

EMPEZAR HACIENDO *INVENTARIO*. FÁBULAS DEL COMIENZO Y LA VEJEZ EN EL PROYECTO AUTORIAL DE JOAQUÍN SABINA

START TAKING *INVENTARIO*. FABLES OF BEGINNING
AND OLD AGE IN JOAQUÍN SABINA'S AUTHORIAL PROJECT

María Julia RUIZ

CONICET - Universidad Nacional del Litoral (Argentina)

Resumen: La infancia y la vejez, además de ser etapas biológicas en la vida de los sujetos, pueden operar como insumos teóricos potentes a la hora de indagar los vínculos entre la vida y el arte. En la presente oportunidad realizaremos un abordaje de aquellas “funciones del principio”, fábulas del comienzo y de la infancia de la escritura (Premat 2016) en la canción “Inventario” de Joaquín Sabina incluida en el álbum homónimo (1978) y recopilada en el volumen autopoético *Con buena letra. Edición actualizada* (2002, 2007). En esta canción obertura Joaquín Sabina inicia su proyecto autorial (Zapata 2011) en la etapa de emergencia, exponiendo una serie de imágenes (Amossy, Maingueneau 2009) que se convertirán en posturas (Meizoz 2007, 2009) y que delinearán una figura autorial particular, un personaje de autor (Castilla del Pino 1989) que se diseña a sí mismo (Groys 2014) en la búsqueda de una fabricación identitaria original que lo posiciona de una determinada manera en la escena poético-musical de la canción de autor. A través de las notas autopoéticas dibujadas en caligrafía manuscrita en *Con buena letra*, indagaremos cómo Joaquín Sabina revisa su proyecto autorial a la vez que lo funda desde los *incipits* de su escritura, entrada en obra y entrada en la literatura, la cual ya desde sus inicios muestra reiterados y paradójicos vestigios de vejez.

Palabras clave: Infancia – Vejez – Proyecto autorial – Joaquín Sabina – *Inventario*

Abstract: Childhood and old age, biological stages in the life, can operate as powerful theoretical inputs when it comes to investigating the relations between life and art. In this opportunity we will carry out an approach to those "beginning's function", beginning's fables and childhood (Premat 2016) in the song "Inventario" by Joaquín Sabina included in *Inventario* (1978) and compiled in *Con buena letra* (2002, 2007). In this overture song, Joaquín Sabina begins his authorial project (Zapata 2011) in the emergency stage, exposing images (Amossy, Maingueneau 2009) that become postures (Meizoz

2007, 2009) and will delineate an authorial figure, an author character (Castilla del Pino 1989) who designs himself (Groys 2014) in search of an original identity fabrication that positions in the artistic scene of the author song. Through the autopoetic notes drawn in handwritten calligraphy in *Con buena letra*, we will investigate how Joaquín Sabina reviews his authorial project while he finds it from the incipits of his writing, which already from his beginnings shows repeated and paradoxical vestiges of old age.

Keywords: Childhood - Old age - Authorial project - Joaquín Sabina - Inventory

TROPELIÁS

Introducción

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

Cien años o ninguno. Es decir, uno se sitúa en un terreno imposible, y la canción es un género indefinido que alguien que no fui yo quiso explicar algo que me parece clave, clarísimo: una canción es una buena letra, una buena música, una buena interpretación, y algo más que nadie sabe lo que es y que es lo único que importa...¹ (Sabina 2005).

Entre *cien años o ninguno*. Podemos comenzar este trabajo partiendo de esta sentencia que, de alguna manera, manifiesta la ética y la estética de nuestro personaje de autor (Castilla del Pino 1989) Joaquín Sabina. Según él, la composición sitúa al sujeto creador por fuera del mundo cronológicamente reglado, organizado por leyes y principios generales como las del tiempo y el espacio: esta salida de la cronología para crear literatura, esta huida del reloj, construye a un sujeto disidente, sin edad, porque las canciones se encuentran en ese “terreno imposible”: terreno que podría ser la infancia si seguimos los aportes de Daniel Link, quien la entendía como una ausencia, un espacio siempre en falta, un estado de la imaginación y no una edad cronológica -esto es, los niños y las niñas que habitan ese estado (2014)². La escritura de canciones implica para nuestro autor una posición, una postura y un posicionamiento desde ese terreno imposible, desde esa *otredad significativa* (Premat 2016) que habilita la salida de la cronología e inaugura un nuevo terreno, una ficción teórica de infancia o -como analizamos en anteriores trabajos (Ruiz 2021a)- de vejez. Desde esta perspectiva del que tiene “cien años o ninguno” proponemos adentrarnos al estudio de los *incipits* en Sabina, esto es, la primera canción³ de su proyecto autorial (Zapata 2011) para indagar cómo ese sujeto sin edad erige en las funciones del principio una imagen de autor dicotómica, contradictoria: un joven-viejo de 29 años en su etapa de emergencia (Dubois [Zapata 2011]) que plasma en su discurso inaugural una escritura de vejez.

Primeras palabras. Entre *incipits* e inventarios

Previo a la publicación de *Érase esta vez. Relatos de comienzo* (2016) Julio Premat introdujo esta problemática sobre el origen en el campo de los estudios autoriales (2012). El abordaje del

¹“A veces las canciones nacen de las noticias” el 19/09/2005 en *Página 12* (<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html>)

²En este sentido los aportes de Carlos Skliar (2016) apoyan esta distinción de Link y entienden la infancia como una instancia diferente a la niñez: infancia como estado de imaginación marcado por un tiempo no lineal versus niñez, es decir, niños y niñas.

³ Aclaremos que nos referimos a la primera canción y al inicio de su proyecto autorial como cantautor porque Margarita García Candeira (2018) ya se encargó de realizar una lectura crítica de sus primeros poemas publicados en las revistas *Tragaluz* y *Poesía 70* de la ciudad de Granada en el año 1968, previo a la aparición de *Inventario*, el primer disco de estudio.

principio⁴ -los principios, pues no puede haber sólo uno, según el teórico- toma la forma de un aluvión, un enjambre de preguntas que pretenden delinear espacios posibles de edificación de posturas, posicionamientos y proyectos autoriales. Recuperamos algunas de ellas, pues en su recursividad nos ayudarán a desentrañar algunas cuestiones centrales sobre los inicios de Joaquín Sabina.

¿Cómo empieza un texto? [...] ¿dónde empieza la escritura de un texto? [...] ¿qué implica un primer libro, una primera frase, un primer texto en una compilación? [...] ¿cómo se vuelve alguien escritor? ¿qué implica publicar -o no hacerlo? ¿cómo leer en contraluz todo lo que rodea a lo publicado y lo público (los otros textos, los borradores, las periferias de la “obra”) [...] ¿cómo funciona la idea de origen en cualquier relato sobre el tema? ¿cómo los escritores cuentan esa historia, qué funciones tendrían esos relatos? ¿cómo y a partir de qué postulados la crítica literaria construye también relatos sobre ese “origen”? (2012: 1-2).

