



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Elementos adyacentes de la desesperación: personajes,
ciudad y naturaleza en el cancionero de Joaquín Sabina”

verfasst von

Justo Zamarro González

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 313 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Geschichte, Sozialkunde, Politische
Bildung UF Spanisch

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger, Privatdozent

Para Joaquín Sabina porque me pidió que le escribiera una carta.

Para Wolfram Aichinger por la paciencia al guardar las dos puertas de mi casa y por su ejemplo discreto.

Para Nathalie Cazeneuve por cuidar de mí de adentro hacia fuera.

Índice

1.-Introducción.	5
1.1-Antecedentes.	5
1.2-Problemas de la investigación e hipótesis.	6
1.3-Metodología.	8
1.4-Definiciones y delimitaciones.	9
1.5-Eschema del trabajo.	11
2.-Personajes al límite.	12
2.1-Navajas, atracos, esquinas y medios de comunicación.	14
2.2-El asesino urbano.	18
2.3-El delincuente juvenil.....	19
2.4-El ladrón de barrio.....	23
2.5-Gente venida a menos.	26
2.6-Vestido y accesorios del fracaso.	33
Añoranza de la desnudez.	34
Vestido y accesorios como forma de etiquetación.	36
Vestido y accesorios como expresión del fracaso asumido.....	39
3.-La ciudad como escenario salvaje. Los elementos urbanos.....	43
3.1-La ciudad como jungla.	43
3.2-La ciudad y sus partes.	44
3.2.1-De carreteras y asfalto.	45
3.2.2-Pisos, hoteles y bares.....	48
3.3-El mobiliario urbano.	53
3.4-El transporte.	54
4.-La naturaleza como contorno.....	57
4.1-El contraste campo-ciudad.....	57

4.2-Lo natural. Los elementos naturales.	58
4.2.1-La lluvia.....	59
4.2.2-El mar.	64
4.3-Los astros.	68
4.3.1-La luna.	68
4.3.2-El sol.....	71
4.4-Los momentos de la naturaleza.	74
4.4.1-La noche.	74
4.4.2-El día.....	77
4.4.3-El gran intermedio: el amanecer.....	79
4.5-De flora y fauna.....	80
4.5.1-La flora.	80
4.5.2-La fauna.	83
5.-Conclusiones.	86
6.-Zusammenfassung.	92
7. Bibliografía.....	97
Literatura principal.	97
Literatura secundaria.	97
En soporte informático.	99
Artículos.	99
Documentales y entrevistas.	100
8-Anexo.	101
Discografía.	101
9.-Abstract.	104
10.- Lebenslauf.	105

1.-Introducción.

1.1-Antecedentes.

El presente trabajo se centra exclusivamente en la obra escrita creada por Joaquín Sabina (en adelante J.S.), con las delimitaciones que más adelante detallaremos. Sobre la figura y la importancia de los cantautores y su relación con la España posterior al franquismo no parece haber dejado la investigación demasiados estudios. A este respecto existen obras dedicadas a perfilar el papel jugado por los cantautores en el cambio socio-político que tuvo lugar con la transición democrática así como la temática de éstos. En el ejemplo citado apenas se encuentran referencias sólidas sobre J.S., pues la carrera de éste comienza a consolidarse durante los años ochenta pero a cristalizar plenamente durante los noventa.

Sí bien existen obras estudios compilatorios y obras panorámicas dedicadas a otros cantautores como Joan Manuel Serrat; sobre J.S. no parece haberse despertado hace mucho el interés de los investigadores de la materia. No obstante, dentro del ámbito periodístico, y con ambiciones de divulgación, encontramos una serie de obras de tipo biográfico sobre J.S. Obras que sólo en ocasiones aluden a las letras de las canciones sin pretensión mayor que la de apuntalar la biografía a la que se dedican. Prácticamente nulas son las ocasiones en las que se interpreta con algo más de profundidad la letra de las canciones. Las biografías existentes sobre Joaquín Sabina tienen, por tanto, la única intención de divulgar la vida del autor y no la de trazar un puente entre ésta y los textos de aquél.

