenarse para poder gozar plenamente del sexo. Véase el punto dedicado a la desnudez.

referencia en los primeros escarceos de los adolescentes de *Una de romanos*: “Ella tenía catorce abriles en canal” (Htg, 88).⁷⁰ La imagen del encuentro entre el joven inexperto y el escote es de nuevo evocada en *Aves de paso*: “A las peligrosas rubias de bote / que en el relicario de sus escotes / perfumaron mi juventud” (Ymmc, 96). Si bien, supone una atracción para este joven, no es el escote de una mujer poco agraciada, el destino predilecto para algunos hombres: “Ojos lujuriosos de hombres / que en el último metro buscan y desean / nunca miran dentro del escote de las feas” (Htg, 88).

El escote contiene incluso la mayor de las ensoñaciones del hombre: “hay una luna llena en ese escote” (Htg, 88). Aquí podríamos referirnos a los pechos como un objeto lunar, no simplemente por su forma redondeada, sino por su carácter pasivo y reflectante —en este caso como objeto final de la mirada masculina— tal como apunta Cirlot al referirse al disco lunar. (Cirlot: 2003, p. 291). En cambio, la alteración de la palabra elegida —tetas en lugar de escote o pechos— también puede servir para señalar una categoría diferente pasado de ser objeto de deseo a simple apodo: “Estaban Gámez el astronauta, / Gastón el flauta, Mari la tetas” (Dc, 02).

Decir escote es lo mismo que referirse a la idea de ocultar y enseñar al mismo tiempo, lo que logra, como hemos visto, el efecto erótico de la canción. Los pechos semiocultos, insinuados o expuestos en parte por un escote, implican seducción mediante la modificación de la propia naturaleza. Es por ello que los pechos liberados muestran al sujeto tal cual es: “tus pechos dicen que eres una chiquilla” (Ebm, 94). El punto central del pecho, pezón también aparece en el cancionero como punto máximo y dulce del placer; de ahí que J.S. se encargue siempre de acompañarlo de una fruta. Véase el caso de *Barbi Superstar*: “pezón de fresa, boca de caramelo, / corazón de bromuro” (19d,

⁷⁰ Conviene destacar aquí el juego de palabras entre la expresión “en canal” y el canalillo que, tal y como define la RAE, es el comienzo de la concavidad que separa los pechos de la mujer, tal como se muestra desde el escote.

99) y el de la hermética referencia a la belleza: “un melón con pezón de sandía” (Dc, 02).

La desnudez

La preferencia de nuestro autor por el cuerpo desnudo de la mujer se expone claramente en el decálogo de intenciones de *Güisqui sin soda (sexo sin boda)*: “y de las dos majas de Goya prefiero la misma que tú” (Jyp, 85). El guiño cómplice al presuponer que sus preferencias coinciden con las del lector-oyente de la canción, logra eficazmente una cercanía y una simpatía inmediatas. La desnudez es también el estado ideal para la añorada mujer de *Amores eternos*: “Desnuda se sentía igual que un pez en el agua, / vestirla era peor que amortajarla” (Hdh, 87). La desnudez como estado de bienestar, y de expresión de la más profunda libertad, guarda una estrecha relación con el disfrute de la naturaleza:

A Eva le gustaba estar morena
y se tumbaba cada tarde al sol,
nadie vio nunca una sirena
tan desnuda en un balcón (Hdh, 87).

En cambio, también es foco de conflictos para con la moral mayoritaria, como vemos en la envidia vecinal de la casa de los ocupantes de *Eva tomando el sol* porque “pronto en cada ventana hubo un marido / a la hora en que montaba el show mi chica”. La vecina del entresuelo, que en la canción encarna la víbora, acaba por denunciar a la pareja ante la policía. La expresión del descontrol y libertad en que vive la pareja de ocupantes ilegales del inmueble es la práctica sexual —también desnudos— en la que se ven sorprendidos al llegar la policía: “Estábamos sobre el colchón desnudos / jugando a nuestro juego favorito / al ver entrar la pasma, Eva no pudo sofocar un grito” (Htg, 88). También está desnuda y sola la acomplejada protagonista de *Besos en la frente* “frota su cuerpo desnudo” (Htg, 88).

No siempre es la desnudez un camino directo al placer. Las formas parecen jugar un papel esencial. El saber desmelenarse adecuadamente al desnudarse es una prueba de desinhibición necesaria para el encuentro sexual pleno. Así, el desconfiado protagonista de la canción parafrasea a esas explosivas damas que lo dejaban en la cama congelado: “—ten cuidado al desnudarme, / no vayas a estropearme / mi peinado—” (Htg, 88). Es por ello que aboga siempre por el cuerpo en sí mismo: “Anda, deja que te desabroche un botón / que se come con piel la manzana prohibida” (Mp, 90) y por el disfrute sin hora límite y de final abierto: “Y nos dieron las diez y las once, las doce y la una / las dos y las tres / y desnudos al amanecer nos encontró la luna” (Fyq, 92). Es la misma idea la que encontramos en la orgiástica *Peligro de incendio*: “hay unos pechos que se van librando del sujetador” (Htg, 88).

Con todo, el ideal a la hora de desnudarse para tener sexo no parece ser el realizado como un asalto a la intimidad ajena como apunta en *Tan joven y tan viejo*: “lo que sé del pecado lo tuve que buscar / como un ladrón debajo de la falda de alguna” (Ymmc, 96), ni tampoco el hecho puramente individualista de desvestirse, sino el que tiene que ver con dos personas que interactúan recíprocamente: “ahora que te desnudo y me desnudas / [...] / ahora que nos quedamos en la cama / lunes, martes y fiestas de guardar, / ahora que no me acuerdo del pijama” (19d, 99).

El sexo de dos, uno o más

El sexo entre dos

En la nostálgica *Cuando era más joven* se alude, de un modo indirecto y casi ingenuo, al encuentro sexual entre el narrador de la canción y algunas chicas. “Cuando era más joven [...] / y dormí con chicas que lo hacían con hombres por primera vez” (Jyp,85). La alusión a la primera vez de estas chicas no desvela si también suponía una primera vez para el narrador de la canción, al igual que no se hace explícito lo que pasa entre ellos, puesto que sólo se emplea el verbo dormir. La alusión a una

aproximación primeriza por parte de las féminas —no en singular, sino en plural lo que ya anuncia cierta promiscuidad— es, en cualquier caso, clara.

Esta idea se retoma un poco más adelante en el cancionero, exagerando los límites de las propias actuaciones en comparación con las de los años de juventud en forma de hipérbole: “si estrené algún himen, si rompí algún plato en mi mocedad / hoy, ya retirado, sólo robo y mato por necesidad” (Jyp, 85). La contraposición de elementos es muy destacable. Por un lado, tenemos la idea de estrenar un himen, por otro la de robar y matar como un acto, de algún modo, a relacionar con la primera.

También lo vemos en *Los perros del amanecer* al señalar “a la hora de abrazar, / a la hora de matar / [...] / a la hora del ardor / a la hora del terror” (Htg, 88). ¿Cabría aquí una interpretación basada en la relación estrenar un himen = robar virginidad, tener sexo = matar? No atisbamos una respuesta concreta, pero sí una relación entre la idea del sexo y la de violencia, igual que si el encuentro sexual fuera resultado de una lucha de agresivos contrarios. Así lo afirma el conjunto de verdades que el protagonista de *Mentiras piadosas* pretende transmitirle a la mujer que está por abandonar: “que un beso es solo un asalto / y la cama un ring de boxeo” (Mp, 90).

La existencia de algún tipo de obstáculo que impide el encuentro sexual no es sólo algo propio de la narración del encuentro entre adultos convencidos de sus actos, sino que también se da en los primeros escarceos de la pareja de adolescentes de *Una de romanos*. La semioscuridad del noticiario de los tiempos de Franco es utilizada por los jóvenes para intentar dar rienda suelta a la recíproca curiosidad sexual de su edad en la llamada fila de los mancos.⁷¹ “Si un dedo acariciaba una pierna, un cuello, un sujetador / bramaba la temible linterna del acomodador” (Htg, 88). La idea de la acción

⁷¹ La fila de los mancos era aquella fila del cine donde los espectadores dejaban a la vista tan sólo una mano por tener la otra ocupada. De ahí, la referencia que J.S. introduce en la canción “sobre las rodillas rebecca / para disimular” (Htg, 88).

frustrada, de la necesaria cautela y del impedimento están presentes. Pero el verdadero enemigo del disfrute sexual resulta ser la monotonía:

que las caricias que mojan la piel
y la sangre amotinan,
se marchitan cuando las toca
la sucia rutina (Mp, 90).

Incluso en el mutuo acuerdo y en pleno acto sexual se llega al impedimento en forma de preferencias contrarias: “Si me excita el sesenta y nueve / me grita: quiero un cuarenta y dos” (Jyp, 85). En cambio, en la siniestra y nocturna *Quédate a dormir*, el común acuerdo resulta necesario: “y nada va a pasar / que no queramos tú y yo”, pero no el vínculo sentimental: “Ya sé que no me amas, no yo a ti”. La contraposición en los deseos se suele solventar en favor del protagonista de las canciones, sin que ello signifique que su pretensión tenga más valor que la negativa inicial de la mujer invitada a pasar la noche en la canción. Mejor dicho, la claridad de la voluntad de no desear supone la misma indivisibilidad de sujeto y deseo que la voluntad de desear (Duchesne: 1996, p, 126). Inmediatamente después, desliza el autor cuatro versos de profundo carácter avieso que remiten otras artes:

Las cuatro y media no me hagas usar,
contigo la estrategia habitual.
Qué importa que nos acabemos de conocer,
así podrá el azar jugar también su papel (Jyp, 85).

La poca escapatoria de la dama —dependiente de que su anfitrión le abra— y la indiferencia del protagonista ante una posible negativa de la misma sirven para cerrar la canción: “Si quieres irte ahora bajo a abrirte el portal. / Perdí ya tantas noches, una más qué más da” (Jyp, 85).

La masturbación

Dentro de las prácticas sexuales que encontramos en el cancionero, no podemos obviar la masturbación. Ésta aparece relacionada con el desastre y la soledad. La sexualidad ejercitada de forma individual es, por tanto, sinónimo de consuelo pobre de triste alcance en comparación al encuentro sexual entre más personas. No se muestra esta práctica simplemente como un medio de obtener placer, sino como una vía empobrecida por la que obtener un placer menor. Atendamos si no, al ejemplo de los versos de *Besos en la frente*. La poco agraciada y acomplejada protagonista, no encuentra más salida: “frota su cuerpo desnudo / contra el lino blanco y mudo / de la almohada” (Htg, 88). La descripción de la almohada como “muda” remite directamente a la idea de inactividad e incomunicación del hecho.

El sexo con uno mismo es un pasatiempo para aquellos momentos de tedio, como refleja *Los perros del amanecer*: “y se masturba la telefonista” (Htg, 88). Como vemos, el sexo en soledad no se presenta como realmente placentero. Asimismo, es casi el último remedio que se le antoja al desdichado protagonista de *No soporto el rap*, al que tras muchas desgracias no le queda más salida que masturbarse con fatal desenlace:

Y viendo que el planeta me tiene en jaque mate
decido montármelo solito en el váter
y, mientras me alivio de aquella manera,
me cojo tremendo pellizco en un huevo
con el cierre nuevo de la cremallera (Ymmc, 96).

El sexo entre más de dos

La idea del encuentro sexual entre más de dos personas es escasa dentro del cancionero de J.S. Si bien es cierto que se apunta en algunas canciones a la idea del desfogue sexual de forma orgiástica, no se aprecian en dichas composiciones referencias claramente explícitas que nos permitan afirmar que se está en una orgía. Veamos algunas de estas escurridizas referencias. En *Postal de la Habana* se habla de la actividad frenética del protagonista, narrador de la canción, y sus

compañeros: “y nos bebimos todas las cervezas / y besamos a todas las cubanas” (Ymmc, 96). Sí, besan a todas las cubanas pero no por ello podemos determinar que el encuentro sexual haya sido de forma conjunta.

En el cajón de sastre de *Peligro de incendio* se hacen varias referencias a la orgía. Por ejemplo, el comportamiento encaminado hacia el sexo: “hay unos pechos / que se van librando del sujetador” o de corrección o huida del mismo: “hay una cremallera arrepentida / ¿dónde diablos estará escondida la maldita luz”. Por añadidura, todo tiene lugar en un lugar preparado para el disfrute: “hay un espejo en cada techo / para verse del revés / [...] / hay una cama que se está empapando / con nuestro sudor” (Htg, 88).

El sexo entre tres se muestra como una burla a la infidelidad. De este modo, cuando el protagonista de *Pero qué hermosas eran* vuelve a casa pronto del trabajo para encontrar a una mujer desnuda en su cama con un hombre en pleno acto sexual, no duda en pretender aprovechar la ocasión para descubrir después que la fémina era su propia mujer:

Y yo que nunca había
estado en una orgía,
quitándome las botas
me dije “ésta es la mía”,⁷²
y tanto que lo era,
la del tacón de aguja
era Maruja (19d, 99).

Una situación ésta que se resuelve de modo burlón en este caso. En cambio, en el disco anterior no es capaz de reponerse del golpe el marido que sorprende a su mujer con otro “vencido, calvo y tieso, / se quedó en los huesos aquel día / que pilló a su mujer en plena orgía / con el miembro del miembro, qué ironía, / más tonto del congreso” (Ebm, 94). Ahora bien, pese a ser un bache desagradable, no es el estilo de J.S. propenso a ofrecer la debilidad emocional sin revancha. Es por ello que prefiere,

⁷² Atiéndase aquí al juego de palabras entre la frase hecha y la realidad del relato.

como hemos visto en el primer ejemplo —también más cercano en lo cronológico de su producción—, quitarle drama al asunto de la infidelidad descubierta en pleno acto. A este respecto llega J.S. a plantear ya desde el inicio de su carrera un camino alternativo que analizaremos a continuación.

La infidelidad como propuesta de goce. Cuernos

En la canción *Cuernos* propone J.S., siempre narrador mediante, una manera de alegrarse la vida sexual buscando mujeres casadas. Para ello, no escatima en detalles al puntualizar incluso la franja de edad de las mujeres a seducir: “Si como yo eres / de los que prefiere / los placeres que brindan las mujeres / que pasan de los treinta”. Le advierte al lector de los requisitos que debe cumplir un marido idóneo para el caso: “Tienes que conseguir que su marido / valga para cornudo el elegido / [...] / Nada mejor que un buen ejecutivo / [...] / Elige, de entre todos los maridos, / a ese infeliz que siempre está reunido”. Se refiere también a las diferencias de clase en asuntos de cuernos: “siempre sobresale la noble clase alta / las señoras toman, rango y posición. / Si no adornan la frente del varón, notan que algo les falta”.

Tampoco conviene, según él, mezclarse sin prudencia con la clase trabajadora “que no te lleve el desenfreno / a hacer de gallo en el corral ajeno / de una cenicienta obrera”. Tampoco aconseja guiarse por la simple apariencia de modernidad, pues se puede llegar al desánimo: “tiene mala pata que al tercer cubata / se duerma en el sillón / y tú allí con el rabo entre las piernas”.

En todo ello, no descuida los posibles peligros que pueden derivar de una actitud tan canalla: “Huye de la mujer del comisario / ¿qué vas a hacer desnudo en el armario / de un tipo que va armado con dos cuernos?”, o para una clase más modesta “... si el marido es un parado / [...] / se pone hecho una fiera” (Hdh, 87).

Probablemente, no sea esta canción más que una forma de aludir de forma burlesca a la efusión sexual de los años ochenta. Fenómeno éste que dejó su reflejo también en la cinematografía

de aquella época,⁷³ fruto todo ello del clima de libertades democráticas que España experimentó durante los gobiernos socialistas. Asimismo, el que J.S. atribuya a su narrador un rol tan canalla, ajeno a todo discurso moral con tal de obtener su propio goce, puede que responda a un intento de exagerar y ensanchar al personaje Joaquín Sabina⁷⁴ como un ser nocturno, aficionado a la fiesta desmesurada, que no atiende a más razones que a las de sus propios instintos. Pero también, esconde *Cuernos* —al igual que en cierto modo *Peor para el sol*— un mensaje discreto, y es el de no tomarse las cosas del cuerpo y del corazón tan en serio, sino como partes medianamente naturales una vez desbrozadas del drama humano de los valores.

La prostitución

Las menciones al sexo de pago son una constante del universo creativo de J.S. Desde el principio de su discografía encontramos referencias a este tipo de sexualidad, mayormente, como un remedio válido a la hora de sosegar el cuerpo y el alma. Ya en *Negra noche* se declara el amor que siente el narrador por una noche llena de zonas turbias: “La noche que yo amo tiene dos mil esquinas, / con mujeres que dicen: ¿me das fuego chaval?” (Rr, 84).

La prostitución se aborda de tres maneras posibles dentro del cancionero. Conviene marcar la evolución en el trato que se observa desde los primeros discos hasta los últimos. Si bien, como veremos a continuación, al principio hay cierto tono ácido, casi —digo casi— crítico; luego va atinando más en sus versos hasta mostrar un gran respeto por el oficio más viejo del mundo.

⁷³ Me refiero aquí al cine del destape que, pese al polémico modo de representar a la mujer, representaba en cierta medida el clima de libertades existente. En relación con este fenómeno social debemos mencionar también la Movida madrileña como referente cultural de la época.

⁷⁴ Nótese aquí la diferencia entre J.S. y Joaquín Sabina. Las siglas J.S. se refieren al autor real de las canciones. En cambio, Joaquín Sabina remite al personaje público vestido de leyenda urbana y alimentado por el *marketing* de su propia marca personal. Coincidiendo con la redacción de estas líneas, sale a la venta el último disco de J.S. *Lo niego todo* (2017). El título del mismo es un intento de sembrar dudas en la leyenda de bala perdida del personaje.

Primero encontramos un posicionamiento que podría ser interpretado como crítico hacia dicha actividad de ofrecer el cuerpo a cambio de dinero. Como trabajo es el último recurso que le queda a quien ya no encuentra actividad posible con la que ganarse la vida. Así parece insinuarse en *Ring, ring, ring*: “puede que haya algo que tú sepas hacer / esto es un supermercado, ¿qué tienes para vender?, / tendrás que decir sí a ofertas que dijiste no...” (Rr, 84). También se deriva una crítica ácida, casi despectiva en *Conductores suicidas*, esta vez hacia la prostitución masculina que teóricamente ejerce el destinatario de la canción: “por no agobiarte paso / de hacerte la cuenta de las papelinas, / [...] de que vendas ‘chapas’⁷⁵ en ciertas esquinas...” (Fyq, 92). Tampoco la referencia a la visita del joven recluta de *Carguen, apunten, fuego* es demasiado halagadora: “y pagar media hora de amor apresurado / a esa gorda que hace rebaja a los reclutas” (Mc, 80).

El tono hacia la amiga que cambió de oficio en la canción *Por el túnel* es ya ligeramente distinto puesto que se desliza una mezcla de desengaño, sorpresa y ganas de sacar provecho: “luego volaste, alguien me contó / que has hecho del amor tu profesión. / [...] / un día te llamo y vamos a cenar, / espero que me harás un precio especial”. Entonces, al final de la canción apunta: “tu oficio no es peor que los demás” (Rr, 84).

En segundo lugar, tenemos un trato a prostitución desde la perspectiva del cliente sin más alabanzas que las destinadas a evaluar las virtudes sexuales de las meretrices. Es el caso de la visita a la barra americana con sus asaltantes de *Pacto entre caballeros*: “no dejaron que pagara ni una ronda, / controlaban tres fulanas, / pero a mí me reservaban / los encantos de Maruja, la cachonda”. (Hdh, 87). En la misma línea describe J.S. la facilidad del ladrón El Dioni a la hora de encontrar compañera durante su escapada en Río de Janeiro: “no se le resiste ni la Venus de Milo, / sobre todo si le pagan por un francés / dos veces lo que en Madrid ganaba currando un mes.” (Mp, 90).

⁷⁵ Se refiere aquí al apelativo de chapero. Según la RAE: Homosexual masculino que ejerce la prostitución.

Del mismo modo alude a la profesión de tantos inmigrantes que no encuentran más salida que la prostitución: “Se matan haciendo camas, / vendiendo besos, lustrando suelos...”. No se olvida aquí de la prostitución masculina “...y en bares porno el paquete⁷⁶ / del guineano cuesta un billete...” (Ebm, 94). De un modo más discreto, sin saber si se refiere J.S. a prostitución real, surgen diferentes figuras en el frecuentado espacio nocturno de *Todos menos tú*: “putones verbeneros / [...] / caballeros en oferta, azafatas de congresos del brazo de sus chulos” (Fyq, 92).

De forma más explícita se le presenta la acompañante de *Viridiana*: “Me llamo Viridiana / y me apellido veinticinco mil”. Esta canción supone un cambio en la manera de tratar a la prostituta dentro del cancionero. Desde *Viridiana*, el respeto y delicadeza hacia las meretrices aumenta de manera considerable. Cambia la perspectiva desde la del cliente más frío hasta la del admirador. Es incluso dentro de la misma canción que se entabla una relación entre cliente y profesional más allá de todo contrato, llegando a formalizarse como pareja:

Tantas cosas me dio que no me daba,
tantas caricias casi de verdad
que a mí se me olvidó que trabajaba
y ella no se acordó de trabajar.
[...]
Aunque en mi cumpleaños de una cena
y no vengan mis hijos a cenar
con ella cada noche es Nochebuena (Ymmc, 96).

Finalmente, encontramos el enfoque más ilustrativo del respeto hacia la labor de las prostitutas. Cambia el tono, por ejemplo, el personaje de *19 días y 500 noches* en su lamento nos muestra su nuevo paisaje: “Y regresé / a la perdición de los bares de copas / a las Cenicientas de saldo y esquina” (19d, 99).

⁷⁶ Se refiere a los genitales masculinos.

El tono hacia las que ejercen la prostitución de modo ambiguo, motivadas por una serie de intereses creados sin transacción monetaria clara, no parecen gozar, sin embargo, de este cambio de tono. Tal es el caso de *Barbi Superstar* cuyo retrato resulta despiadado según Menéndez Flores (Menéndez: 2016, p. 284): “corazón de bromuro / supervedette, puta de lujo, modelo / estrella de culebrón, / había futuro en las pupilas hambrientas / de los hombres maduros / enamorarse un poco más de la cuenta / era una mala inversión” (19d, 99).

Es el propio J.S. quien afirma haber exprimido el limón de las putas como tema para sus canciones (Menéndez; 2006, p. 166). Con una altura estilística muy destacable y un tacto más que acertado en el uso del lenguaje, J.S. creó *Una canción para la Magdalena*.

En la canción se enarbolan no sólo las causas por las que alguien podría recurrir a la prostitución: “si te mueres de sed / si ya no juegas a las damas / ni con tu mujer / [...] / Si estás más solo que la luna / déjate vencer”. Invita J.S. a ser más que generoso con las meretrices: “Y, si la Magdalena / pide un trago / tú la invitas a cien / que yo los pago / [...] / Y, cuando suban las bebidas, / el doble de lo que te pida / dale por sus favores”. Elogia en todo caso la compañía de las meretrices “que, en casa de María de Magdala, / las malas compañías sin las mejores”. Llega a trazar una línea al mismo tiempo de diferenciación y asimilación para con el valor entre putas y señoras “la más señora de todas las putas, / la más puta de todas las señoras”. Y concluye atribuyéndole la mayor de las virtudes, la de ofrecer sus servicios gratis:

Con ese corazón
tan cinco estrellas,
que, hasta el hijo de un Dios,
una vez que la vio,
se fue con ella.
Y nunca le cobró
la Magdalena (19d, 99).

El travestismo, el exhibicionismo, la promiscuidad

Travestismo

Si existe una canción a la libertad sexual dentro del cancionero de J.S., ésta es, sin duda, *Juana la loca*. En la misma se habla de la liberación sexual de un padre de familia ejemplar que, cansado de sublimar sus instintos, decide travestirse y dar rienda suelta a sus apetencias. Dentro de la modélica vida previa nos ofrece J.S. un amplio abanico de impedimentos a la liberación: “Después de toda una vida de oficina y disimulo / [...] / después de toda una vida viendo a la gente decente, / burlarse de los que buscan amor a contra corriente”.

La idea de tener que disimular, la de sentirse abochornado por la mofa de la moral general son la causa principal de actitud reprimida hacia sí mismo: “coleccionando miradas en el desván del deseo... / [...] / soñando cuerpos desnudos entre sábanas de espuma”,⁷⁷ pese a ser consciente de tener otros gustos y tener que contentarse con la opción heterosexual de la mayoría: “tomando gato por liebre; negando que eres distinto”. Merece especial atención aquí el uso certero del rico refranero español tradicional para elaborar una metáfora de situación relativa a la condición sexual del personaje. También le reserva J.S. otros versos más explícitos: “sin poder mover el culo / [...] / sin poder sacar las plumas”.

La liberación sexual del modélico padre de familia se da una vez que deja de atender a la moral general para centrarse en la propia. “De pronto un día, / pasaste de pensar qué pensarían / si lo supieran / tu mujer, tus hijos, tu portera”. La escala trazada al final no es casual, pues responde al nivel de cercanía a la

⁷⁷ Cabe añadir que el presente verso es una referencia clara a Luis Cernuda que tiene un verso idéntico (entre sábanas de espuma) en su poemario *Perfil del aire*. La referencia velada, casi sólo accesible para eruditos, a la homosexualidad hace que el verso de Sabina alcance otro nivel. Para profundizar en esta obra de Cernuda remito al estudio de Derek Harris sobre el poeta (Harris: 1971). Al mismo tiempo señalo aquí el enorme campo referencial del cancionero de Joaquín Sabina. Buscar e indagar en el uso que J.S. hace de versos, títulos de películas y otras referencias culturales invisibles a un primer vistazo sería de gran interés para el discurso científico y ayudaría en mucho a profundizar en el análisis del taller creativo de nuestro autor.

intimidad del sujeto y a la importancia de la opinión ajena. Este camino viene marcado por el travestismo como punto álgido de la puesta en práctica de su libertad:

Y te fuiste a la calle
con tacones y bolso y Felipe el Hermoso por el talle
desde que te pintas la boca
en vez de Don Juan te llamamos Juana la loca (Rr, 84).⁷⁸

El único momento sexual explícito de la canción es el que se refiere a las prácticas sexuales del protagonista en un famoso cine porno de Madrid: “que en el cine Carretas⁷⁹ / una mano de hombre cada noche bucea en tu bragueta” (Rr, 84). No es necesario entrar aquí a desmembrar el rol pasivo adoptado por el travestido.