Frente a estas posibilidades Premat propone un abordaje dual para las *funciones del principio*: por un lado, aquellas que hagan referencia a los relatos de origen incluidos en los propios textos literarios o en las autopoéticas; esto es, representaciones imaginarias de un comienzo, infancia en relatos autobiográficos y autoficcionales sobre el origen de la escritura, o filiaciones literarias construidas por el autor o la crítica que lo circunda. Por otro lado, las funciones del principio entendidas como la “entrada en la escritura”; esto es, los primeros textos, las primeras publicaciones, el *incipit* de los textos: primeras líneas de un relato, primeros versos, modos de marcar la irrupción del propio discurso, las estrategias y los efectos. En este sentido, los estudios genéticos operan como insumo teórico central, pues mediante el análisis de las variantes, los manuscritos, las correcciones entre diferentes ediciones, se puede elaborar una suerte de “historia” de los orígenes o, al menos, una pregunta sobre ellos.

La entrada en la literatura -pero que puede extenderse hacia otras manifestaciones artísticas- según Premat es un modo de situar y poner en resonancia una producción en el campo literario ante una biblioteca heredada, es decir, implica erigir una postura como palanca de posicionamiento en la escena (Meizoz 2007) -escena que puede ser literaria, musical, mediática, artística-. De esta manera, el estudio de un proyecto autorial no puede evadir los estudios del comienzo, pues este siempre estará determinado por los primeros “gestos” (2012: 8): “El proyecto puede pensarse entonces desde una posición tradicional (la del escritor demiurgo que desarrolla a partir de cero un proyecto preestablecido) o desde lo dicho sobre el origen y la obra: el proyecto como una forma que se define a medida que se desarrolla, a la vez causa y consecuencia de lo escrito” (Premat 2012: 8).

Esta mirada teórica de Premat nos resulta sumamente productiva para el análisis de las primeras canciones de Joaquín Sabina, puesto que el proyecto autorial del cantautor no sigue esa “posición tradicional” del demiurgo que parte de cero, sino que su principio ya está determinado por el futuro: el que escribe las letras de *Inventario* es un joven que se posiciona como viejo, que presenta una voz nueva agrietada por las ficciones del futuro. La salida de la cronología a la que hacíamos referencia a la hora de componer (“o cien años o ninguno”) y este principio determinado por el futuro nos permite

⁴ Sosteniendo el discurso de Premat encontramos los aportes teóricos de Edward W. Said, quien en su libro *Beginnings. Intention and method* (1975) ya sentaba las primeras preguntas por los orígenes o comienzos. Nos dedicaremos a una lectura comparativa entre los abordajes de estos teóricos en un trabajo futuro, en el cual nos dediquemos exclusivamente al desarrollo de un marco teórico sobre los comienzos.

seguir uno de los preceptos de Premat, quien proponía cómo “en los *incipits* puede estudiarse, también, toda la literatura” (2012: 8): desde la infancia de la escritura de Sabina podemos revisar las figuraciones, posiciones e irrupciones de la vejez y a la inversa, desde la escritura de vejez podemos volver al principio, a la infancia como relato y como ficción teórica.

En la segunda vertiente de análisis sobre las *funciones del principio* -recordemos que, en la primera, el teórico se proponía indagar en las biografías de los escritores para rastrear los orígenes en la infancia, a modo de testamento o de fundación- Premat se focalizará en el abordaje del comienzo como un acontecimiento, a través de manuscritos, relatos e imaginarios que convocan al principio como una piedra de toque, como un problema, como una paradoja, porque si todo ya está comenzado, “quedará, como única posibilidad de estudio, interrogar los *simulacros de comienzo y de fin*, esos espacios de seducción y de decepción, ineluctablemente marcados por la disimulación, el juego, la mentira, la trampa” (Premat 2016: 144). Estos simulacros se preguntan por el problema sobre cómo empezar, pues desde la mítica página en blanco se puede definir allí un lugar de escritor, de compositor, de artista. Desde esta perspectiva, la “aventura de la escritura” es el paso de la nada al texto: “Allí reside el enigma de los inicios: en las huellas de cómo un escritor admirado logró cruzar esa frontera, inscribiéndose en una heroicidad improbable” (2016: 146).

Premat propondrá tres niveles de observación de los principios, tres formas diferentes, tres *comienzos*. El primero de ellos se orientará a entender cómo

[...] ante todo, como el origen, el comienzo es un relato, socialmente delimitado por una serie de posibles pero que se cristaliza en ejemplos y peripecias precisas que acompañan la circulación de los textos, enmarcando sus efectos y completando sus significaciones varias. Relatos posteriores de los escritores, de la crítica, de las editoriales, del periodismo sobre los primeros pasos en una escritura, sobre la construcción de una obra, sobre causas, influencias; son episodios que explican y, por lo tanto, atribuyen sentidos a los textos, facilitan su comprensión, orientan la legibilidad y apuntan a una supuesta intencionalidad. Relatos en los cuales se manifiestan concepciones sobre la representación artística, sobre las causas de la emergencia de la literatura, sobre la estética y su relación con la psicología individual y las tensiones colectivas (2016: 146-147).

En esta cita Premat está haciendo referencia a los textos autopoéticos⁵, aquellos que circulan por fuera de la obra y dan explicaciones sobre su surgimiento, su formación, su sentido. Así afirma Premat que estos relatos “son un espacio central en la construcción de una figura de autor, entendida como complemento semántico y de la biografía en tanto que marco narrativo” (147). Autopoéticas, entonces, como primer abordaje de los comienzos de una obra, de una escritura. Recordemos que *Con buena letra* es un volumen que compila todas las letras del cancionero de Joaquín Sabina hasta el disco en estudio *Alivio de luto* (2005) y que el mismo está acompañado de una serie de comentarios autopoéticos del cantautor: “Los comentarios de puño y letra, los dibujitos y las bromas sólo pretenden añadir divertimento. Ojalá lo consigan” (2007: 29). Desde este abordaje vemos cómo esas aclaraciones no pretenden sólo causar divertimento sino también explicar los motivos, las causas de composición, los orígenes, las situaciones, las derivas, los derroteros, los recorridos poéticos que el autor ha realizado

⁵Nos hemos dedicado al estudio de las autopoéticas como puesta en escena del autor, como corpus fundamental de construcción y fabricación de una identidad autorial. Para una profundización, ver Ruiz (2018).

para que ese texto haya conseguido ser escrito⁶, aunque es preciso recordar en esta instancia que nuestro personaje de autor suele ser un maestro del engaño y la simulación y que las verdades que enuncia son siempre verdades a medias, a mitad de camino entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional -pacto ambiguo, a decir de Alberca (2007), cargadas de ironía, comicidad y ambigüedades⁷.