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

Son escasas así, las aproximaciones realizadas desde una perspectiva científica, es decir, era que plantea preguntas y realiza interpretaciones comprobables y verosímiles sobre las canciones de J.S. Encontramos, dentro del ámbito académico, una serie contada de artículos específicos

que abordan la obra de J.S. El más cercano a la temática del presente trabajo, y por ello aquí digno de mención, es el publicado por Lola Pérez Costa en 2010, titulado *La melancolía en la obra de Joaquín Sabina*, bajo el sello de la Universidad Complutense, en la revista de estudios literarios *Espéculo*. Se trata de un artículo que tiene como objetivo demostrar que la melancolía sigue siendo un sentimiento o un estado subyacente en muchas de las producciones artísticas de finales del siglo XX (Pérez, 2010, p.3), para ello realiza la autora un análisis general del cancionero concluyendo en la existencia positiva de numerosos paralelismos entre la melancolía barroca y la de finales del siglo XX, mediante los versos de la canción *Calle Melancolía*. Aunque este artículo tiene otros objetivos, no se le puede negar ser un primer análisis del cancionero desde la perspectiva de las emociones existentes en las canciones y su expresión en recurrentes imágenes. Otro artículo que plantea buenas líneas de aproximación a la temática de J.S. es el prólogo que Luis García Montero elabora para el poemario *Ciento volando* de catorce que J.S. publicó en 2008. Pese a centrarse más bien en el contenido de los cien sonetos del libro, bien han de considerarse muchas de las afirmaciones allí vertidas sobre el universo conceptual de J.S.

Pero, sin duda, el antecedente más claro de este trabajo es el llevado a cabo en el *Concierto Privado* de Emilio de Miguel Martínez (De Miguel, 2008). Con la mayor de las libertades y con una delimitación de 25 canciones, De Miguel, logra un empuje definitivo a los estudios sobre J.S., pues ofrece tantas y variadas perspectivas de análisis que las futuras investigaciones no podrán pasarlas por alto. Si bien el estudio podría ser tachado de ser demasiado general y de no crear categorías conceptuales de interpretación claras, no deja de ser un mosaico amplísimo en temáticas y enfoques sobre el universo de J.S. Con todo, y teniendo en cuenta el incremento paulatino del interés sobre la obra de J.S. se ha de presuponer que el presente trabajo no es ni será el único que dentro del ámbito académico se desarrolle en los próximos años.

1.2-Problemas de la investigación e hipótesis.

La temática principal del universo de J.S. no es a primera vista novedosa dentro del campo literario. La lucha por la vida, los sueños del hombre moderno, sus mitos diarios, sus pasiones, sus éxitos, sus fracasos, sus miserias y desencantos, el humor, la denuncia y la sátira de la realidad cotidiana, son todos ejemplos presentes casi en toda obra literaria que se precie. Tampoco es original el hecho de que dichos temas aparezcan en forma de canción pues el

cancionero popular está lleno de ejemplos de este tipo; basta con asomarse a la producción de José Alfredo Jiménez, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez para reconocer los mismos temas pero en otras latitudes. Lo que hace original las canciones de J.S. no es sólo el hecho de que adapte dichos temas a su tiempo mediante el uso de elementos y particularidades propias de momentos clave dentro del imaginario colectivo, sino que, como afirma De Miguel (2008, p.13) están dotadas de una inusual calidad literaria que unida al enorme éxito y popularidad de muchas de ellas sirven de única garantía para entrar en contacto con la literatura de calidad.

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

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

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

En este trabajo, aparte de hacer mención y detallar una lista de los temas en los que J.S. centra su producción, nos interesa ilustrar y comprender qué y cómo lo hace. Es decir, conocer desde qué óptica aborda J.S. su oficio de autor, qué temas y cómo se desgranar y articulan, qué

estado anímico prima en su cancionero, o en qué medida se puede afirmar que sus canciones encuentran base en la tristeza que queda tras su lectura, cómo logra J.S. expresar la desesperación vital que hay en muchas de sus canciones y, ya metidos en materia, intentar dilucidar a través de qué símbolos comunica los estados de ánimo y cómo los articula en función de sus objetivos estéticos.

1.3-Metodología.

