

El *rock* de las transiciones democráticas. El cuadro generacional de Joaquín Sabina

The Rock of Democratic Transitions. Joaquín Sabina's Generational Chart

*Víctor Hugo Martínez González**

* Doctor en Ciencia Política por FLACSO-México. Profesor-Investigador de Tiempo Completo en la Academia de Ciencia Política y Administración Urbana de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Contacto: vicohmg@gmail.com.

Resumen

A partir de la lectura de su discurso musical, este artículo enfoca la obra de Joaquín Sabina como un reflejo generacional de los cambios, desafíos y dilemas vinculados con la política de libertades individuales crecida bajo las transiciones a la democracia. Analizando el paralelismo entre atmósfera social y la transición del *rock* de Sabina por distintos sentidos de la representación del individuo, el texto discute una sensibilidad cultural influida por la transformación democrática de los imaginarios sociales.

Palabras clave: Cambio cultural, dilemas ideológicos, Joaquín Sabina, rock, transición democrática.

Abstract

From the reading of his musical discourse, this article focus the work of Joaquín Sabina as a generational reflection of the changes, challenges, and dilemmas linked to the policy of individual liberties grown under the transitions to democracy. Analyzing the parallelism between the social atmosphere and the transition of Sabina's rock through different senses of the individual's representation, the text discusses a cultural sensitivity influenced by the democratic transformation of social imaginary.

Keywords: Cultural change, ideological dilemmas, Joaquín Sabina, rock, democratic transition.

Introducción¹

La política es todo aquello que no puede hacerse ya; la ideología está en los debates culturales. Expresadas por el escritor e historiador argentino Ricardo Piglia (1986), estas ideas reflejan lo que en análisis de la democracia sociólogos como Norbert Lechner (2002) y Roger Bartra (1981) denominan, respectivamente, crisis de la política y nuevas redes simbólicas del orden social. Para entender los dilemas que las transiciones democráticas trajeron consigo, autores con esta perspectiva llevan razón al postular que el estudio de la dimensión institucional del régimen democrático es insuficiente; que la democracia misma, como también sugieren David Harvey (2012) y Jeffrey Alexander (2005), constituye una estructura de teorías, sentimientos e ideologías influyentes en el espíritu de la época.

Cercanas a esa visión, no son pocas las propuestas que ven en el universo cultural un circuito de sentidos en el que las transformaciones históricas se manifiestan, no como una mera resonancia pasiva (superestructural), sino como una contingente trama de imaginarios en trance y disputa. La narración de lo social implica esta capa de significados.

En el caso de la creación musical, específicamente en el de las músicas populares, son conocidas las retrospectivas de actores implicados en quiebres gravitacionales de los que quieren dar cuenta, así como aproximaciones sociológicas que enlazan discursos musicales con escenarios históricos de represión y/o coyunturas de cambio político (Velo, 2002; del Mazo, 2019; Rodríguez Ledesma, 2019).

Inscrito en ese marco de reflexiones, este trabajo discute, en particular, la atmósfera cambiante del *rock* en la transición democrática española, durante la cual la alianza de las fuerzas del trabajo y de la cultura (planteada en 1972 por el Partido Comunista Español) originaría una célula integrada por “músicos militantes”. El cambio del clima social y político, irreversible tras la gestación de un nuevo ecosistema cultural vinculado a la legitimidad democrática, erosionaría aquellas formas

¹ Agradezco las pertinentes observaciones de los dictaminadores anónimos.

político-musicales. En el caso del popular *rockero* Joaquín Sabina, esta metamorfosis ideológica puede ser leída como un inevitable desafío de la revulsiva sensibilidad democrática. Para cubrir dicho fin, este artículo registra e interpreta la evolución de este músico español bajo las coordenadas generacionales de la democracia. Me interesa, quiero demarcarlo desde ahora, rastrear y sugerir en los textos de Sabina los influjos de un contexto emergente que condensaría las virtudes, pero también contrasentidos, de un liberado proceso de individualización social vinculado con el posmodernismo y la resignificación de la izquierda —de la que discursos como el de Sabina expresarán sus encrucijadas democráticas.

Un cuadro generacional

Lo niego todo (2017), el más reciente disco de Sabina, se define en su presentación como *la historia que le hubiera pasado a otro*; a otro que podría ser él, o a otro que dejó de serlo. Cuando “el futuro es cada vez más breve y la resaca larga, cuando el tiempo pasa y la vida alrededor ya no es tan mía” (*Lágrimas de mármol*), sucede que el *yo* recurre a la tercera persona para recordar lo que él fue en un pasado cuya unión con el presente se aprecia dislocada, borrosa, evasiva. La memoria es también, después de todo, un terapéutico olvido. Si el presente es una deliberada construcción *a posteriori*, el extrañamiento de lo que tomamos distancia funciona mejor en la tercera y ficcional persona: es más literario, simula madurez y hace parte de un patrón en el que generacionalmente nos reconocemos.

Este deseo de pertenencia no podría darse sin el anterior principio enrabiado de distinción que marcó la hechura del que creemos o imaginamos haber sido. Pensar en esto, luego de atender el relato del disco *Lo niego todo*, no convoca a la nostalgia como afección depresiva; por el contrario, la maravillosa pluma de Sabina, su capacidad de mirar de frente y sin remordimiento la transformación del que pudo ser, apronta el efecto de racionalizar (con su experiencia por sumario) que no hay vida sin estos trances, estas ambivalencias que conjugan las emociones

del atormentado con las de quien está a mano con sus cambios: “no pido compasión para mis quejas, superviviente sí, maldita sea, nunca me cansaré de celebrarlo”, declara Sabina en *Lágrimas de mármol*, destacada letra de su nuevo álbum.