El segundo nivel de observación que propondrá Premat es la primera frase, el *incipit*, el primer texto, la entrada en el conjunto textual, “el umbral, la puerta, la vía de acceso para el lector. El comienzo puede ser el primer libro publicado, el primer cuento, el primer poema, el texto que singulariza una palabra literaria” (2016: 147-148). Desde esta perspectiva, el comienzo opera como un “umbral de doble sentido”, una “frontera porosa, una transición, un paso” (2016: 149). En esta ocasión nos dedicaremos al primer disco de estudio, *Inventario*, pero focalizando en la primera canción, aquella homónima que explica la postura autorial y el posicionamiento del cantautor.

El tercer nivel según Premat implica la “reconstrucción y comprensión del proceso de escritura gracias a los materiales dejados por los escritores: borradores, anotaciones, libretas, manuscritos”. Desde esta perspectiva la escritura no será vista como un relato estructurado sino como “un trabajo, una actividad, un imaginario dinámico” (149): crítica genética que se erige como ciencia en el intersticio de la pregunta por el origen. No ahondaremos en este nivel por no contar con material de archivo del cantautor, pero de alguna manera las notas autopoéticas “de puño y letra” pueden servir para resignificar aquellos textos escritos lejanos en el tiempo que son revisitados por el autor en su vejez para darle una nueva significación, una explicación inaugural, una causa y finalidad a la escritura.

Otros *incipits*, otros comienzos. Joaquín Martínez Sabina, poeta

Margarita García Candeira (2018) se focaliza en el análisis de los inicios poéticos de Joaquín Sabina -su entrada a la escritura- a través de la lectura de cuatro poemas publicados en las revistas *Tragaluz* y *Poesía 70* de Granada. La autora articula este análisis con la mención al primer apellido del autor (Martínez), pues estos textos no sólo estaban firmados con ese nombre sino que pertenecen - como bien indica el título- a una etapa inicial, el año 68, donde el nombre artístico no estaba aún diseñado. Este trabajo de Candeira realiza un aporte sumamente interesante, porque revisa aquellas fábulas de inicio, infancia de la escritura de un joven aprendiz de poeta en el comienzo de su obra, en su etapa de emergencia de su proyecto autorial, en sus primeras imágenes y posicionamientos como

⁶ García Candeira (2021) refiere a cómo *Con buena letra* “combina la transcripción de estas [las letras] con las anotaciones manuscritas del cantante, reconfigurando el papel de los marginalia autoriales, que en el caso de los poetas canónicos supone un espacio de imperfección y anotación que informaba sobre la precariedad del proceso de escritura, y que en este volumen es un dispositivo pragmático que guía una recepción en clave autobiográfica de las canciones” (16). Ese “dispositivo pragmático” es una explicación del texto que se manifiesta abiertamente desde la instancia autoral, motivo por el cual se las puede considerar autopoéticas: mecanismos de figuración autorial en su propio texto.

⁷ No nos adentraremos en esta instancia en el debate sobre si aquello inscripto en los comentarios “de puño y letra” son, en efecto, rigurosos datos reales, pues éstos importan en su carácter explicativo autopoético y en cómo ayudan a construir esa imagen de autor que oscila entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional. Los debates autoficcionales forman parte de un artículo futuro en el cual realizamos un recorrido teórico y crítico para abordar la figura de Joaquín Sabina en términos de una “autoría performática”.

autor en la escena literaria. García Candeira pretende explorar “las vetas de esa incipiente andadura poética, desgajada de su futura confluencia musical” (2018: 204) para

[...] indagar en esa prehistoria poética del cantante: en los inicios creadores del muchacho que, como han recreado casi todas sus biografías, se va de Úbeda a Granada a estudiar Filología Románica en 1966, que se integra en los círculos literarios y políticos de la ciudad y toma parte activa en la efervescencia cultural del momento. Como consecuencia de ello, ensancha su horizonte de lecturas e inaugura una carrera literaria que, como todas las trayectorias artísticas, mostrará su naturaleza imprevisible y sorprendente, plagada de desvíos y sinuosidades, de caminos de ida y vuelta, pero para la que en ese momento encuentra una prefiguración un tanto borrosa pero reconocible mediante tanteo (209).

“Naturaleza imprevisible y sorprendente” pero de alguna manera prefigurada y reconocible, en estos planteos podemos hacernos eco de Premat cuando afirmaba que el proyecto poético puede organizarse linealmente desde cero o “como una forma que se define a medida que se desarrolla, a la vez causa y consecuencia de lo escrito” (2012: 8). En esta segunda vertiente es donde Candeira ubicará el proyecto autorial de Sabina, proyecto al cual también la autora abordará desde la problemática de los inicios, pues “la relevancia dada a los inicios poéticos es un rasgo común a distintas aproximaciones críticas que enfatizan el conflicto inherente al bautismo creativo” y que, de alguna manera “inciden en la existencia de una inversión psíquica cuya enorme potencia parece precisar de ciertas dosis de ceguera y ambigüedad” (Candeira 2018: 210). Candeira recurre a las palabras de Bourdieu para pensar en el posicionamiento autorial en el campo literario y recupera a Lipking, quien proponía analizar las diferentes etapas creativas de un poeta⁸:

[...] lo que él denomina momento de “initiation” es esencial en la inflexión de las carreras poéticas. Ese instante de decantación tiene mucho que ver con una fuerte proyección imaginativa de la propia trayectoria, que muestra al joven poeta “inheriting an idea of what it means to be a poet” y formándose “a sense of a vocation and a Destiny”. Asimismo, está indisolublemente unido a una “visión of his futureself” (Candeira 2018: 211).

Según Candeira en el caso de Sabina existe una prefiguración y una conciencia de autoría y de proyección de carrera de parte del joven creador, como así también una “conexión inexorable entre la actividad profesional de estudio y enseñanza de la tradición literaria y su práctica creativa”. De esto, Candeira dirá que no es un tema menor pues “el joven Sabina parece heredar el modelo del poeta profesor, tan frecuente en nuestro siglo XX⁹” (Candeira 2018: 211).

De acuerdo con esto, Candeira expone cómo los primeros textos de un poeta siempre están cargados con una fuerte impronta de la tradición, una “carga de ventriloquía” (212), y de esa tradición

⁸Si bien los planteos de Lipking resultan interesantes, nos haremos eco de aquel camino que los escritores realizan en los planteos de *La institución literaria* de Jacques Dubois (2007), aquel que Juan Zapata denomina “proyecto autorial” (2011), pues estos autores forman parte de la tradición francesa que se aboca al estudio de las autorías contemporáneas que delineamos como parte elemental de nuestro marco teórico, en la mixtura del análisis del discurso y la sociología de la literatura. Para más referencias, ver Ruiz (2018).

⁹ La imagen del “poeta profesor” heredada por Sabina se debe a su acercamiento al movimiento poético granadino de *la otra sentimentalidad*, acercamiento que será indagado en trabajos futuros, pues en esa influencia poética -la que rescata la tradición poética española, a Machado, a algunos poetas de la generación del '27 y a algunos del medio siglo como Ángel González o Jaime Gil de Biedma- y en esa manera realista y posmoderna de comprender la poesía, se cifra el programa ético y estético que desandará Joaquín Sabina en su proyecto autorial.

pueden leerse las voces de ciertos referentes¹⁰, pues “todos ellos revelan un amplio abanico de lecturas que testimonian el ambicioso proceso de aprendizaje y asimilación intertextual del joven” (214), lecturas que encontraremos también replicadas en las letras de sus primeras canciones y a las que haremos referencia más adelante, cuando nos adentremos en el análisis del corpus.