No se puede comprender un autor sin su biografía. Para comprender a J.S. y valorarlo, no así enteramente sus obras, hay que conocer los hechos que configuran su biografía. Es indudable que lo que el autor experimenta, lo que hereda de su tiempo, lo que aprende y lo que le marca suponen pilares básicos que condicionan el mensaje y tono de sus obras. Por lo tanto, no hemos podido prescindir de hechos biográficos a la hora de rastrear sus canciones en busca de caminos que comunicaran éste con el imaginario colectivo. En otras palabras, el hecho trascendental es que desde el hecho creativo de un individuo se puede llegar a la comprensión de un ente colectivo mayor. Esto viene verificado por el éxito y popularidad de sus canciones. Si el público no se viera en parte reflejado en sus textos, si éstas no les hablaran directamente a ellos igual que se de ellos mismo se tratara, el éxito de J.S. no sería algo constante y palpable en tres generaciones sino algo, que de ser, obedecería los patrones efímeros de los productos de masas y las modas pasajeras. El éxito de J.S. estriba en parte, en el hecho de que en sus canciones se escribe un poco la biografía de todos. Es así por tanto que perspectivas destinadas a elucubrar la biografía no han quedado del todo relegadas en la elaboración de este estudio.

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

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

Preferimos orientarnos hacia un análisis respetuoso con la palabra escrita pero abierto a intentar explicar la carga irracional de las canciones en cuanto a su carga simbólica y significativa. Por otro lado, intentar hacer sociología de la literatura resulta a menudo algo impreciso, puesto que no se haya respuesta certera a en qué medida proviene la literatura de lo social o en qué medida crea ésta formas o interpretaciones sociales, no nos queda otro camino que restringirnos a las asociaciones que priman en la mayoría de las canciones. Así, las continuas referencias entre pobreza económica y humildad moral no dejan demasiadas dudas a este respecto. La relación entre la tristeza (sea existencial o amorosa) y el vitalismo (en forma de revancha o impulso interior positivo), nos acerca más al campo metodológico que más nos interesa, el de la introspección psicológica. Más allá de centrarnos en lo social –ente demasiado amplio–, hacemos foco en las canciones en sí mismas para intentar arrojar luz al interior desconocido del autor mediante el análisis de los que éste ha escrito. El análisis de las preferencias, valores, filias y fobias presentes en las canciones nos ayuda a comprender el universo referencial creado por J.S. según sus propios criterios. Que la vida confirma la conciencia nos parece un buen principio, pero también la elección relativa por parte de la conciencia del autor respecto a qué partes de la realidad prefiere alumbrar con su verso, lo que determina la creación, la forma y la obra en sí misma.

1.4-Definiciones y delimitaciones.

Según la RAE la palabra adyacente significa: situado en la inmediatez o proximidad de algo. ¿Por qué emplear entonces dicho adjetivo? Dentro de los muchos símbolos de los que J.S. se sirve para formular y transmitir el estado de ánimo desesperado que puebla la mayoría de sus canciones, encontramos una disposición de temáticas en forma de confluencia respecto a un

tema más capital que los demás. En este trabajo nos centramos en los temas (personajes y figuras de su universo, la relación campo ciudad y la naturaleza) que están dispuestos de forma adyacente, casi como contextos, hacia un centro más complejo. Entendemos que mediante estos elementos tratados de forma simbólica, J.S. se acerca al núcleo de su mensaje. En este trabajo analizamos, por tanto, cómo la desesperación se hace presente en el contorno, en los elementos adyacentes que rodean el núcleo temático de la obra de J.S. A través de éstos vemos como se elabora y se completa también el mensaje de J.S. Son símbolos adyacentes porque se trata en ellos de subtemas, de apéndices subsidiarios, el marco secundario, grandes configuradores de perspectiva. Estos símbolos adyacentes son:

- Los personajes al límite que aparecen retratados en sus canciones
- La ciudad como escenario salvaje
- La naturaleza como contorno

La desesperación viene a definirse según la RAE en su primera acepción como la pérdida total de la esperanza y en su segunda como una alteración extrema del ánimo causado por cólera, despecho o enojo. En las canciones de J.S. se transfiere la idea de una desesperación, un desasosiego vital. Este estado de ánimo lo vuelca J.S. en cada tema que toca. Pero esta desesperación no parece ser negativa sino previa a un impulso vital, una impaciencia ansiosa por vivir a toda costa. En más de una ocasión ha manifestado J.S. el origen revanchista de la creación artística, una forma de ajustar cuentas con la realidad. En el documental *El poeta fotógrafo* (RTVE) afirma que “las canciones vienen de la infelicidad” y sigue concluyendo que “una canción trata de mejorar el mundo”. Del mismo modo, años después en otra entrevista destinada a acompañar el disco *Alivio de luto* viene reafirmar la misma idea: “el impulso inicial de escribir canciones es que la realidad defrauda de tal modo que uno tiene que crear una vacuna” (Al, 2005). El punto de partida queda así medianamente claro, el de destino queda en manos del análisis del material escrito.