A destacar es, sobre todo, que J.S. se sirve de la actualidad de la liberación sexual vivida en los años posteriores a la transición para crear una historia que enlaza de una parte elementos tan cotidianos como la oficina, la portera del edificio, un bolso de mujer y un pintalabios con cuestiones tan complejas y abstractas como la identidad sexual, la presión social de la moral de la mayoría y la expresión libre de los propios deseos y preferencias sexuales.

⁷⁸ El juego de la alteración de referencias históricas decimonónicas, cambiándolas o colocándolas en contextos totalmente opuestos a su sentido originario es un modo de burlarse y de cuestionar los valores tradicionales; como es el caso de alterar el mito de la seducción varonil de Don Juan con el perfil desmelenado de Juana la loca. La alteración de Felipe el Hermoso se entiende por sí misma. El mismo Joaquín Sabina, ataviado de provocante americana roja, lo explica en la introducción que le hace a la canción grabada en directo en el año 1986 en el Teatro Salamanca de Madrid para el disco *Sabina y Viceversa* “Vamos a contaros, la edificante historia del ibérico Don Juan, en el momento de convertirse en Juana la loca”. En otro concierto, también de americana roja, se refiere a la composición como “una canción sobre un tema de palpitante actualidad”. Para aproximarse un poco más al espíritu de la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=SMS3i3P13mI> [26.07.20017].

⁷⁹ El cine Carretas es muy famoso en Madrid. Hoy en día, con el matrimonio homosexual legalizado y la libertad sexual garantizada, el local se ha convertido en un ícono gay. Para profundizar sobre el tema existe un interesante artículo de José María Cervantes para *El País* del mismo año que el concierto de Joaquín Sabina en el Teatro Salamanca. https://elpais.com/diario/1986/09/24/madrid/527945061_850215.html [26.07.2017].

El exhibicionismo

La exhibición del cuerpo de manera libre, y sin atender a los deseos y la sensibilidad de los demás simboliza una transgresión de la moral imperante. Es el caso de los exhibicionistas que habitan el nocturno universo creativo de J.S. “La noche que yo amo tiene / [...] / y padres de familia que abren sus gabardinas” (Rr, 84). También aprovecha las últimas horas para actuar el fugaz pasajero de *Los perros del amanecer*: “y entra al metro el exhibicionista” (Htg, 88). Especial revuelo entre vecinas parece causar la muñeca rota de Vallecas que en busca del éxito mediático, no duda en desnudarse en un programa nocturno de altas cotas de audiencia: “las del octavo derecha dijeron ‘otra que sale rana’, / cuando, en ‘Crónicas Marcianas’, la vieron / haciendo estriptis” (19d, 99).

Promiscuidad

En el cancionero de J.S. se apunta muy a menudo a la idea de la promiscuidad. A veces dicho comportamiento no busca una realización corporal plena, sino que se es promiscuo por no saber en qué ocuparse o en persecución de algo impreciso que no llega nunca a colmar las expectativas:

Buscando el tiempo perdido,
te has ido acostando con media ciudad
pero el gran amor no deshizo tu cama
y te aburraste de promiscuidad (Jyv, 86).

El amor promiscuo o fuera de los cauces de la moral imperante parece ser el más común del cancionero. Se alaba a las mujeres que se decantan por dejar de lado el decoro: “Benditas sean las rubias calentonas / que se emocionan por pasar el rato” (Dp, 03) y se rinde homenaje a las que se atreven a sobrepasar sus límites: “A las casquivanas novias de nadie / que coleccionaban canas al aire” (Ymmc, 96).

En *Hotel, dulce hotel*, canción sobre un encuentro clandestino, se hace una revelación clara a este respecto: “abriga más cuando es furtivo el amor”. Luego arremete J.S. con dos

versos entre lo erótico y lo romántico: “te besaré la nuca mientras miras saltar / las olas entre las farolas del malecón”, para invitar a su acompañante a subir la temperatura del encuentro frente a la amenaza constante de la fugacidad: “ponte el liguero que por reyes te regalé, ven a la cama, nos persigue el amanecer” (Hdh, 87). Deriva del verso cierta idea de impaciencia y preocupación por no poder disfrutar plenamente. Esta idea de lucha por exprimir el placer contra el temible paso del tiempo en una carrera imposible se redondea y explica al final de la canción anterior:

La llama que me quema cada vez que te veo
me dice que es absurdo programar el deseo,
al cabo de unos años estaríamos los dos
adultos y aburridos frente al televisor (Hdh, 87).

La idea de celeridad de la relación sexual guarda una estrecha relación con la impaciencia por alcanzar velozmente la satisfacción corporal pero también con el tiempo acordado, pues la relación es de pago. Aspecto que se resalta en el encuentro carnal del recluta de *Carguen, apunten, fuego* con la prostituta: “Y pagar media hora de amor apresurado” (Mc, 80). El último adjetivo del verso remite la idea de la mencionada celeridad, pero también desprende un aire de ligera queja por la forma del encuentro. Un consuelo sexual, al fin y al cabo, como se afirma en la canción y no una relación plenamente satisfactoria, sino más bien sujeta a frustración. Más satisfactorio parece, sin embargo, el rápido encuentro sexual con una de las damas mencionadas en *Aves de paso*: “A la misteriosa viuda de luto / que sudó conmigo un minuto / tres pisos en ascensor” (Ymmc, 96).

Gozar del placer sexual, del aquí y el ahora, huyendo del paso del tiempo y de las certezas que aplacan la existencia es, como vemos más adelante en su producción un valor fijo: “y tal vez no tengamos más noches / y tal vez no seas tú / la mujer de mi vida” (Mp, 90). Además, no duda en trazar una clara diferenciación entre lo social y lo íntimo, apostando por dejarse

de convencionalismos a la hora de abordar el acto sexual: “La buena reputación / es conveniente dejarla caer / A los pies de la cama / [...] / Hoy tienes una ocasión / de demostrar que eres una mujer / además de una dama” (Mp, 90).

Como vemos para J.S., en este caso, una cosa no quita la otra. En cambio, en la canción *Peor para el sol*, se retoma esta idea para afirmar de boca de la protagonista que “hay caprichos de amor que una dama / no debe tener” (Fyq, 92). Se da aquí una especie de contradicción entre el disfrute del placer y la corrección moral, pues la protagonista no cuestiona la posibilidad del placer para una dama, sino el hecho de que se lleve a cabo en forma de adulterio. Sea de un modo más o menos correcto dentro de la moral imperante, lo encuentros furtivos, libres de ataduras o ligazones sentimentales, parecen ser dignatarios del recuerdo:

Damas de noche
que en el asiento de atrás de un coche
no preguntaban si las querías (Ymmc, 96).

En la búsqueda y el énfasis del placer sexual se llega incluso a la exageración de desear ser “Viejo verde en Sodoma / [...] / Sultán en un harén / pianista de un burdel” (Fyq, 92), y a la transmutación de elementos clásicos que logran combinaciones explosivas: “cenicienta violando al príncipe encantado” (Fyq, 92).

Tan sólo en ocasiones muy puntuales se refieren las canciones de J.S. a los límites infranqueables del placer. Frontera ésta que, pese a ser poco frecuente, está relacionada con un posicionamiento moral modesto: “Puedo ponerme humilde y decir / que me falta valor para atarte a mi cama” (Fyq, 92). También le pone límites al placer en forma de consejo para llegar a vivir cien años en *Pastillas para no soñar*: “Si quieres ser Matusalén / [...] / no lo hagas nunca sin condón” (Fyq, 92).

Resumen

Como características generales del tratamiento que J.S. hace del sexo destacan una serie de pautas básicas como coordinadas de su labor creativa. En primer lugar, encontramos a la heterosexualidad como opción sexual primordial. En base a ella establece la fascinación, casi idealización, del cuerpo femenino y los juegos de seducción. Encontramos también un gran respeto hacia otras opciones sexuales. Apreciable por la ausencia de mofa o tratamiento similar. Destaca el componente lúdico, desinhibido y a veces desbocado del encuentro sexual. Ya sea entre dos o más personas.

Las canciones de J.S. son eróticas —no pornográficas—, pues se sirven de muchos elementos que favorecen el juego de ausencias y cuidado estilístico necesarios para la elaboración de imágenes eróticas. Entre otros elementos de su taller creativo, J.S. mezcla elementos cotidianos —tales como objetos o partes del cuerpo— con realidades más complejas por abstractas como la identidad sexual y la libre expresión de la identidad sexual, logrando con todo ello un buen número de imágenes simbólicas relativas a un tejido emocional propio.

Sobre esta base se aprecia una separación de la moral general para atender los propios placeres. La idea de la promiscuidad aparece como un comportamiento sexual común. A veces, en busca del puro placer; otras, en cambio, como forma de persecución de cosas imprecisas que no se llegan a encontrar nunca.

Encontramos cierta ansiedad en la forma en que los personajes de J.S. experimentan sus encuentros sexuales. La sensación de prisa e impaciencia es frecuente. Tener sexo huyendo del paso del tiempo, como perseguidos por el pasar de las horas o la muerte de los sentidos y la pasión. Podemos establecer una relación entre juventud y sexualidad placentera.

El sexo en soledad no se muestra como algo realmente placentero, sino como un consuelo más bien pobre que puede desembocar en tragedia cómica. Por otro lado, el sexo entre dos se muestra como una carrera de obstáculos donde para obtener

placer o aceptación ajena hay que librar combate contra impedimentos de todo tipo —morales, burocráticos, complejos físicos...—. De esta imposibilidad de acceder al sexo de un modo suave, se deriva la relación sexo-violencia que, si bien puede ser criticada, se aprecia en varias de las canciones. Es por ello por lo que J.S. apuesta varias veces en dejar la reputación y la moral a un lado a la hora de abordar un encuentro sexual.

La mujer es la gran protagonista del deseo masculino. Las partes de su cuerpo ejercen una fuerte atracción hacia los personajes de J.S. Algunas partes del cuerpo son reiterativas —la boca, el pelo, las caderas, las piernas—. El alcanzar el cuerpo femenino supone una especie de redención para el espíritu masculino que describe J.S.

La infidelidad carnal se altera, siendo ofrecida en tono burlesco, desbrozada del drama humano de los valores humanos.

La prostitución aparece de forma frecuente en el cancionero. Apreciamos tres niveles o enfoques que creemos son fruto de una evolución en la apreciación personal del autor hacia las prostitutas y su oficio. En un primer nivel, en los primeros discos, existe un ligero tono crítico. A continuación, se ofrece este mundo desde la perspectiva fría del cliente y, por último, con el más absoluto respeto y veneración.

8. El acceso a la mujer y el amor

El amor es, sin el menor atisbo de duda, el tema más recurrente dentro de las canciones populares. Al hablar de amor no podemos evitar referirnos también al desamor como consecuencia del primero. El paisaje que deriva tanto del primero como del segundo es un caldo de cultivo que J.S. ha sabido aprovechar con lo que el tema amoroso es uno de los más recurrentes de nuestro autor. Y, aunque él se centre más en destilar el desamor para extraer la materia prima de sus canciones, no deja de pertenecer este sentimiento al sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.⁸⁰ Ajustando

⁸⁰ He aquí la definición de la palabra amor según la RAE.

más la lupa, tenemos que mencionar que el amor que nos vamos a encontrar en el cancionero de J.S. es el englobado en la dinámica heterosexual.

Como ya hemos visto, J.S. se sirve de un narrador — mayormente en primera persona— para contar sus historias y dotarles de un marco de acción anclado a un sujeto concreto. Si los personajes de J.S. son en su mayoría hombres heterosexuales, hay que entender que la mujer es la destinataria del sentimiento amoroso que éstos experimentan.

En el presente capítulo abarcaremos el modo en que J.S. aborda este sentimiento. Para ello, nos centraremos primero en mostrar los diferentes tipos de mujer que encontramos en el cancionero de J.S. No se trata aquí de ilustrar de nuevo —puesto que ya lo hicimos en el capítulo *Sexo como salvación*— la atracción física que la mujer ejerce sobre las figuras de J.S., sino de profundizar en el aspecto sentimental de dicho efecto. En un segundo bloque de contenido, nos dedicaremos a poner en claro cuáles son los modos que posibilitan el acceso a la mujer. Por último, nos ocuparemos de lo desesperado de amar, la parte más amarga del sentimiento amoroso; un campo realmente importante dentro del cancionero y el universo creativo de J.S.

Tipos de mujer

Dentro del cancionero de J.S. encontramos una fuerte presencia de la mujer. No obstante, hemos creído conveniente formar una serie de categorías según el tipo de mujeres que aparecen en el cancionero. Por consiguiente, en las páginas siguientes nos ocupamos de la mujer invisible, la mujer fatal, la mujer rota y la mujer libre.⁸¹

⁸¹ Estas categorías pueden, sin embargo, ser fruto de otras interpretaciones. Carrero apuntala la existencia de una mujer inmersa en la soledad. Afirma que existe cierta frecuencia en cómo, dentro de las canciones de J.S., la soledad se ceba en la mujer y su condición. Habla también de mujeres solitarias. Tras nuestro análisis, no podemos afirmar este supuesto, ya que sólo encontramos referencias puntuales como la canción *Pobre Cristina* y el carácter femenino del *Rock and rol de los idiotas*, junto con versos sueltos de *Mujeres fatal* (Carrero: 2004). No suponen un grueso común como para extraer un tipo de mujer solitaria dentro del cancionero, pero sí para perfilar la soledad que parece mover, a veces, a los personajes femeninos.

La mujer invisible

Aquí me refiero a la mujer que no logra hacer feliz a los tristes narradores masculinos de las canciones. En muchas de las canciones se da una mujer invisible, casi fantasmal —como una creencia irracional—. Ésta es la que no logra hacer dichosos a largo plazo a los hombres de J.S., es también la mujer a la que hablan canciones como *Ring, ring, ring*, *Pisa el acelerador*, *Quédate a dormir*, *Calle melancolía*, *Así estoy yo sin ti*, entre un largo etcétera. ¿Cómo les habla? ¿Qué elementos emplea J.S. para transmitir la idea de que el narrador de las canciones le está hablando a esa mujer? ¿Quién es esa mujer? ¿Por qué no se la siente apenas interactuar con los narradores? A continuación, nos ocuparemos del modo en que J.S. atina a lanzarle un mensaje a esa mujer figurada que no aparece ni se muestra más que por el aburrimiento, el desamor y el tedio que origina.

El modo en que los narradores —mayormente aquejados de la ausencia de la amada o despechados por ella— se refieren a éstas sus mujeres es, en realidad, bastante simple. En lugar de contar una historia de amor en tercera persona y mediante el uso del estilo indirecto, J.S. se sirve de la primera persona que le habla a una segunda persona en estilo directo. Con ello, evita que la canción parezca ajena o lejana al mismo tiempo que garantiza —o al menos le pone las cosas muy fáciles— que el lector-oyente se sienta identificado con la canción, haciéndola suya en lo que a una cierta empatía sentimental se refiere. De este modo, cada vez que el lector-oyente escucha una de estas canciones —con sus referencias a esta amada invisible— o la parafrasea, también lo está haciendo desde el personalismo de hablarle a su propia pareja, ya sea ésta la del tiempo presente o alguien del pasado.

El mecanismo de emplear el estilo directo es eficaz por cercano y aplicable a cualquier lector-oyente, pues cada uno de ellos puede hacer suya la canción y la posición del narrador. Cuando J.S. canta “febril, como la carta de amor de un preso / así estoy yo, así estoy yo sin ti” (Hdh, 87) alude a un sentimiento muy común. En este sentido, no se limita nuestro

autor al amor desbocado, sino que ahonda en la compleja madeja de las relaciones y la infidelidad: “y cena con velitas para dos / siempre es con otra, amor, nunca contigo / bien sabes lo que digo” (19d, 99). Además, parece servir en bandeja toda una serie de recursos y vías de escape para la vida entre dos: “Cuando llegue por fin mi mensaje a tus manos, en la gasolinera / vieja te esperaré” (Ebm, 94).

En el duro olvido también pueden sus lectores oyentes sentir ese sentimiento propio “y aunque quiera olvidar no se me olvida / que no puedo olvidarte” (Ebm, 94). En la búsqueda de la amada en medio de la frenética noche madrileña, también encontramos un clamoroso y constante tú: “estaban todos menos tú. / Y yo más triste que un pingüino en un garaje” (Fyq, 92) o en un tono más sensible: “puedo ponerme cursi y decir / que tus labios me saben igual / que los labios que beso en mis sueños” (Ebm, 94) o más dramático: “y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres” (Ymmc, 96).

Existen muchos más ejemplos para ilustrar este baile continuo entre pronombres sujeto, indirectos, adjetivos posesivos y demás modos gramaticales para referirse a una segunda persona de modo directo y mediante los cuales J.S. se convierte en quien crea las canciones que todo el mundo siente como propias. Cuando se habla de grandes autores de canciones de la talla de J.S. es común llegar a la misma conclusión a la que llega Menéndez Flores al aludir que Sabina somos todos (Menéndez: 2016) porque en más de un terreno, pero especialmente en lo amoroso, es quien logra expresar lo que siente y vive la mayoría.

Aclarado este punto, conviene centrarle en la mujer invisible que habita muchas de las canciones de J.S. Nos referimos al sujeto de la segunda persona empleada y ya explicada. Probablemente, sea de un modo inconsciente que J.S. logra conectar la imagen de una mujer concreta, —a la que se está hablando en la canción— con toda mujer amada por alguien. En este sentido, sí podemos afirmar que la mujer a la que J.S. le canta se convierte en símbolo de todas las demás. La asimilación

de realidades por parte del lector oyente al escuchar y hacer propia la historia que se está cantando es una prueba de ello. Si esto no fuera así, no sería posible cantarle una canción de amor a la mujer amada mirándola a los ojos. Simplemente porque no hablan de *ella* sino de *ti*.

Vemos que de lo particular se llega a lo general. Esto es, de una persona en concreto —la mujer a la que se canta y que está presente en la canción por estar ausente— se llega a una generalización de la que cada lector oyente toma su parte para aplicarla a la mujer por la que tiene sentimientos. Sin embargo, no podemos anticiparnos a decir en qué medida J.S. elabora sus canciones conectoras de este túnel entre lo concreto y la realidad general, puesto que no hemos encontrado referencia alguna al asunto en las declaraciones del autor sobre el modo de crear sus composiciones. Es por ello que, al no conocer el grado de intencionalidad del autor a este respecto, no entraremos con más profundidad al tema.

No obstante, sí toca perfilar algunas características de esta mujer invisible que está al mismo tiempo ausente y presente en muchas de las canciones de J.S. y a la que parecen destinados los sentimientos más íntimos. En cambio, podríamos afirmar que los personajes de mujeres que interactúan con el narrador en sus canciones son, en su mayoría, secundarios o poco evocadores de sentimientos para el sujeto protagonista.

Ejemplos de esto los tenemos en *No sopor... no sopor* cuando en una discoteca se le acerca una mujer: “Tienes pinta de buena persona / en busca de un poco rollito canalla” (Ymmc, 96), también la ladrona de *Medias negras* habla directamente: “Que guai si me invitaras a cenar” (Mp, 90) y en un tono más jocoso las palabras de su tercera mujer al anunciarle su embarazo: “Aunque eres malo, Joaquinito / te traigo de regalo un regalito” (19d, 99). Cabe destacar aquí que, con excepción del primer ejemplo, siempre se antepone un *dijo* al parlamento lo que resta fuerza, de algún modo.⁸²

⁸² No olvidemos aquí que estamos tratando con canciones. Sus formas y estructuras no pueden analizarse de igual manera que si fueran un texto narrativo en sí

Las evocaciones a sentimientos más profundos se hacen a mujeres que están en la canción por no estar, por su ausencia o por el agravio que causaron: “Y se iría el dolor mucho más lejos / si no estuvieras dentro de mi alma / si no te parecieras al fantasma que vive en los espejos” (Ebm, 94), “Hay mujeres que abren agujeros negros en el alma / [...] / que empiezan la guerra firmando la paz” (Ebm, 94).

Este sujeto pasivo que no está parece ser siempre el mismo, una mujer que no logra satisfacer plenamente al hombre y que lo aburre en lo sexual: “y al dormitorio el pan de cada día” (19d, 99), “y, sin embargo, cuando / duermo sin ti contigo sueño / y con todas si duermes a mi lado” (Ymmc, 96); o que lo deja solo y a la espera: “me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama” (Mc, 80) “...o duermo y dejo la puerta / de mi habitación abierta / por si acaso se te ocurre regresar” (Hdh, 87), “Y si te vas me voy por los tejados / como un gato sin dueño / perdido en el pañuelo de amargura” (Ymmc, 96). También es alguien a quien hacerle llamadas de atención o reproches: “Mañana te vuelves a casa, / sin pena ni gloria ni príncipe azul” (Jyv, 86), “a ti que me has ganado / con un naipe marcado la partida” (Mp, 90), “no me digas volvamos a empezar” (Ymmc, 96).

La mujer fatal

El mito de la mujer fatal es ya un clásico de la literatura y el cine. En el cancionero de J.S. también hay espacio para ese tipo de mujeres que desde su frialdad y poder de manipulación no dudan en aprovecharse del hombre para cumplir con sus propios deseos usando la sexualidad. El apelativo de bruja suele emplearse como coloquialismo, según la RAE, para referirse a la mujer malvada, lo que es usado por J.S. para desmontar el mito de la mujer malvada y destacar su puntería sentimental:

mismo. Si a ello le sumamos que serán cantados, la cosa se complica un poco más. Es por ello que la anticipación del narrador mediante el mencionado *dijo*, sirve como recurso para orientar al lector oyente que podría perderse fácilmente en el texto a ser éste cantado por la misma voz.

Bruja, si aterrizas
con tu escoba un día en mi balcón
ve con cuidado
yo disparo siempre al corazón.

La canción no sólo parece una advertencia a las malas artes de estas brujas: “No sea que tu escoba / me barra la alcoba”, sino que también las desmonta: “No había debajo / del disfraz que te ponías tú / más que una niña / a la espera de algún príncipe azul” y destaca su condición humana —aparte de una sumisión potencial— en contraposición al qué dirán: “si saben que besas, lloras, / te enamoras y me haces la cama” (Mc, 80). El disfraz de mujer fatal parece quedarle grande a la protagonista de *Cómo decirte, cómo*: “te has ido acostando con media ciudad / pero el gran amor no deshizo tu cama / y te aburríste de promiscuidad” (Jyv, 86). Más adelante en su producción, le saca el lado realista a la mujer fatal, confrontándola con el lado amargo de la edad para referirse al sentimiento de desamparo que acompaña al saberse al final de uno mismo: “como la menopausia de la mujer fatal” (Htg, 88).

Asimismo, las apariencias suelen engañar bastante a este respecto. En la burlona *Cuernos* ya se advierte de andarse con cuidado con las mujeres que intentan pasar por modernas: “para con prudencia de las apariencias / si quieres seducir a alguna esposa casada y postmoderna / tiene mala pata que al tercer cubata / se duerma en el sillón / y tú allí con el rabo entre las piernas” (Hdh, 87), o la decepción que se puede sentir con una dama de agresiva apariencia: “Las más explosivas damas / me dejaban en la cama / congelado” (Htg, 88).

El carácter contradictorio y esquivo de toda mujer fatal se hace personaje femenino en *Besos de Judas*: “si le pido ‘quédate un poco más’ / se viste y se va / [...] / Nunca me dice ven, siempre se hace esperar / [...] / cobra caro cada abrazo que da”. Es por todo ello que el protagonista de la canción, sin saber ya cómo reaccionar, se pregunta por el origen de tanto vaivén: “Por eso a veces tengo dudas, / ¿no será un tal Judas / el que le enseñó a besar?” (Hdh, 87). Una personalidad similar es la que

parece tener la indecisa Mónica por la que el narrador de la canción se desespera: “No me digas tal vez, quizá, puede que, mañana, / que de tanto esperarte van a salirme canas, / no me tengas muerto de sed..., no seas inhumana” (Hdh, 87).

La mujer fatal de *Peor para el sol* es un ejemplo de cómo los deseos sexuales pueden chocar con las buenas costumbres del matrimonio. Sin demasiados escrúpulos se lanza la mujer de la canción a la seducción de hombres que la saquen de su insatisfacción. Para ello, no duda en plantear la cuestión de cara: “¿Qué adelantas sabiendo mi nombre? / Cada noche tengo uno distinto / y, siguiendo la voz del instinto, / me lanzo a buscar...”. Pone las reglas claras desde el principio: “En mi casa no hay nada prohibido / pero no vayas a enamorarte / con el alba tendrás que marcharte”. No obstante, esta mujer fatal está en la jaula de la doble moral, algo que no olvida J.S. al escribir los siguientes versos: “hay caprichos de amor que una dama / no debe tener” (Fyq, 92).

Conviene puntualizar la diferenciación que se marca entre intimidad real y la que se da en torno a ese encuentro. La negación de la posibilidad de amor es un freno casi inservible en dicha situación tan ocasional, pues en tales casos, no puede percibirse el carácter ilimitado de la entrega. En otras palabras, la intimidad psicológica y afectiva queda más o menos reservada y velada detrás del disfrute de la carne (Cencillo: 1993, p. 61).

La mujer rota

Hay muchas mujeres desgraciadas en el cancionero de J.S. Desde el principio de su producción se ha dado muestra de toda una serie de mujeres —en algunos casos, amantes de otro tiempo o personas con las que se tuvo algún tipo de intimidad— que toman una deriva perturbadora hacia su propia ruina. Los narradores de J.S. son testigos de esta deriva: “Lástima que ahora, cuando llaman a tu puerta ves / al casero que te pide por octava vez el alquiler”. Se mantiene lejos del peligro el narrador

de la canción: “El último amante se largó, / y el siguiente no, nena, no, / no voy a ser yo”. La desdichada mujer⁸³ parece pensar incluso en lo peor: “Ahora que todo se derrumba, ahora que ves cerca el fin / déjate de valium, no imites a Marilyn”. El narrador no puede evitar darle un consejo final: “Déjate de rollos, anda, reina, muévete, / sal corriendo si no quieres perder también ese tren” (Rr, 84).

Poco afortunada es también la protagonista que huye del aburrimiento y va a Madrid en busca de una nueva vida para acabar en la absoluta desorientación: “Un amigo me ha contado / que el martes pasado te escuchó gritar, / en medio del supermercado, / quien me vende un poco de autenticidad” (Jyv, 86).

Entre todas las muchachas rotas (De Miguel: 2005, p. 45) que de un modo u otro pueblan el cancionero de J.S., destaca el caso de la mujer de *Princesa*, cada vez más próxima a los desastres de la adicción al alcohol y a las drogas. La historia de amor vivida con el narrador de la canción parece haber sido causa de tormentos y ahora de lamentos en pluscuamperfecto de subjuntivo, que son los peores:

Ya no te tengo miedo,
nena, pero no puedo
seguirte en tu viaje,
cuántas veces hubiera
dado la vida entera
por que tú me pidieras
llevarte el equipaje (Jyp, 85).