De esas voces impregnadas en los cuatro poemas que analizará, Candeira rescata el surgimiento “de una de las claves de su trayectoria posterior, y es la conjunción de relato y derrota que pavimentará una senda que, como sabemos, será muy transitada por el Sabina cantante: la de la melancolía” (2018: 214).

Esta problemática ya es planteada por Lola Costa Pérez (2004) quien, desde una perspectiva histórica, postula cómo en la España de la transición la experiencia melancólica permite a los artistas de la época manifestar el descontento y, en el caso de Sabina, adoptar “una postura vital impregnada de un cierto pesimismo o melancolía, aunque con mucha frecuencia haya una tensión entre ese pesimismo y el recurso al humor, la actitud irónica, el sarcasmo o, incluso, el cinismo” (Costa Pérez 2004: s.p).

El “bautismo literario” que Candeira analiza a través de cuatro poemas de Joaquín Martínez será el antecedente a nuestra lectura de los orígenes del cantautor Joaquín Sabina en su primera canción.

Imágenes iniciales. Emergencia: la apertura del proyecto autorial

Javier Menéndez Flores (2017) brinda el puntapié inicial para hablar de *Inventario* y su primera canción homónima, pues el biógrafo reconoce cómo en ella “Sabina hacía un amargo y prematuro repaso de todo lo vivido” y cómo también “en ella se encontraban, aunque en estado primitivo, algunos de los elementos de la tristura sabiniana que en años posteriores desarrolló con maestría” (2017: 8.71%¹¹).

Ese “amargo y prematuro repaso” cargado de melancolía -como afirmaban Costa Pérez y Candeira- brinda una imagen de autor muy particular: la del sujeto abatido por la caída de las utopías, la pérdida de los ideales, el desencanto. Pero más allá -o como consecuencia de esto- creemos que detrás de ese sujeto joven ya se dibuja un rostro anciano, pues ese joven de 29 años en el proceso de desencanto ha perdido su juventud y se ha convertido en un viejo, en un discurso arrugado y profético que, a causa del pasado desilusionado adelanta su futuro y lo instauro como única temporalidad posible, como único espacio de resistencia. No obstante esta sentencia -y como vimos en los análisis previos- sabemos que ésta no será la única temporalidad posible y que nuestro autor sabrá moverse en la cinta de Moebius que la cronología no-lineal le permite, entrando y saliendo de la infancia y la vejez en movimientos aleatorios que confunden el final y el principio y los dislocan como instancias temporales

¹⁰ Fray Luis, Manrique, Machado, Neruda, Hierro, Luckacs, Joyce, Proust, Marx, Hernández, San Juan de la Cruz, Cernuda, Dámaso Alonso, Bécquer.

¹¹ El porcentaje tiene que ver con la lectura del volumen en formato e.pub, pues en este formato digital las aplicaciones no suelen ser precisas en los números de páginas. Se repetirán algunas citas mediante este formato digital.

imposibles, como espacios brindados a la ficción, a la imaginación: las fábulas o ficciones teóricas del principio y del final.

Julio Valdeón (2017) también realiza su aporte en relación con la publicación de *Inventario* (“Publicado por Movieplay en 1978, *Inventario* será el primer y balbuceante capítulo de esta saga. Una suerte de *collage* del repertorio cantautoril al uso”) y las imágenes autoriales desperdigadas por Sabina en ésta, su etapa de emergencia:

Asoma con timidez el tratadista del desamor de tantas canciones mayúsculas, pero no esperen al cachondo paladín del desacato, al bohemio desprejuiciado, al poeta ácido. Antes había que desarrollar un trabajo previo. Despeinar lo aprendido hasta soltarle la melena a la escritura [...] la disquera, y el propio Sabina, no tenían ni la menor idea de por dónde tirar ¿Cantautor afrancesado? ¿Rusticismo galaico? ¿Autor protesta? ¿Ecos de Paco Ibáñez? [...] Sus comentarios sobre las manos del labriego que amasa pan, la angustia del parado y otros tópicos sobre el pueblo y lo mucho que sufre bajo el yugo de los malvados y bla bla encuentran a un autor que bosteza y nos mata a bostezos, espectador de su propia obra y sorprendido de lo vieja que luce (2017: 7.01%).

No nos interesa hacernos eco de los comentarios subjetivados de Valdeón, pero sí nos interesa rastrear en sus palabras las primeras imágenes autoriales expuestas por Sabina y, como dice el biógrafo, por los productores y la disquera; esto es, los mediadores que colaboran en la fabricación de una -todavía amorfa- primera identidad autorial (Amossy 2009). Todas las referencias a la vida del cantautor se mixturán en *Inventario*, trayendo imágenes y posibilidades de construcción distintas: Valdeón dirá que “lo que hace de *Inventario* un producto singular no son sus precarias virtudes, sino el hecho de que aquí asoma, como no volverá a hacerlo, el hijo de Jerónimo Martínez Gallego y Adela Sabina del Campo” (7.44%). Es interesante destacar cómo el biógrafo rescata, desde la crítica, esa pluralidad de imágenes que se dibuja no sólo en las canciones sino también en los alrededores:

Inventario constituye un balbuceo. Los primeros pasos. Un ensayo de quien todavía no sabe cómo cojones ser él mismo. Mención especial merece la portada, con el cantante de barba inevitable, entre la guitarra española y la botella de vino, con la novia desnuda en la cama. [...] Todo, la escenografía, la modelo, ese ambiente tan puerilmente imaginado de artista adolescente, es de Joaquín [...], que sí es un verdadero perito para las cosas de la vida, ya comenzaba a dibujar —magistralmente, por lo que luego hemos visto— su propio personaje (7.71%).

Una mención especial es la paradoja que se juega en las palabras de Valdeón entre el “balbuceo” y los “primeros pasos” de *Inventario* y lo “vieja” que luce: nos interesa detenernos en este punto, pues la vejez en el discurso opera desde nuestra perspectiva como una irrupción en el origen, como un posicionamiento del sujeto joven que decide disfrazar su voz como si fuera la de un anciano para narrar cómo, luego de ver caer sus ideales y su futuro, ha envejecido a contrarreloj, por fuera de la cronología, por fuera de la biología. La vejez en *Inventario* es una figuración fantasmática que expone las condiciones de un crecimiento inverso (Skliar 2016) y disloca y desajusta las temporalidades acerca de los orígenes y destinos, acerca de los principios, sus funciones y simulacros. La vejez opera como una piedra de toque en la piedra de toque del inicio: balbuceo y vejez, primeros pasos y final.