“Un cuentista que cuenta lo que nos pasa” (*No tan deprisa*), y que nada más empezar deposita su historia en la imposibilidad de seguir siendo uno (*yo*) que dejó de ser para continuar relatándose como otro (él), sugiere una cercanía muy humana, más acá del mito que el propio Sabina viene desacralizando desde que “el *ictus* lanzó su globo sonda y dejó de hacerle *selfies* a mi ombligo” (*Lágrimas de mármol*). Será por eso, porque los cuentos que él cuenta formulan esta vez una *memoria ajena* y reniegan del anterior *yo* idealizado, que su más reciente disco adopta la primera persona del plural representando como un cuadro de generación una modificada forma del *nosotros*. Un nosotros, identificado en concreto, con las ilusiones encarnadas en transiciones políticas que forzaron con el *Zeitgeist* democrático mutaciones ideológicas y emotivas.

Eh, Sabina, título de una esmerada autoexaltación labrada más de treinta años atrás, pareciera así funcionar ahora como el contrapunto frente al que el discurso de *Lo niego todo* se blindó y discrepa de “un pasado bucanero”. El video promocional del disco formaliza incluso el pícaro despojo de un personaje cansado y rutinario. Este modo de desconocerse, y colarse “en el traje y la piel de todos los hombres que nunca [o ahora sí] seré” (*La del pirata cojo*), comporta una fascinante despersonalización. Síndrome de la adaptación a otra atmósfera social, en la que la racionalidad del acto individual (político, económico, artístico) se ve envuelta, este cambio de coordenadas personales de Sabina interpela y retrata una sensibilidad generacional.

Las etapas de Sabina

A decir de Javier Menéndez Flores (2000, 2006, 2016), autor de tres biografías autorizadas de Joaquín Sabina, el currículo musical de éste tendría tres cursos: 1) el “políticamente comprometido”, delineado ape-

nas con su placa debut *Inventario*, de 1978; 2) el glorificado “ciclo canalla”, que arranca en 1980 con el elepé *Malas compañías* y se extiende hasta 1999 con la publicación de *19 días y 500 noches*; 3) un renaciente marco, caracterizado por el recogimiento físico y sus derivas forzadas por un accidente cerebrovascular (el *ictus* referido en *Lágrimas de mármol*), luego del que los discos de estudio *Dímelo en la calle* (2002), *Alivio de luto* (2005) y *Vinagre y rosas* (2009) notifican una mutación y un corte de caja del que *Lo niego todo* es un último síntoma. Registradas por su biógrafo las peripecias del expediente sabinesco, basta aquí con subrayar los más notables contrastes entre estas etapas, para luego de ello abordar el objetivo de discernir guiños y mudanzas generacionales en *Lo niego todo*.

Único y significativo *Inventario*

Inventario, palabra que para el inconsciente colectivo de mi generación quedó asociada con las antologías de poesía de Mario Benedetti, es un término que retrotrae a la familiar advertencia con la que este poeta uruguayo introducía esos libros: “a beneficio de inventario, se principia con los poemas más recientes y se concluye con los más antiguos”. El *Inventario* de Sabina, su cancionero de 1978, no posee ese espíritu ni esa intencionalidad. Por el contrario, único en su estirpe, ese título se consume a sí mismo sin adelantar ni sostener el venidero *corpus* musical sabiniano.

En Argentina, ha dicho Sabina, su ascenso popular inicia con *Mentiras piadosas*, una obra de 1990, que aunque incluiría la coyuntural y política *El muro de Berlín*, será más bien objeto de fama por composiciones como *Eclipse de mar*, *Medias negras*, *Pobre Cristina* o la excelsa *Con la frente marchita*, gemas definidas por la clasificación al uso del cronista urbano mordaz y superdotado para hablar del amor como sinónimo de feliz desengaño (“Con ella descubrí que hay amores eternos, que duran lo que dura un corto invierno”: *Amores eternos*; “Yo le quería decir la verdad por amarga que fuera, contarle que el universo era más ancho que sus caderas”: *Mentiras piadosas*).

En México, Sabina puntualiza que su reconocimiento llegará hasta *Esta boca es mía*, producción de 1994, y en la que su testimonio de pasión por México (iniciada con *Y nos dieron las diez*, del disco previo *Física y química*) tomará la forma preciosista de *El bulevar de los sueños rotos*, evocación consagrada a Chavela Vargas y con cariños a José Alfredo Jiménez, Frida Kahlo, Diego Rivera y Agustín Lara.

En esos noventa, que Sabina terminará con la edición de *Yo, mi, me, contigo* (1996), *Enemigos íntimos* (1998, a dúo con Fito Páez) y *19 días y 500 noches* (1999), cualquier manual de su obra dejaría fuera las canciones (e ideas) de su primer y ya lejano *long play*. Por esta razón circunstancial, pero especialmente por la naturaleza específica de su disco *Inventario*, esta *opera prima* (aún setentera y pre-transicional en ese sentido) constituye un género abandonado del que Sabina abjurará sin miramientos. En el gusto y balance general de su trayectoria, no casualmente, Sabina no figura como cantautor político. “En lugar de cantante de protesta, soy un cantante de próstata”, ha dicho varias veces quien, sin embargo, principió su catálogo discográfico con canciones devotas de una cierta trama y propósito políticos. Para esclarecer esta falsa paradoja, habría que recordar que *Inventario*, primero, es fruto de un poemario autocosteado por Sabina en 1976 con el nombre de *Memoria del exilio*, y segundo, el disco recapitula años de exilio voluntario (1970-1977) en Edimburgo y Londres, oportunos para que Sabina librara una condena por participar en la instalación de un *cóctel molotov* en una sucursal bancaria; sorteara su llamado al servicio militar; y recorriera, finalmente, un nuevo territorio y libertades que le descubrieron la potencia del *rock* y *blues* de J. J. Cale, Dylan, los Stones o Tom Waits (Leonard Cohen y Jean-Patrick Capdevielle ultimarán después sus elecciones afectivas más caras).