⁸³ Aquí tenemos un claro ejemplo de lo expuesto en el punto dedicado a *La mujer invisible*. J.S. se sirve de un narrador en primera persona que les habla directamente, es decir, usando la segunda persona del singular. En casi ningún caso, contesta esta segunda persona. Se llega, por tanto, a la existencia de dos planos dentro de la canción. En primer plano encontramos al narrador y en un segundo plano, sin más presencia que los hechos a los que alude el narrador, a la mujer, muda e invisible a los sentidos del lector-oyente. Esta ausencia es muy característica en los casos de reproche y lamento por no poder alcanzar la felicidad dentro de la pareja.

Pero el dinero, la riqueza o la pobreza —pues el personaje anterior vive en la cuerda floja de la marginalidad—, no parece ser un factor determinante en la fortaleza de los personajes de J.S. Al final de sí misma parece encontrarse la millonaria Cristina Onassis que no logra deshacerse del frío interior: “los dueños del verano la miman / pero el invierno / no se lo saca nunca de encima”. Esa sensación de desazón interior, de inquietud insatisfecha, de congelación del propio ánimo es lo que parece motivarla a buscar soluciones que le hagan más llevadero el camino: “que un botones vea / si le puede conseguir / pastillas para dormir” (Mp, 90).

Como último ejemplo, tenemos a *Barbi Superstar* que, tras intentar ascender socialmente mediante papeles secundarios y escenas de cama dentro de la industria cinematográfica, acaba dejándose llevar por la vorágine de su propia ansia destructiva: “por la M-30 derrapaba el caballo de la desilusión”, espectro que J.S. se encarga de puntualizar un poco más: “Al infierno se va por atajos, jeringas, recetas” (19d, 99).

La mujer libre

La mujer liberada es una figura casi utópica pero presente en el cancionero. No se dejan atrapar los narradores de J.S. por mujeres cuya única aspiración gira en torno a la familia o la costumbre. En cambio, aquellas que deciden escapar de su rutina, las que no quieren ser de nadie y las que son capaces de tener encuentros íntimos sin desarrollar lazos afectivos que impliquen responsabilidad, parecen gozar de un brillo especial y llamar la atención de nuestro autor. Son ellas las que juegan el papel más digno dentro del cancionero; y no son pocos los ejemplos.

J.S., como sabemos, apuesta claramente por la libertad de márgenes a la hora de vivir. Por ello anima a quien se siente acorralada por su condición de mujer en el microcosmos del hogar y la pareja. Y lo hace pronosticando un grave futuro: “Dentro de algún tiempo estarás acabada / Metida en tu casa, haciendo la colada / Nadie te dirá ‘muñeca ven conmigo’, y

animando a salir corriendo”. “Si en la película de ser mujer estás harta de tu papel / Pisa el acelerador... márchate lejos”.

Los detalles de este camino hacia la liberación sortean incluso el maquiavelismo conyugal cercano a la manipulación: “Desconfía de quien te diga ‘ten cuidado’ / sólo busca que no escapes de su lado” para abandonar al marido en su prisión: “Déjalo que duerma y a la media noche / sal por la ventana, pon en marcha el coche” sin mirar al pasado: “Pasa de mirar por el retrovisor / Y pisa el acelerador”. (Rr, 84). Una apuesta clara hacia la liberación y la búsqueda de la propia ilusión perdida. La lista de imágenes que acabamos de ver es una muestra clara de cómo J.S. se sirve de elementos cotidianos como hacer la colada y coger el coche para marcar los ángulos del espectro emocional del personaje al que se refiere el narrador.

También muestra un gran grado de libertad la protagonista femenina de *Rebajas de enero*, pues no se limita en su búsqueda del amor, usando para ello incluso a los medios de comunicación: “Cansada de tanto buscar el amor verdadero / le dio por poner un anuncio en la prensa local”. Como vemos, lo hace como movida por un impulso que no frena. Pese a todo, tiene muy claras tanto sus prioridades: “Absténganse brutos obsesos en busca de orgasmo” como sus limitaciones: “te puedo dar todo —añadía— excepto entusiasmo” (Jyp, 85).

Pero, del mismo modo, un impulso de libertad mal encaminado puede acabar siendo la causa del problema, tal y cómo le sucede a la protagonista reprochada de *Cómo decirte, cómo contarte* que empieza abandonando su aburrida existencia: “Así que un buen día dijiste, / olvídadme, y a Madrid haciendo auto stop / con un proyecto en la piel” para acabar desorientada en su libertad: “Cada noche un rollo nuevo, / ayer el yoga, el tarot, la meditación, / hoy el alcohol y la droga, / mañana el aerobio y la reencarnación” (Jyv, 86). Más claro parece tener el alcance de su libertad la mujer que se decide por sí misma en lugar de darle pie a una vida rutinaria “pagana y arbitraria como un lunes sin clase / se fue de madrugada, no quiso ser de nadie” (Hdh, 87).

Casi sin darnos cuenta hemos anticipado en los versos anteriores dos de las características principales de la mujer libre que se derivan del cancionero, es decir, el paganismo y la arbitrariedad. Son paganas porque no parecen seguir los caminos del discurso establecido: “Desnuda se sentía igual que un pez en el agua / [...] / inocente y perversa como un mundo sin dioses / alegre y repartida como el pan de los pobres” (Hdh, 87). Se habla aquí de una mujer sin grandes conflictos internos, todo lo contrario que la criticada Mónica: “Deja, Mónica ya esa historia / de mi mentira y tu verdad, / no me cuentes tus memorias” (Hdh, 87).

Otra muestra de este carácter ajeno a la ortodoxia lo encontramos en Eva, la compañera del narrador de *Eva tomando el sol* y sus pocos prejuicios para mostrar su cuerpo desnudo a los ojos de los vecinos: “y se tumbaba cada tarde al sol / nadie vio nunca una sirena / tan desnuda en un balcón” (Htg, 88).

La arbitrariedad se aprecia en el orden de preferencias a establecer y en la forma de actuar conforme a ellas: “se fue de madrugada, no quiso ser de nadie” (Hdh, 87), concluye la canción. Cierta arbitrariedad se le intuye también a la compañera ocupa que no ve demasiados problemas en compartir un tipo de vida alejado del convencionalismo: “Cogimos un colchón de una basura, / dos sillas y una mesa con tres patas / mientras yo emborrataba partituras / tú freías las patatas” (Htg, 88). Cierta carácter altruista se le intuye también la mujer añorada en *Cuando aprieta el frío*: “es de esas que dan / siempre un poco más de todo y nada piden” (Htg, 88).

La capacidad de placer parece ser otra de las características de esta mujer libre. La mujer que se presta sin demasiados complejos a los juegos sexuales, la que no tiene problemas en gustar de la lencería para aumentar el goce: “ponte el liguero que por reyes te regalé” (Hdh, 87). Lola, la fea de *Besos en la frente*, pierde sus complejos y se libera: “Lola sí que lo ha comprendido, por caminos / escondidos ha buscado / el agua que mana el oscuro manantial del pecado” (Htg, 88). Directa al

grano va también la protagonista de *Medias negras*: “¿Qué hacemos con la ropa? —preguntó” (Mp, 90).

El acceso a la mujer

La seducción

Los rituales de seducción son la forma preferida por J.S. para marcar el acercamiento entre hombre y mujer. Si bien parece existir una serie de pautas que se repiten en las canciones, la cena, la invitación a la copa... hay veces en las que J.S. prefiere atajar todo eso para ir directo al grano: “Nos vimos tres veces, la cuarta se vino a dormir” (Jyp, 85), o plantear otro tipo de argucias para persuadir a la mujer a seducir como las planteadas en *Quédate a dormir*: “Las cuatro y media no me hagas usar, / contigo la estrategia habitual”.

Poco parece importarle ser apenas unos desconocidos, esto lo muestra incluso como un aliciente más a la situación: “Qué importa que nos acabemos de conocer / así podrá el azar jugar también su papel”. En cualquier caso, no se le olvida que el común acuerdo es necesario: “y nada va a pasar / que no queramos tú y yo”. Al final de la canción se alude de pasada a la indiferencia frente al posible fracaso de dichos intentos de seducción: “Si quieres irte ahora bajo a abrirte el portal. / Perdí ya tantas noches, una más que más da” (Jyp, 85). El intentar ajustarse a los deseos de la persona deseada parece complicársele al protagonista de *Besos de Judas* que no atina a llevar el control de la situación para aceptar su derrota: “Juega conmigo al gato y al ratón / [...] / Cuanto más le doy ella menos me da, / por eso necesito ayuda, / aunque sea de Judas... / bésame un poco más” (Hdh, 87).

Por lograr seducir los personajes de J.S. son capaces de todo: “Por ti quemé mis naves y algo más, / malvendí mi alma a Satanás / a cambio de la llave de tu intimidad” (Hdh, 87). Particularidades a este respecto las encontramos en *Hotel, dulce hotel*, donde se muestran los elementos necesarios para la seducción tales como las vistas al mar de la habitación, el restaurante al que irán, el canuto bien cargado, el champán, la

lencería y la cama. Se da aquí un juego de seducción necesario pues la pareja no parece establecida del todo. Al menos, la canción señala a la idea de una discreción necesaria: “mejor que salgas sola del ascensor, / conozco un chino cerca para cenar, / inventa un nombre falso y déjalo en recepción”. Más adelante se refiere J.S. de un modo más claro, a este particular: “Tal vez se deje seducir el azar, / abriga más cuando es furtivo el amor” (Hdh, 87).

En las canciones de J.S. destaca una serie de procesos de seducción en los que los sujetos están profundamente marcados por cierta transgresión y riesgo. La mezcla de éstos, a saber, la idea de romper normas por la vía insegura propicia el erotismo como aventura (Martínez Torres: 1995, p. 128). Como vemos, el desafío también parece formar parte del ritual de la seducción. No son pocas las ocasiones en que los personajes masculinos de J.S. desafían para intentar convencer a las damas de ceder a sus deseos.

Se invita, así, a demostrar dejar de lado los convencionalismos sociales en un intento de experimentado manipulador: “Hoy tienes una ocasión / de demostrar que eres una mujer, / además de una dama”. Para ello alude a lo absurdo de dejar pasar la ocasión: “¿Por qué comerse un marrón / cuando la vida se luce poniendo ante ti / un caramelo?” (Mp, 90). No duda tampoco en aludir indirectamente al valor intrínseco de un episodio fugaz que no debe confundirse con el todo, como fórmula de ganar algunos puntos en esta seducción: “no haré ninguna muesca en la pared” (Jyp, 85).

La mujer retratada en *Medias negras* necesita pocos lujos. Aunque en realidad sea ella quien aborda primeramente al protagonista de la canción: “Me dijo: ¿tienes fuego?”, no desaprovecha éste la ocasión para seducirla con una propuesta apoyada por el clima: “Me echó un cable la lluvia / yo andaba con paraguas y ella no / ¿A dónde vamos rubia?”. La humildad del protagonista no le importa a la mujer que va directa al grano: “Recalenté una sopa / con vino tinto, pan y salchichón / A la segunda copa / ¿Qué hacemos con la ropa? —preguntó” (Mp,

90). Algo más sutil pero igualmente directa es la camarera de *Y nos dieron las diez*, “Cántame una canción / al oído y te pongo un cubata”. El cantante, narrador de la canción, se entrega a fondo tras haber interpretado correctamente el mensaje: “esa noche canté / al piano del amanecer todo mi repertorio”.

El juego de seducción que se da en la canción nos proporciona información del tono y la intensidad en la que J.S., como autor, prefiere exponer la aproximación amorosa. Se trata de un acto cauteloso con los sentimientos que puedan derivarse del encuentro. En este caso concreto, no duda el personaje en hacerse una advertencia: “Yo me dije / Cuidado, chaval, te estás enamorando”.⁸⁴ Entonces, como si la advertencia llegara demasiado tarde, arremeten los detalles y las acciones de respuesta: “de repente, tu dedo en mi espalda / dibujó un corazón / y mi mano le correspondió debajo de tu falda”.

Ese momento, tan discreto por parte de la mujer y tan explícito por parte del hombre, desencadena la pasión del encuentro: “Caminito al hostel / nos besamos en cada farola” (Fyq, 92). Sin embargo, el placer de la seducción no implica una pérdida total del control, por ello es que el seducido protagonista de *Peor para el sol* que, tras ser correspondido con una invitación directa: “Vivo justo detrás de la esquina / no me acuerdo si tengo marido” plantea la realidad de su intención: “no me gusta invertir en quimeras, / me han traído hasta aquí tus caderas, / no tu corazón” (Fyq, 92).

La seducción planteada, como ritual que se da dentro de una cita, requiere de una serie de requisitos utópicos: “que la ciudad se llene de largas noches / y calles frías / [...] / Que se mojen las balas, / [...] / que se muera el olvido / Porque voy a salir esta noche contigo”. Al final de *Esta noche contigo*,⁸⁵ se alude

⁸⁴ Sería muy interesante recoger en un trabajo todos los desdoblamientos existenciales dentro del cancionero, así como las referencias al yo. Son muchas las ocasiones en las que los narradores se hablan a sí mismos, o se describen en sus artes.

⁸⁵ Esta canción está firmada como *Cuando aprieta el frío* (Htg, 88) por Joaquín Sabina y el poeta Benjamín Prado. Resulta imposible saber qué verso surgió de qué cabeza. En cualquier caso, al tratarse de una producción conjunta, y al ser defendida por nuestro cantante sobre el escenario, le atribuimos a cada verso el formar parte del

también al carácter del encuentro deseado: “y seremos los gatos más canallas / de los portales” (Ebm, 94).

Para llegar a la seducción, los personajes de J.S. tienen que compartir algo más que espacio y tiempo. Por un lado, estar en el mismo lugar; por otro compartir el mismo vaivén temporal y, por último y más importante, estar en parecidas circunstancias. En otras palabras, compartir una situación similar interior, lo que determina en buena medida su posible aproximación. Estos rituales buscan mayormente algo más que la fugacidad del goce sexual en sí mismo, hay un intento por compartir algo, un anhelo de compañerismo camuflado de placer sexual. En el encuentro entre dos tienen que cuadrar tanto la disponibilidad como la similitud de circunstancias, pues como afirma Azpitarte:

La seducción del sexo no es para permanecer en su epidermis gustosa, sino para entrar en diálogo con otra persona. Cuando la atención se centra en lo simplemente biológico, supone romper por completo su simbolismo (Azpitarte: 2001, p. 46).

Yo no jugaba para no perder
tú hacías trampas para no ganar;
yo no rezaba para no creer,
tú no besabas para no soñar (Ymmc, 96).

Si bien, en los versos anteriores, los personajes parecen empeñados en no hacer algo por contradecir aquello a lo que parecen destinados, no pueden evitar reconocerse uno a otro en una dinámica similar: “y tu mirada azul / me dijo cara o cruz / y mi alma de tahúr / lo puso a doble o nada”. Fruto de este azar se juntan estos dos jugadores sin mayores aspiraciones “Y tu bolso como un nido de gaviotas / y mi futuro con pan duro en el cajón” (Ymmc, 96).

El momento de la seducción está en una cuerda floja entre la relación estable y la libertad individual. El momento del

universo creativo de J.S., pues de no ser así, no habría formado parte de su discografía. Tanto en lo estilístico como en lo temático, se engloba también, la canción en el complejo espectro de creaciones de nuestro autor.

contacto sin compromisos establecidos se glorifica en *Ahora que...* con versos tan frescos como “Ahora que está tan sola la soledad / [...] / Ahora que el mundo está recién pintado / Ahora que las tormentas son tan breves”. Frescura y agilidad para los amantes que se encuentran en esta fase de seducción, donde se siente sin pudor: “Ahora que los sentidos sienten sin miedo” y donde los participantes se cuidan y se dan todo sin ser todavía pareja estable: “ahora que, sin saber hemos sabido / querernos como es debido / sin querernos todavía” (19d, 99); se apela aquí a cierta inconsciencia o ausencia de intereses para poder amar correctamente.

Contrariamente, y al no compartir inclinaciones, de nada sirve buscar los sentimientos de la canción anterior, seduciendo a la propia pareja cuando ha sido despechada varias veces pues pese a los intentos: “esta vez / yo quería quererla querer / y ella no,” puede haber llegado el momento de la indiferencia sin retorno: “en vez de fingir / o estrellarme una copa de celos / le dio por reír” (19d, 99).

El ligue pasajero

Destaca un amplísimo abanico de encuentros fugaces y de propuestas del género. En las canciones de J.S. se hace mucho uso de la aventura ocasional y del encuentro erótico, lo que convierte, sorprendentemente, a sus desengañados narradores en enamorados (Carrero: 2004, p. 85).

No obstante, pese a pasar muchas veces de seductores a seducidos, este tipo de encuentros son origen de grandes satisfacciones para la mayoría de los personajes masculinos de J.S. Es precisamente el carácter libre, sin ataduras ni consecuencias lo que hace que un ligue o una aventura pasajera sea una panacea del placer ajena a cadenas amorosas: “ya sé que no me amas, no yo a ti. / Para qué me lo vas a repetir” (Jyp, 85). El aspecto fortuito de estos encuentros los hace incluso más interesantes: “Qué importa que nos acabemos de conocer / así podrá el azar jugar también su papel” (Jyp, 85).

Lo encuentros fugaces se relacionan estrechamente con la juventud y las ganas de vivir y tener experiencias diversas:

“Cuando era más joven cambiaba de nombre en cada aduana, / cambiaba de casa, cambiaba de oficio, cambiaba de amor” (Jyp, 85). Si apreciamos, de todos modos, alguna resistencia a dejarse llevar por la seducción pasajera, J.S. mete prisa: “que en la frontera de los treinta / quema menos el amor / pero aún caliente” (Hdh, 87). Asimismo, intenta convencer con argumentos más derrotistas: “Anda, deja que te desabroche un botón; / [...] / Y tal vez no tengamos más noches” (Mp, 90). Existe en este último verso una alusión directa a la posible falta de tiempo⁸⁶ por la que debería aprovecharse la ocasión presente. Nuestro autor plantea el tiempo como algo implacable y real.

La realidad presente desaparece con el tiempo que se esfuma, haciendo que ambos fenómenos sean únicos e irrepetibles: “El tiempo es un microbús / que solo cruza una vez esta breve / y absurda comedia”. Es por ello que el narrador de la canción *Y si amanece por fin* se presenta como alguien conocedor de los tiempos de la realidad y no como alguien influenciado por las ensoñaciones de la ficción: “Y yo no soy *Mickey Rourke* / ni tú *Kim Bassinger*, ni tengo nueve / semanas y media” (Mp, 90).⁸⁷

No obstante, cuando se da un encuentro de este tipo sin impedimento alguno, se realiza con la mayor de las cortesías. Tal es el caso de *Y nos dieron las diez*, donde los personajes se cortejan indirectamente con palabras, conscientes de que será algo fugaz, “Cántame una canción / [...] / Con una condición / que me dejes abierto el balcón de tus ojos de gata”. Luego se dan a una pasión que parece no tener fin: “Y nos dieron las diez y las once, las doce y la una / y las dos y las tres / y desnudos al amanecer nos encontró la luna”. Al final, se despiden encantados de haberse conocido y sin aspavientos de romanticismo: “Nos dijimos adiós, / ojalá que volvamos a vernos” (Fyq, 92).

El amor pasajero también tiene momentos agrídulces pues, al ser una cuestión de dos, no siempre concuerdan los deseos de

⁸⁶ Ya nos referimos a esta falta de tiempo, a esta prisa en el capítulo dedicado a la sexualidad *Sexo como salvación*.

⁸⁷ Referencia a la película erótica *Nueve semanas y media*.

ambos. En este caso, como respuesta a la diferencia de horizontes basada en el encuentro vivido, el narrador de *Mentiras piadosas* ataja por el camino de la sinceridad más dura tirando de diccionario: “Cuando le dije que la pasión, / por definición, no puede durar / ¿cómo iba yo a saber / que ella se iba a echar a llorar?” Admite su error el narrador de la canción apelando a la necesidad de encubrir la verdad “que ciertos engaños son / narcóticos contra el mal de amor” (Mp, 90).

El encuentro de una noche también entraña sus riesgos, como se muestra en *Medias negras*. El narrador se ve en la tesitura de corresponder con una invitación a su casa, a la propuesta de una mujer que tras abordarle en un paso de cebra le propone que la invite a cenar. Tras una noche juntos viene la sorpresa del narrador: “me desperté abrazando / la ausencia de su cuerpo en mi colchón”. La advertencia expuesta al principio de la canción —puesto que el narrador parece sentirse brevemente asaltado— mediante la excusa de la mujer: “tranqui, que me lo monto de legal, / salí ayer del talego”, no le importó mucho al sujeto de la historia que se percata al día siguiente de que ella le ha robado algunas pertenencias personales; cosa que tampoco parece importarle demasiado en comparación con el apego sentimental que ha dejado la mujer en él:

Lo malo no es que huyera
con mi cartera y con mi ordenador
peor es que se fuera
robándome además el corazón (Mp, 90).

Igual de agridulce parece resultar para el protagonista la aventura relatada en *Donde habita el olvido*. En ella, se desdice J.S. del mito que asegura que es sólo el hombre quien una vez consumado el placer siente la necesidad de huir y desaparecer (Menéndez Flores: 2016, p. 75). En este caso, es la mujer la que se va: “Era la hora de huir / y se fue, sin decir: llámame un día. / Desde el balcón, la vi / perderse en el trajín / de la Gran Vía”. El sujeto de la canción queda aquejado en su fuero interno “y la

sangre al galope / por mis venas / y una nube de arena / dentro del corazón” (19d, 99).

No encamina mal su interpretación Carrero cuando afirma:

Suele ocurrir en estos encuentros ocasionales donde se da una relación fugaz en la que el protagonista de la canción, el narrador convencional (se supone que el propio Sabina en alguna de sus experiencias) es víctima de un flechazo quedando como un burlador burlado (Carrero: 2004, p. 92).

Los ligues pasajeros bajo la sombra de la infidelidad parecen tener efectos secundarios indeseados para quien los comete, como se muestra en *Peor para el sol*: “Hay caprichos de amor que una dama / no debe tener” (Fyq, 92). De modo más visceral *Y sin embargo*: “Y me envenenan los besos que voy dando”. En cambio, se apunta a cierta necesidad por colmar los deseos no realizados como si de una fuerza inevitable se tratara: “sabes mejor que yo que hasta los huesos / sólo calan los besos / que no has dado, / los labios del pecado”. Visto de esta manera, los placeres no obtenidos, los cuerpos no gozados aún, son lo que en realidad llegan a colmar el hambre sexual que una relación, según se extrae del cancionero de J.S., no puede satisfacer: “y si te vas me voy por los tejados / como un gato sin dueño / perdido en el pañuelo de amargura / que empaña sin mancharla tu hermosura”. Es una idea dura que se expresa con franqueza al inicio de la canción:

y, sin embargo, un rato, cada día,
ya ves, te engañaría
con cualquiera,
te cambiaría por cualquiera (Ymmc, 96).

La conveniencia de los ligues pasajeros, de las aventuras volátiles que no suponen el establecimiento de una relación estable, resulta tener un efecto calmante en quien se siente aquejado de desamor. El dolorido personaje de *Como un explorador*, no duda en destacar las ventajas de este tipo de

encuentros: “y en otros cuartos he colgado mi sombrero, / y una mañana / comprendí que a veces gana / el que pierde a una mujer”. Así, en las aventuras fugaces se cura del abandono sufrido: “y en otros labios despisté a la madrugada / y en otro pelo / me curé del desconsuelo / que empapaba tu almohada” (Ebm, 94).

A este tipo de aventuras va dedicada la canción *Aves de paso*. En ella, se elogia a las mujeres de estas relaciones pasajeras y sus motivos: “A las flores de un día / que no duraban, / que no dolían, / que te besaban, / que se perdían”. Las pocas reivindicaciones que parecían hacer estas compañeras del placer momentáneo parecen ser el verdadero motivo de su beneficioso efecto: “Damas de noche / que en el asiento de atrás de un coche / no preguntaban / si las querías / Aves de paso, / como pañuelos curafracasos” (Ymmc, 96).

Lo desesperado de amar

Con este particular título queremos abordar directamente el tema amoroso dentro del cancionero de J.S. Nuestro autor no obvia que el amor y el desamor son la columna vertebral de la música popular. Pese a ello, conviene destacar que son más frecuentes las canciones cuyo tema ronda el desamor que las que tratan el amor sin espinas y feliz. El conflicto como base de la literatura universal está también presente en las narraciones de J.S. en forma de canción. Se sirve J.S. del amor y sus espinas para tocar la fibra sensible de sus seguidores. Pero, no obstante, entre los obstáculos que encuentran los narradores y los personajes de J.S. no encontramos dragones, ni torres medievales ni familias enfrentadas, sino cuestiones interiores como el dolor, la ausencia, la soledad, los conflictos internos entre el deber y el querer... Todo ello como consecuencia de haberse dejado llevar por el empuje del sentimiento amoroso. Erich Fromm explica el origen de esta situación:

La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatividad, de abandonar la prisión de su soledad (Fromm: 2007, p. 24).

Una de las principales obsesiones de nuestro autor parece oscilar sobre la curiosa relación que existe entre el amor y la soledad. Del primero, como algo intermitente y siempre condenado a acabarse, surge la segunda como una compensación de la balanza de la existencia. En palabras de Carrero, es como si diera por hecho que el amor y la soledad están inseparablemente unidos, o que la relación amorosa es una permanente separación (Carrero: 2004, p. 84).

El dolor, la soledad y Cupido

Entre la amplia baraja de sentimientos que acompañan a las relaciones amorosas, encontramos el dolor como parte fundamental del modo que J.S. tiene para referir el amor. La ausencia de las amadas o la espera por las mismas provocan una serie de imágenes de gran plasticidad. “Más triste que un torero / al otro lado de telón de acero. / Así estoy yo, así estoy yo, sin ti” (Hdh, 87). Sirva de ejemplo de disposición y espera el ejemplo extraído de *Que se llama soledad*: “...o duermo y dejo la puerta / de mi habitación abierta / por si acaso se te ocurre regresar” (Hdh, 87). La soledad tal que sentimiento relacionado de una manera o de otra y como una consecuencia ingrata del amor⁸⁸ está más que presente en el cancionero: “Grité conmigo ven, viejo blues de la soledad / [...] / afuera está lloviendo y no tengo a quién abrazar” (Rr, 84). También se siente herido o vulnerable quien en *Cuando aprieta el frío* lamenta lo que no pudo ser mezclado con lo que fue en realidad y el presente:

Cuando de ella y de mí queden sólo estos versos,
los hoteles que un día quisimos compartir,
los coches aparcados sobre nuestros recuerdos,
la Glorieta de Atocha donde la conocí (Htg, 88).