Inventario. Primera letanía

Antes de entrar en el disco y en la canción homónima nos interesa recuperar los comentarios autopoéticos que acompañan estas páginas, aquellos “de puño y letra” -pero impresos en serie en un volumen que tuvo muchísimas reediciones- que afirman “Pecado de juventud. Exceso de solemnidad. Primera letanía” y “Se llamaba Sonia”. Estos comentarios o aclaraciones cumplen su función autopoética, pues trazan algunas imágenes de autor: las del sujeto adulto que vuelve sobre sus páginas iniciales para hacer una valoración, revisar lo andado, dotarlo de significado. A la vez, el personaje de autor que en el año 2002 -año de la primera edición de *Con buena letra*- ya había consolidado la postura del cantautor mentiroso, ambiguo y satírico, nos hace dudar de aquello que nos enuncia de puño y letra. La dedicatoria con nombre femenino instala la posibilidad de brindar al personaje que se encuentra en la canción una cara, un cuerpo, una identidad y una historia por fuera de la que se nos cuenta en el texto y nos invita a indagar en las sucesivas biografías del cantautor sobre este personaje femenino. A la vez, este “pecado de juventud” -referencia a los pecados que serán una constante en el proyecto autorial de Sabina- excedido de “solemnidad” -la que se irá despojando de su poética a medida que avance el proyecto- que se convierte en “letanía” -la primera de muchas que vendrán en su obra- nos permite pensar en el posicionamiento del sujeto que evalúa el texto casi treinta años después de haber sido escrito y el posicionamiento del sujeto que lo escribe treinta años antes. Esta disociación temporal instala al personaje de autor que revisa el texto desde el lugar de la vejez, pero paradójicamente también desde un lugar de infancia de la escritura (Premat 2016), de apertura, de inicios de una obra.

Veamos el paratexto: un “inventario” es un registro de lo existente, una notación de la existencia de ciertos elementos que sirve para llevar un control sobre los mismos. En la vida cotidiana se realizan inventarios en las entradas y en las salidas de los inmuebles: las casas, los departamentos, las oficinas. Hacer un inventario, entonces, es un gesto tanto de apertura como de clausura. “Hacer inventario” es una metáfora que se vale del elemento contable para realizar un repaso de la vida, de las vivencias, de las personas, objetos, emociones o sensaciones que la han atravesado. El inventario como gesto de entrada y de salida nos lleva nuevamente a los planteos de Premat, pues en este doble movimiento “hacer inventario” operaría tanto a modo de *testamento* -en cuanto a la revisión y comentarios autopoéticos que el autor viejo hace de sus primeras canciones- como a modo de *fundación -incipit* de la escritura, entrada en obra, formación de una primera imagen de autor.

Cómo se hace un inventario a los casi 30 años y cómo se lo revisita 30 años después, cómo enumerar las vivencias, cómo nombrar los pecados de juventud: ante estas preguntas podemos pensar que el gesto de hacer inventario posiciona al sujeto desde un lugar de infancia pero también desde un lugar de vejez, pues según Ricardo Iacub (2011) el envejecimiento produce una refiguración y una configuración sobre los relatos de vida para ajustar la identidad y reconstituirla desde este nuevo posicionamiento: el ser viejo. La posibilidad de hacer inventario de la propia vida es una característica de estos procesos que se dan en el envejecimiento, inventarios que se realizan desde el relato

autobiográfico y que dan sentido a las vivencias para que, luego de ser refiguradas y configuradas, brinden la posibilidad de identificación del sujeto consigo mismo.

Gesto de entrada y salida, *incipit* y clausura, infancia y vejez constituyen en la inauguración del proyecto autorial de Joaquín, en su etapa de emergencia, una *temporalidad desajustada*, pues en la boca de la juventud irrumpe una voz de vejez, la cual enuncia, desde este posicionamiento, no sólo la pérdida de los ideales -a los cuales ya nos referimos- sino la importancia que esa dislocación temporal tendrá en esta vida y en esta obra. Desde este posicionamiento se rompen las convenciones sobre principio y fin, origen y destino, infancia y vejez, para construir una temporalidad propia: “o cero [años] o ninguno”, “tan joven y tan viejo” (2007: 272), “cuando los niños nacen viejos” (512), “más viejos éramos entonces” (536), “crecer al revés que los adultos” (28), entre otras sentencias que desajustan la temporalidad para ejercer espacios disidentes de resistencia.

Entrada en el verso

“Las cosas que me dicen cuando callas” es el primer verso de la primera canción del primer álbum publicado de Joaquín Sabina: *incipit* de la escritura y *simulacro* de origen pues, como hemos visto, Joaquín Martínez ha publicado con anterioridad algunos poemas en las revistas granadinas *Tragaluz* y *Poesía 70*. En este primer verso podemos destacar algunos elementos de suma importancia, aquellos que ponen la piedra basal del proyecto autorial: en primer lugar, la referencia a Pablo Neruda y al poema XV de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* pero desde una resignificación, pues el “me gustas cuando callas porque estás como ausente” se convierte en discurso (aunque silencioso, en palabras silentes, en multiplicidad (ver cómo “las cosas” remite a un plural y no a un singular, a un solo discurso), en otra forma de lenguaje. Se establece un diálogo, entonces, con este nuevo lenguaje, un diálogo entre un yo-tú, pero un diálogo mudo por una parte -la del personaje que luego sabremos que es femenino- y verborrágico por el otro: la “primera letanía” es una larga sucesión de versos que enumeran todo aquello que será el “inventario” de una vida: vida corta, obra primera, inicio de la escritura.

En la segunda estrofa ya hace su aparición la temática de la vejez como figuración: “El miedo a la vejez, los almanaques, / los taxis que corrían despavoridos, / la dignidad perdida en cualquier parte, / el violinista loco, los abrigos” (34). No obstante este miedo a envejecer, en el título de la canción y en la primera estrofa la vejez ya irrumpió discursivamente, desde la “letanía” que propone el inventario, desde la refiguración y configuración de una vida que exige ajustes para volver a erigir la identidad. En este caso ¿qué ajustes pueden volver a erigir una identidad de autor que aún no se ha construido, o que apenas ha comenzado a construirse? En la primera estrofa los versos inventariados hablan de una intimidad compartida, de un vínculo -al parecer- de pareja, con sus momentos, sus felicidades y sus contradicciones: “Las cosas que me dices cuando callas, / los pájaros que anidan en tus manos, / el hueco de tu cuerpo entre las sábanas, / el tiempo que pasamos insultándonos” (34). En esta enumeración caótica -la primera de muchas- se dibuja una atmósfera de intimidad que será

interrumpida en la estrofa siguiente por otros inventarios, por otros miedos que acechan -la vejez, el paso del tiempo, la velocidad, la dignidad perdida-. No obstante la intimidad de pareja vuelve en la tercera estrofa, donde el campo semántico penetra lo íntimo para pasar a lo sexual, aludiendo a prácticas y objetos de una pareja con la que se comparte noches, sábanas, historia, casa: “Las lunas que he besado yo en tus ojos, / el denso olor a semen desbordado, / la historia que se mofa de nosotros, / las bragas que olvidaste en el armario” (34). En estos versos comienza a dibujarse tímidamente esa imagen del cantautor que tanta fama le otorgará, pues en su “producción de sinceridad” (Groys 2014) la imagen del poeta donjuanesco será una de las constantes de su proyecto autorial.