La portada de *Inventario*, una postal de la época que Sabina no procurará mucho más allá de su paso por *La Mandrágora* con Javier Krahe y Alberto Pérez, es un modelo de militancia política: pelo largo y desastrado, barba nazarena, guitarra de madera, puño izado en una manifestación por las calles londinenses. Sobre todo, a decir de su biógrafo Maurilio de Miguel (2005): demasiado trascendentalismo en versos que semejan los de alguien que empieza a envejecer convencido de haber acumulado vivencias definitivas. Podría decirse que

con ese *Inventario* de 1978 se abre y cierra la fase más politizada de Sabina.

Aunque resulta plausible mantenerlo así, una reflexión del propio Sabina (recuperada por Javier Menéndez Flores en sus libros) vuelve interesante probar con una hipótesis alternativa. La reflexión sabinesca es ésta: “¿No pensáis que *la democracia*, al acabar de algún modo con la ambigüedad recital-mitín, *va a obligar a los cantantes comprometidos a replantearse* su trabajo futuro si quieren sobrevivir?” (el énfasis es mío). Hecha en su papel de entrevistador de otros músicos, no es descaminado especular que el fondo de la pregunta transmite dilemas que el mismo Sabina podría haber intuido sobre la forma en que el cambio de régimen —de dictadura franquista a la democracia que legalizó la oposición socialista y comunista— afectaría el foco y dirección de su trabajo. La interpretación de la realidad, bajo una festejada transición democrática que empuja la desradicalización, favorece como clima cultural una nueva y contradictoria estructura política y sentimental. Percibirlo así, después de que para conciliar con una televisión con lastres autoritarios Sabina debió autocensurar algunos de sus temas, podría haber gravitado sobre el criterio de sumarse al *rock* sin verdades objetivas florecido en (y por) las primaveras democráticas. Erosionadas las primitivas restricciones, el desafío de la libertad en democracia pasaría por la reinención de sentido en sociedades individualizadas que dejaron de autorrepresentarse en obsoletas costumbres de regulación social. Al retornar de Londres, “me di cuenta que había que hacer otra cosa, canciones más divertidas, más cotidianas y lúdicas”, confía Sabina a su biógrafo Julio Valdeón (2017).

Relacionada con esta presunción, es probable que el cambio sabinesco no sea sólo el crepuscular tránsito del cantautor arquetipo del compromiso político hacia el autor urbano, espabilado y cínico con las ilusiones, sino la destellante naturalización (en su lugar) de un emergente modo de pensar lo político como un concepto cotidiano, íntimo, erotizado, y que por estar de vuelta de la revolución y sus renunciadas, resultará volcado sobre los claroscuros, desgarros y algunas nimias esperanzas (“Hace siglos que pensaron la cosas mañana irán mejor”: *Caballo de cartón*; “Uno no sabe si reír o llorar viendo a Rambo en Bucarest fumar la pipa de la paz”: *El Muro de Berlín*).

Se me ocurren dos maneras de sostener esta interpretación. La primera es ponderar las canciones de *Inventario* a partir de su franca gravedad y ausencia absoluta de humor en textos como *Inventario*, pieza primera del disco, cuyo repaso del exilio se concreta en la angustia del que como joven divide al mundo entre las certezas morales y las prácticas corruptas (“la dignidad perdida en cualquier parte; la mierda que arrastramos sin remedio”); *Tango del quinielista*, que condena la afición al fútbol como alienación de la cultura de masas; o *1968*, una travesía de las quimeras oxidadas al triunfo del fetichismo capitalista:

Marx prohibió a sus hijos que llegaran tarde a la dulce hoguera de la insurrección; la poesía salió a la calle, reconocimos nuestros rostros, supimos que todo es posible en 1968 [...] Pero no pudimos reinventar la historia: mascaba la muerte chicle en el Vietnam [...] Mientras Che cavaba su tumba en Bolivia, cantaba Massiel en Eurovisión [...] Si ahora encuentro a aquel amigo, leo en el fondo de sus ojos que ya se secaron las flores de 1968 [...] Sobreviva imbécil, *es el rock o la muerte*, beba Coca-Cola.

Otra tercia de canciones de *Inventario*, que describen una realidad polarizada entre un *nosotros* y un *ellos* escindidos por la posguerra española, es igualmente partidaria de serias y vehementes letanías. Sin zonas posibles de contagio, sin espacio para la ambigüedad o el sarcasmo, estos textos corresponden precisamente a una forma de militancia doctrinaria que la democracia hará impracticable: *Canción para las manos de un soldado* (“Soldado, si alguna vez el labrador de mi pueblo se levanta y el obrero se levanta y el parado, ¿qué vas a hacer tú, soldado, que antes has sido albañil, qué vas a hacer con tus manos y tu fusil?”); *Palabras como cuerpos* (“al que mata llamarle de una vez asesino, nos lo robaron todo... sólo saben firmar y apretar el gatillo... nosotros que queríamos vivir sencillamente, nos vimos arrojados a este combate oscuro”); y *Mi vecino de arriba* (“que va a misa el domingo, que hizo la guerra y no va a consentir que opine a quien no la ganó, que va el domingo al fútbol y ve televisión, que pinta en las paredes *rojos* al paredón”).

Mencioné antes que mi interpretación “de una nueva y democrática politización sabinesca después de su *Inventario*” esgrimía dos razones.

La segunda es que aunque canciones sucesivas como *El muro de Berlín*, *La casa por la ventana*, *Postal de la Habana*, *¿Hasta cuándo?* o *De purísima y oro* refieren (respectivamente) procesos políticos como el ocaso del comunismo, la emigración, el desgaste de la Revolución Cubana, el terrorismo de ETA o la miseria nacional-católica, este tipo de lances ni son comunes ni, por supuesto, moldean el repertorio de Sabina como el de un compositor político. Esto es meridianamente cierto desde el concepto de política que medía a los cantautores enfrentados a los dictadores, y con el que Sabina coqueteó en su exilio al actuar en recintos del Partido Comunista Español, cumplir con himnos y ademanes previstos (Víctor Jara, Mercedes Sosa, Quilapayún, Violeta Parra) y publicar su irrepetible *Inventario*.