Los hoteles son, como ya hemos visto, símbolo de la casa prestada, del reposo del viajero y de la ensoñación de descubrir continuamente. El no haber podido emprender nada en ellos

⁸⁸ J.S. se refiere a ella como “esa amante inoportuna” (Hdh, 87).

como pareja, implica el fracaso de dicha relación. El que algo tan concreto y cercano, tan del paisaje urbano del mundo de J.S. como lo coches, pueda aparcar sobre algo tan complejo y abstracto como los recuerdos, implica lo cotidiano sobre lo abstracto, lo presente —puesto que están aparcados ahora— sobre lo que pasó —puesto que se recuerda—. Y de nuevo la mezcla de elementos cercanos y materiales con realidades abstractas para crear el tejido emocional palpable de sus figuras.

No es raro que en la canción se aluda a la necesidad de hacerle saber a la amada ausente que se la añora, sobre todo, en aquellos momentos de máxima debilidad y soledad: “Y dile que la echo de menos / cuando aprieta el frío / cuando nada es mío / cuando el mundo es sórdido y ajeno” (Htg, 88).

Asimismo, resultan dolorosas las evidencias del amor que se desgrana y que está por desaparecer en *Amor se llama el juego*: “Duele verte removiendo / la cajita de cenizas que el placer / tras de sí dejó”. El dolor infligido por la persona amada no siempre es provocado de manera consciente: “amor se llama el juego / en que un par de ciegos / juegan a hacerse daño. / Y cada vez peor, / y cada vez más rotos” (Fyq, 92). La existencia se torna como algo pesado, como una gran carga, cuando se siente el peso del desamor: “cuesta vivir cuando lo que se ama / se llena de ceniza” (Ebm, 94). Se deriva una sensación muy agríndice de la imposibilidad de combinar de forma exitosa los deseos de los integrantes de la pareja: “pero dos no es igual que uno más uno” (Ymmc, 96).

Este dolor es pertinente y persigue a sus aquejados mediante la presencia constante de la amada, aunque sea esta real o producto de ensoñación por estar todavía dentro del espectro emocional del amante: “Y se iría el dolor mucho más lejos / si no estuvieras dentro de mi alma, / si no te parecieras al fantasma / que vive en los espejos” (Ebm, 94). La presencia o el recuerdo activo de la persona a extrañar, desata un huracán de sentimientos en quien ya está casi al final del túnel del dolor: “sólo me pongo triste cuando alguno, / en el momento más inoportuno, / me pregunta por ti” (Ebm, 94).

El olvido tarda en llegarle a los personajes de J.S., los persigue, no les da tregua, se interpone en sus deseos de querer ir hacia delante, se prolonga en el tiempo dejándolos anclados al pasado: “Y aunque quiera olvidar / no se me olvida que no puedo olvidarte” (Ebm, 94). Es tan común el recurso que J.S. se sirve de la idea anterior para formar mofas del mismo que no por ello desmerecen en calidad: “tanto la quería, / que tardé en aprender / a olvidarla, diecinueve días / y quinientas noches” (19d, 99).

Cupido

La presencia del dios del amor en la mitología romana e hijo de Venus es esporádica pero relevante dentro del cancionero de J.S. Reconocible por la amplia mayoría del público, Cupido se ve transformado en un personaje más dentro de la obra de nuestro autor.⁸⁹

A veces, es simplemente un testigo mudo, a modo de figura a reverenciar y de la que esperar auxilio o algo que se desea. Así, lo muestra al menos la millonaria Cristina Onassis que, cansada de su soledad no duda en buscar amparo en el dios del amor: “pero siempre está sola / poniéndole una vela a Cupido”, que parece no atinar con los deseos de ella que se sabe deseada más por su dinero que por sí misma:

Mil y un tipejos
las flechas del amor le disparan,
sólo el espejo
le escupe la verdad a la cara (Mp, 90).

Las flechas del amor aparecen también en *A ti que te lo haces* como simples objetos que pueden ser redirigidos por la mujer amada con el fin de postrar al amante ante ella sin escapatoria

⁸⁹ Para profundizar en el tema de la presencia de Afrodita y Eros en la música Rock, remito al artículo de Villalba Álvarez sobre el tema. Disponible bajo el siguiente enlace: <http://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/2310> [21.08.2017].

posible: “a ti que has dirigido la flecha de Cupido a mi costado” (Mp, 90).

Otras, se torna un personaje que actúa por o contra los hombres en su devenir amoroso, consumando venganzas e interactuando cual dios del Olimpo. El abandono que sufre el protagonista de *19 días y 500 noches* es contemplado no tanto como un hecho llevado a cabo por la mujer de la canción, sino más como uno propio del propio dios Cupido, tal que el narrador de la canción tuviera más que ver con los dioses, atentos a su presente y pasado, que con el acontecer de los hombres: “sospecho que así, / se vengaba, a través del olvido, / Cupido de mí” (19d, 99).

El amor a medida pero fugaz

Son escasas las referencias al amor feliz en las canciones de amor de J.S., y cuando las hay están sujetas a una fuerza imprecisa que las transforma en fugaces. Tan sólo en una canción se trata el amor como un agente benefactor sin cortapisa, como algo que colabora al crecimiento personal de cada integrante de la pareja en lugar de colaborar a fomentar frustración y tensión en cada uno de ellos. La canción lleva por título *Rebajas de enero* y es la historia de una pareja que se conoce a través de un anuncio publicado en un periódico. Tras tener una fase problemática: “Como otras parejas tuvimos historias de celos, / historias de gritos y besos de azúcar y sal. / Un piso en Atocha no queda tan cerca del cielo”.

Superadas las turbulencias a la pareja le toca disfrutar de su relación de amor asentado con el tiempo: “Y, contra pronóstico, han ido pasando los años, / tenemos estufa, dos gatos y tele en color”. J.S. no duda en darnos el secreto de la pareja: “Si dos no se engañan, mal pueden tener / desengaños...” (Jyp, 85). El tiempo aparece aquí como un agente capaz de allanar las dudas y sosegar los ánimos, como un agente que facilita la felicidad conyugal. El calor de la relación y el hogar, representado por la estufa junto con los animales domésticos y el pasatiempo del televisor parecen ser un triángulo cuyas líneas entre vértices delimitan como catalizadores los límites de la pareja. Una

sensación agridulce es la que le queda al protagonista de *Amores eternos* al ser abandonado por la mujer con la que le hubiera gustado pasar más tiempo y por la que hizo auténticos esfuerzos:

Le di mis noches y mi pan, mi angustia, mi risa,
a cambio de sus besos y su prisa:
con ella descubrí que hay amores eternos
que duran lo que dura un corto invierno (Hdh, 87).

El amor imposible. Quiero y no puedo

Hay muchos factores que destacan a la hora de entorpecer o hacer imposibles las relaciones amorosas de las canciones de J.S. Debemos diferenciar entre diferentes tipos de impedimentos.

En primer lugar, encontramos la aparente contrariedad en la dinámica relación-realización individual. Lo que hace que la mayoría de los sujetos de J.S. se sientan atrapados en cuanto se ven inmersos en una relación sentimental. La lucha entre la libertad de acción individual de los sujetos masculinos de las canciones y la responsabilidad para con la pareja es una fuente de conflictos internos e infidelidades. También la huida formaría parte de esos conflictos. Tal parece ser la causa de la desgracia de la adolescente embarazada que se ve despojada de su inocencia: “y cuando en la pizarra / pasa lista el profe de latín, / lágrimas de desamor / ruedan por la página de un bloc” (Hth, 88). La búsqueda del individualismo acaba por erosionar la idea de la pareja: “Y cada vez más tú, y cada vez más yo, sin rastro de nosotros” (Fyq, 92).

La percepción que tienen los personajes de J.S. de sí mismos y de su relación parece tornarse algo impreciso que los aboca al sufrimiento y la desazón. No se dan disposiciones acogedoras ni modélicas a la hora de abordar la relación, se centra, casi exclusivamente, en lo negativo de la relación establecida. La base de todo ello, es decir el amor,⁹⁰ se ve alterado por sus propias ramificaciones y estructuras.

⁹⁰ Para poder hablar del amor conviene matizar qué entendemos por el amor como base para una relación. Para ello nos unimos a la definición de Cencillo “La clave de

Y es que son el aburrimiento de la relación y la imposibilidad de ignorar los impulsos externos los que obligan a alejarse de lo amado. Aburrido parece declararse en protagonista de *Y sin embargo*: “y al cielo de tu boca en purgatorio / y al dormitorio / el pan de cada día” que no puede resistir los impulsos externos que proporcionan otras mujeres: “ya ves, te engañaría / con cualquiera / te cambiaría por cualquiera”.

Igual que un condenado encadenado a la condición sexual masculina de tener que seducir continuamente o al llamado *donjuanismo*⁹¹ no puede evitar expresar la contradicción interna que le hace sufrir: “y, sin embargo, cuando / duermo sin ti contigo sueño, / y con todas si duermes a mi lado” (Ymmc, 96). Este aspecto se ve ridiculizado en la mágica *19 días y 500 noches*, cuando el personaje masculino, convencido de poder encauzar de una vez por todas su relación acaba por confesar: “Tenían razón / mis amantes / en eso de que, antes, / el malo era yo”. La amada se va o huye —no lo sabemos muy bien—, pero se despide como presa de un impulso que ya no debería ser:

Me dejó el corazón
en los huesos
y yo de rodillas.
Desde el taxi,
y haciendo un exceso,

una buena relación de pareja radica en el hecho de percibir cada uno en el otro algo transpersonal, un ideal de belleza, de humanidad o de personalidad modélica, concretado en un cuerpo vivo y en yo singular en disposición acogedora y benévola y exclusivamente abierto a él. Esto es el amor.” (Cencillo: 1993, p. 61). En relación con el aspecto ideal mencionado en la definición, podríamos destacar los particulares versos de J.S. en *Y sin embargo* “Ni tan arrepentido ni encantado / de haberme conocido, lo confieso” (19d, 99).

⁹¹ El término “donjuanismo” se aplica al comportamiento de algunos hombres que intentan compulsivamente conquistar a distintas mujeres. Generalmente, buscan enamorar y seducir. Una vez conseguido su objetivo —la conquista— pierden interés y lo abandonan. Las mujeres conquistadas son para ellos una especie de trofeo o de medalla. Para él cada mujer representa un reto. Utiliza cualquier técnica o artimaña para seducirla. Y es incapaz de mantener relaciones duraderas y profundas. Más información sobre el tema: <http://centrozubieta.com/blog/donjuanismo-o-conquistas-compulsivas/> [20.08.2017].

me tiró dos besos...
uno por mejilla (19d, 99).

La declaración de intenciones de *Contigo*, no deja atisbo de dudas sobre qué le impide a su narrador poder disfrutar del amor establecido. La negativa a todo convencionalismo —tal y como vimos en el capítulo *La insoportable cotidianidad*— hace inviable cualquier tipo de relación amorosa que implique responsabilidades. Conviene, sin embargo, rescatar algunos versos para esclarecer la cuestión.

El narrador se muestra contrario a una vida hogareña donde se tenga que vivir conjuntamente: “Yo no quiero sembrar ni compartir”. La idea de la familia se desecha de forma indirecta: “Yo no quiero columpio en el jardín”. Del mismo modo, las fechas rituales del amor y la edad quedan fuera de sus preferencias: “Yo no quiero catorce de febrero / ni cumpleaños feliz.”. También deja de lado las intromisiones en la propia intimidad: “Yo no quiero que elijas mi champú”, así como la idea de la fidelidad: “Yo no quiero ni libre ni pecado”. En definitiva, toda una serie de cuestiones sin las cuales no es posible una relación.

Ahora bien, J.S. no rechaza, narrador mediante, la idea del amor en sí mismo ni el sentimiento amoroso. Pero lo entiende con tal radicalismo que se hace casi incomprensible por lo contrario con las negaciones anteriores: “lo que yo quiero, corazón cobarde, / es que mueras por mí. / Y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres”. Apuesta entonces sólo por el amor intenso que no entiende de convivencias o pequeñeces, amor puro, en sí mismo que se explica por sí sólo: “porque el amor cuando no muere mata / porque amores que matan nunca mueren” (Ymmc, 96).

En segundo lugar, tenemos los impedimentos externos, la rutina y el paso del tiempo, como fuerzas destructoras del amor conyugal. Se apunta a la vida cotidiana como la causa del abandono de la estupenda relación de *Amores eternos*: “Antes que la carcoma de la vida cotidiana / acabara durmiendo en nuestra cama”. Es una fuerza contra la que no se puede hacer

nada: “No quise retenerla, ¿de qué hubiera servido / deshacer las maletas del olvido?” (Hdh, 87). Del mismo modo apocado, actúa —esta vez le toca al narrador ser el verdugo— el sujeto de *Mentiras piadosas* cuando, para dejar a un ligue pasajero con grandes expectativas, alude a estas fuerzas externas de la rutina y la cotidianidad como factores insalvables y destructores del amor:

Que las caricias que mojan la piel
y la sangre amotinan
se marchitan cuando las toca
la sucia rutina (Mp, 90).

Otro impedimento de arte mayor parecen ser la distancia y los orígenes distintos de las personas. Tal es el caso que se narra en *Con la frente marchita* donde se intenta, por todos los medios, conquistar para siempre a una mujer argentina que tan sólo tiene en mente el poder volver a su país tras la dictadura militar. “Con agüita del mar andaluz quise yo enamorarte / pero tú no querías más amor que el del Río de la Plata”.

Pese a haber tenido algún tipo de intimidad entre ellos —lo único que se deja ver en la canción es el sentimiento del narrador—, con encuentros rutinarios y frecuentes: “iba cada domingo a tu puesto del rastro a comprarte / carricoches de miga de pan, soldaditos de lata” se produce el momento de la separación entre ambos: “Mándame una postal de San Telmo, adiós, cuídate”. Ya en el futuro —presente del narrador—, queda en el personaje una sensación de profunda nostalgia por lo que no pasó: “No hay nostalgia peor / que añorar lo que nunca jamás sucedió” (Mp, 90).

El paso del tiempo como agente causante del fracaso amoroso es otra de las fuerzas de imposible contención. En combinación con ciertas ascuas en el fuego de la pasión el tiempo resulta demoledor: “El agua apaga el fuego / y al ardor los años”. No son los miembros de la pareja los culpables de esa deriva, sino el propio acontecer:

Ni inocentes, ni culpables,
corazones que desbroza el temporal,
carnes de cañón.
No soy yo, ni tú, ni nadie,
son los dedos miserables que le dan
cuerda a mi reloj (Fyq, 92).

No se puede escapar de esta vorágine, pues no se puede retrasar el paso del tiempo ni sus efectos. Hay que seguir hacia delante sin lamentarse, parece sugerirnos entre líneas el narrador de *Amor se llama el juego*: “Y no hay lágrimas / que valgan para volver / a meternos en el coche / donde aquella noche en pleno carnaval / te empecé a desnudar” (Fyq, 92).

Por último, encontramos el ejercicio de libertad por parte de la mujer que termina la relación por diferentes motivos. “Antes de que te aniquilen sus reproches / déjalo que duerma y a la media noche / pon en marcha el coche” (Rr, 84). Por temor a la rutina que acabará por llegar, abandona la libre mujer de la ya citada *Amores eternos*: “pagana y arbitraria como un lunes sin clase / se fue de madrugada, no quiso ser de nadie” (Hdh, 87). O la que acaba por olvidar en una relación que se deshace por sí misma por culpa de la distancia entre España y Argentina, lo que provoca el lamento del amante: “Y ya nadie me escribe diciendo: no consigo olvidarte” (Mp, 90).

La insatisfacción personal tiene muchas formas. Si en el ejemplo anterior la protagonista no parecía encontrar más realización que la que propiciara la propia patria, la poco complacida protagonista de *Ruido* no parece poder encontrar lo que contente sus deseos: “Todas las ciudades eran pocas a sus ojos, / ella quiso barcos y él no supo qué pescar”. La incapacidad del varón para colmar las expectativas de la dama se pone, como vemos, de manifiesto. Es lo que parece ser el final de una relación que termina de manera muy sonora, transformando lo saludable de una relación en material insalubre: “ruido de manzanas / que se acaban por pudrir”. Alude J.S. a las semejanzas que todas las relaciones amorosas tienen en su momento final “porque todos los finales / son el

mismo repetido”. Al final, entre tanto ruido, los protagonistas no logran ya acordarse de los buenos momentos compartidos: “Y al final números rojos / en la cuenta del olvido”.

Se mencionan al final de la canción los elementos que pertenecen de una manera u otra a la simbología del divorcio y las separaciones: platos rotos, amenazas, viejas fotos, abogados, frenazos, arañazos... Toda una serie de factores que chirriando unos con otros y ganando protagonismo, acaban por convertirse en los protagonistas y los causantes de la separación. Proceso ante el que el narrador alude sentirse impotente e inocente: “Ruido qué me has hecho, / ruido yo no he sido”. También se ofrece una larga lista de sentimientos propios de toda separación amorosa. Sentimientos que parecen provocar precisamente eso, ruido: acomplejado, insatisfecho, incomprendido, empedernido... “Y con tanto ruido / no escucharon el final” (Ebm, 94) afirma la canción para mostrar el grado de distanciamiento existente entre los integrantes de la pareja y la relación misma, llegado a tal grado que el estruendo del desamor pasó desapercibido.

Como contraposición a estos tres factores que hacen imposible el amor, tenemos la enorme e incluso exagerada disposición que se muestra en algunas canciones. Destaca *A la orilla de la chimenea* por no tener otro tema que el de mostrar esta disposición sin límites. En ella, el narrador afirma poder serlo todo de la amante, estar dispuesto a ocupar todo rincón de su existencia; como afirma Menéndez Flores “Él puede ser todo, todo, de ella” (Menéndez Flores: 2016, p. 71). “Y si quieres también puedo ser tu estación y tu tren / tu mal y tu bien, / tu pan y tu vino, / tu pecado, tu dios, tu asesino...” (Fyq, 92).

Aparte de la larga lista de la canción anterior, encontramos una disposición más que absoluta en *Contigo*, cuando se afirma “Y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres”. Se justifica también esta actitud extrema ante el amor hacia la pareja: “porque el amor, cuando no muere mata / porque amores que matan nunca mueren” (Ymmc, 96). Se perfila la misma idea en el arranque de *Y sin embargo*: “De sobra sabes

que eres la primera / que no miento si juro que daría / por ti la vida entera” (19d, 99). Algo más bajo de tono parece el narrador de *Ganas de...*, dispuesto a preferir la incomodidad de un amor desdichado a la ausencia de la persona amada: “que prefiero la guerra contigo / al invierno sin ti”. El mismo que prefiere el desastre a la ausencia —por un desastre aún mayor— acaba confesando sus intenciones “que me muero de / ganas de decirte que te quiero” (Ebm, 94).

El fracaso amoroso

La ruptura

El punto final de una relación es mayormente doloroso. J.S. no descuida este momento clave de toda relación amorosa y nos lo muestra desde diferentes perspectivas. Desde el dolor de la situación y desde el más absoluto desparpajo.

Desde el dolor y el drama de la propia situación se nos enseña como el narrador de *Mentiras piadosas* deja a su fugaz compañera, y lo hace desde la más absoluta sinceridad sin calibrar las consecuencias: “¿cómo iba yo a saber / que ella se iba a echar a llorar?” En sus torpes intentos, el sujeto expone sus verdades para intentar hacer más llevadera la situación: “contarle que el universo era más / ancho que sus caderas / [...] / Le dibujaba un mundo real / no uno color de rosa”. Es al final de la canción cuando la mujer termina por reaccionar aludiendo a lo innecesario de las palabras: “¿vas a callarte de una vez, por favor?” (Mp, 90).

El momento del adiós aparece también como un acontecimiento duro de vivir, por lo tajante y lo inapelable de su significado. Con los mejores deseos y alentando a mantener el contacto, pese al sonido implacable del adiós, parece experimentarlo el narrador de *Con la frente marchita*: “mándame una postal de San Telmo, adiós, cuídate / y sonó entre tú y yo el silbato del tren” (Mp, 90).

Aunque ambas partes de la pareja puedan tener causas más que suficientes para abandonar finalmente la relación, tal como se apunta en *Cerrado por derribo*: “para decir ‘condios’ a los

dos / nos sobran los motivos” (19d, 99), son más frecuentes las referencias a la ruptura sentimental por parte de la mujer.

El antihéroe de *19 días y 500 noches* tiene que sortear el temporal tras la decisión de ella: “Me abandonó, / como se abandonan / los zapatos viejos, / destrozó el cristal de mis gafas de lejos, / sacó del espejo / su vivo retrato” (19d, 99). J.S. ilustra de forma muy gráfica el modo en que la mujer se saca de la realidad de su ya excompañero. Literalmente plantado en el altar, deja *Barbi Superstar* a su prometido: “La noche antes de la noche de bodas / arrojó la toalla, / el novio, con un frac pasado de moda, / enviudó ante el altar”. (19d, 99) También acaba con la relación la primera mujer del narrador de *Pero qué hermosas eran*: “Un mal día / me puso las maletas / a los pies de la estatua de un poeta / que está, inmortalizado, / en su glorieta” (19d, 99). Se alude al interés económico de la mujer como único motor real de dicha relación:

Después de, no se asombren,
registrar a su nombre,
mi chalé adosado,
mi visa, mi pasado (19d, 99).

La misma idea, pero con una vuelta de rosca más, se muestra en *El café de Nicanor*: “no contenta con la patria potestad / y el ático en Concha Espina, / quiso el Volvo en propiedad, / tirado en una cuneta / me desperté” (Dc, 02). También hay indecisión para con el momento de la ruptura. Como se trata de algo doloroso que afrontar, se llenan de excusas los protagonistas de *Cerrado por derribo* para no atreverse a decir el adiós definitivo: “la llamaré mañana, hoy se me hizo tarde, / esta forma tan cobarde / de no decirnos que no” (19d, 99).

En resumidas cuentas, la ruptura seguida de desastre extremo, de vuelta a empezar desde cero, casi de apocalipsis interior; algo exagerada en ocasiones y en otros expuesto de un modo tragicómico parece ser siempre dolorosa y producto del propio amor.

El abandono

El abandono sigue a la ruptura como momento de incertidumbre y desolado paisaje interior. Tenga lugar éste en forma de despedida o mediante ruptura dolorosa, tiene los mismos efectos en los personajes de J.S. El vagabundeo y la soledad en la que quedan los personajes se palpa desde el principio del cancionero. J.S. decora el oscuro sentimiento de su narrador con un clima acorde: “Se fue, vi su pañuelo / flotando por la ventanilla del bus / bajo un cielo / más negro que el betún” (Rr, 84). El abandono deja tras de sí una quemazón emocional de enorme complejidad psicológica a caballo entre la añoranza hacia la persona y a la comunión sexual en general: “Pero no sé qué diera por tenerla ahora mismo / mirando por encima de mi hombro lo que escribo”. En la canción se va mucho más allá en la descripción de lo agrio del sentimiento:

Conservo un beso de carmín que sus labios dejaron
impreso en el espejo del lavabo,
una foto amarilla, un corazón oxidado
y esta sed del que añora la fuente del pecado. (Hdh, 87).

Esta idea del corazón oxidado ya la tratamos al hablar de la protagonista de *Besos en la frente* en el subcapítulo dedicado a las partes de la mujer. La idea de que el corazón no funciona correctamente por desuso y que la foto se haya amarilleado indican cierto paso del tiempo entre el abandono y los versos. Sin embargo, se dice que todavía se conserva el beso de carmín en el espejo como imborrable prueba de la mujer amada. El usar un elemento tan cotidiano y relativo a la higiene como el espejo del lavabo para utilizarlo como tarjeta de despedida, es una metáfora de la alteración que causa dicho abandono. Sin escapatoria ante el televisor queda la mujer abandonada de *¿Quién me ha robado el mes de abril?*, mientras su expareja disfruta con una pareja veinte años más joven: “y cuando exhiben esas risas / de instamatic en París, / derrotada en el sillón, / se marchita viendo *Falcon Crest*” (Htg, 88).

La desorientación que trae consigo el abandono persigue a los protagonistas allá adonde vayan. Incluso la frenética y bulliciosa noche madrileña parece tornarse invisible para quien está aquejado de abandono o ausencia de la persona amada. Tal es el caso de *Todos menos tú*, donde J.S. se encarga de dar buena cuenta del ambiente nocturno en un intento de decir lo contrario, es decir, que en realidad no hay nada pese a estar todo el mundo porque faltas tú, o sea, la persona central y amada. Los intentos por ponerse en contacto con la persona reiteran en su fracaso:

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 (Fyq, 92).

El sentimiento que deja este choque con la ausencia de la mujer desdibuja al sujeto en medio de la noche: “Y yo más triste que un pingüino en un garaje / como un borrón en el paisaje de la multitud / de todos menos tú”. Lo deja triste, pero afectado por el recuerdo de la mujer: “Y yo con manchas de carmín en la memoria” (Fyq, 92). Otra vez más, se sirve J.S. de una imagen de gran fuerza simbólica al unir en su alquimia elementos aparentemente incompatibles. De un lado, las manchas de carmín como algo concreto, y de otro, algo tan impreciso y abstracto como la memoria. Es imposible tener manchas de carmín en la memoria, pero sí recordar los besos o los labios pintados de la amada. La altura y la frecuencia de este tipo de imágenes denotan ya, a estas alturas de nuestro trabajo, una intención a la hora de crear escenas de este tipo y un dominio de arte de crear las mismas.

Igualmente, está a merced de no poder deshacerse del dolor por la ausencia el protagonista de *Incluso en estos tiempos* que, pese a comenzar a disfrutar de su soledad, no puede evitar quebrarse un rato cada día: “Incluso en estos tiempos / todos los días tienen unas horas / para gritar, al filo de la aurora, / la falta que me haces” (Ebm, 94).

La sensación de estar ausente de la realidad y la desorientación acompañada de cierto vagabundeo por parte de los sujetos abandonados de las canciones guarda una estrecha relación con la indiferencia hacia el deber para con el mundo exterior. El deber y la relación con el mundo quedan, así, en un segundo plano tras la —quizá sí podamos llamarla así— depresión de los individuos. A esta idea deriva al menos *La canción de las noches perdidas*: “los fugitivos del deber / no tienen más amor que el que han perdido” (Fyq, 92). Esta desorientación provoca que los personajes de J.S. intenten salir a la realidad como en un intento de recobrar el control, aunque el mundo exterior les resulte extraño y desconocido: “me he dicho que la vida no es un valle / de lágrimas... y he salido a la calle / como un explorador” (Ebm, 94).