Debido a las dimensiones de la obra de J.S. ha sido conveniente delimitar el campo a investigar. De este modo, en este trabajo se aborda el análisis de las cien canciones más representativas de todo el cancionero de nuestro autor. Este amplio elenco se encuentra, a su vez, comprendido entre los discos *Inventario* (1978) y *Alivio de luto* (2005). Casi la totalidad de las canciones analizadas en este trabajo han sido escritas únicamente por J.S., en algunos casos las canciones han sido escritas en colaboración con otros artistas. En estos casos, resulta imposible desentrañar al detalle qué mano escribió tal o cual verso, pero lo que resulta evidente

es el estilo indudable de J.S. incluso en dichas canciones, por lo que no hemos dudado en tratar estas canciones como suyas pues suyo ha sido el visto bueno y definitivo de las mismas.

1.5-Esquema del trabajo.

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

Del análisis de las figuras y caracteres preferidos por nuestro autor pasamos entonces al marco que los engloba. La ciudad resulta ser el elemento esencial y primordial de las canciones de J.S. La ciudad, como veremos, aparece como un marco de fondo en los que situar lo que cuenta. Pero la ciudad se muestra como un escenario salvaje lleno de imprevistos y posibilidades. Es lo que venimos a resumir bajo La ciudad como jungla. Analizamos tanto el significado como sus partes aludiendo principalmente a los elementos urbanos más destacados. Entre ellos, los habitáculos o espacios más habitados por sus figuras. Para ello, tras el análisis del cancionero, establecimos subdivisiones que referenciaran, como para el bloque precedente, los criterios seguidos por J.S.

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

2.-Personajes al límite.

La atención que J.S. le otorga a personajes al límite de sí mismos o de la sociedad que los contiene (entiéndase aquí las capas marginales y la delincuencia) parecer ser clara y predeterminada. Intención clara y consciente es también la de presentarse a sí mismo casi como un miembro de tales grupos referenciales o, al menos, como una garantía de comprensión de su situación. En otras palabras, hay una tendencia por estar del lado de los desfavorecidos o de quienes se encuentran al extremo de sus capacidades. Es en estos delicados perfiles donde JS encuentra un caldo de cultivo para plantear la frustración vital y la necesidad de quienes la sufren por alterar el orden en favor de su propia satisfacción individual. De ahí que en las canciones de JS encontremos sucesos llenos de fuerza que parecen mover por dentro a sus protagonistas y, a la vez, alteran el orden externo. Se da así una confluencia entre la “objetividad del mundo que vive Sabina y su propia subjetividad, llegando a ser a veces moralista tal como apunta De Miguel Martínez (De Miguel: 2005. p.834).

Lo que nos cuenta JS al hablarnos de estos personajes al límite son miradas certeras a la vida de su propio mundo, miradas que pretenden entrar en conexión con espectros más amplios como apunta García Montero al afirmar que “las exaltaciones vitales de Joaquín no son castillos en el aire, sino la respuesta meditada a una experiencia colectiva” (García Montero: 2001. p12); bien perfila García Montero la necesidad de vitalidad como construcción individual de la realidad en respuesta a la presión de los márgenes de lo colectivo.

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

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

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

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

Senderos estos que junto con canciones como *Cuando era más joven*, tal como apunta Zamora Pérez, plantean dudas y cuestionan la posición del hombre trajeado advirtiendo cierto rechazo a las actitudes del típico ejecutivo (Zamora Pérez: 2000. p 113). Tanto es así que en varias ocasiones se presenta JS a sí mismo como un integrante fugaz más de los círculos de la delincuencia: “Cuando era más joven/me he visto esposado delante de un juez” (Jyp, 85), o al menos muestra su comprensión hacia el crimen: “nunca entiendo el móvil del crimen/ a menos que sea pasional” (Jyp, 85) y muestra cierta capacidad para cometer actos delictivos si la necesidad lo requiere de modo urgente: “Hoy ya retirado/sólo robo y mato por necesidad” (Jyp, 85).