A partir de *Malas compañías*, su segundo disco editado en 1980, no es sólo que la esencia de la canción deje de ser para él un poemario ideológico por musicalizarse, sino que sus futuras letras de cantautor urbano y *rockero* reflejarán, a tono con el ambiente cultural, una embriagante y propagada politización de lo cotidiano, especialmente de lo que la ciudad excluye y marginaliza (“La ciudad donde vivo es el mapa de la soledad, al que llega le da un caramelo con el veneno de la ansiedad”: *Corazón de neón*; “En la posada del fracaso, donde no hay consuelo ni ascensor”: *El hombre del traje gris*).

Después de *Inventario*, reseño la retrospectiva biográfica de Juan Valdeón (2017): “Sabina acusa prisa por quemar el ropaje de cantautor tedioso y renacer como cronista del clima excitante de la gran ciudad [...] en su paso por *La Mandrágora* el acuerdo con el público es que *la progresía* se ha hecho mayor y a partir de ahí, con las menores inhibiciones, se disfruta de un mundo de vecindario, de potentes atributos sexuales, de huidas matrimoniales, de cambios de carácter y otras tormentas hogareñas [...] Sabina no dejará de ser cantautor, pero lo será a su manera: mucho más cerca del modelo anglosajón, con querencia por los asuntos íntimos; su causa, lejos ya de Víctor Jara, será la sed de los maridos en trance de dejar de serlo, la droga del amor y el antídoto a la rutina”.

Lo personal es político, proclama de una nueva izquierda que legitimará y asaltarán la democracia, es una manera ubicua y subjetivista desde la que el relato social-político evolucionará siguiendo un epocal y

estético deslinde de las utopías colectivistas. La narrativa centrada ahora en los marginales y subalternos, a quienes la modernización rebasa y con quienes los estudios culturales relanzan un marxismo irreconocible, es una forma elíptica de hablar de lo social. Con la democracia, afirma el musicólogo Diego Manrique (2007) al analizar la metamorfosis ochentera de Sabina, la canción militante es opacada por el *pop* y el *rock*. El descrédito evidente de los horizontes revolucionarios, agotados ya para cuando el Muro de Berlín se desplome, incide así en un nuevo tipo de canción del que Sabina será uno de sus más épicos protagonistas.

El Sabina de todos

A partir de 1980, con la edición de *Malas compañías*, y hasta la producción en 1999 de *19 días y 500 noches*, transcurre el lapso más afamado de Sabina como un autor merecedor de los epítetos más contradictorios y admirativos. Sátiro, desprolijo, poeta, misógino, excesivo, vicioso, genio, crápula, el Dylan castellano o atleta de la medianoche son algunos de los calificativos que conforman la leyenda de un artista impar en la escena del *rock* en español. Por exuberante y colorido que resulte el *cliché* alrededor del “juglar del asfalto”, la nota más destacada a su aire es la calidad de sus composiciones. Como él se lo había trazado, y como a partir de los elepés *Ruleta rusa* (1984), *Juez y parte* (1985), *Hotel, dulce hotel* (1987), *El hombre del traje gris* (1988), *Mentiras piadosas* (1990), *Física y química* (1992), *Esta boca es mía* (1994) o *Yo, mi, me contigo* (1996) será validado con el respaldo masivo, Sabina consigue enlazar el *rock* y la belleza de unas letras nacidas del respeto y devoción por la poesía. César Vallejo, sobre todo el maestro peruano, será un manantial de inspiración a la hora de representar el mundo circundante.

Poeta, pero con alardes también de bragado y solvente narrador, las canciones de este ciclo muestran también a un Sabina habilitado para relatar historias hechizantes, pedazos de obras maestras con resonancias al tono, cadencias y sortilegios del cine. Se trata de un periodo de gracia, revisado ya por muchos, y sobre el que, aunque sea un despropósito, proponer “la lista” de milagros es un disparate irresistible. Veamos

(ahorro aquí canciones que menciono más adelante): *Calle melancolía*, *Pongamos que hablo de Madrid* (de *Malas compañías*); *Caballo de cartón*, *Negra Noche* (de *Ruleta Rusa*); *Cuando era más joven*, *Princesa* (de *Juez y parte*); *Que se llama soledad* (de *Hotel, dulce hotel*); *Eva tomando el sol*, *¿Quién me ha robado el mes de abril?* (de *El hombre del traje gris*); *Corre, dijo la tortuga*, *Con la frente marchita* (de *Mentiras piadosas*); *Y nos dieron las diez*, *La del pirata cojo*, *Amor se llama el juego* (de *Física y química*); *Esta boca es mía*, *Siete crisantemos*, *Ruido* (de *Esta boca es mía*); *Y sin embargo*, *Tan joven y tan viejo*, *Contigo* (de *Yo, mi, me, contigo*); *Yo me bajo en Atocha* (de *Enemigos íntimos*); *19 días y 500 noches*, *El caso de la rubia platino*, *Donde habita el olvido*, *De purísima y oro* (de *19 días y 500 noches*, su trabajo cumbre, como Sabina subraya).

“Deseo, duda y contradicción”, palabras con las que Sabina autodefinirá sus canciones en el cuadernillo de presentación a los medios de *Esta boca es mía*, son coordenadas premeditadamente ambiguas en las que el cantautor instalará su *Ars Poetica* juguetona, vacilante, no por indeterminación, sino por la destreza de pasar por distintas obsesiones y constantes sin que ninguna termine por encerrar su música. El amor, tema al que Sabina arribará artificialmente para amortizar con *Así estoy yo sin ti* su primera incursión en la materia, dará pie a confesiones desgarradas y disfrazadamente autobiográficas como *A la orilla de la chimenea* o *Cerrado por derribo*, para desmarcarse luego hacia su debilidad ante el deseo (*Y si amanece por fin*; *Peor para el sol*), la leal infidelidad (*Amores eternos*; *Juegos de azar*) o la imposibilidad de trascender el flirteo que, a la menor reincidencia, pierde el encanto (*Ahora que...*).