Del mismo modo, y de modo más recurrente, parecen más proclives a darse al placer o, al menos a buscarlo, como forma de apaciguar su dolor o el golpe emocional sufrido. Tal es el caso del sujeto de *19 días y 500 noches* que declara: “Y regresé / [...] / a la perdición / de los bares de copas, / a las cenicientas / de saldo y esquina” (19d, 99).

Un camino similar al que toma el abandonado marido de *No sopor... no sopor* quien acaba padeciendo mil y una desventuras en su intento de desquitarse del dolor tras animarse para ello: “Mi mujer se ha largado con un abogado / que le paga los vicios, / que le gana los juicios. / Y tú, ¿de qué vas?, ¿a quién le llamas viejo?, / le digo al capullo de detrás del espejo” (Ymmc, 96). De menor calibre es el consuelo que encuentra el abandonado en *El café de Nicanor*, “tirado en una cuneta / me desperté, / a dos leguas de El Café, / con una maleta al hombro” (Dc, 02).

La ausencia de ella

En la incidencia que J.S. hace de la ausencia de la amada ve Romano un reencuentro con la tradición de la elegía amorosa en clave contemporánea. En ella se da una serie de alteraciones de las mujeres enaltecidas desde el lugar de la ausencia, desdibujadas en un desfile por el que pasan la prostituta, las drogas, el delito... (Romano: 2007, p. 165). Si bien no

podemos ir de acuerdo a este enunciado por completo, sí le debemos otorgar gran parte de razón en lo que respecta al tratamiento particular que J.S. hace de la dinámica ausencia-mujer.

Encontramos muchas referencias a la soledad en que quedan los sujetos tras una ruptura amorosa o simplemente en la ausencia de la persona amada. La ausencia en el lecho común, el verse sólo entre las sábanas no es plato de buen gusto para el protagonista de *Calle melancolía* que en su soledad recuerda como quien escala por la presencia de la persona ausente: "...me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama. / Trepo por tu recuerdo como un enredadera / que no encuentra ventanas donde agarrarse, soy" (Mc, 80). También lamenta el recluta que en medio del tedio de su servicio militar, su compañera no le escriba tan seguido como lo hacen las de sus compañeros, razón por la que parece acuñar un desprecio a las parejas "y odiar a las parejas que salen de los cines / [...] / hace ya dos semanas que Lucía no me escribe, / [...] / Sus novias largas cartas, corazones pintados" (Mc, 80).

Asimismo, se lamenta el narrador de *Viejo blues de la soledad* al que no le queda más que la canción que canta: "Ven ven ven, afuera está lloviendo y no tengo a quién abrazar" (Rr, 84). En cambio, poco parecen importarle al mundo las llagas que la soledad deja en el individuo de a pie, pese al profundo calado que tienen dichos sentimientos en los personajes de J.S. "Pero nada decía el programa de hoy / [...] / de las manchas que deja el olvido / a través del colchón" (Mp, 90).

Igualmente, se encuentra confrontado con el olvido el personaje de *Con la frente marchita* al comprobar que ya no ocupa un lugar clave en la mente de la persona amada: "y ya nadie me escribe diciendo: no consigo olvidarte, / ojalá que estuvieras conmigo en el Río de la Plata". La añoranza y el olvido hacia la mujer se le manifiestan al personaje —tiempo después, en el tiempo presente de la narración— en forma de sueño:

A decirme que existe el olvido
esta noche han venido.
Te sentaba tan bien
esa boina calada al estilo del Che.

El sentir contenido del narrador parece desbordarse irremediabilmente años después al verse en Buenos Aires, la ciudad de la mujer amada en el pasado, “Buenos Aires es como contabas, hoy fui a pasear / y al llegar a la Plazo de Mayo / me dio por llorar / y me puse a gritar: ¿dónde estás?” (Mp, 90).⁹²

De un modo más casero son las referencias a la intimidad compartida y perdida que se desvanece con la ruptura de la relación amorosa. Una vorágine llena de oscuros sentimientos que se le antojan a J.S. como algo entre lo tangible y lo invisible: “Y regresé / a la maldición / del cajón sin su ropa” (19d, 99), idea que de un modo más terrenal reaparece en *Cerrado por derribo*, un increíble muestrario de causas, desencuentros y consecuencias del desamor: “Esta cómoda sin braguitas de Zara” (19d, 99).

La infidelidad

Como hemos visto hasta ahora, dentro del cancionero de J.S., el amor es una carrera de obstáculos que pocas veces parece tener final feliz. Los sujetos que habitan las narraciones de nuestro autor experimentan fuertes conflictos internos que los terminan por alejar de la idea de la pareja establecida y su realidad. La

⁹² Estos versos encierran algunas referencias que conviene descifrar. La Plaza de Mayo es el lugar elegido por las llamadas Madres de la Plaza de Mayo para protestar en contra de los secuestros llevados a cabo por la dictadura militar en Argentina entre los años 1976-1983. El gran número de desapariciones forzadas de sus hijos a manos del aparato del Estado argentino en la época de la represión militar, provocó que, años más tarde, las madres pidieran justicia e información sobre el paradero de los desaparecidos. Una de las formas de hacerlo fue mediante el grito “¿Dónde están?”. Es indudable que J.S. sitúa a su narrador en medio de la protesta, pero lo hace con un enorme tacto pues no entra a mencionar a las Madres de la Plaza de Mayo. Quizá pueda estar equivocado, al hacer una interpretación de este tipo, pero los indicios me mueven, al menos, a exponer esta hipótesis. Para profundizar en el conocimiento del movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo, remito al documental creado por la Televisión pública argentina, disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=NDJP9vRUX2o> [21.05.2017].

expresión de este conflicto interno es la búsqueda de vías de escape al callejón sin salida de su insatisfacción. La infidelidad es una de las formulaciones de estas vías de escape.

Los sentimientos que llevan a las figuras de J.S. a ser infieles y cómo experimentan las consecuencias de la infidelidad son los aspectos a tratar en este apartado. Como punto de partida cabe destacar que, dentro del cancionero, apreciamos gran número de infidelidades o referencias a las mismas. El hombre es principalmente el perjudicado por esta situación, con lo que son las mujeres las que son presentadas como autoras de estos actos. En cambio, también hay destacables ejemplos de lo contrario. En estos casos, no se muestra apenas cómo se sienten las afectadas.

Entre los sentimientos que mueven o incitan hacia la infidelidad, encontramos la insatisfacción sexual provocada por la falta de atenciones y el aburrimiento conyugal. Como ejemplo claro del primer supuesto encontramos los requisitos de búsqueda que la mujer adúltera de *Peor para el sol* le explica a su candidato más cercano: “algo más, un amante discreto / que se atreva a perderme el respeto / ¿No quieres probar?”. El narrador de la canción sabe aprovechar la ocasión, no sin advertir al verdadero causante de la situación: “Peor para el sol / que se mete a las siete en la cuna / [...] / mientras un servidor / le levanta la falda a la luna”.

En otras palabras, la insatisfacción de apetitos por culpa de la poca atención prestada a la pareja origina que otros puedan disfrutar de los placeres que otro desatiende. El placer que satisface este déficit se coloca en este sentido, momentáneamente, por encima del vínculo que une a la pareja, por encima del matrimonio mismo. J.S. lo ilustra de un modo claro, con una imagen —aviso a navegantes— que puede herir sensibilidades:

Nos sirvió para el último gramo
el cristal de su foto de bodas
no faltó ni el desfile de moda
de ropa interior (Fyq, 92).

En el caso anterior, parece ser la insatisfacción sexual la causa de la infidelidad de la mujer, es por ello que el narrador de la canción no puede eludir este detalle: “Ya sabéis, copas, risas, excesos / ¿Cómo van a caber tantos besos / en una canción?” ni la ausencia de prohibiciones, sólo en lo que al placer se refiere: “En mi casa no hay nada prohibido / pero no vayas a enamorarte”. La mujer adúltera no tiene inconveniente en darse al placer, pero destierra toda posibilidad de vínculo emocional: “olvidando que me has conocido, / que una vez estuviste en mi cama... / hay caprichos de amor que una dama / no debe tener” (Fyq, 92). Vemos aquí el placer como motor de la infidelidad, pero lo que no vemos es el substrato emocional del contexto de la mujer. Dicho de otro modo, se expone claramente lo que se hace, pero discretamente el porqué.

La causa, el origen de dicho comportamiento, ya lo vimos antes, era la dejadez conyugal, la falta de atenciones por parte del sol a la luna —del marido a su mujer—. Este comportamiento se muestra sin un atisbo de reproche o de juicio moral alguno, sino casi como una consecuencia natural de ese contexto tan poco satisfactorio. La liberación del instinto sexual también conduce al marido ejemplar de *Juana la loca* a reiteradas infidelidades dentro del ambiente homosexual, y todo ello ajeno al qué dirán: “De pronto un día, pasaste de pensar que pensarían / si lo supieran tu mujer, tus hijos, tu portera / que en el cine Carretas / una mano de hombre cada noche bucea en tu bragueta” (Rr, 84).

El aburrimiento y el hartazgo personal parecen ser causa suficiente para escapar de la idea de la pareja mediante una infidelidad, tal y cómo se apunta en *Camas Vacías*:

antes de que me quieras
como se quiere a un gato
me largo con cualquiera
que se parezca a ti (Dc, 02).

Querer a alguien como a un animal doméstico, no es un buen pronóstico para el futuro de una relación. El matiz de irse con

otra compañera que se asemeje a la primera, le otorga valor a la primera pareja y se lo resta a la segunda, de tal modo como si unas personas sólo fueran el reflejo o la sombra de otras, copias del original perdido. Intercambiado por otro, se siente el desdichado protagonista de *Ponme un trago más*, al que no le queda más que aceptar su derrota y ahogar sus penas en el alcohol: “La perdí por K.O. con el campeón / desapareció del ring / —No me busques, Chao— / escrito dejó, en el espejo con carmín” (Mp, 90). En este caso, vemos sólo el lado del marido al que le han sido infiel a toro pasado, en otros casos quedan las figuras de J.S. ancladas a preguntas e interrogantes de cómo será la vida de su pareja con el otro: “¿Quién hará mi trabajo debajo de su falda?” (Dc, 02).

El sufrimiento y el modo en que la mujer como víctima de la infidelidad afronta ese trance, es poco frecuente en el cancionero de J.S. De un lado, encontramos el apagón sentimental al que se ve sometida la mujer de *¿Quién me ha robado el mes de abril?* en forma de escena frente al televisor: “derrotada en el sillón, / se marchita viendo Falcon Crest” (Htg, 88). De otro lado, tenemos una variante más animada —eso sí a posteriori, puesto que las infidelidades cometidas por su pareja no eran cosa reciente en el momento de su explosión—. La mujer, ya desengañada por completo de su relación no duda en tomárselo sin excesivo drama y abandonar de una vez por todas a su compañero: “en vez de fingir, / o estrellarme una copa de celos, / le dio por reír”. Al abandonado sujeto no le queda más que reconocer sus culpas: “Tenían razón / mis amantes / en eso de que, antes, / el malo era yo” (19d, 99).

El hombre como parte infiel de la pareja no parece ser, de todos modos, motivo de elogio. Hay una amargura relativa a las infidelidades cometidas, tal que si éstas fueran fruto de algún tipo de fuerza de origen externo. La ensoñación con la escapada de la pareja por medio de la infidelidad está presente, casi como tortura paradójica, en la mente y los sueños del narrador de *Y sin embargo*: “Y me envenenan los besos que voy dando / y, sin embargo, cuando / duermo sin ti contigo sueño / y con todas si

duermes a mi lado”. El nivel de sinceridad de la canción es alto y lleno de dobles sentidos:

No debería contarlo y, sin embargo,
cuando pido la llave de un hotel
[...]
y cena con velitas para dos,
siempre es con otra, amor,
nunca contigo,
bien sabes lo que digo (19d, 99).

El último verso parece encerrar un mensaje destinado a la posible empatía por parte de la pareja, quien también se habría visto envuelta en situaciones semejantes. Probablemente, sea ésta la causa —la infidelidad común y habitual dentro de la pareja— por lo que en un tono más burlón se alude en *Incompatibilidad de caracteres* a la reacción de la engañada: “Si ando loco con una amante / me echa un poco de bromuro en el coñac” (Jyp,85), o las causas a las que J.S. alude en *Nos sobran los motivos* para abandonar la relación: “Para decir con dios / a los dos nos sobran los motivos” (Nsm, 00).

J.S. no ahonda demasiado en ofrecer muchos ejemplos de la sensibilidad que deriva de los hombres a los que les han sido infiel. En cambio, sí tenemos muchos ejemplos relativos al aspecto casi lúdico de la infidelidad. Las referencias al sentimiento de desdicha como fruto de una infidelidad no se nos presentan tal cual y se entremezcla con el que deriva de la ruptura sentimental y el abandono de la relación. Por consiguiente, podemos decir que J.S. profundiza en lo que concierne a los sentimientos que sus personajes masculinos experimentan una vez concluidas sus relaciones, pero no ahonda, más que en tono burlón, en la negatividad derivada de la infidelidad hacia los hombres.

A continuación, algunos ejemplos cargados de drama. Ya hemos mencionado el caso del desdichado de *Ponme un trago más* que se queda desconcertado y vacío en su interior: “Se llevó mi sed, mis besos, mi pan / mi violencia mi pasión / ¿Ahora

adónde iré / con un alacrán en lugar de corazón”. El sentimiento de derrota le sigue claramente: “La perdí por K.O. con el campeón” (Mp, 90). Derrotado se siente también el sujeto de *No sopor...*, *no sopor*, que al ver que su mujer ya se fue con su amante intenta darse ánimos, sin mucho éxito:

Mi mujer se ha largado con un abogado
que le paga los vicios, “que le gana los juicios”.
Y tú, ¿de qué vas? ¿A quién le llamas viejo?,
le digo al capullo de detrás del espejo (Ymmc, 96).

Sin posibilidad de darse ánimos queda el desclasado Calixto que sufre la peor de todas las infidelidades posibles pues es su propio padre quien no tiene reparo en tener una aventura con su mujer. En la canción Calixto volvió de un viaje con una mujer espectacular “que te miraba y cortaba el hipo y la mayonesa”, pero con el tiempo no supo satisfacer plenamente a la joven mujer: “ni remataba faena / y no le daba a su nena / la alegría Macarena que el cuerpo de esa morena sin alma necesitaba”. El padre de Calixto, también narrador de la canción se aventura en la seducción de su nuera “Tirándole a las perdices / Sin carabina, / Yo pensé: ¿Y por qué no?”. Calixto los descubre como en una tragedia griega y acaba con su vida:

Y, al vernos con tal
descaro
de cúbito
horizontal
pasarnos al grupo mixto
armó la de Dios es Cristo
antes de echarse a llorar
y terminar
con su vida de un disparo
mortal de necesidad (Dp, 03).

Resumen

Dentro del cancionero de J.S. encontramos una serie de dinámicas frecuentes. Por un lado, los narradores de sus

canciones se ven envueltos en aventuras amorosas de muy diferentes tipos. Es por la riqueza de estos ejemplos, por lo que podemos decir que el amor, con todos sus derivados (el desamor, los diferentes tipos de acceso a la mujer puesto que hablamos de un amor heterosexual, y la imposibilidad de lograr el amor pleno) es uno de los temas centrales del cancionero.

Para articular esta temática J.S. se sirve de la figura de narradores en primera persona y personajes —tanto femeninos como masculinos— que sustentan y llevan el argumento. Dentro de los tipos de personajes femeninos del cancionero encontramos diferentes tipos de mujeres. En primer lugar, tenemos lo que hemos denominado la mujer invisible. Es la mujer símbolo de todas las demás, a la que se canta en segunda persona y que no interactúa con los personajes masculinos, narradores de las canciones.

La mujer ausente es receptora de la sentimentalidad de los sujetos de las canciones. Esta mujer cumple siempre una de las siguientes características: causa o causó un agravio sentimental, sexualmente no logra satisfacer plenamente al hombre, lo deja, o lo dejó, sólo y abandonado, se le hacen llamadas de atención o reproches. En segundo lugar, tenemos la mujer fatal que se usa para desmontar su mito deshumanizándolas. Se observa una contraposición entre deseos sexuales y costumbres como el matrimonio.

En tercer lugar, está la mujer rota como devenir fatal de la mujer origen de tormentos amorosos, condenada a la soledad y a la capacidad de autodestrucción. En cuarto lugar, encontramos a la mujer libre que es elogiada en la medida en que es elogiada y añorada mediante la dedicación de atenciones sentimentales dentro de la soledad del narrador. Es libre la que se sale de la rutina, la que rompe los convencionalismos y la que es capaz de tener placer sexual sin vínculo emocional. Además, también parecen gozar de cierto paganismo y arbitrariedad.

Entre las vías de acceso a la mujer encontramos la seducción y los ligues pasajeros. La seducción como mecanismo para obtener placer sexual, pero sobre todo como acercamiento

movido por un anhelo de compañía camuflado de satisfacción corporal. Está antes de la responsabilidad del amor establecido y por ello se ensalza. La seducción se contempla como una aventura de doble perfil. Los ligues pasajeros son una gran fuente de placer para los personajes de J.S. Para obtenerlos, se emplean todo tipo de artimañas. A veces, sin embargo, son una trampa, pues los narradores acaban siendo víctimas de un flechazo. Entrañan tanto riesgos emocionales como la posibilidad de encontrar consuelo tras un desamor. Llevando el trato que recibe el amor hasta el campo de la psicología, se podría hablar incluso de donjuanismo y codependencia como síntomas generales de las figuras de J.S.

En cuanto a lo que respecta al amor en sí mismo en forma de relación amorosa, destacan más los aspectos negativos que los positivos. En coordinación con su generación J.S. reivindica, mediante la añoranza y el lamento por la mujer amada ausente, la ternura de lo femenino, pero no puede evitar colaborar al fracaso a la hora de encontrar la estabilidad de la pareja. Es por ello que el amor a medida se plantea siempre como algo condenado a quebrarse a medio plazo. Además, el dolor y la soledad se manifiestan con gran frecuencia en lo que al amor se refiere. De todo ello, se deriva una desesperación por el hecho de no poder corresponder el impulso amoroso al verse sus personajes en la encrucijada entre el deber y el querer, entre lo que deben hacer y lo que quieren. Formulaciones de este conflicto interno son la ruptura sentimental, el abandono de la persona amada y la infidelidad como vía de escape intermedia al tedio del amor condenado a no satisfacer plenamente.

9. Los números irregulares

El por qué J.S. elige unos elementos y no otros a la hora de elaborar las imágenes literarias, que son vehículo emocional y, por tanto, símbolo que habita dentro de sus canciones, es la pregunta que despertó la curiosidad y la atención al uso de los números en relación con nuestro objeto de estudio. Si bien los números encierran significados propios, es en la combinación

con otro elemento cuando alcanzan su mayor altura simbólica; así al menos sucede en el caso de nuestro autor. Éstos no sólo aportan una idea de cantidad, incluso a veces de reiteración, sino que también su combinación misma, quiero decir el juntar unos números con otros, evoca realidades culturales cercanas o inmediatas, convirtiéndose así en objeto de representación, en símbolo. Lo que viene a representarse gracias a ello es precisamente lo que venimos a ilustrar en las siguientes páginas.

En este sentido, los números le sirven a J.S. como bastón en que apoyarse en su intento de sacarle brillo o marcar el matiz de lo que quiere transmitir. La escala numérica establece grados y éstos parecen corresponderse con algún tipo de intensidad del tejido emocional de sus figuras.

Los impares

Dentro del orden interno que guardan los números, es decir pares e impares, cardinales y ordinales, etc. J.S. parece tener una especial predilección por los impares, los números primos. Dicho de otro modo, por lo que no se ajusta a la perfección de lo paralelo, y así aprovecha para sacarles el matiz verbal, de ahí el título de este capítulo. Con ello, se pretende destacar el matiz que J.S. le parece querer imponer a la doctrina de la matemática en un intento por quebrar la norma o, al menos, puntualizarla y decorarla. Tenemos por un lado el empleo de los números como patrón general medianamente reconocible por el gran público, y por otro, esta particular predilección por lo impar, lo irregular, la no norma y la oblicuidad.

Los ejemplos del tratamiento de números impares son mayoría abusiva respecto a los pares, de ahí el origen de nuestro análisis. Principalmente son el 5, el 3 y el 7 los números objeto de su atención.⁹³ Veamos algunos ejemplos de los dos primeros, del tercero nos ocuparemos más adelante.

⁹³ No es que no haya referencias a números pares, sino que dichas referencias, digamos pares, no se dejan conglomerar en un todo que responda a un patrón explicativo y por ello quedan un tanto al margen. Cuando se habla de números pares se hace sin llegar a alcanzar nada significativo. Tanto es así que la mención al impar

Aunque el número 5 no parece estar muy presente en el cancionero de J.S. sí parece tener una significación particular no sólo por lo que le aporta a nuestro estudio, sino por las preguntas que plantea. Dentro del relato de un hombre abrumado por el éxito que mira con añoranza su vida anterior encontramos los siguientes versos:

Oiga doctor,
devuélvame mi excitación
llevo ya cinco meses sin una erección (Hdh, 87).

¿Por qué cinco meses y no cuatro? Esta desesperación por volver a sentir la virilidad en forma de erección masculina toma un sentido completo cuando atendemos al simbolismo propio del número cinco. Según Cirlot se trata del símbolo del hombre, de la salud y del amor (Cirlot: 2002, p. 336). Por ello, el que se trate de cinco meses resulta a nuestros ojos más efectivo que si se tratara de dos o de cuatro. ¿Pero cuán sencillo de entender es esto por parte del gran público? ¿Acaso sabe la generalidad que simboliza cada número? Naturalmente, no. No es objeto de este estudio el de dilucidar qué grado de información o formación dispone el público de J.S., sino el de intentar poner en claro cómo J.S. en la elaboración de su poética se hace uso de elementos que transforma en símbolos.

Si J.S. ha escrito “cinco meses” con una intención determinada o de un modo arbitrario es algo que posiblemente quedará sin respuesta certera, pero lo escrito está escrito y supone junto con lo que puede llegar a simbolizar la fuente de nuestro estudio. En cualquier caso, la casualidad de escribir sobre la erección masculina y del número cinco, símbolo del hombre, en una misma imagen literaria como producto de un proceso creativo seguido del azar se me antoja un tanto vaga. Así, el hecho de que sean cinco meses los que sufre el personaje sin tener una erección representa un incremento del drama

se le antoja a Sabina como irresistible. Valga un ejemplo “pero dos no es igual que uno más uno” (19d, 99).

íntimo que lo aqueja, pues al alcanzar dicha cota ve amenazada su virilidad.

Desplazándonos a lo ordinal vemos, en cambio, qué tipo de profundidad alcanza el empleo de la numerología en conexión con la experiencia humana real y su contexto cultural. Haciendo referencia al pobre imaginario de los delincuentes de extrarradio de la canción Kung-Fu, J.S. canta: “No conocen otro hotel / que la quinta de Carabanchel”. Bien, esto pasa de largo en nuestro entendimiento si no sabemos de la extinta prisión madrileña de Carabanchel y de la existencia de su quinta planta, lugar donde tenían sus celdas los reclusos más peligrosos y reincidentes. La intención de J.S. es aquí clara, lo que escribe parte de la experiencia y del conocimiento real; sabe lo que trata. Vuelvo a la pregunta anterior: ¿Sabe J.S. lo que simboliza el número cinco cuando lo pretende mezclar con la erección y los meses? No lo sabemos, hemos respondido con anterioridad.

De la comparativa de ambos ejemplos uno, el de la prisión, sujeto a la experiencia y al conocimiento real y otro un tanto más misterioso e impenetrable, cabe destacar el grado de minuciosidad con que J.S. lleva a cabo el proceso de elaboración de sus canciones. Si bien atina con increíble exactitud a la hora de conocer el interior de una prisión (independientemente de la vía en la adquisición de este conocimiento) y lo que representa para los asiduos delincuentes, ¿no es casi más probable que tratándose de un hombre docto emplee los números con maestra puntería e intención certera de acertar en el blanco?

En su particular gusto por los impares, centra su atención también en el número tres. Según el maestro Cirlot simboliza la resolución del conflicto planteado por el dualismo (Cirlot: 2002, p. 336). Esto guarda una relación directa con la idea dual que es la pareja, y con su imposibilidad de formularse sin problemas en felicidad conyugal plena. Es decir, la inclusión de una tercera persona o de un tercer elemento, resuelve la frustrante situación de pareja o, al menos, sirve para demostrarla como tal “pero dos no es igual que uno más uno” escribe J.S. para intentar darle la vuelta a la matemática y mostrar que no se ajusta ésta a los

cauces de la realidad, no siempre. Este conflicto entre realidad y matemática (entendida como lógica vital donde todo puede ser sumado, restado, catalogado, solucionado...) adquiere proporciones existenciales que llegan incluso a cuestionar la propia educación obtenida desde la infancia en la configuración de conceptos:

Prima del alma desnúdame,
del traje gris de la multitud
devuélveme al camino del sur,
al país de la niñez,
donde uno y uno sumaban tres (Htg, 88).

¿No hay aquí una cierta añoranza hacia a la vida previa a la configuración categórica de la realidad, a los intentos por encajonar la existencia? Efectivamente es una declaración de intenciones hacia posicionamientos más abiertos. La idea de la realidad como algo no perfecto aparece en otras canciones como *Eva tomando el sol*, dónde J.S. plantea el intento de formar un hogar de dudosa base, por parte de una pareja de amantes que viven de forma ilegal ocupando una vivienda. J.S. no duda en emplear el número tres como símbolo de esta imperfección manifiesta en el mobiliario de la romántica pareja:

Cogimos un colchón de una basura
dos sillas y una mesa con tres patas,
mientras yo emborronaba partituras
tú freías las patatas (Htg, 88).

También es el número que elige para hablar de la delincuencia organizada, pues tres resultan ser los delincuentes que lo asaltan para después permitirle acompañarles en su juega a modo de reconciliación, “El mayor de los tres chicos / que vinieron a atracarme el mes pasado”; a su vez disponen de idéntico número de prostitutas: “controlaban tres fulanas” y reitera el número en el tiempo que necesitan para hacerse unas fotos en un dispositivo automático: “nos hicimos unas fotos / de cabina en tres minutos” (Hdh, 87).

Esta frecuencia de lo impar transmite sin duda el sentimiento de no correspondencia, de pluralidad de formas frente a dogmatismos que pretendan compartimentar o categorizar la realidad, de algún modo le sube el volumen a la realidad para hacerla más presente.⁹⁴ Es en sí misma una actitud que se ve corroborada si atendemos a los elementos que componen sus imágenes y a las realidades que evocan. Lo impar, parece responder por tanto a una particular obsesión del autor por mostrar este lado no perfecto de la realidad.