En cualquier caso, la idea que destaca sobre las demás es la de un Sabina hermanado con los delincuentes y los marginados: “aprender a jugar al parchís con los bandidos” (Mc, 80); se llega incluso a auto clasificarse en este grupo: “no ve que yo cantaba a la marginación” (Hdh, 87). J.S. escribe y canta sobre delincuentes y marginados en un intento por conectar con un sentir general personalizado en la ejemplificación extrema de figuras que, sacadas del grueso común, se enfrentan al orden social movidas por diferentes causas como la poca posibilidad de elección “contra la propiedad de los que no te dejan elegir” (Mc, 80), cierto aire de cabreo suburbial “a lomos del hastío y la ansiedad” (Jyp, 85), la droga y sus consecuencias “subvencionanos un pico” (Hdh, 87) o la propia desazón existencial: “gritando en medio del supermercado:/ ¿Quién me vende un poco de autenticidad?” (Jyv ,86) o, por último, la derrota frente al fracaso: “perdedor asiduo /de tantas batallas que gana el olvido” (Jyp, 85)... Fracaso, hastío, enfado social, droga, la creencia profundamente arraigada de no poder cambiar la propia condición o mejorarla por medios ordenados que no supongan un atentado contra nada son las causas de dichas acciones delictivas. El límite al que se llega en estos intentos frustrados o mal

encaminados por cambiar la realidad parece no encontrar siquiera final en la integridad física del individuo, que no dudan en atacar el propio cuerpo como un modo por modificar su situación carcelaria: “se cortan las venas, se tragan vidrios / con tal, de que los lleven al hospital” (Jyp, 85).

Las propias causas de esta delincuencia se convierten en motivo común de una desesperación social de primer orden que viene a ser simbolizada de diferente modo por parte de JS. Por un lado, encontramos elementos de gran precisión y poder representativo, podríamos llamarlos elementos que pueden ser cosificados y que nos acercan directamente a realidades muy específicas; hablamos aquí de la navaja, la esquina, el atraco y la pretensión ilusoria de tener un reconocimiento social mediante la presencia en medios de comunicación. Todos ellos símbolos muy precisos de estos personajes al límite. Por otro lado, tenemos un tipo de simbolización algo más abstracta pero válida; es la que se basa en figuras muestra, casi arquetípicas que le sirven a J.S. como un referente de un mundo que nos quiere mostrar. Los sentimientos de derrota, fracaso, desesperación y tristeza social encuentran en estas figuras una diana perfecta dónde arrojar sus dardos, es por ello por lo que parece que en dichas figuras se acumulan, de una vez, tan alto número de desgracias, pues al ser dichas figuras un símbolo en sí mismas bien le sirven al autor para colgarles todo tipo de retales sin atender a la medida. Hablamos aquí del asesino urbano, el delincuente juvenil, el ladrón de barrio, la prostituta y una suerte de gentes venidas a menos. Pero vayamos por orden, centrémonos primero en los símbolos que pueden ser cosificados.

2.1-Navajas, atracos, esquinas y medios de comunicación.

La delincuencia más espontánea, aquella llevada a cabo por el empujón repentino de la propia condición se representa por medio de la navaja como objeto discreto que llevan siempre consigo quienes están al otro lado del orden, la convicción profunda de la necesidad de ir armado como si el entorno fuera demasiado hostil. La navaja también especifica el tipo de delincuente, aquél que puede atravesar sin problemas la línea entre pasar desapercibido y la violencia interpersonal en la conquista de sus objetivos. Quebrantamiento o encuentro violento que no necesita a ojos de JS el ladrón profesional refinado al que J.S. refiere en *Al, ladrón* (Htg, 88) “no necesita usar la navaja/ un verdadero profesional” (Htg, 88). La navaja queda para quién no tiene pudores en el enfrentamiento corporal, la navaja simboliza así el contacto más directo,

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

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

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

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

Si la navaja es el objeto clave de la confrontación cuerpo a cuerpo entre dos visiones sociales diferenciadas, entre el desesperado y el ordenado, el atraco es la puesta en escena de dicha confrontación. La formulación del acto delictivo se convierte por su reiteración en modo de vida y fuente de ingresos. Tanto es así que haciendo referencia a *El Jaro*, personaje de quién nos ocuparemos más adelante, J.S. nos da una idea de su frecuencia en el atraco: “y ya van quince atracos en un mes” (Mc, 80), lo que apunta directamente a una necesidad casi diaria por dar salida a la necesidad.