El humor ácido, aparecido desde *Tratado de impaciencia* (única canción rescatada de *Inventario* y repuesta en 1986 en el directo *Joaquín Sabina y Viceversa*), será en la democracia española una marca de agua de un autor que, sin apelar más a la conciencia de clase de los sesenta, plasmará la tragicomedia del espectáculo (*Telespañolito*; *Rap del optimista*; *Todos menos tú*; *Yo quiero ser una chica Almodóvar*), la represión sexual heredada de la dictadura (*Juana la loca*), el aburguesamiento de *los progres* (*Oiga, doctor*), las instituciones y anhelos sociales (*Ataque de tos*; *Gulliver*), la profanación de lo sacro (*Una canción*

para la Magdalena) o las aciagas jornadas de laburo (*Zumo de neón; Locos de atar*). Un inconfundible afán insolente fungirá como móvil de este archivo: “Hacen falta cosquillas para serios, pensar despacio para andar deprisa, dar serenatas en los cementerios, muriéndonos de risa” (*Jugar por jugar*).

Los perdedores y su crónica periodística serán también un tema al que Sabina sacará jugo. Por provocar a quienes le acusan de rendir tributo a la delincuencia, la droga o la prostitución, Sabina compondrá una galería de retratos de antihéroes: *Qué demasiao, Por el túnel, Ring, ring, ring, Ciudadano cero, Kung-fu, Balada de Tolito, Pacto entre caballeros, ¡Al ladrón, al ladrón!, Con un par, Conductores suicidas, Besos con sal, Aves de paso, Viridiana, Barbi Superestar, Pájaros de Portugal o Nacidos para perder* (“la única medalla que he ganado en la vida, era de hojalata y decepción”) figuran en este prontuario.

El hedonismo *presentista*, una forma de sensibilidad y protesta social resuelta contra el *riktus* de derrota y sacrificio por el futuro de la cultura política sesentera, será llevado a extremos litúrgicos en composiciones que tematizan, justamente, el absurdo de pretender otra vida que no sea la única y carnalmente conocida (“Y yo que nunca tuve más religión que un cuerpo de mujer: *Medias negras*; “El tiempo es un microbús que sólo cruza una vez esta breve y absurda comedia”: *Y si amanece por fin*). *Pisa el acelerador* que la vida son dos días, canta un Sabina eufórico y fabulador hasta lo testimonial en *Pasándolo bien, Whisky sin soda, Pastillas para no soñar, Es mentira* o *La vida moderna*.

Este Sabina exultante, y a cada disco más autorreferencial, llevado por la literatura y el *bovarismo* de quien desea vivir como sólo la ficción lo permite, fusionará su autorretrato literario con la realidad de quien empezó a firmar sus letras como un politizado y fatalista Joaquín Martínez Sabina. *Más de cien mentiras* (esa obra redonda); *Eh, Sabina; Cuando era más joven; El joven aprendiz de pintor* o *A mis cuarenta y diez* representan el culmen de esa transformación por la que Sabina se transmutará en el protagonista de sus propias canciones. “Vive como escribe” será, hasta antes de su isquemia, una carta de admiración de todos quienes observamos en sus formas (genuinas o ficticias, no importa) un espejo que devuelve, hermosamente deformada, no la imagen de las personas que somos, sino del personaje que (como él) imaginamos ser.

“En las canciones de Sabina se reconocen cosas, se encuentran palabras que nos explican, llaves que abren nuestras propias puertas, mapas hacia nosotros mismos o hacia lo que nos gustaría ser”, atina a descifrar el poeta Benjamín Prado (citado en Valdeón, 2017).

Un Sabina generacional

“Nos tocaba crecer y crecimos, vaya si crecimos,
cada vez con más dudas, más viejos, más sabios, más primos,
pero todo se acaba, ya es hora de decirte *ciao*”

J. Sabina, *Resumiendo*.

Luego de algunos discos *post ictus* (*Dímelo en la calle*; *Alivio de luto*; *Vinagre y rosas*) que no rozan la brillantez de *19 días y 500 noches*, en 2017 aparece *Lo niego todo*. Cambios técnicos en el sonido y arreglos a cargo de un nuevo productor conviven en este disco con letras muy por encima de la media, recordando la lucidez creativa de quien en los últimos años se ha dedicado también a la poesía y los sonetos: “Mirar en los espejos un espejismo, es no cerrarse puertas por donde huir, ser uno más a la hora de ser tú mismo” (*No tan deprisa*); “De tanto ser felices se me olvidó quererte [...] Tu sombra es un pecado de la imaginación” (*Posdata*).

El sello de este disco lo encuentro en su presentación como *memoria ajena*; esa ya aludida idea de “como si la historia de Sabina, sin dejar de ser suya, fuese cedida a *otro*”; a otro que fue, a un él que el *yo* niega para recobrar aire literario, distancia cáustica o simple coherencia. A quien niegue la negación de Sabina, habría que decirle que nada insólito hay en ella, que el problema es suyo, del que quiere seguir oyendo y sintiendo lo que cuando joven fue causa de su estremecimiento. Un tipo de 70 años cantando lo que predicaba en su veintena, eso sí sería raro, un tanto penoso e incómodo. “Ya no cierro los bares ni hago tantos excesos”, había Sabina prevenido en *Camas vacías*, una de las pocas piezas que resisten de su placa *Dímelo en la calle* —y que pregonaba ya su reinvención.

Porque nos hemos hecho mayores, el relato de Sabina luce hoy más generacionalmente experimentado que antes. Después de proyectar a través de él lo que fantaseamos ser, la narrativa de *Lo niego todo*, centrada como está en el viaje de regreso, nos llega y sobrecoge más (¿bendita sea?) porque nuestro corto y mundano frenesí también está de vuelta. El retorno a casa, el de Ulises, el de Sabina, el de cualquiera, es *la forma inicial del relato*, el primer y universal modo de narrar, a decir de Ricardo Piglia.