En la estrofa siguiente persisten algunos rastros de esa intimidad sexualizada en el verso “la batalla diaria entre dos cuerpos”, siguiendo el tópico del *militia amoris* -el amor descrito con el léxico de la guerra- pero esa intimidad está también atravesada por el cariño: “el espacio que ocupas en mi alma”, en contraposición al espacio que ocupaba en la primera estrofa el cuerpo en la cama (“el hueco de tu cuerpo entre las sábanas”) (34).

La estrofa que sigue comienza con un verso que remite al origen del origen -en palabras de Premat, a los simulacros del origen- pues recrean la habitación infantil del poeta, aquella de la cual tenemos noticia en el texto autopoético “curándome en salud” del año 1994: “Mi habitación con su cartel de toros” (34). En esta larga letanía, en este inventario por lo andado, la infancia también aparece desde esta voz cargada de vejez, pues en la misma estrofa encontramos los siguientes versos: “el llanto en las esquinas del olvido, / la ceniza que queda, los despojos, / el hijo que jamás hemos tenido” (34). Ese hijo inexistente presenta una clara reminiscencia intertextual con la canción “Al alba” de Luis Eduardo Aute¹², en la cual “Los hijos que no tuvimos / se esconden en las cloacas / Comen las últimas flores / parece que adivinaran / que el día que se avecina / viene con hambre atrasada”. Esta canción, de claro matiz antifranquista, compuesta por Aute y grabada inicialmente por Rosa León en 1975, opera como antecedente directo de “Inventario” y se hace eco de la denuncia política a modo de homenaje desde la metáfora del hijo no nacido.

Pero a la vez esta imagen también opera como metáfora de una futuridad truncada, como la infancia siempre en falta (Link 2014), como una ficción de infancia y de familia rota. Con la lectura de este verso se actualizan los anteriores, pues en el inventario la infancia ausente, la que no fue, podría ser el motivo de ese llanto en las esquinas del olvido y de las cenizas y los despojos que provoca dicha ausencia. A la vez, la propia infancia también se resignifica mediante este verso, pues sigue instalando el vacío y lo que falta, lo perdido, como elemento que sostiene la ficción. Desde esta perspectiva, la estrofa siguiente también estaría teñida por el halo que deja esa ausencia: El tiempo del dolor, los agujeros, / el gato que maullaba en el tejado, / el pasado ladrando como un perro, / el exilio¹³, la dicha, los retratos” (34).

¹²“Intrahistoria de un himno” en *El español*, el 05/04/2020 (https://www.elespanol.com/cultura/20200405/nacio-aute-rosa-leon-espana-buitres-callados/479952759_0.html)

¹³ El exilio es un tópico central en todas las biografías, documentales y reportajes sobre Joaquín Sabina, aunque el propio personaje de autor matice este término y busque alicientes para mencionar su huida de España, su estancia en Londres y su vida como *squatter* u *okupa*. Para profundizar en este tópico y sus contradicciones ver *Joaquín Sabina a sol y sombra*

En la siguiente estrofa vuelve a aparecer la ficción familiar como algo truncado, teñido por ese halo de ausencia, de falta, de vacío, que provocaría la infancia del hijo no nacido: “La lluvia, el desamparo, los discursos, / los papeles que nunca nos unieron, / la redención que busco entre tus muslos, / tu nombre en la cubierta del cuaderno” (34-35).

La potente metáfora del hijo no nacido y de la ficción familiar rota (estos papeles que no los unen como una familia tipo o tradicional) que se vuelve inexistente en el resto de su proyecto autorial, podría resignificar la canción entera, dando a entender que el sujeto que enuncia envejece sin futuridad posible, sin reinención: es viejo en su juventud porque no puede proyectar un futuro, ni desde los ideales y utopías, ni desde la procreación. Está, de alguna manera, condenado a una vejez sin futuro, a crecer a la inversa y a no ver crecer nada propio. A la vez, la mención al “cuaderno” habilitaría una fuga de este pensamiento: algo puede crecer, aunque sean palabras, aunque sólo sea un nombre escrito en un cuaderno.

La posibilidad de ver crecer algo propio encontraría su lugar en la poesía, en las canciones, en el comienzo o emergencia de este proyecto autorial: en esta línea se ubicaría la próxima estrofa, en la referencia a “mi barca a la deriva, mi canción”, pues la canción operaría como materialización de lo poético.

En la estrofa siguiente se vuelve de alguna manera al verso inicial, a ese diálogo mudo o silenciado por uno de los personajes y a la larga letanía verborrágica del otro: “El silencio que esgrimes como un muro, / tantas cosas hermosas que se han muerto, / el tiránico imperio del absurdo, / los oscuros desvanes del deseo¹⁴” (35). Aquellas cosas hermosas que ahora están muertas, el poder del absurdo y la oscuridad enigmática del deseo siguen contribuyendo a entender esta canción como una fábula de clausura, como una postura que el autor adopta para posicionarse desde la vejez.

En la estrofa que sigue, el primer verso vuelve a hacer presente la infancia: “El padre que murió cuando eras niña, / el beso que se pudre en nuestros labios, / la cal de las paredes, la desidia, / la playa que habitaban los gusanos” (35). La estrechez entre infancia y muerte, entre niñez e inexistencia refuerza el nudo Borromeo del tiempo desajustado que pretende construir este proyecto autorial. Infancia y muerte se suponen elementos prácticamente antagónicos¹⁵, pero no obstante en este texto la tematización de este binomio aparece en esta muerte paterna frente a una niña -quien perderá algo de

de Julio Valdeón (2018), *Pongamos que hablo de Joaquín* de Joaquín Carbonell (2011) y *Perdón por la tristeza* de Javier Menéndez Flores (2000).

¹⁴ El año anterior de la publicación de *Inventario* Luis Buñuel presenta su última película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977): se evidencia esta referencia como otra clara marca intertextual, a modo de homenaje.

¹⁵ Sabemos que esto biológicamente no es así en realidad, pero la infancia es tan potente en su proyección de futuridad que asociarla con la muerte en el discurso es casi una paradoja, un imposible. Para indagar en las problemáticas de infancia en vinculación con el discurso literario, las producciones teóricas del equipo de investigación del cual formamos parte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral son un insumo teórico muy productivo. Proyectos como “Poéticas de borde en la narración del pasado reciente en la narrativa española contemporánea: infancia, juventud, género” (2009-2012); “Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea” (2012-2015); “Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea: Laboratorios de escritura, emergencia de lo queer” (2016-2019) y el que actualmente se desarrolla “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea: proyectos escriturales y otredad” (2020-2023) condensan los intereses sobre la infancia y sus proyecciones sobre el discurso literario.

su infancia en ese preciso momento y quedará marcada por esa ausencia- y sigue resonando en “el hijo que jamás hemos tenido” como vacío originario que inaugura la infancia siempre como falta, siempre como ausencia.