El número 7

Entre los números empleados por J.S. el número siete es, sin duda, uno de los más destacados y de los que mayor presencia tienen dentro de su largo cancionero. El número siete viene a ser insertado como un elemento de alta eficacia ya sea por la sonoridad de sus letras como por la conexión que guarda éste con la cultura occidental. Una vez más, nos fijamos en lo que Cirlot sostiene respecto a su simbología. Orden completo, periodo, ciclo. Gama esencial de los sonidos, de los colores y de las esferas planetarias, de los pecados capitales. (Cirlot: 2003, p. 336). Efectivamente, la relación existente entre el número siete con nuestra cultura es algo palpable y real. Siete son los días de la semana, siete las notas musicales, los colores del arcoíris, los pecados capitales y los sacramentos. En definitiva, el número siete se nos revela como un complejo entramado lleno de misterio, profundidad y múltiples y ricos significados.

Dentro del cancionero de J.S. vemos al número siete, acompañado de dramáticas situaciones o estados para con los personajes a los que se refiere; lo que les acontece, la gravedad de sus estados, parece estar en relación con nuestro número: “Qué has perdido siete kilos en un mes” (Fyq). Si atendemos a la canción que contiene este verso, *Conductores suicidas*, y a la adicción a las drogas a la que se alude vemos que la pérdida de masa corporal en cantidad de siete kilos viene a representar aquí

⁹⁴ Invito desde aquí a profundizar con el texto completo de Luis García Montero en el prólogo de Sabina, Joaquín: *Ciento volando de catorce*. Madrid, 2001, Visor.

la pérdida de lo esencial u orden emocional interno. En definitiva, el drama parece agravarse por tratarse de siete kilos. En cierto modo deriva de aquí una idea mínima de cantidad mínima de seguridad garantizada, unos límites que marcan el orden de lo establecido, la seguridad. Quizá por ello recurra J.S. de nuevo al número siete como reforzador de la seguridad:

Cierra tu Sinca mil con siete llaves,
da la alarma si tarda el ascensor,
duerme vestido, no apagues la luz
[...]
que anda suelta la banda del Kung-Fu (Jyp, 85).

Pero también son el límite de la paciencia para con la persona amada marcando con ello la cantidad a soportar en el trato con los demás: “Setenta veces siete lo intenté / si me largo para siempre / es porque no puedo más” (Jyp, 85). Con la extrapolación del número siete en setenta se está haciendo alusión directa a la repetición desesperada de un ciclo de desencuentros en busca de la compenetración con la pareja, tal y como relata el argumento de la canción. Aparece aquí un derivado del número siete, el setenta. Cabe destacar que no representa algo único dentro del cancionero del jienense.

En la canción *Hotel, dulce hotel* encontramos una referencia directa al mismo: “La llave está en la puerta / cuarto setenta y dos”. Pero esta cifra parece contener algo más. ¿Cabría preguntarse si existe una relación entre los dígitos que componen dicha cifra, es decir, siete por un lado y dos por otro? Pregunta sin respuesta clara pero que podemos intentar dilucidar teniendo en cuenta lo que sucederá en dicha habitación tiene lugar entre dos amantes y si en ese orden de cosas, tratándose de una relación amorosa aparentemente no ligada a los anclajes de una relación sellada por el ente social, encuentra J.S. el orden completo que significa el número siete junto con la realidad de que sean dos personas las que protagonicen el encuentro. Dicho en otros términos, el *orden completo entre dos*.

Especial mención merece la canción *Siete crisantemos* que aparte de ser una composición altamente simbólica parece estar dedicada por entero a la importancia de este número dentro de su universo significativo. Se hace en la canción una enumeración de referencias, todas agrupadas bajo el signo del siete. Referencias que se convierten en un intento por acotar la existencia en busca de una explicación que la canción parece encontrar en la multiplicidad de oportunidades, “siete carreteras delante de mí”, el aquí y el ahora. El carácter existencial de la canción deriva de la referencia al descanso eterno: “siete crisantemos en el cementerio, / siete veces sí, siete veces no, / siete negros signos de interrogación”. Pero, sobre todo, la vida se perfila en esta canción como una búsqueda, casi sin esperanza alguna, de resultados inciertos: “en busca de las siete llaves del misterio / siete versos tristes para una canción”.

Resultados que se logran tras sinsabores repetidos siete veces, “con las siete espinas de la flor del adulterio”, y que permiten la acumulación de golpes emocionales: “siete cardenales en el corazón” (Ebm, 94). ¿No les parecen estas muestras bien explicativas de toda una red emocional? Sin duda, nos aportan un panorama complejo que nos habla de un tejido emocional sensible e influenciado por las experiencias. Particular se me antoja la asociación de elementos que se da a lo largo de las canciones: el adulterio, el cementerio, las espinas, las afirmaciones y las negaciones, las carreteras, los signos de interrogación y los cardenales del corazón, todo ello multiplicado por siete como una forma de hacernos partícipes de cierta idea de culminación, de cima ya abordada y tras la que, pese al aburrimiento “del calor de la lumbre y del hogar me aburrí” (Ebm, 94), sólo queda el único remedio de seguir viviendo.

Combinaciones, cantidades e intenciones

Mediante la combinación de determinados números J.S. llega a mostrar una actitud, un posicionamiento ante hechos concretos. Ya veíamos en el subcapítulo anterior la referencia a la habitación de hotel número setenta y dos y su posible

simbolismo. Si bien este significado estaba un tanto oculto y requería de un mayor conocimiento para su posible interpretación vemos que la combinación de números no siempre resulta tan ambigua de identificar, sobre todo, cuando viene a enraizarse en el propio contexto sociocultural en que se plantea:

Un día la víbora del entresuelo
en trance a su consorte sorprendió,
formó un revuelo y telefoneó al 092⁹⁵ (Htg, 88).

La proximidad de la canción hacia un contexto cultural determinado, en este caso la realidad madrileña, se establece mediante la combinación numérica con el número de teléfono conocido por todos como resultado.

De mismo modo, se sirve J.S. de un número de teléfono local sin aparente conexión con el imaginario común más allá de ser un típico número de teléfono previo a la utilización de prefijos según comunidades autónomas. Este número de teléfono, insertado como parte del estribillo de *Todos menos tú*, corresponde a la amada correspondiente que resulta no estar accesible:

Y yo marcando el 3692230
como un idiota para oírte repetir
en el contestador que te has largado de Madrid (Fyq, 92).

Como observamos, de ambas muestras se deriva una idea de confrontación con la realidad mediante la aplicación del número de teléfono. Elemento, sin duda, totalmente presente en la sociedad del momento. El número de teléfono de la ausente amada de *Todos menos tú*, corresponde con seguridad a un intento por parte de J.S. por ofrecer un elemento cercano donde el gran público madrileño pueda verse reconocido.⁹⁶ Una

⁹⁵ Número de teléfono de la policía nacional de la Comunidad de Madrid.

⁹⁶ Quizá el propietario de dicho número de teléfono en la realidad haya sostenido largos años otra opinión de la idea creativa de nuestro autor.

conexión de una emoción particular, la que se desprende de la canción y que impacta en el gran público gracias a la existencia de esa intencionada combinación de números.

Las cantidades se asocian también a procesos emocionales, su gestión y las acciones que de los mismos derivan. Sin duda, la muestra más representativa es el propio título que catapultó a J.S. al Olimpo creativo, *19 días y 500 noches*. Espacio temporal que necesita el amante para empezar a recuperarse de la pérdida amorosa: “Tardé en aprender a olvidarla / 19 días y 500 noches” (19d, 99). Son más las noches que tarda en olvidarla aludiendo a los momentos de intimidad, seguramente no únicamente sexual. La distancia entre ambas cifras nos habla también de los distintos ritmos vitales. Son menos los días de duelo debido al quehacer cotidiano y al contexto social que pareciera suavizar el golpe.

Es cierto que las cantidades nos hablan del estado emocional de los personajes de J.S. y también nos informan de sus intenciones. Así, ante el éxito del encuentro sexual inesperado se reacciona con enorme agradecimiento. “Le solté al barman mil de propina” (Fyq, 92); y para fomentar la discreción de quienes ven más de lo debido “Hay un conserje que no ha visto nada / si le das dos mil” (Htg, 88); se aplican cantidades económicas que guardan una correspondencia real con la sociedad en que se establecen. En este caso, en el momento en que fueron creadas ambas composiciones la moneda era la peseta y tanto el billete de mil pesetas como el de dos mil existían y eran de uso común.

Las acciones de las figuras de J.S. o sus requerimientos también encuentran reflejo en el empleo de las cantidades. De este modo, la descripción de una determinada cantidad nos habla de la calidad del grupo de rock que el protagonista de *El rap del optimista* (Htg, 88) visita: “Era un grupo de esos / que ves en un garito por cien pavos” (Htg, 88); un poco menos le pide la acabada princesa a su ex enamorado para salir del paso: “dame cuarenta duros” (Jyp, 85); y bastante más parecen costar los favores de una meretriz: “me llamo Viridiana / y me apellido veinticinco mil” (Ymmc, 99).

Resumen

Aun si siempre resulta complicada la tarea de erigir una conclusión o un argumento definitivo sobre las intenciones de J.S. o sus conocimientos sobre el campo de la numerología, sí resulta evidente que las imágenes literarias que logra gracias al empleo de los números vienen a ser una representación clara de su visión del mundo que le rodea. Cantidades económicas conducen a cantidades emocionales o, al menos, a la intensidad de éstas, así como el gusto por lo impar parecía coincidir con un modo abierto y no determinista de entender la existencia.

A través de la red de imágenes simbólicas resultante del tratamiento de los números y su posterior representación, se llega a los motivos que siguen a J.S. en su afán representador. Habría que profundizar en su biografía para elaborar el camino inverso para intentar dilucidar el origen de la relación entre dichos elementos y sus más profundas emociones, tarea ésta que, pese a ser interesante, no coincide con nuestros objetivos pues no correspondería realmente a lo ya escrito, sino a su causa directa, a sus motivaciones; y en este estudio analizamos lo ya escrito como base para la representación y el simbolismo que encierra lo ya creado.

10. Los colores

La función que ejercen los colores empleados por J.S. en sus canciones no es siempre clara y fácilmente interpretable, pero existe. De esta manera observamos un mayor uso de los colores oscuros como el gris, el marrón y, cómo no, el negro. La utilización de estos tres colores parece ofrecerle a J.S. un buen apoyo para plantear sus imágenes literarias más cercanas a los sentimientos de tristeza o desesperación. Asimismo, el desencuentro con la realidad lo plasma J.S. gracias a la combinación de varios colores o a la contaminación insinuada de unos por otros. Así, el empleo de unos colores determinados parece responder a un intento de provocar una cadena de emociones precisas en el imaginario del oyente-lector. En este sentido, apunta bien Sánchez Medina acerca de la relación

biológica que se establece entre color y creación artística al afirmar y aclarar el origen de la misma:

Conocemos desde hace tiempo que el color (*Chroma*) tiene efectos sorprendentes en la conducta. Esta temática debemos entenderla recordando que el color proviene de los rayos de luz reflejada en un cuerpo. Estos rayos de luz producen una serie de reacciones fisicoquímicas en los diferentes órganos de la visión y pasando por todos los transmisores que conducen estas frecuencias eléctricas hasta las circunvoluciones ópticas [...] Estas estimulaciones colorimétricas, organizadas por los órganos sensorceptivos visuales son también llevadas a la forma y a la reacción en hipotálamo, que es un centro muy relacionado con las reacciones psicoafectivas (Sánchez Medina: 2003, p. 127).

No sólo apuntala bien las causas biológicas en la relación entre colores y emociones, sino que establece una relación directa entre elección del color y emoción determinada.

Si existen elecciones y selecciones de color por parte del ser humano, ello se debe a necesidades biofísicas que tienen que ver con las atracciones y detracciones y con ello con los estados psicoafectivos y las ya nombradas imágenes colorimétricas evocativas; aquí nos encontramos con la paracolorimetría, la colorofilia o cromofilia y colorofobia o cromofobia en una gran escala de colores, en las cuales el sujeto vibra en pro o en contra o paralelamente a determinado color, pudiéndose presentar ansiedad, angustia, agresión, odio o todo lo contrario, tranquilidad, placer, amor, ternura [...]; de ahí que todos los colores tienen sus referentes psicoafectivas emociones y así son ubicados en el entorno (Sánchez Medina: 2003, p. 130).

Opinamos con Sánchez Medina que los colores poseen una expresión específica y que su utilización dentro del marco de la creación literaria responde a un intento por causar emociones concretas que se encuentra en la base misma del encuentro entre la naturaleza y el hombre; pues de la conciencia previa que de un color concreto se tiene (casi de forma arquetípica) se puede llegar a su motivación y activación mediante los mecanismos intencionados de la creación literaria.

Pero lo realmente interesante reside en qué emociones activa J.S. Por ello debemos destacar que la vivacidad de los colores señala la importancia del mensaje que el inconsciente dirige a la conciencia (Arango Antonio: 1998, p. 279); de ahí que hayamos preferido ofrecer primero un panorama centrado en los colores cambiantes, en la combinación de colores que J.S. establece en su poética, para seguir con la poca concreción de lo oscuro y concluyendo con un trato especial al color negro y los tonos oscuros donde centramos la atención en el empleo del marrón y el gris.

Colores cambiantes

La categorización, el dogmatismo de vía única y la ortodoxia por respetar cuadrículas no como ya sabemos la guía de ruta en la que J.S. se apoya a la hora de elaborar sus composiciones, de ahí que de ellas se derive una idea de relatividad, de pluralismo vital que poco tiene que ver con ideas o postulados fijos y anclajes de la realidad. Cuando J.S. se sirve de los colores, lo hace siguiendo esta máxima de mostrar la realidad plural no sujeta presentando los colores que escoge para acompañar sus imágenes literarias como algo volátil, cambiante y no determinado ni siquiera por la propia esencia del color que las representa. Para ello, para desubicar los mismos colores, los combina y los mezcla creando un oxímoron de colores cuya misión principal parece ser la de remarcar la imprecisión de la realidad, su inexactitud.

Es en esta conciencia de la realidad tal cual, alejada de todo idealismo que la embellezca donde J.S. parece querer intuir la realidad, la que no viene condicionada por nuestra percepción: “Le dibujaba un mundo real / no uno color de rosa / pero ella prefería escuchar mentiras piadosas” (Mp, 90). Tenemos aquí un color rosa que quiere plantearnos la realidad bajo un lente ilusionante; un mundo de color rosa es, en cualquier caso, una ficción que acabará por pasar factura. Son las cuentas por ajustar mediante un desengaño, que J.S. se encarga de traducirnos a su modo en otra de sus canciones: “El príncipe azul era un impostor” (Rr, 84). Desencuentro con la satisfacción de lo

esperado como solución maestra de la realidad, al fin y al cabo, como también se apunta en *Es mentira* (Ymmc, 96):

Mejor que yo miente la necesidad,
sabe de sobra cómo hacerte llorar.
Mi crimen fue vestir
de azul al príncipe gris (Ymmc, 96).

Como vemos, aquí tiene lugar una de estas alteraciones de color que modifican la realidad de modo definitivo. El cambio de color personalizado en la figura del príncipe no es más que pretender ser lo que no se es o, al menos, intentar imponerle a la realidad algo no verdadero; lo que a ojos de J.S. parece ser un delito, un crimen.

La realidad en sí misma, el acontecer real del paso temporal se acaba siempre abriendo camino sea cual sea la óptica bajo la que se quiera observar. La existencia de la muerte, su presencia se sobrepone a toda forma de interpretación, esta captura de la realidad no escapa tampoco a un juego literario de colores dentro de una de sus imágenes más gráficas: “La muerte pasa en ambulancia blanca” (Mc, 80). Aquí, la muerte normalmente representada por el color negro aparece camuflada pero real en una ambulancia blanca, se hace presente y se inserta en el paisaje urbano cotidiano, se pasea de forma discreta gracias al color blanco, símbolo de la pureza, la santidad, la iluminación y la inocencia.

Como las figuras de J.S. no parecen ser conformistas no es raro que encontremos intentos por alterar los significados o la condición de los colores mediante la manipulación, como el caso de la fea Lola de *Besos en la frente* (Htg, 88) que intenta calmar sus ansias sexuales, perder ingenuidad corporal mediante el contacto con su espinosa almohada: “frota su cuerpo desnudo / contra el lino blanco y mudo / de la almohada” (Htg, 88). El contacto ingrato con la realidad mediante el uso de colores o la impregnación de otros pigmentos que transformen su esencia no es más que el elemento de que J.S. se sirve para condicionar la

vida del individuo al azar de la existencia que pese a ser, a veces, un impedimento no avoca irremediabilmente al fracaso:

Y aunque han pisado más de una mierda
sus zapatos de gamuza azul,⁹⁷
ahora van con Lottus sobre las moquetas
y a Solana lo tratan de tú (Htg, 88).

Aunque no por ello se deje de desear permanecer intacto de toda alteración en la aventura de abrirse camino en la vida: “así que si te cruzas / guapa por mi camino / no pises mis zapatos de gamuza azul marino” (Ymmc, 96). En ambos ejemplos, el color del cielo y de las aguas marítimas viene a representar un estado de ánimo risueño y motivado de sus personajes. Opinamos con Cirlot (Cirlot: 2003, p. 141) que el color azul por su relación esencial con el cielo y el mar significa altura y profundidad, de ahí que establezcamos una relación discreta con el ánimo y las perspectivas (materializadas por el zapato, el camino, el modo de andar) de las figuras de los ejemplos.

Que el rojo es el color del peligro o la precaución es algo presente en nuestro imaginario colectivo. Como ya mencionamos en el capítulo relativo a los elementos urbanos, existe en J.S. una relación directa entre el semáforo en rojo y el acontecer vital de los personajes. El disco rojo supone un freno, pero también una llamada de atención, de alerta para el devenir de las emociones y las vidas de sus figuras: “y los semáforos en rojo mal de ojo de Madrid / a las seis de la mañana / y se afeitan los que ya no tienen nada que soñar” (Ymmc, 96). Asimismo, también le sirve a J.S. para plantear el estado en que queda una relación amorosa prolongada hasta sus últimas consecuencias: “Y al final números rojos, en la cuenta del olvido” (Ebm, 94). Pero también es el rojo el color de los sentidos vivos y ardientes (Cirlot: 2003, p. 141) ante la escapada de la persona amada:

⁹⁷ El color de la gamuza se lo debe J.S. al roquero argentino Moris que tuvo gran éxito a finales de los setenta con *Blue Suede Shoes*, de Car Perkins (Menéndez Flores: 2016, p. 47).

Un semáforo en rojo, una mochila, un Peugeot
y aquellos ojos miopes, y la sangre al galope
por mis venas,
y esta nube de arena
dentro del corazón (19d, 99).

Quizá por esta referencia a la relación de la pasión con el color rojo se sirva J.S. de la combinación *rojo, azul, amarillo* para hacer parpadear en mitad de la noche las bombillas de un prostíbulo de carretera: “te hacen un guiño unas bombillas / azules, rojas y amarillas / pórtate bien y frena” (19d, 99). De un lado la profundidad del pensamiento sexual, el alcance espiritual mediante el ejercicio del placer corporal y la llamada de alerta de la pasión, el peligro que engendra anunciado por el guiño amigable e insinuante de las bombillas.

Si hay un color que según Cirlot representa la transición de la iluminación a lo oscuro es, sin duda, el color verde (Cirlot: 2003, p. 141). No obstante, también apunta Cirlot hacia al simbolismo para con la naturaleza por ser el color de las “plantas terrestres, perceptibles directamente”. J.S. parece unir ambas significaciones cuando nos describe a modo de presentación los embrujantes ojos de *Barbi Superstar* que, como ya conocemos, viaja de la realidad del estrellato mediático a la miseria de la marginalidad: “Tenía los pies diminutos / y unos ojos color verdes marihuana” (19d, 99).

Esta vía de transición hacia lo oscuro del ser, la inquietud de las pasiones ingobernables encuentra reflejo también en figuras burlonas presentadas en contextos de alto voltaje dentro de la noche madrileña: “muertos que no se suicidan, niños, viejos verdes” (Fyq, 92); figura burlesca la del viejo verde que es representación de la senectud pervertida o nunca alcanzada por quedarse en la contemplación de los placeres del cuerpo; figura ésta que también pertenece a los hombres que J.S. dice nunca será “viejo verde en Sodoma, deportado en Siberia” (Fyq, 92) y que al situarse en Sodoma simboliza el tránsito continuo y la perpetuación del vicio.

El cambio de unos colores por otros, su combinación o su mera insinuación nos remite a realidades más amplias. Si bien con los ejemplos anteriores debíamos emplear el imaginario colectivo como vara de medir el nivel de acierto de la poética de J.S., con los siguientes ejemplos encontramos referencias a realidades más concretas y fácilmente reconocibles si se supera la altura literaria que plantean. Habla J.S. en *De purísima y oro* de la España guerracivilista, de ese momento de tránsito político-social que fue el paso de la II República a la dictadura franquista. El cambio de signo político representado por el cambio de banderas encuentra bajo la pluma de J.S. altas cotas poéticas que nos hablan del poder emergente de la combinación de colores:

Para el Corpus
retales amarillos
que aclaren el morao
de las banderas (19d, 99).

Aclarar el color morado de la bandera significa en la realidad, el intento por cambiar la franja inferior morada de la bandera republicana por la roja que da paso a la bandera rojigualda de los nacionales que ganaron la guerra. La transformación de la bandera mediante la manipulación de sus tejidos y colores es algo que también encontramos en *Jugar por jugar* (Ymmc, 96) donde de la oficialidad de una bandera se plantean obtener prendas de ropa interior “hilvanar con jirones de banderas / braguitas rojigualdas” (Ymmc, 96).

Lo oscuro

Aunque en términos estrictos lo oscuro no se refiere directamente a los colores y su simbolismo, hemos convenido introducir este subcapítulo dedicado a la oscuridad pues ésta es un fenómeno que en origen guarda una relación con la luz (madre de todos los colores), todos los significados y el amplio espectro simbólico que cobra la oscuridad guarda por tanto una estrecha relación con la imposibilidad de reconocer tonos,

matices y formas asimilándose así la realidad a lo desconocido y, por tanto, hacer de las fuerzas desconocidas (no necesariamente negativas) un arquetipo que avivan el desconcierto emocional y el inconsciente. J.S. apunta muy acertadamente esta suerte de incertidumbre con relación al inconsciente de sus figuras o el aspecto más impenetrable de las situaciones humanas.

Por ambas vías llega Sabina a plantear esta oscuridad como un obstáculo en el entendimiento entre el individuo y la sociedad: “qué razón oscura te hizo salir del agujero” (Jyp, 85) canta J.S. para referirse a la causa de las acciones del espontáneo asesino urbano, aunque también lo emplea para hablar de la relación interpersonal: “las palabras no son más que un oscuro antifaz / una manera de disimular tu ansiedad” (Jyp, 85); y para desentramar la relación compleja con el propio interior que se antoja inaccesible o indescifrable:

Déjame solo conmigo
con el íntimo enemigo
que malvive de pensión
de mi corazón.
El receloso, el fugitivo,
el más oscuro de los dos,
el pariente pobre de la duda (Mp, 90).

La poca claridad de las formas, la incapacidad de describirlas de modo notable que permita su explicación y entendimiento hace que de esta oscuridad se derive cierto hermetismo emocional.

Hermetismo y oscuridad como garantes de la inseguridad del sentir del individuo. La ausencia de colores en la oscuridad permite sólo una única vía de diferenciación basada en la existencia o no de luz, claridad-oscuridad, blanco-negro. Bipolaridad en la identificación e interpretación de la realidad que requiere de salvaguarda como J.S. se encarga de plantearlo en *Una de romanos*: “Era condición esencial organizar bien el

modo / de entrar en la semioscuridad blanca y negra del *NO-DO*” (Htg, 88).

El color negro

De este apunte sobre la incertidumbre de los oscuros llegamos a la concreción del empleo del color negro como símbolo de fatalidad por acontecer, como preludeo o antesala descriptiva de mala fortuna.

Dicha fatalidad está normalmente representada en el exterior y se entorna con el devenir interior de los personajes. Así, el color negro de las nubes de tempestad parece querer hablarnos de la tormenta emocional que sufrirá el amante recién abandonado: “bajo un cielo más negro que el betún / chaval, ¡eh! Le dije al espejo / que hace vencido un campeón / como tú” (Rr, 84). Este carácter exógeno de la fatalidad también puede manifestarse en la vestimenta de la amante ocasional que augura mal desenlace: “Llevaba medias negras” (Mp, 90). La mujer vestida con medias negras cobra una fuerza especial de orden irresistible que impidiendo cualquier precaución se traduce en el robo posterior y la añoranza hacia ella.

Negros son también los cuestionables planteamientos existenciales puestos en duda que parecen augurar también negras respuestas: “Siete negros signos de interrogación” (Ebm, 94). Algo más difícilmente catalogable resulta, sin embargo, la atracción casi magnética que el pecado ejerce al materializarse en partes del cuerpo de la mujer deseada: “tu pelo es el más negro de los pecados” (Ebm, 94). Tentación y lado oscuro al que las figuras de J.S. parecen estar dispuestas a dejarse caer o, al menos, a colaborar en su realización poniéndose incluso de su lado de la forma más visible: “Aprender a cortarse la coleta / a vestir negro luto los domingos” (Mc, 80). Es una apuesta clara de cara a la sociedad por el color de la muerte y lo incierto, la complejidad sentimental y lo desconocido.

Entre gris y marrón

Tras haber sometido a análisis las canciones cabe destacar que hay una inclinación favorable al uso de aquellos colores

relacionados con estados anímicos alejados de la alegría. Como bien veíamos al referirnos al color negro y a sus significaciones, en los tonos oscuros encuentra J.S. los matices de la tristeza o pesadez de la que se sirve en sus canciones. Los colores marrón y gris tienen a este parecer un papel destacado.

Dentro de lo pictórico de sus imágenes literarias, de los paisajes que describe en sus canciones se nos antoja un mundo urbano en tonos oscuros o, al menos, poco luminosos que no parecen invitar a la activación sensorial de los individuos que los habitan:

Por las paredes ocre,
se desparrama el zumo
de una fruta de sangre
crecida en el asfalto.
Ya el campo estará verde,
debe ser primavera (Mc, 80).