Descarnado en lo posible, de regreso de lo mítico, *Lo niego todo* ofrece el coraje de pasar página sin abismarse en la nostalgia. “Todo pasado fue peor” (título de una canción de Sabina fuera de su discografía) susurra, entrelíneas y sin complejos, un ramillete de canciones nacidas del momento de quien ve el futuro en progresiva contracción. La travesía de su radicalismo a nuestra madurez, el derrotero de nuestros sueños a su realidad, no es una dimisión; y si acaso lo fuera, suscita empatía porque su nuevo punto de mira es también el de quienes compartimos su vulnerabilidad y aprendimos a descreer de paraísos perdidos. “*Hotel, dulce hotel*, hogar, frío hogar [...] no quiero querer echarle leña al fuego del hogar y el deber”, cantaba quien precisó recluirse en casa tras beberse los abrigos del amor furtivo. Un año antes de mi accidente, despeja Sabina a sus biógrafos, era reticente ya a la suficiencia de quien injuria vivir sano y morir aburrido.

Más todavía que antes, *nosotros* es así el tiempo gramatical y epidérmico de este ¿oscuro? y generacional disco. Como *Bienvenido, Bob*, ese soberbio cuento de Juan Carlos Onetti en el que la adultez devora la bondad, *Lo niego todo* es el relato de cuando la vida nos alcanzó, de cuando empezamos (sin darnos cuenta) a ser los vecinos de arriba enfadados si una tropa de envidiables mozalbetes derrama la vida para perjuicio de nuestra rutina. “Lo niego todo, la leyenda del suicida y la del bala perdida, si me cuentas mi vida, lo niego todo”, canta Sabina, retratando sin chantajes ni indulgencia el olvido indolente de lo que prometimos no olvidar. Buscando “dentro del alma lo que se esconde” (*Quién más, quién menos*), Sabina saca de ahí arrestos de rebeldía (“que nadie pueda ser tu copropietario, quererte bajo arresto domiciliario”) que, en otra y también vitalista forma de la contradicción humana, coinciden sin violencia con una hermosa declaración de amor a la estabilidad no fortuita

de lo ya elegido: “Líbrame del sueño eterno, da cuerda al despertador, ponle cuernos al invierno, por favor” (*Canción de primavera*). Por *delicadeza*, la pieza final del disco, es rica en estos contrasentidos; Sabina se regodea en ella, se rehace en la ambivalencia, pero firma un final que apuesta por conservar el amor tortuoso y díscolo, pero ya no sacrílego ni insoportable: “Me acusas de afinar la puntería hiriéndome en la sien, pero aquí sigo estando ya lo ves [...] porque a veces no basta un porque sí, prefiero seguir dudando entre el depende y el cuando, entre lo duro y lo blando, ni tan puro ni tan ruin [...] ayer te quise por amor al arte, hoy por delicadeza”.

Nuestro cambio, como nuestras fechadas e intercambiables fantasías, mantienen de este modo en Sabina un próximo y lacerante cronista. Diría, por la parte más cercana de la generación que soy parte, que empezamos a tener en casa algo y a alguien a quien no defraudar, que estuvimos (lamentablemente) a la altura de lo que se esperaba de nosotros, ese masivo pecado del que a decir de Julio Ramón Ribeyro debíamos huir. “Envejecer con dignidad era una blasfemia”, canta Sabina en *Leningrado*, una canción que remonta a los años cuando San Petersburgo estaba bajo mando bolchevique, el Muro de Berlín persistía y las ilusiones no habían sido aún privatizadas. Esa letra, de las más bellas del disco, engarza con la rumiada decadencia de las utopías colectivas, con la decrepitud de quienes, desarraigados de lo que pudimos ser, el único movimiento inteligente que divisamos es el aislamiento y provecho del alma. No es suficiente, pero esta sigilosa desilusión es el modo en que en este tiempo la historia social intersecta con la subjetiva. Por no servir, ni sostenernos frente a espejos vengativos que replican nuestra realidad, no vale esta argucia ni para engañarnos con un pretexto exculpatorio. No basta, pero puede ser un remanso, y con suerte un caldero mientras la ficción de otra vida, determinada por otra forma de sociedad, vuelva a ser creíble. Sobre ello, con palabras que hoy evaden la nostalgia infértil, Sabina continúa componiendo un sensible y afectado cuadro generacional. ¿Cómo penetrar en el futuro sin remodelar lo que, para seguir siendo, urge ser reconsiderado? De estos remanentes y nuevos atuendos se compone *Lo niego todo*.

Contexto histórico y conceptual

Antes de una coda que hará las veces de conclusiones, quiero esquematizar aquí el contexto histórico y conceptual sobre el que apoyo mi conjetura de que el discurso de Sabina entraña las huellas generacionales de algunos cambios y dilemas de las transiciones democráticas. Por razones de espacio, recurriré a trazos gruesos que me permitan sostener la idea del universo cultural como un circuito de sentidos en el que las dinámicas sociales se manifiestan, reproducen y legitiman (para mayores desarrollos véase Martínez, 2019).

Transformación de los regímenes económicos y políticos

Como es sabido, la crisis setentera de los ejes de planificación del Estado bienestarista desató agudas reconfiguraciones. Me interesa resaltar sólo dos. La primera es el deterioro de los consensos (autoritarios y colectivos) que servían de sustento al Estado, la empresa, la educación, los partidos, la religión o la familia, y que conducían al individuo a subsumirse en estos canales tradicionales para reproducir unas ya desgastadas pautas sistémicas. La fractura de este orden daría paso a un individuo estructuralmente desarraigado, que para Beck y Beck-Gernsheim (2003) es el signo de una modernidad reflexiva teorizada como “sociedad de los individuos”.

Una segunda y consecuente reconfiguración es el declive de la socialdemocracia y la democracia cristiana para mantener a flote el sentido y funcionamiento de diversos tipos de regulaciones sociales. A dicha pérdida de los previos y jerárquicos centros de integración social sobrevendrá una vertiginosa liberalización en muchas instancias. Conocido como ajuste estructural del Estado, dicho y profundo viraje hará de las transiciones democráticas procesos de cambio económico, político y cultural. Asumida en el marco del fin de la historia como el ya único proyecto de modernidad, la ecuación economía de mercado y democracia liberal se volverá entonces incontestable.