En la siguiente estrofa nos encontramos cara a cara con la desilusión, con todo el peso del desencanto: “El naufragio de tantas certidumbres, / el derrumbe de dioses y de mitos, / la oscuridad en torno como un túnel, / la cama navegando en el vacío” (35). Ese naufragio y la incertidumbre se corporizan en la metáfora del túnel oscuro y de la cama navegando en la nada, esto es, una vez naufragada la ilusión sólo queda el vacío, la ausencia. La cama, a la vez, vuelve a ser metáfora de la intimidad compartida, aquella que al inicio de la canción oscilaba entre el sexo y el amor y que, acercándose al final de la letanía, también se tiñe de desencanto: volvemos a pensar en la imagen del hijo no nacido, de los papeles que no los unen, en los oscuros desvanes del deseo, en el beso que se pudre en la boca, y a esto se encadenan los siguientes versos: “El desmoronamiento de la casa, / el sexo rescatándonos del tedio, / el grito quebrado, la madrugada, / el amor como un rito en torno al fuego” (35). Desde el vacío del hijo no nacido y la infancia como la falta, la casa se desmorona, se quiebran los gritos, se invoca al sexo como salvataje y al amor como rito. Solamente queda aprender una lección dura, “el arduo aprendizaje del respeto” (35), aquello que queda después del sexo, después del amor, después del vacío, después de la ausencia, después del desengaño. “Las heridas que ya ni Dios nos quita” también son materia de aprendizaje, forman parte de esta letanía de vejez, de este discurso melancólico atravesado por el paso del tiempo, por una “voz arrugada” (Romano 2007) que irrumpe en este discurso de apertura, por una postura de vejez en esta fábula de origen que busca su propia clausura.

“La mierda que arrastramos sin remedio” se suma a estos aprendizajes melancólicos como coda a la última estrofa, la cual cierra la canción tematizando nuevamente el tiempo y volviendo al inicio para resignificarlo: “Todo lo que nos dieron y quitaron, / los años transcurridos tan deprisa, / el pan que compartimos, las caricias, / el peso que llevamos en las manos” (35). Como podemos ver, la canción vuelve al principio para metaforizar cómo en el inicio se anidaban pájaros en las manos y ahora sólo hay peso: no hay vuelo, no hay libertad, no hay nido, no hay alas.

En este punto nos interesa detenernos en el campo semántico que tiñe de melancolía la canción y construye la atmósfera de una derrota: la dignidad perdida, la muñeca salvada del incendio, la locura acechando agazapada, el llanto, las cenizas, los despojos, el dolor, los agujeros, el pasado, la lluvia, el exilio, el desamparo, la cárcel, el absurdo, el deseo, el beso que se pudre, la desidia, los gusanos, el naufragio, el derrumbe, la oscuridad, el vacío, el desmoronamiento, el tedio, el grito, el rito, el insomnio, las heridas, la mierda. Todo este léxico es, precisamente, un inventario de la melancolía, una fábula de clausura, un *testamento*: esta canción podría ser la última de la última producción discográfica de Sabina, pero al ser la canción *incipit*, la entrada a la escritura, ésta opera desde la postura de la vejez como una *fundación*, pues se funda un proyecto poético y autorial con esta letanía de cierre. Marcado por un tiempo desajustado, el campo semántico de “Inventario” inaugura una obra desde su cierre, desde la imposibilidad de crecimiento, desde la resignación, desde la clausura.

Finalmente, esta “letanía” no tiene resolución, no concluye; es, en efecto, un inventario de cosas que no culminan, listado al que podrían seguir enumerándose objetos, situaciones, metáforas, vacíos y ausencias ¿Qué implica, entonces, hacer este “inventario”? ¿Por qué es tan extenso y a la vez por qué no es conclusivo? Una respuesta posible a estas preguntas la encontramos en el libro-entrevista que confeccionan Joaquín Sabina y su biógrafo Javier Menéndez Flores (2006), donde el cantautor dice sobre la grabación de *Inventario*:

Me importaba un carajo todo. No le pregunté a nadie quiénes eran los músicos ni qué arreglos había, nada. Yo no tenía el plan riguroso y serio de ser cantante. Y una vez de vuelta a España tras mi estancia en Londres, estaba a verlas venir porque no sabía qué iba a pasar, y me dije ¿Grabar un disco? ¿Por qué no? El resultado fue un disco nada memorable [...]. [antes de *Juez y parte*] En esos discos desconocía profundamente el oficio de ser el responsable último de la grabación y, además, no tenía vocación de grabar discos. Creía que *Inventario* era el primero y el último, y no me ocupaba por pereza y por dispersión. Me empecé a ocupar seriamente a partir de *Juez y parte*. Luego no estoy diciendo que esos discos sean malos, que lo son, sino que yo no estaba en el sitio en el que se ponen los toreros (Menéndez Flores y Sabina 2006: 126-127).

Este proyecto autorial del cantautor que comienza a delinearse en *Inventario* es, como nos dice el propio Sabina, un comienzo sin demasiada preparación, sin un “plan riguroso y serio”, sin oficio, sin responsabilidad. Su emergencia como cantante se inscribe en esa vertiente que Premat enmarcaba desde lo dicho sobre el origen y la obra, “el proyecto como una forma que se define a medida que se desarrolla, a la vez causa y consecuencia de lo escrito” (Premat 2012: 8), o también como afirmaba Margarita García Candeira acerca de todas las trayectorias artísticas, como parte de una “naturaleza imprevisible y sorprendente, plagada de desvíos y sinuosidades, de caminos de ida y vuelta, pero para la que en ese momento encuentra una prefiguración un tanto borrosa pero reconocible mediante tanteo” (209).

En este sentido, esa emergencia desinteresada, aturdida por la “pereza” y la “dispersión”, pero delineada mediante tanteo, nos haría pensar en una suerte de *postura infantil*¹⁶ de parte de nuestro personaje de autor, pues desde esa dispersión y poca seriedad Sabina da inicio a su proyecto autorial también a la manera de la infancia: con una intención lúdica y aventurera, probando suerte (“¿Grabar un disco? ¿Por qué no?”), con el atrevimiento y desenfado propio de la infancia¹⁷. Ese no estar “en el sitio en el que se ponen los toreros” implica un riesgo y un peligro que no dejan de ser emocionantes, adrenalínicos: primeras imágenes de un autor-infante-envejecido y fábulas, entonces, de la infancia y la vejez que se imbrican en esa temporalidad desajustada, que hacen final del principio y principio del final.

¹⁶ La categoría de *postura infantil* es planteada y desarrollada en un artículo posterior, el cual se encuentra en prensa en la revista *Olivar*. Dicha categoría deviene de los postulados de Daniela Fumis (2019), de quien tomamos de su andarivel teórico el concepto de *posición infantil* para vincularlo a nuestro marco teórico y a nuestro interés sobre la figura del autor.