Prestemos atención al contraste ocre de la ciudad, dentro de la gama de los marrones, con el color verde de la suposición de quien añora la vida en el campo y su paisaje. No sólo el espacio parece antojársele a J.S. en tonos oscuros poco apacibles, sino que el tiempo también parece ser objeto de tales experimentos literarios. De este modo, los lunes, con toda la carga simbólica que tienen tras de sí en el mundo occidental —la vuelta al trabajo tras el fin de semana, comenzar la semana...— no parecen ser el día más glorioso:

Pero nada decía la prensa de hoy
de esta sucia pasión,
de este lunes marrón,
del obsceno sabor a cubata de ron de tu piel
del olor a colonia barata del amanecer (Mp, 90).

Un lunes marrón viene a ser lo contrario de los días azules de esperanza y libertad, al menos para J.S. El lado marrón de la vida no resulta ser sólo válido o aplicable a espacio y tiempo, sino que atañe a las conductas de sus personajes cuando han

caído en el mayor de los excesos, como en el caso del desbocado personaje de *Conductores suicidas* que tras temporadas de riesgo termina por emborrionarse a sí mismo:

Sabías hacer turismo
al borde del abismo,
pero creo que
de un tiempo a esta parte,
te has deslizado al lado marrón (Fyq, 92).

Cotas más difusas, pero igual de simbólicas parece alcanzar el uso del color gris. El gris es para J.S. el color que mejor se aproxima al sentimiento de tristeza y fracaso. No es por ello ocasional que encontremos muestras cargadas de significados. El fracaso venido de la toma de conciencia por haber perdido algo que se deja interpretar como la alegría o la ilusión, de haber dejado pasar algo de largo, sentimiento éste que se deja perfilar bien en el atuendo de quien mide su felicidad basándose en un antiguo calendario:

Mientras por la calle pasa
la vida como un huracán
el hombre del traje gris,
saca un sucio calendario
y grita:
¿Quién me ha robado el mes de abril? (Htg, 88).

Asimismo, es el color del porvenir fracasado, de un entorno de vida en tono semioscuro, ausente de alteraciones: “Soy del color de tu porvenir, / me dijo el hombre del traje gris. / No eres mi tipo, le contesté” (Htg, 88). Tristeza y fracaso asumido o por llegar que parece dispuesto a desvanecerse, a ser desnudada, gracias al contacto con los demás: “hay unos dedos que me están quitando / la chaqueta gris” (Htg, 88). Color gris de tristeza que no se nos hace imaginar entre las alternativas de alteración sensorial de quienes derrochan vida, energía y juventud en su entrega al placer: “Hierven los clubs / y los adolescentes / comen pastillas de colores” (Ebm, 94).

Resumen

Observamos un mayor uso de colores oscuros como el gris, el marrón y, cómo no, el negro. La utilización de estos tres colores parece ofrecerle a J.S. un buen apoyo para plantear sus imágenes literarias más cercanas a los sentimientos de tristeza o desesperación.

Se produce una alteración de colores, los combina y los mezcla para remarcar la imprecisión de la realidad, su inexactitud. Como las figuras de J.S. no parecen ser conformistas no es raro que encontremos intentos por alterar los significados o la condición de los colores mediante la manipulación del lenguaje o del significado derivado de un determinado color en frases hechas o en cuestiones sabidas como el príncipe azul o la vida de color de rosa.

El amplio espectro simbólico que cobra la oscuridad guarda una estrecha relación con la imposibilidad de reconocer tonos, matices y formas asimilándose así la realidad a lo desconocido y, por tanto, hacer de las fuerzas desconocidas (no necesariamente negativas) un arquetipo que avivan el desconcierto emocional y el inconsciente. J.S. apunta muy acertadamente esta suerte de incertidumbre con relación al inconsciente de sus figuras.

El negro destaca como símbolo de fatalidad por acontecer, como preludeo o antesala descriptiva de mala fortuna al uso de aquellos colores relacionados con estados anímicos alejados de la alegría. Por otro lado, encontramos un uso frecuente del marrón y el gris como referencia del estado emocional de sus figuras.

CONCLUSIONES

EN EL CANCIONERO DE J.S. HEMOS TRATADO de exponer en la introducción los antecedentes más relevantes en el estudio de los cantautores y hemos destacado la carencia de estudios dedicados a J.S. hasta la fecha. Pocas son las monografías que se dedican a analizar con detalle y rigor científico la obra de nuestro autor. Existen biografías y numerosas entrevistas de donde el buen investigador puede extraer informaciones relevantes para el análisis de los textos escritos, pero en cualquier caso, tienen un carácter más divulgativo que científico.

Como problema principal de la investigación hemos mencionado que concebir los textos de J.S. ajenos a sus músicas no resulta fácil. Pero, puesto que los textos de sus canciones tienen una elevada calidad en sí mismos que los hace sostenerse por sí solos como textos cargados de mensajes y emociones, podemos ceñirnos únicamente al estudio de los materiales escritos sin perder anclajes de significación al no estar analizando la música que acompaña las canciones.

En esta parte del trabajo hemos destacado que las canciones de J.S. gozan de una carga emocional innegable. Así, hemos concretado que nuestro interés ha sido el de ilustrar y comprender qué y cómo logra J.S. transmitir esa carga emocional de sus canciones. Es decir, conocer desde qué óptica y mediante qué símbolos aborda nuestro autor su oficio de creador, qué temas son de su interés, cómo los articula, cuál es el estado anímico que de todo ello acaba primando en su cancionero y en qué medida se puede afirmar que sus canciones encuentran base en la tristeza y la desesperación combinadas con vitalismo como telón de fondo.

Para alcanzar este cometido hemos aclarado lo que entendemos bajo los conceptos de símbolo y desesperación; estableciendo entre los primeros tres grandes configuradores de perspectiva que han dado lugar a nuestros bloques temáticos de análisis: Personajes al límite, La ciudad como escenario salvaje, La naturaleza como contorno, La existencia, lo religioso, Las vías de escape, La insoportable cotidianidad, Sexo como salvación, El acceso a la mujer y el amor, Los números irregulares y, por último, Los colores.

Partiendo de esta distribución, hemos analizado en detalle los personajes que habitan el mundo creado por J.S., concluyendo que nuestro autor se sirve de figuras al límite de sus propias capacidades (emocionales y económicas) encontrando en este estado anímico el caldo de cultivo de su creación. Vemos que J.S. no duda en posicionarse al lado de sus figuras, estableciendo una simpatía por su acontecer emocional. Esto lo logra creando canciones con un narrador que se acerca al límite o que lo contempla lo suficiente como para poder contarlo.

La delincuencia surge como una constante en el mundo de estas figuras y representa la vía de escape a la frustración o limitación de su existencia. Así, el uso predilecto de objetos como la navaja, sucesos como el atraco y lugares como las esquinas son una constante en el cancionero de J.S. La simpatía hacia este nivel de existencia encuentra cabida también en las referencias continuas al ladrón de barrio. Ensoñación, disfrute y vuelta a la realidad son tres estados que J.S. se encarga de introducir en sus relatos como algo que oscila sobre los delincuentes de su universo. Estos tres estados se dan fugazmente transmitiendo una idea clara de inseguridad. En la figura del ladrón de barrio, concretamente, hemos visto como se daban cita los sueños e ilusiones del grueso de la población más humilde.

Asimismo, hemos mostrado la predilección de J.S. por el perfil de los individuos que se han convertido en un proyecto frustrado de sí mismos; normalmente se trata de figuras empobrecidas tanto económica como emocionalmente. Hemos

visto cómo J.S. se detiene en estas figuras dotándoles de atributos. Personajes en busca de un éxito incierto y otros con un lastre de derrota interior ofrecen el patrón común de la soledad como causa de tristeza y desesperación.

Posteriormente se ha analizado el vestido y los accesorios del fracaso que acompaña a estas figuras. Hemos visto como existe una relación directa entre la forma de vestir de los personajes, (incluidos sus accesorios), el sentir del personaje y el mundo exterior de los mismos. Hemos ilustrado como J.S. logra hacer transpirar el tejido emocional de sus personajes mediante su forma de vestir o de servirse de accesorios, tales como un pañuelo o unas maletas. Nos hemos detenido también en el análisis de otros significados que tiene el vestido en el cancionero de J.S.: la añoranza a la desnudez como acceso directo al cuerpo sin intermediación alguna y la libertad sexual, el vestido como forma de etiquetación social y como forma de expresión propia del fracaso, mayormente emocional, de los personajes que las visten.

Como segundo bloque temático hemos abordado el trato que J.S. le da a la ciudad. Aquí, en nuestro estudio hemos destacado que el mundo de J.S. es primordialmente urbano. Lo escrito se encuentra mayormente enmarcado en espacios urbanos. La ciudad se perfila, por tanto, como el medio de las figuras de J.S., un medio que ellas tienen que descubrir y explorar en su existencia. La extensión física de la ciudad, así como la pluralidad de oportunidades que ofrece facilita el paralelismo entre ciudad y jungla.

Por otro lado, hemos visto que la ciudad le sirve a J.S. como metáfora de situación para referenciar el estado emocional de sus figuras. En el análisis de las partes de la ciudad, hemos establecido que cuando J.S. habla de ciudad, centra su atención en la diferenciación suburbio y centro, estableciendo a su vez una división social. Hemos tratado de aclarar en qué medida es Madrid la ciudad predilecta en el cancionero de nuestro autor. Aquí, las continuas referencias a los barrios de la capital, así como las muestras de afecto hacia sus estaciones de tren (la

estación de Atocha como último destino de la existencia) o las menciones a las estaciones de metro más centrales han sido fundamentales. Elementos esenciales en las descripciones urbanas de J.S. han sido las carreteras.

Hemos analizado cómo J.S. ve en las carreteras y autopistas una vía de escape en la persecución de los propios sueños y una huida de la depresión. Carreteras que siempre empiezan y acaban en una ciudad. Las autopistas surgen aquí como un lugar donde ejercer la aceleración, la velocidad que debe tener la búsqueda de libertad. Esta velocidad, como hemos visto, no es más que una clara apuesta por el vitalismo. Entre los habitáculos de la ciudad hemos aclarado cómo J.S. le da predilección a bares y hoteles como lugares de descubrimiento y encuentro potencial con experiencias nuevas. Por otro lado, la vivienda habitual es causa de abatimiento, aburrimiento y delimitadora de la acción individual.

Esta individualidad se retoma, como hemos visto, en los bares entendidos no como lugares de encuentro social, sino plataformas de lanzamiento en la adquisición de intensas vivencias de todo tipo. Los bares también son la pista de aterrizaje tras el fracaso. En cualquier caso, tras nuestro análisis concluimos que J.S. establece una relación muy estrecha entre bares y realidad. Los hoteles, tras nuestro análisis, son el lugar físico de realización de vivencias intensas; es a su vez un vehículo de emociones más intensas y placenteras que las aportadas por los lugares donde se desarrollan conceptos como el hogar y la familia.

Al analizar los elementos urbanos nos hemos centrado en las estatuas y los semáforos. Hemos querido señalar cómo triunfan las emociones de corte individual sobre las representaciones colectivas y, al mismo, la desprotección que el individuo experimenta ante las mismas representaciones según sus circunstancias. Los semáforos marcan también el ritmo del palpitar emocional de las figuras de J.S. En cualquier caso, hemos pretendido poner en claro cómo se sirve J.S. de dichos elementos para representar la relación entre el individuo y la

ciudad como ente colectivo. Posteriormente y finalizando el segundo bloque, hemos expuesto cómo los transportes ocupan un lugar clave en el cancionero.

La estación de Atocha como punto de llegada y salida no sólo a la ciudad, sino a la posibilidad de experimentar. El metro como referencial directo de la obligatoriedad laboral. Los autobuses como espacio de mezcla social y, por último, taxis y motos como garantes de mayor libertad y alejamiento de la obligación y el compromiso.

En relación con el tercer bloque temático de este estudio, cabe destacar que nos hemos centrado primeramente en el contraste campo-ciudad, donde hemos tratado la contraposición y la distancia entre lo urbano y lo natural. La ciudad surge como manifestación humana ajena a los órdenes naturales, como realización positiva del hombre contra el entorno. Es por ello por lo que J.S. apunta de un lado, la sustitución de elementos naturales por los tecnológicos y de otro la anulada función de lo natural. Tampoco duda, como hemos señalado en este estudio, en denunciar el urbanismo desmedido y su influencia directa en el hombre, apuntando a la tranquilidad rural como lugar de descanso eterno.

En el análisis más concreto de los elementos naturales nos hemos ocupado primeramente de la lluvia y de todos los elementos derivados de ella. Como hemos puesto en claro, la lluvia aparece en gran número de ocasiones a lo largo del cancionero; lo hace acompañando una desgracia, siendo su contexto. Nuestro autor se sirve de la lluvia para hablarnos también del interior de sus figuras, igual que hace con el vestido o los elementos urbanos. Se ha analizado la conjunción entre lluvia y noche como imposibilidad de los deseos del hombre. La tormenta, como principal elemento derivado de la lluvia, es representativo del apagón emocional, pero también del agitado acontecer político. El trueno aparece como separador de realidades diferentes y viene a marcar la pérdida de la ignorancia y de la inocencia.

Asimismo, el aguacero es una continuidad adversa de la que no se puede escapar si no es por el ajuste de cuentas con la realidad, tal como hemos visto. El huracán es también un elemento al que recurre J.S. para destacar el ritmo de la vida en la ciudad. Además, hemos visto que la ausencia de lluvia le ofrece a J.S. la posibilidad de felicidad. De este modo, el no estar expuesto a la lluvia es una garantía de fortuna, representada mediante el uso casi mágico del paraguas.

Otro elemento importante es el mar. El mar, como hemos visto, no tiene un único significado para J.S. ni ofrece, por tanto, una única forma de interpretación. Primeramente, hemos visto al mar como instinto natural irrefrenable que siempre acaba por cobrarse lo que es suyo. En todo el análisis hemos seguido de cerca las orientaciones que el maestro Cirlot nos ofrece en su diccionario de símbolos. A partir de esto, hemos considerado que el mar no sólo se ha representado como una fuente de vida, sino también como un elemento vertical del desarrollo interior y como punto materializado de la unión entre el cielo y la tierra. También hemos centrado nuestra atención en las referencias que J.S. hace a los efectos del mar, analizando el oleaje con sus propiedades curativas y desencantadoras.

Otros elementos naturales que hemos analizado en nuestro estudio han sido los astros. Hemos destacado la presencia de la luna y el sol dentro del cancionero de J.S. La luna aparece primeramente como un testigo atento y vigilante de la noche, casi como un agente protector para quienes utilizan la noche para cometer actos delictivos. Además, hemos visto que la luna no pierde dentro del cancionero el simbolismo romántico tradicional, apareciendo como confesora en cuestiones de amor. Por último, hemos planteado, la expresión de la luna llena como sinónimo de plenitud de los sentidos y del goce sexual. Hemos establecido que la luna no parece encontrar un significado único dentro de las composiciones de J.S., sino que tiene una significación variable. No obstante, sí le sirve como elemento clave para contextualizar y redondear situaciones.

El sol goza de igual tratamiento, pero con una particularidad añadida. Como hemos visto, es un vector importante para medir el tiempo, es un garante del orden, un catalizador de los momentos de placer; su ausencia, por tanto, marca el inicio de lo incierto, de lo desconocido. J.S. elabora una visión un tanto vampírica del sol, estableciendo en su presencia una frontera temporal entre disfrute y obligación, seguridad e incertidumbre, pasión y deber; lo que tiene efectos directos en las figuras de J.S.

Hemos preferido hacer una diferenciación entre el tratamiento de los astros y los momentos de la naturaleza. Al analizar la noche hemos establecido que el mundo de J.S. sucede casi siempre en nocturnidad. Como hemos analizado, la noche es una rendija por la que deslizarse escapando de la realidad diaria, en ella se intenta alcanzar cierta libertad perdida durante el día. La noche, como hemos señalado, aparece como espacio temporal donde el disfrute sensorial es posible, pero donde la decepción también lo es. Cuando J.S. habla de la noche, parece referirse sólo a los que hacen de ella su marco de vida. Cuando se habla del día, como hemos señalado, se contextualiza todo con contextos poco amables tendentes a una confrontación agria con la realidad.

Hemos observado una profunda relación entre el día, la desorientación, el trabajo y la imposibilidad del amor. Mientras que la noche es para el hedonismo, el día es para el estoicismo y el aguante. Sin embargo, se hacen numerosas menciones al amanecer como momento de relevancia. Como hemos destacado, es un momento bisagra de especial intensidad emocional y física. Se mezclan a este respecto dos mundos diferentes, el habitado por trabajo matutino y el de los últimos vestigios del disfrute nocturno; J.S. muestra más predilección por los segundos.

Llegamos a la flora y la fauna. En nuestro análisis hemos destacado que la flora no está demasiado presente en el cancionero y las que hay son ambivalentes. A tiempos: personifica el dolor como la enredadera sin rumbo; expresa y

colabora a perfilar el mundo caótico, hedonista y doméstico al emplear la Ketama como elemento decorativo; referencia una vida familiar no deseada como el caso del jardín; y, por último, se ciñe en forma de floristería en referente del sentimiento amoroso. A modo de conclusión, podemos aludir a una relación directa entre comportamiento humano y uso de la flora. La acción de las plantas y el estado de las mismas representa también estados anímicos o circunstancias vitales de las figuras de J.S.

Hemos tratado de exponer que los animales citados son pocos, pero bien perfilados según patrones tradicionales. Siempre se trata de animales de tipo doméstico. Para hablarnos de la contradicción utiliza J.S. una tortuga que impera que corramos. Como hemos destacado, el perro viene a simbolizar la domesticación de los impulsos, también la lealtad, la fidelidad y cierta docilidad al placer. Los ladridos, la forma de expresión del perro aparece varias veces en el cancionero. Nos hemos detenido, de igual modo, en el desapego amoroso y la libertad que representa en J.S. el gato que aprovecha cada momento de soledad para ejercer una libertad que no parece ser del todo satisfactoria. Como hemos estudiado, los animales le sirven a J.S. para realizar metáforas que en realidad hablan de los personajes de sus canciones.

Como cuarto bloque temático abordamos la existencia y lo religioso. No encontramos en el cancionero de J.S. un intento por dar respuesta a las grandes preguntas del hombre. Tampoco se muestra apenas una preocupación por dichos temas. La existencia en sí misma es contemplada como un presente real, un tanto ajeno a elucubraciones de otro tipo. En este presente accesible, este único y palpable aquí y ahora en que se desarrollan las canciones de J.S., es el placer un motor esencial. La existencia tiene valor porque en ella se puede obtener placer, parece derivar de muchos de los versos del autor.

La muerte y la vida son asuntos tratados y presentes en las canciones. Ambos, son vistos, probablemente, como elementos constantes y próximos a sus figuras. Así, aparece en imágenes

de fuerte carácter simbólico por ser fruto de una combinación de elementos cotidianos y abstractos. Realidad ésta que parece ser el *Caballo de Troya* de nuestro autor.

El destino se muestra como un magma impreciso de inseguridades y amenazas. Por ello, señala J.S. al destino como un agente que juega sus propias cartas, sin atender a los deseos o perspectivas de los personajes. El destino es, como los dioses del Olimpo, un actor que se entremezcla en su personificación en la vida de las figuras de J.S.

Existen un gran número de referencias bíblicas: el diablo, la resurrección, la pareja bíblica, la Pasión y los sacramentos... J.S. se sirve de ellas, bien como escenario para sus relatos, como referencias ligeras para apuntalar el sentido de afirmaciones apoyándose en la fuerte carga significativa del discurso bíblico. Y, por último, como punto de conexión con el imaginario colectivo, bien para explicar significados, o para burlarse de él.

Se ofrece una visión de la existencia muy anclada a la vida, donde el placer es una garantía de vitalidad. En esta estrecha relación con la realidad sin atender a un posible más allá, existe un profundo poso de desengaño y de choque con la realidad. Cuestiones éstas que son el fruto de muchas de las frustraciones que aparecen en las canciones. No por ello deja J.S. un espacio para la queja gratuita. Se destierra la idea del suicidio, apuesta por la vida con todos sus sinsabores incluidos, aunque no quede más remedio que seguir viviendo.

Continuamos con el quinto aspecto a analizar, el de las vías de escape a las que recurre el individuo. Las principales son el alcohol y las drogas. Dentro del alcohol encontramos una tendencia casi constante en mostrarlo como una vía directa para escapar del eje fijo de la rutina y como un compañero indispensable de la fiesta.

Dependiendo de la situación a tratar en la canción, se refiere nuestro autor a un tipo de bebida alcohólica u otra, pudiendo establecer de ello categorías internas equivalentes a las situaciones a vivir (champán para grandes ocasiones y cerveza

para lo rutinario) y verdaderos juegos de complicidad para con el lector.

En lo relativo al mundo de los bares, se emplean de modo maestro los comportamientos rituales de carácter social para articular el argumento de sus canciones: el pedir una copa en un bar, el invitar a alguien o el aceptar una invitación y el pagar una ronda. Estos tres elementos cumplen una función clara dentro las canciones haciendo avanzar el argumento o dislocar la atención hacia otro asunto. Se aprecia una dinámica repetitiva, casi de vaivén, en la relación de los personajes y los bares. Se llega a ésta mediante un golpe, normalmente de corte amoroso, estableciéndose la cadena abandono, bar, copa / drogas, nueva compañía. Esta dinámica se puede plantear de modo burlesco o con tintes semidramáticos.

En lo concerniente a las drogas, se establece la misma dimensión de evasión de la realidad normalmente como medio de aumentar la percepción o por dependencia. En esta línea encontramos una serie de referencias a las consecuencias del abuso de las drogas que no hemos podido obviar, teniendo en cuenta el carácter lúdico y tolerante de nuestro autor. Asimismo, el uso de las drogas y el alcohol casi siempre aparecen como algo que se da en compañía de más personas, nunca como vía de autoconocimiento, pero sí como autodestrucción.

Como último apéndice tratamos el tabaco como mal menor que no juega un papel tan destacado como las otras sustancias dentro del cancionero, quedando como un elemento de juego para el engranaje narrativo de las canciones.

Proseguimos con *La insoportable cotidianidad* como sexto punto de nuestro trabajo para descubrir que J.S. hace muestra de una amplia gama de recursos para ilustrar su impostura contra los convencionalismos. En el cancionero se muestra un continuo rechazo a la idea de la responsabilidad. No duda en animar a huir de una vida rutinaria, partiendo de la base que la felicidad está fuera de ella.

La intensidad que predicen sus canciones, el discurso del vivir a tope porque esto de vivir se acaba, parece abarcar cada

parcela de su cancionero. El mundo del trabajo, el hogar y la familia se ven golpeados por mensajes en favor del placer y de la no responsabilidad. Se aprecia un cierto anarquismo en el discurso de su narrador en primera persona y una desconfianza al sistema que lo arrojan al individualismo más marcado.

El hogar y la familia también se ven afectados por esta impostura. En la mayoría de las referencias al tema, la convivencia entre dos supone conflictos internos en lugar de bienestar. Como hemos visto, el hogar como forma de rutina, es para J.S. un caldo de cultivo idóneo para el aburrimiento.

El trabajo es visto como una condena. Aquí la sincronía del despertador y la rutina son las herramientas base para enarbolar un discurso en favor de la actividad laboral relacionada más con los propios deseos que con los ajenos. En ocasiones, pareciera alertar de la trampa del trabajo y los compromisos que impliquen responsabilidad.

Las etiquetas sociales y el qué dirán están presentes en el cancionero y en el acontecer de sus personajes. No obstante, se plantea la necesidad de saltárselos para alcanzar la propia realización.

Como séptimo capítulo nos centramos en el análisis de la sexualidad, bajo el título *Sexo como salvación*. Como características generales del tratamiento que J.S. hace del sexo destacan una serie de pautas básicas como coordinadas de su labor creativa. En primer lugar, encontramos a la heterosexualidad como opción sexual primordial. En base a ella establece la fascinación, casi idealización, del cuerpo femenino y los juegos de seducción. Encontramos también un gran respeto hacia otras opciones sexuales. Apreciable por la ausencia de mofa o tratamiento similar. Destaca el componente lúdico, desinhibido y a veces desbocado del encuentro sexual. Ya sea entre dos o más personas.

Las canciones de J.S. son eróticas —no pornográficas—, pues se sirven de muchos elementos que favorecen el juego de ausencias y cuidado estilístico necesarios para la elaboración de imágenes eróticas. Entre otros elementos de su taller creativo,

J.S. mezcla elementos cotidianos —tales como objetos o partes del cuerpo— con realidades más complejas por abstractas como la identidad sexual y la libre expresión de la identidad sexual, logrando con todo ello un buen número de imágenes simbólicas relativas a un tejido emocional propio.

Sobre esta base se aprecia una separación de la moral general para atender los propios placeres. La idea de la promiscuidad aparece como un comportamiento sexual común. A veces, en busca del puro placer; otras, en cambio, como forma de persecución de cosas imprecisas que no se llegan a encontrar nunca.

Encontramos cierta ansiedad en la forma en que los personajes de J.S. experimentan sus encuentros sexuales. La sensación de prisa e impaciencia es frecuente. Tener sexo huyendo del paso del tiempo, como perseguidos por el pasar de las horas o la muerte de los sentidos y la pasión. Podemos establecer una relación entre juventud y sexualidad placentera.

El sexo en soledad no se muestra como algo realmente placentero, sino como un consuelo más bien pobre que puede desembocar en tragedia cómica. Por otro lado, el sexo entre dos se muestra como una carrera de obstáculos donde para obtener placer o aceptación ajena hay que librar combate contra impedimentos de todo tipo —morales, burocráticos, complejos físicos...—. De esta imposibilidad de acceder al sexo de un modo suave, se deriva la relación sexo-violencia que, si bien puede ser criticada, se aprecia en varias de las canciones. Es por ello por lo que J.S. apuesta varias veces en dejar la reputación y la moral a un lado a la hora de abordar un encuentro sexual.

La mujer es la gran protagonista del deseo masculino. Las partes de su cuerpo ejercen una fuerte atracción hacia los personajes de J.S. Algunas partes del cuerpo son reiterativas —la boca, el pelo, las caderas, las piernas—. El alcanzar el cuerpo femenino supone una especie de redención para el espíritu masculino que describe J.S.

La infidelidad carnal se altera, siendo ofrecida en tono burlesco, desbrozada del drama humano de los valores humanos.

La prostitución aparece de forma frecuente en el cancionero. Apreciamos tres niveles o enfoques que creemos son fruto de una evolución en la apreciación personal del autor hacia las prostitutas y su oficio. En un primer nivel, en los primeros discos, existe un ligero tono crítico. A continuación, se ofrece este mundo desde la perspectiva fría del cliente y, por último, con el más absoluto respeto y veneración.