Transformación de los regímenes culturales

Con frecuencia mal leída, la tesis del fin de la historia, de Francis Fukuyama, era menos celebratoria de lo que fue tomada. Carecer de una alternativa a la economía de mercado y la democracia liberal, escribió Fukuyama (2015) en 1989, podría devenir en un tiempo triste, falto de imaginación y reyertas ideológicas. El relato del triunfo del capitalismo, sesgadamente presentado como el del mercado autorregulado (y no el de la economía mixta), activaría así la descalificación *a priori* de lo que no siguiera esas directrices.

El antecedente de esa predisposición a naturalizar un capitalismo con pilares tecnológicos y financieros fue la revolución conservadora de los ochenta, y su curioso engarce con una nueva izquierda también convencida de exaltar la libertad individual como reflejo de sociedades libres y prósperas. A la derecha neoliberal y su rechazo a las cargas impositivas y regulaciones burocráticas del *Welfare state*, se sumaba así el liberalismo de una izquierda aglutinada en contra de los otrora principios estructurales y colectivistas. Si para la primera, su bandera de batalla sería la desigualdad meritocrática; para la segunda lo sería la agenda política e intelectual de la autorrealización y “la diferencia”. Unos y otros asientos teóricos cambiarían la conversación ideológica de la época (Escalante, 2015).

Transformación de los estudios culturales

Condicionados por estos cambios del contexto histórico, no es de extrañar que variaran también los anclajes teóricos de la representación social. Explorando este giro en los estudios culturales, Roger Bartra propondría en 1981 la reestructuración simbólica de las bases de legitimación de los órdenes sociales. Caído en desuso el marxismo canónico, esos fundamentos se trasladarían, a decir del historiador Peter Burke (2012), de la explicación social de la cultura a la postulación culturalista de la sociedad. En 1984, Fredric Jameson (1991) asociaría estos nuevos

lentes teóricos con la necesidad de reproducción cultural de un capitalismo avanzado, y en 1999, consumado ya este enfoque, Russell Jacoby (1999) endosaría gran parte de la responsabilidad de ello al retroceso de la izquierda tradicional y su conversión en una izquierda avenida a un liberalismo individualista y conservador.

Transformación de la política

Interesado en el análisis de la subjetividad individual que las transiciones democráticas recrearon, Norbert Lechner (2002) plantea que el cambio de la propia política es la metamorfosis más honda de estos nuevos mapas sociales. La erosión del significado y alcances de la política, su misma desdramatización a efecto del recorte de sus atributos, expectativas y fines, es para Lechner sinónimo de que la política haya perdido su centralidad como eje estructurador. La debilidad de los clavajes ideológicos clásicos corresponde, justamente, a este entorno en el que otras (y no colectivas) formas de integración social se ensayan. Sin la densidad que le era característica, habiendo dejado de ser una forma de interpretar el mundo en pos de cambios radicales, la izquierda terminó así de ser una contracultura. Sin perspectivas ni opciones de cambio verdaderamente alternativo, un presente continuo delinea el clima al que esta izquierda se adapta.

Transformación de los discursos musicales

“Se secaron las flores de 1968”, escribe Sabina en una canción dentro del disco que abre su obra en 1978, también la cierra como la de un cantautor “políticamente comprometido” —según las señas y santos de un contexto ya agrietado. Cierto y panfletario sincretismo musical, que hibridaba rock, folclore tradicional, folk acústico, blues e incluso amagos electrónicos salía de la escena histórica ante un ambiente que durante los ochenta eclipsaría la “canción militante”. En Argentina, con un

Charly García desempacado de la experiencia de canción social y juvenil de *Sui Generis*, el grupo Porsuigieco editaría en 1976 un álbum con resonancias a un cristianismo de izquierdas, irreproducible muy poco después. En México, 1980 es el año en el que el sello Fotón, del Partido Comunista Mexicano, lanzó el icónico elepé de *Roberto* (González) y *Jaime* (López). *Sesiones con Emilia* (Almazán), en el que la canción de amor es indisociable de un credo ideológico. Si el vínculo entre este tipo de composición y un contexto socialmente represivo es posible de sostener, la transformación del discurso musical puede enlazarse también con un entorno que viró hacia el clivaje autoritarismo/libertad con el que las transiciones democráticas y los procesos de individualización quedaron conectados. Otra forma de política resultará adherida a este cambio social vivido como la conquista de libertades. “La democracia va a obligar a los cantantes comprometidos a replantearse su trabajo”, dirá el propio Sabina.

La vida en canciones (coda)

“Es mentira el cristal con que me miras”

J. Sabina, *Es mentira*.

“Eres un doble impostor”, propone Juan José Millás (en Sabina, 2011) a Joaquín Sabina al entrever que la puesta en escena del “profeta del vicio” era eso: una capa sobrepuesta a la piel de quien fingía ser un enemigo del orden cuando en el fondo era un tipo con ideas ilustradas y burguesas de civilización. Un moralista en la tradición clásica francesa de La Bruyère; un espadachín contra los pecados y su hipocresía; un liberal socialista por quedarse sin alternativas al capitalismo; un *rojo* más por fidelidades individuales que por ideologías organizativas, como Sabina se concibe en una respuesta.

“Ni soy un libro abierto, ni quien tú te imaginas” (*Lo niego todo*), canta Sabina volviendo a su manía de autorretratarse, esta vez con un punto paródico de otra especie. “Estoy negando mi vida anterior, no salgo de casa, soy un anacoreta”, ahonda en este cambio quien afirma a sus

biógrafos sufrir “una pérdida seria de la inocencia” tras el *ictus* cerebral. ¿Este Sabina des-vampirizado es más sincero que el embustero desmedido? Despersonalizándose antes en la incontinencia, ¿lo hace ahora en la fragilidad teatral? “Cuando me engaño, no sé a quién creer” (*Las noches de domingo acaban mal*), bromea Sabina sobre su propia fiabilidad para advertirnos en su reciente disco que ningún cambio es una hoja en blanco, que la crisis es un discurso en crisis, que su resurrección estaba ya escrita. Cerraré con esta pista mi interpretación.