¹⁷ En este punto recordamos que la infancia no es entendida en términos exclusivos de “protagonismos infantiles” sino también como problema teórico, como una “ficción teórica de infancia” (Link 2014), como un “laboratorio de escritura” (Premat 2014) que desanda en las ficciones preguntas sobre la potencialidad de la infancia como invención.

A modo de cierre

El proyecto autorial de Joaquín Sabina se construye, desde sus inicios, con la premisa de la diferencia: buscando con sus posturas autoriales un lugar de visibilidad en la escena literaria y artística, a través de su producción de sinceridad, Sabina erige un personaje de autor que se vuelve mito y que se mueve, ambigualmente, entre los pactos autobiográficos y autoficcionales, en la bisagra entre la ficción y la realidad. Su singular imagen de autor se delinea de esta forma en su emergencia, en su *incipit* de escritura, desde el posicionamiento que puede otorgar la vejez, otredad significativa que opera como un punto de observación privilegiado para vislumbrar el devenir del ser humano. En esa búsqueda de diferencia, en esa construcción y diseño de sí mismo, Sabina desajusta las temporalidades para instalarse en su creación por fuera del tiempo cronológico y constituirse como un sujeto a-temporal, un joven que en su emergencia habla la voz de la senectud y, como hemos visto en otras instancias, desde la vejez vuelve al terreno de la infancia (Ruiz 2021a).

Sabina da inicio a su obra poética y a su proyecto autorial haciendo inventario en el doble gesto de apertura y clausura que implica esta acción y, de esta manera, se ubica en la escena artística con una postura de vejez pero que habilita también una postura de infancia. En este doble juego, instala su primera postura autorial: contradictoria, paradójica, ambivalente, singular: un personaje de autor que se diseña a sí mismo como un infante-viejo y un viejo-infante, como un sujeto que se sale de la cronología y que busca por fuera del tiempo una manera diferente de crecer, de construirse, de crear. En las dos tensiones que implica el desarrollo de una vida, en los dos extremos de un relato; ser autor para Sabina es desafiar los modos tradicionales de concebir el mundo. De esta forma, una relación singular con la temporalidad insiste en la producción poética y en la producción de imágenes de autor de Joaquín Sabina; la misma que lo constituye en la paradoja de ser un personaje único en la escena artística, un personaje “tan joven y tan viejo / like a Rolling Stone”.

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- AMOSSY, Ruth (2009): «La doble naturaleza de la imagen de autor», en Juan ZAPATA (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989): *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- COSTA PÉREZ, Lola (2004): «La melancolía en la obra de Joaquín Sabina», *Espéculo*, 26, s. p. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/sabiname.html>.
- FUMIS, Daniela (2019): *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis doctoral. Biblioteca Virtual UNL.

- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2018): «La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (cuatro poemas)», en G. LAÍN CORONA (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poemas*. Madrid, Visor Libros, pp. 205-252.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2021): «*From the wells of disappointment*. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina», en Marcela ROMANO, María Clara LUCIFORA, y Sabrina RIVA (eds.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata-Santander, EUDEM-UIMP, pp. 103-123.
- GINÉS, Salvador – PÉREZ YRUELA, Manuel (1989): «La manufactura del carisma», en Carlos CASTILLA DEL PINO (ed.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- GRAMUGLIO, M.^a Teresa (1992): «La construcción de la imagen», en *La escritura argentina*. Santa Fe, Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral, pp. 3-16.
- GROYS, Boris (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra Editores, 2016.
- LINK, Daniel (2014): «La infancia como falta», *Cuadernos LIRICO*, 11, pp. 1-11.
- LIPKING, Lawrence (1984): *The Life of the poet: beginning and ending poetic careers*, Chicago, The University Press.
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2015.
- MEIZOZ, Jérôme (2009): «Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor», en Juan ZAPATA (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 85-96.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2000): *Perdonen la tristeza*. Madrid: Editorial Cúpula, 2017.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2018): «Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez», G. LAÍN CORONA (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poemas*. Madrid, Visor Libros.
- PREMAT, Julio (2012): «Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer», en *Cuadernos LIRICO*, 7, pp. 1-18.
- PREMAT, Julio (2014): «Pasados, presentes, futuros de la infancia», en *Cuadernos LIRICO*, 11, pp. 1-16.
- PREMAT, Julio (2016): *Érase esta vez. Relatos de comienzo*, Buenos Aires, UNTREF.
- ROMANO, Marcela (2007): «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, pp. 155-170.
- ROMANO, Marcela (2021): «*Presencias y figuras*. acerca de dos “complementarios”», en Marcela ROMANO, María Clara LUCIFORA, y Sabrina RIVA (eds.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata-Santander, EUDEM-UIMP, pp. 195-215.

- RUIZ, M.^a Julia (2018): *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral, Santa Fe, Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral, <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>.
- RUIZ, M.^a Julia (2019): «Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor», *Recial*, 10/15, s. p.
- RUIZ, M.^a Julia (2020): «Infancia, origen, relato. La construcción del autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado», *Cuadernos de GEC*, 26, pp. 113-136.
- RUIZ, M.^a Julia (2021a): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.
- RUIZ, M.^a Julia (2021b): «*Dudar a dúo*. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina & Benjamín Prado», *Cuadernos UNNE*, 17, pp. 94-108.
- RUIZ, M.^a Julia (En prensa, a): «La puesta en escena del autor. Un primer acercamiento al proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Pasavento*, 10/1.
- RUIZ, M.^a Julia (En prensa, b): «*Temporalidades desajustadas*: derivas de la investigación en el proyecto autorial de Joaquín Sabina», en *Actas del VIII Coloquio de Investigaciones del CEDINTEL*.
- RUIZ, M.^a Julia (En prensa, c): «Devenir viejo en la infancia, devenir niño en la vejez. Temporalidades desajustadas en el proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Olivar*.
- SABINA, Joaquín – MENÉNDEZ FLORES, Javier (2006): *Yo también sé jugarme la boca. Sabina en carne viva*, Barcelona, Ediciones B.S.A., 2007.
- SABINA, Joaquín (2002): *Con buena letra*, Buenos Aires, Grupo editorial Planeta, 2007.
- SABINA, Joaquín (2017): *Lo niego todo*, Madrid, Sony BGM.
- SABINA, Joaquín – PRADO, Benjamín (2017): *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*, Buenos Aires, Planeta.
- SAID, Eduard (1975): *Beginnings. Intentions and method*. New York, Basic Books Publishers.
- SKLIAR, Carlos (2016): «Niñez, infancia y literatura», *Revista Crítica*, 1/1, pp. 19-28.
- VALDEÓN, Julio (2017): *Sabina a sol y sombra*. Madrid, Efe Eme.
- ZAPATA, Juan Manuel (2011): «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», *Lingüística y Literatura*, 60, pp. 35-58.