Llegando al final de nuestro estudio, nos encargamos de uno de los temas clave del cancionero de J.S. *El acceso a la mujer y el amor*. Encontramos dinámicas frecuentes. Por un lado, los narradores de sus canciones se ven envueltos en aventuras amorosas de muy diferentes tipos. Es por la riqueza de estos ejemplos, por lo que podemos decir que el amor, con todos sus derivados (el desamor, los diferentes tipos de acceso a la mujer puesto que hablamos de un amor heterosexual, y la imposibilidad de lograr el amor pleno) es uno de los temas centrales del cancionero.

Para articular esta temática, J.S. se sirve de la figura de narradores en primera persona y personajes —tanto femeninos como masculinos— que sustentan y llevan el argumento. Dentro de los tipos de personajes femeninos del cancionero encontramos diferentes tipos de mujeres.

En primer lugar, tenemos lo que hemos denominado la mujer invisible. Es la mujer símbolo de todas las demás, a la que se canta en segunda persona y que no interactúa con los personajes masculinos, narradores de las canciones. La mujer ausente es receptora de la sentimentalidad de los sujetos de las canciones. Esta mujer cumple siempre una de las siguientes características: causa o causó un agravio sentimental, sexualmente no logra satisfacer plenamente al hombre, lo deja, o lo dejó, solo y abandonado, se le hacen llamadas de atención o reproches. En segundo lugar, tenemos la mujer fatal que se usa para desmontar su mito deshumanizándolas. Se observa una contraposición entre deseos sexuales y costumbres como el matrimonio.

En tercer lugar, está la mujer rota como devenir fatal de la mujer, origen de tormentos amorosos, condenada a la soledad y

a la capacidad de autodestrucción. En cuarto lugar, encontramos a la mujer libre que es elogiada y añorada mediante la dedicación de atenciones sentimentales dentro de la soledad del narrador. Es libre la que se sale de la rutina, la que rompe los convencionalismos y la que es capaz de tener placer sexual sin vínculo emocional. Además, también parecen gozar de cierto paganismo y arbitrariedad.

Entre las vías de acceso a la mujer encontramos la seducción y los ligues pasajeros. La seducción como mecanismo para obtener placer sexual, pero sobre todo como acercamiento movido por un anhelo de compañía camuflado de satisfacción corporal. Está antes de la responsabilidad del amor establecido y por ello se ensalza. La seducción se contempla como una aventura de doble perfil. Los ligues pasajeros son una gran fuente de placer para los personajes de J.S. Para obtenerlos, se emplean todo tipo de artimañas. A veces, sin embargo, son una trampa, pues los narradores acaban siendo víctimas de un flechazo. Entrañan tanto riesgos emocionales como la posibilidad de encontrar consuelo tras un desamor. Llevando el trato que recibe el amor hasta el campo de la psicología, se podría hablar incluso de *donjuanismo* y *codependencia* como síntomas generales de las figuras de J.S.

En cuanto a lo que respecta al amor en sí mismo en forma de relación amorosa, destacan más los aspectos negativos que los positivos. Alineado con su generación J.S. reivindica, mediante la añoranza y el lamento por la mujer amada ausente, la ternura de lo femenino, pero no puede evitar colaborar al fracaso a la hora de encontrar la estabilidad de la pareja. Es por ello que el amor a medida se plantea siempre como algo condenado a quebrarse a medio plazo. Además, el dolor y la soledad se manifiestan con gran frecuencia en lo que al amor se refiere. De todo ello se deriva una desesperación por el hecho de no poder corresponder el impulso amoroso al verse sus personajes en la encrucijada entre el deber y el querer, entre lo que deben hacer y lo que quieren. Formulaciones de este conflicto interno son la ruptura sentimental, el abandono de la persona amada y la

infidelidad como vía de escape intermedio al tedio del amor condenado a no satisfacer plenamente.

Llegamos con *Los números irregulares* al penúltimo punto de nuestro estudio para deducir que, aunque siempre resulta complicada la tarea de erigir una conclusión o un argumento definitivo sobre las intenciones de J.S. o sus conocimientos sobre el campo de la numerología, resulta evidente que las imágenes literarias que logra gracias al empleo de los números vienen a ser una representación clara de su visión del mundo que le rodea. Cantidades económicas conducen a cantidades emocionales o, al menos, a la intensidad de éstas, así como el gusto por lo impar parecía coincidir con un modo abierto y no determinista de entender la existencia.

A través de la red de imágenes simbólicas resultante del tratamiento de los números y su posterior representación, se llega a los motivos que siguen a J.S. en su afán representador. Habría que profundizar en su biografía para elaborar el camino inverso para intentar dilucidar el origen de la relación entre dichos elementos y sus más profundas emociones, tarea ésta que, pese a ser interesante, no coincide con nuestros objetivos pues no correspondería realmente a lo ya escrito, sino a su causa directa, a sus motivaciones; y en este estudio analizamos lo ya escrito como base para la representación y el simbolismo que encierra lo ya creado.

Finalmente, concluimos nuestro trabajo con el enfoque puesto en los colores. Aquí observamos un mayor uso de colores oscuros como el gris, el marrón y, cómo no, el negro. La utilización de estos tres colores parece ofrecerle a J.S. un buen apoyo para plantear sus imágenes literarias más cercanas a los sentimientos de tristeza o desesperación.

Se produce una alteración de colores, los combina y los mezcla para remarcar la imprecisión de la realidad, su inexactitud. Como las figuras de J.S. no parecen ser conformistas no es raro que encontremos intentos por alterar los significados o la condición de los colores mediante la manipulación del lenguaje o del significado derivado de un

determinado color en frases hechas o en cuestiones sabidas como el príncipe azul o la vida de color de rosa.

El amplio espectro simbólico que cobra la oscuridad guarda una estrecha relación con la imposibilidad de reconocer tonos, matices y formas asimilándose así la realidad a lo desconocido y, por tanto, hacer de las fuerzas desconocidas (no necesariamente negativas) un arquetipo que aviva el desconcierto emocional y el inconsciente. J.S. apunta muy acertadamente esta suerte de incertidumbre con relación al inconsciente de sus figuras

El negro destaca como símbolo de fatalidad por acontecer, como preludeo o antesala descriptiva de mala fortuna. Por otro lado, encontramos un uso frecuente del marrón y el gris como referencia del estado emocional de sus figuras.

A modo de conclusión, podemos decir que hemos mostrado cómo nuestro autor establece, gracias a todos los símbolos vistos y su forma de componer las imágenes gracias a la combinación de elementos tangibles y cercanos con otros abstractos tales como sentimientos, impulsos que despiertan y activan en el lector oyente un complejo sistema de referencias emocionales. Los símbolos creados por nuestro autor fundamentan su éxito en el origen de sus componentes. J.S. se sirve de elementos sacados directamente de la cotidianidad y de la vida diaria logrando que el lector oyente se sienta correspondido en sus canciones. La elección de dichos elementos cotidianos crea una comunicación directa con experiencias y vivencias colectivas. El tejido emocional que predomina en el cancionero es, como hemos visto, ambivalente. Si bien hay escenas de profunda tristeza, también las hay de contagioso vitalismo.

La forma en la que J.S. enarbola las imágenes dentro del hilo narrativo de una canción pretende ser la causa de un golpe de efecto en el lector oyente, pero también una toma de posición del propio autor que no se llega a separar del todo de sus figuras y escenarios. Por último, queda decir que hemos establecido las temáticas particulares que cruzan el cancionero de J.S., para luego, una vez analizadas, no poder separarlas del sentimiento

de desesperación que atraviesa, de forma transversal, toda su obra mediante los símbolos analizados. Finalmente, la abundancia de elementos simbólicos referenciados, basada en un complejo tejido emocional relacionado con el inconsciente colectivo de las últimas generaciones nacidas en el siglo XX, no parece poder ser atribuida tan sólo a un proceso de creación aleatorio o inconsciente.

FUENTES CONSULTADAS

Discografía de Joaquín Sabina (1978-2009)

MOVIEPLAY. 1978. INVENTARIO (Inv, 78)

Inventario. – Tratado de impaciencia. – Tango del quinielista. – 1968. – 40 Orsett Terrace. – Romance de la dama y el pastor. – Donde dijeron digo decid Diego. – Canción para las manos de un soldado. – Palabras como cuerpos. – Mi vecino de arriba.

EPIC/ARIOLA. 1980. MALAS COMPAÑÍAS (Mc, 80)

Calle Melancolía. – Qué demasiado. – Carguen, apunten, fuego. – Gulliver. – Círculos viciosos. – Pongamos que hablo de Madrid. – Manual para héroes o canallas. – Bruja. – Mi amigo Satán. – Pasándolo bien.

EPIC/ARIOLA .1983. RULETA RUSA (Rr, 84)

Ocupen su localidad. – Telespañolito. – Caballo de cartón. – Guerra mundial. – Negra noche. – Eh, Sabina. – Juana la loca. – Ring, Ring, Ring. – Pisa el acelerador. – Por el túnel- Viejo blues de la soledad.

BMG/ARIOLA. 1985. JUEZ Y PARTE (Jyp, 85)

Whisky sin soda. – Cuando era más joven. – Ciudadano cero. – El joven aprendiz de pintor. – Rebajas de enero. – Kung-Fu. – Balada de Tolito. – Incompatibilidad de caracteres. – Princesa. – Quédate a dormir.

BMG/ARIOLA.1986. JOAQUÍN SABINA Y VICEVERSA (Jyv, 86)

CD1 (Nuevas de este CD) Hay mujeres. – Zumo de neón. – Cómo decirte, cómo contarte. CD2 (Nuevas de este CD) Adiós, adiós. – Despedida.

BMG/ARIOLA. 1987. HOTEL, DULCE HOTEL (Hdh, 87)

Así estoy yo sin ti.- Pacto entre caballeros.- Que se llama soledad.- Besos de Judas.- Oiga, doctor.- Amores eternos.- Mónica.- Cuernos.- Hotel, dulce hotel.

BMG/ARIOLA. 1988. EL HOMBRE DEL TRAJE GRIS (Htg, 88)

Eva tomando el sol.- Besos en la frente.- ¿Quién me ha robado el mes de abril?- Una de romanos.- Juegos de azar.- Locos de atar.- Nacidos para perder.- Peligro de incendio.- ¡Al ladrón, al ladrón!- Cuando aprieta el frío.- Los perros del amanecer.- Rap del optimista.

BMG/ARIOLA. 1990. MENTIRAS PIADOSAS (Mp, 90)

Eclipse de mar.- Pobre Cristina.- Y si amanece por fin.- El muro de Berlín.- Mentiras piadosas.- Con un par.- Corre, dijo la tortuga.- Con la frente marchita.- Ataque de tos. Medias negras.- Ponme un trago más.- A ti que te lo haces.

BMG/ARIOLA. 1992. FÍSICA Y QUÍMICA (Fyq, 92)

Y nos dieron las diez.- Conductores suicidas.- Yo quiero ser una chica Almodóvar.- A la orilla de la chimenea.- Todos menos tú.- La del pirata cojo.- La canción de las noches perdidas.- Los cuentos que yo cuento.- Peor para el sol.- Amor se llama el juego.- Pastillas para no soñar.

BMG/ARIOLA. 1994. ESTA BOCA ES MÍA (Ebm, 94)

Esta noche contigo.- Por el bulevar de los sueños rotos.- Incluso en estos tiempos.- Siete crisantemos.- Besos con sal.- Ruido.- El blues de lo que pasa en mi escalera.- Como un explorador.- Mujeres fatal.- Ganas de....- La casa por la ventana.- Más de cien mentiras.- Esta boca es mía.

BMG/ARIOLA. 1996. YO, MÍ, ME, CONTIGO (Ymmc, 96)

El rocanrol de los idiotas.- Contigo.- Jugar por jugar.- Es mentira.- Mi primo el Nano.- Aves de paso.- El capitán de su calle.- Postal de La Habana.- Y sin embargo.- Viridiana.- Seis de la mañana.- No sopor... no sopor.- Tan joven y tan viejo.

SONY MUSIC/ BMG ARIOLA. 1998. ENEMIGOS ÍNTIMOS (Ei, 98)

La vida moderna.- Lázaro.- Lluve sobre mojado.- Tengo una muñeca que regala besos.- Si volvieran los dragones.- Cecilia.- Delirium Tremens.- Yo me bajo en Atocha.- Buenos Aires.- Más guapa que cualquiera.- Flores en su entierro.- ¿Hasta cuándo?.- La canción de los buenos borrachos.- Enemigos íntimos.

BMG/ARIOLA. 1999. 19 DÍAS Y 500 NOCHES (19d, 99)

Ahora que.- 19 días y 500 noches.- Barbi Superstar.- Una canción para la Magdalena.- Dieguitos y Mafaldas.- A mis cuarenta y diez.- El caso de la rubia platino.- Donde habita el olvido.- Cerrado por derribo.- Pero qué hermosas eran.- De purísima y oro.- Como te digo una co.- Noches de boda.

BMG/ARIOLA. 2000. NOS SOBRAN LOS MOTIVOS (Nsm, 00)

(Nuevas de este disco) Nos sobran los motivos.- Rosa de Lima.- Contigo.

SONY BMG/ARIOLA. 2002. DÍMELO EN LA CALLE (Dc, 02)

No permita la Virgen.- Vámonos pa'l Sur- La canción más hermosa del mundo.- Como un dolor de muelas.- 69 Punto G.- Peces de ciudad.- El Café de Nicanor.- Lágrimas de plástico azul.- Yo también sé jugarme la boca.- Arenas movedizas.- Ya eyaculé.- Cuando me hablan del destino.- Camas vacías.- Semos diferentes.

SONY BMG/ARIOLA. 2003. DIARIO DE UN PEATÓN (Dp, 03)

Ratones coloraos.- A vuelta de correo.- Ay, Calixto.- Canción de cuna de la noche y los tejados.- Flores en la tumba de un vasquito.- La canción más hermosa del mundo.- Benditos malditos al pil al pil.- Doble vida.- Me plantó la princesita azul.- Incluso en estos tiempo.- Retrato de familia con perrito.

SONY BMG/ARIOLA. 2005. ALIVIO DE LUTO (AI, 05)
*Pájaros de Portugal.- Pie de guerra.- ¡Ay, Rocío!-
Contrabando.- Resumiendo.- Mater España.- Con lo que eso
duele.- Dos horas después.- Me pido primer.- Nube negra.-
Seis tequilas.*

Literatura secundaria

Aichinger, Wolfram (2008). *Skriptum zur Literatur*. Wien:
Verlag Turia + Kant.

Albar, Manuel (1990). *Símbolos y mitos*. Madrid: Consejo
Superior de Investigaciones Científicas: Instituto de
Filología.

Arango, Manuel Antonio (1998). *Símbolo y simbología en la
obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial
Fundamentos.

Arranz Sanz, María Isabel (2010). *Fraseología rota en las letras
de las canciones de Joaquín Sabina: Musa y memoria*. En
Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier, Paul Danler (Hrgs.)
(2007). *Actes du XXV Congrès International de Linguistique
et de Philologie Romanes TOME VII*. 3-8 Sept. Innsbruck.
Berlin/New York: De Gruyter.

Aróstegui, Julio (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del
presente*. Madrid: Alianza Editorial.

Azpitarte López, Eduardo (2001). *Simbolismo de la sexualidad
humana: criterios para una ética sexual*. Cantabria: Editorial
Sal terrae.

Breton, André (1974). *Manifiestos del surrealismo* Madrid:
Ediciones Guadarrama.

Carbonell, Joaquín (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín*.
Barcelona: Ediciones B.

Cardillo, Luis (2003). *Los tangos de Sabina*. Buenos Aires:
Editorial Olimpia.

- Carrero Eras, Pedro (2004). “El tema del amor en las canciones de Joaquín Sabina”. En *Pliegos de la Insula Barataria: revista de creación literaria y de filología*. Alcalá de Henares. Nr. 7. [En línea] Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1042&info=open_link_revista
- Cencillo Ramírez, Luis (1993). *Sexo, comunicación y símbolo*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Cirlot, Juan Eduardo (2003). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Madrid: Editorial Siruela.
- Díaz-Diocaretz, M. (coord.) (1992). *Discurso erótico y discurso transgresor*. Madrid: Tuero.
- Diego Pérez, Ismael (1971). *Filosofía del simbolismo y del mito*. México: Editorial Orión.
- Díez-Bosque, J. María (ed.) (1977). *Poesía erótica. Siglos XVI-XX*. Madrid: Siro.
- Díez del Corral, Luis (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Duchesne Winter, Juan (1996). *Política de la caricia*. Ensayos sobre corporeidad, erotismo, literatura y poder. San Juan, Puerto Rico: Libros nómadas. [En línea]. Disponible en: <http://d-scholarship.pitt.edu/29523/1/Politica%20de%20la%20caricia.pdf> [10.08.2017]
- Eco, Umberto (1984). *Semiótica e filosofía del linguaggio*. Turin: Einaudi.
- Elíade, Mircea, (1974). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- _____ (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Escohotado, A. (2005). *Historia General de las Drogas*. Ed. Espasa.
- Freud, Sigmund (1948). *La interpretación de los sueños*. Obras completas. Tomo. II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Fromm, Erich (1981). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

- _____ (2007). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.
- García Montero, Luis (2001). “El mundo de Joaquín Sabina”. En Joaquín SABINA (2001): *Ciento volando de catorce*. (2ª Edición) Madrid: Visor.
- Grijalba, Silvia (2008). *Palabra de Rock: Antología de letristas españoles*. Barcelona: Fundación José Manuel Lara.
- González Faus, José Ignacio (1988). *Postmodernidad europea y cristianismo latinoamericano*. Barcelona: Cristianise i Justicia. [En línea]. Disponible en: https://www.cristianismeijusticia.net/sites/default/files/pdf/es22_0.pdf [17.08.2017]
- Harris, Derek (1971). *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Jung, C.G. (1952). *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires.
- Labrador Méndez, Germán (2009). “Letras arrebatadas: Poesía y química en la transición española”. Madrid: Devenir Ensayo. En PÉREZ, Rolando (2013): *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol 17, pp. 263-265.
- Llorente Ema, María (2002). “Erotismo y pornografía: Revisión de enfoques y aproximaciones al concepto de erotismo y de literatura erótica”. En *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*. Volumen 40, 2002. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria. [En línea]. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/16>
- Martínez Torres, James (1995-1996). “Relatos cantados y lecturas de oído”. En *Kipus. Revista andina de letras*. 4. Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Menéndez Flores, Javier (2000). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza* (7ª Edición). Barcelona: Plaza & Janés.

- _____ (2006). *Sabina en carne viva*. Barcelona: Ediciones B.
- _____ (2016). *Sabina. No amanecer jamás*. Barcelona: Blume.
- Miguel Martínez De, Emilio (2005). “Sabina. Letra inspirada” (I). En Luis Santos, Julio Borrego Nieto, Juan Felipe García Santos, José Jesús Gómez Asencio y Emilio Prieto de los Modos (Hrgs).
- _____ (2005). “Palabras, norma, discurso”. En memoria de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca: Universidad.
- Miguel, Maurilio de (2005). *Eso será poesía. Sabina antes de Sabina*. Madrid: Martínez Roca.
- Neyret, Juan Pablo. “Serrat y Sabina: cada tema con su loco”. *Espéculo*. En *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- _____ “Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina”. *Espéculo*. En *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Noguerol Jimenéz, Francisca (1992). “El grado pleno de la escritura: análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina”. En *Investigaciones semióticas IV. Describir, inventar, transcribir el mundo*. Madrid: Visor.
- Olmeda Jover, G. (1991). *Relaciones educativas y relaciones humanas*. Barcelona: Heider.
- Oltra Tomas, José M. (1996). “Bromas y ¿veras? Sobre el sexo heterodoxo en el siglo XVII”. En Cerezo, José Antonio y Eisenberg D. (eds.): *Los territorios literarios de La Historia del Placer. I Coloquio de erótica hispana*. Murcia: Fierro-Editores.
- Pérez Abad, Miguel A. *Joaquín Sabina: de metáforas y pícaros*. Página web de la Consejería de Educación en Australia y Nueva Zelanda.

- Pérez Costa, Lola. “La melancolía en la obra de Joaquín Sabina”. *Espéculo*. En *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Prado, Benjamín (2002). *Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina*. En Joaquín Sabina (2002). *Con buena letra*. Madrid: Temas de hoy.
- _____ (2017). *Incluso la verdad*. Madrid. Planeta.
- Romaní, Oriol (2017). “La experiencia del Grupo IGIA: Etnografía, educación para la salud, comunicación”. En CONELLES, Josep M. Y PERDIGUERO-GIL, Enrique (coords.) (2017): *Educación, comunicación y salud*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira I Virgili.
- Romano, Marcela (2010). “La excesiva intimidad: dobles, entre la literatura y la canción de autor española”. En CELEHIS: *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, [S.l.], n. 21, p. 73-90. [En línea]. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/789/810> [19.08.201].
- _____ (2007 y 8). “Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina”. En Laura Scarano (ed.). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: EUDEM. Reeditado en Granada: Diputación Provincial, Colección Maillot Amarillo.
- Sabina, Joaquín (2002). *De lo cantado y sus márgenes*. Granada: Diputación.
- _____ (2002). *Con buena letra*. Madrid: Temas de hoy.
- _____ (2005). *Ciento volando de catorce*. Madrid: Visor.
- _____ (2005). *Con buena letra II*. Madrid: Temas de hoy.
- _____ (2005). *Esta boca es mía*. Barcelona: Ediciones B.
- _____ (2007). *A vuelta de correo. Sabina epistolar*. Madrid: Visor.

- _____ (2007). *Esta boca sigue siendo mía*. Barcelona: Ediciones B.
- _____ (2009). *Romper una canción*. Madrid: Aguilar.
- _____ (2017). *Incluso la verdad*. Madrid: Planeta.
- Sánchez Medina, Guillermo (2003). *Creación, arte y psiquis*. Bogotá: Academia Nacional de Medicina.
- Suárez, Hugo José (2006). “La palabra y el sentido: Análisis del discurso de Joaquín Sabina”. *Revista mexicana de sociología*, 68 (1), 49-79. [En línea]. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032006000100002&lng=es&tlng=es. [17.08.2017]
- Zamarro González, Justo (2015). *Elementos adyacentes de la desesperación: personajes, ciudad y naturaleza en el cancionero de Joaquín Sabina*. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
BetreuerIn: Aichinger, Wolfram.

Artículos

- Bule, Elena (20.07.1999). “Joaquín Sabina: Soy más yo que nunca”. En *Cambio 16*.
- Cervantes, José María (24.09.1986). “Cine Carretas: la catedral del morbo homosexual”. En *El País*. [En línea]. Disponible en: https://elpais.com/diario/1986/09/24/madrid/527945061_850215.html [26.07.2017]
- Grijalba, Silvia (07.09.1999). 19 días y 500 noches, su disco más íntimo. En *El mundo*.
- Menéndez Flores, Javier (06.07.1999). “Entrevista a Joaquín Sabina”. En *Interviú*.
- Moreno, Sebastián (08.1999). “Joaquín Sabina”. En *Revista Tiempo*.
- Romero, Javier (31.08.1999). En “Sabina”. *Diario 16*: Madrid.

Salvat, Jordi (07.09.1999). “El Sabina del traje gris torna en solitari”. En *Avi*.

Serrano, Mario (29.11.2006). “Sabina: Amo la droga, pero detesto a los drogadictos”. En *20 Minutos*. [En línea]. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/177739/0/Sabina/drogas/Fito/> [24.07.2017].

“Donjuanismo” o conquistas compulsivas. [En línea]. Disponible en: <http://centrozubieta.com/blog/donjuanismo-o-conquistas-compulsivas/> [20.08.2017].

Documentales y entrevistas

Alivio de Luto (Incluido en CD), (2005). [En línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6jcls4RJ_ZQ [29.12.2014].

Conversaciones secretas Joaquín Sabina. Canal+. (2006). [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zzq6HuPviIM> [29.12.2014].

De profesión, poeta. Semana Sabina. Telenoche. Canal 13. (2014). [En línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HE0IPvv_Ji4 [29.12.2014].

Discurso académico de Mario Vargas Llosa en honor al Doctorado Honoris Causa por la Universidad Cayetano Heredia. [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qbhZuuY-nzE&t=1519s> [10.08.2017].

Documental 19 días y 500 noches de Ramón Gieling. (2008). [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gMYx9sK0Uck> [29.12.2014].

Documental creado por la Televisión pública argentina. [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NDJP9vRUX2o> [21.08.2017].

El poeta fotógrafo. RTVE (1996). [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Bp9Jqgwh5Co> [29.12.2014].

Entrevista a Alfred Hofmann en el programa El sol de medianoche de Televisión Española, 1989. [En línea].

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=I3tv0JZf0kw> [16.08.2017].

Entrevista a Joaquín Sabina en Negro Sobre Blanco (2002). [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kFBta5Qf4t8> [29.12.2014].

Entrevista a Joaquín Sabina en el programa televisivo de El francotirador. [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X0hnbdryLqg>. [24.07.2016].

Especial Esperando a Joaquín Sabina. SLB. VIVE VTR. (22 08 2014). [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KFUE3xJTGLw> [29.12.2014]

Joaquín Sabina: feo, caótico y sentimental. El faro de Alejandría. Canal 9. (02.12.2000). [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=i5NYOI83Sxk> [29.12.2014].

Programa de televisión con mesa redonda de expertos sobre el llamado Problema de la droga. En el programa *En clave: Siempre la droga de Televisión Española*, 1982. [En línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=x_qJ_hFpza4 [16.08.2017].

Serie: Cuadernos del Centro de Estudios
Humanísticos

- Núm. 1. Construyendo la región. La idea del noreste mexicano en Isidro Vizcaya Canales / Edgar Iván Espinosa Martínez.
- Núm. 2. ¿Demasiado Ortodoxo? La ética dialógica de Martin Buber / David Jiménez Martínez.
- Núm. 3. Re-sentimientos de la Nación. Regionalismo y separatismo en Monterrey / Aarón López Feldman.
- Núm. 4. Filosofía del pensamiento complejo. Una reflexión sobre Edgar Morin / José Luis Cisneros Arellano.
- Núm. 5. Creencia en el purgatorio. Perspectiva desde la Filosofía de la Cultura / Beatriz Liliana De Ita Rubio.
- Núm. 6. Historia y patrimonio industrial de La Fama, Nuevo León / Juan Jacobo Castillo Olivares.
- Núm. 7. Narradoras del norte: Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia / Michelle Monter Arauz.
- Núm. 8. Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación / Justo Zamorro González.

Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2021. Corrección de estilo y cuidado de la edición a cargo de Angélica Garza. Diseño de portada: Nancy Saldaña, Diseño editorial para su publicación virtual e impresa: Concepción Martínez Morales.