Del tópico melancólico de *Cuando era más joven* (“viajé en sucios trenes; había días que tocaba comer, había noches que no; la vida era dura, distinta y feliz”) a la burla de sí mismo en *Oiga, doctor* (“devuélvame mi fracaso, ¿no ve que yo cantaba contra la marginación?”), la vida en canciones de Sabina parece arribar ahora a un curso impensable. O no tanto, y menos impropio o desacostumbrado como astutamente lo simula.

Una canción anómala en el precedente ciclo canalla (“Tenemos estufa, dos gatos y tele en color. Si dos no se engañan, mal pueden tener desengaños, ¿emociones fuertes?, buscadlas en otra canción: *Rebajas de enero*), aquella con final de inusitada felicidad doméstica sin laberintos ni pantanos, ha dejado de ser tan excepcional frente a las tormentas y la introspección de *Lo niego todo*. Ser alcanzado por su imaginación creativa, no supondría para el joven Sabina un mal futuro, ni para el actual un pasado perenne o inalienable. Entre lo soñado, su saciedad y el ánimo de reciclarse, el balance está tensionado por el desencanto (¿de las pasiones democráticas, acaso, no la más admitida?). El mundo es siempre otro después de su experiencia. Pero su falta de magia y estructura, como escribe Sabina en sus sonetos (“Ronca en mi cama la mujer que amo, y que me ama, qué sé yo por qué, nada le debo, nada le reclamo, ¿a quién rezar con tan poquita fe?”), no es óbice para afirmarse en las incertidumbres que fragmentan, pero también esclarecen, cualquier narrativa personal bajo conflicto.

Consultado por su descenso creativo después de *19 noches y 500 días*, Sabina enlistaría a uno de sus biógrafos las causas de ello: el *ictus*, el envejecimiento y no hacer vida de calle. Efectuada la víspera de la composición de *Lo niego todo*, en esa entrevista prima la convicción de recomenzar y tomar ese salto como una forma de reencuentro bajo otra

narrativa. La seguridad pasajera del que no vacila ni se corrige, es una altivez de la juventud, mostró Hemingway en su relato *Un lugar limpio y bien iluminado*. En “Doble o nada”, un soneto suyo que anticipa al discurso de *Lo niego todo*, Sabina (2001) reivindicará con esa misma clarividencia el enigmático fulgor después de las refriegas: “Doble o nada a la carta más urgente / sin código, ni tribu, ni proyecto / mi futuro es pretérito imperfecto / mi pasado nostalgia del presente”.

Bibliografía

- Alexander, J. (2005). *Fin de Siécle Social Theory. Relativism, Reduction, and the Problem of Reason*. Londres: Verso.
- Bartra, R. (1981). *Las redes imaginarias del poder político*. Ciudad de México: Era.
- Beck, U., y E. Beck-Gernsheim (2003). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (2012). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- De Miguel, M. (2005). *Eso será poesía. Sabina antes de Sabina*. Madrid: Ediciones MR.
- Del Mazo, M. (2019). *Entre Lujurias y represión. Serú Girán: la banda que lo cambió todo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Escalante, F. (2015). *Historia mínima del neoliberalismo*. Ciudad de México: Colmex.
- Fukuyama, F. (2015). *¿El fin de la historia? y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Harvey, D. (2012). *La condición de la postmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jacoby, R. (1999). *The End of Utopia. Politics and Culture in An Age of Apathy*. Nueva York: Basic Books.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Lechner, N. (2002). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago de Chile: LOM.
- Manrique, D. (2007), *Sabina. Palabras hechas canciones (Disco-libros)*. Madrid: El País.

- Martínez, V. (2019). *Con el ánimo perplejo. Un ensayo sobre la izquierda en democracia*. Ciudad de México: Gedisa-UACM.
- Menéndez Flores, J. (2000). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Menéndez Flores, J. (2006). *Yo también sé jugarme la boca. Sabina en carne viva*, Barcelona: Ediciones Barcelona.
- Menéndez Flores, J. (2016) *Sabina. No amanece jamás*. Barcelona: Blume.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez Ledesma, X. (2019). *Poder en clave de sol. Una notación musical de lo político*. Ciudad de México: Colofón.
- Sabina, J. (2001). *Ciento volando de catorce*. Madrid: Visor.
- Sabina, J. (2011). *Conversaciones secretas* (entrevista con Juan José Millás). Disponible en: www.youtube.com/watch?v=HdriGopF6e8&t=2208s.
- Valdeón, J. (2017). *Sabina. Sol y Sombra*. Valencia: Efe Eme.
- Veloso, C. (2002). *Verdad tropical. Música y revolución en Brasil*. Barcelona: Salamandra.

Fuentes complementarias

- De Miguel, M. (1986). *Joaquín Sabina*. Madrid: Ediciones Júcar.
- García Sánchez, J. L. (1996). *El poeta fotógrafo* (documental). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Bp9Jqgwh5Co>.
- Sabina, J. (1986). *De lo cantado y sus márgenes*. Granada: Diputación de Granada.
- Sabina, J. (2005). *Con buena letra II*. Madrid: Temas de Hoy.
- Sabina, J. (2005). *Entrevista* (en DVD de disco *Alivio de Luto*). Madrid: Sony & BMG.
- Sabina, J. (2005). *Esta boca es mía*. Barcelona: Ediciones B.
- Sabina, J. (2011). *Punto... Y Seguido* (Recopilación de videos 1980-2005). Madrid: Sony & BMG.
- Sabina, J. (2017), *Lo niego todo (Making of Disco)*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=hZjcEQ3rILI&list=RDhZjcEQ3rILI.

Recibido: 27 de enero de 2020

Aceptado: 21 de septiembre de 2020