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

Un atraco es lo que sufre el protagonista de *Pacto entre caballeros* (Hdh, 87) y lo que origina una noche de fiesta y correrías entre el asaltado y los delincuentes, tal como si fuera un acto ritual simbólico entre quienes encarnan la realidad marginal y el que pretende dar muestra literaria de ello², aspecto curioso que JS expresa aludiendo al maligno “cuando menos te lo esperas/ el diablo va y se pone de tu parte” (Hdh, 87).

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

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

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

Símbolo común dentro de este espectro múltiple de delincuencia, parecer ser la presencia deseada en los medios de comunicación de los delincuentes o, al menos, un deseo de reconocimiento social que ellos creen ver en la popularidad que garantizan los medios.

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

Cuando lo metían
en una lechera

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

por fin detenido
ahora, decía, sabrá España entera
mis dos apellidos. (Jyp, 85)

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

Algo más de éxito entrecomillado parece haber tenido *la banda del Kung-Fu* pues llega a ocupar un puesto en los papeles de diarios ya extinguidos como *El Caso*³: “en *El Caso* ha leído una vecina/que ha caído la banda del *Kung Fu*” (Jyp, 85). La misma suerte corre uno de los asaltantes de *Pacto entre caballeros* (Hdh, 87): “Hoy venía en el diario/ el careto del más alto/ no lo había vuelto a ver desde aquél día” (Hdh, 87). Pero, sin duda, quién mejor parece disfrutar este éxito popular parece ser *El Dioni* -de quién también nos ocuparemos en la siguientes páginas- que al ver su retrato en una de las revistas semieróticas de mayor tirada en España no puede evitar imaginar los comentarios de sus colegas y conocidos: “Como va a alucinar la peña/ viendo tu foto en la portada del interviú” (Mp, 90). Aunque este éxito mal entendido se consuma con la misma velocidad con la que llegó, a esta fugacidad del éxito periodísticos se refiere Sabina cuando canta: “las hogueras a primera vista/ cuché de revista/ se apagan bien pronto” (Dc, 02).

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

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

2.2-El asesino urbano.

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

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

Hay una especie de aviso en la canción, un mensaje que nos dice que no se debe despreciar la manera discreta y silenciosa que tiene la ciudadanía de convivir con sus propias frustraciones. El título de la canción es, a este respecto, muy significativo: *Ciudadano Cero*, no lleva directamente a la idea de neutralidad, lo que no suma, lo no importante, al ciudadano individual, casi ajeno a una conciencia de grupo, que se siente anulado dentro del espectro multitudinario de la ciudadanía. No por ello quedan claras las causas directas del trágico episodio que se narra en la canción: “¿Qué razón oscura/ te hizo salir del agujero?” (Jyp, 85), se pregunta Sabina en la canción. Todo parece apuntar a una cuestión de orden psicológico, de frustración acumulada demasiado tiempo: “era un individuo/ de esos que se callan/por no hacer ruido” (Jyp, 85). También juega un papel importante la conciencia de creer saberse fracasado en la vida: “perdedor asiduo/ de tantas batallas/ que gana el olvido” (Jyp, 85). Serie de frustraciones que son más propias de la ciudad y la imposición de sus ritmos, dónde el anonimato es más loable y difícil de evitar; quizá por ello apunte De Miguel que el asesino de *Ciudadano Cero* es un asesino urbano (De Miguel: 2008, p 51) y no otra cosa pues su acción se englobaría dentro de la larga lista de acontecimientos que tienen lugar en la ciudad, llegando a ser uno más y, por ello, menos relevante. Una acción tan dramática que se acaba por confundir en el drama mismo de la ciudad y su ritmo. Además, parece claro que este hecho tiene mucho que ver con la gente circundante, el grueso social que se da en la ciudad y con ello con el entorno social. De ahí que

su aspiración final sea la de ser reconocido por el grupo, abandonar el anonimato del ciudadano para ser alguien, sea por la vía que sea; viendo así, en el múltiple asesinato una especie de hazaña de merecido reconocimiento o valor: “ahora, decía, sabrá España entera/ mis dos apellidos” (Jyp, 85); tal como si para el personaje el hacer esa masacre se le antojara la única forma posible de obtener dicho reconocimiento.

Algo que tiene mucho que ver con el mundo interior secreto del personaje, el lugar donde han ido acumulándose las frustraciones y fracasos; destaca así la alcanzada metáfora de situación que logra Sabina al hacer referencia al arma homicida: “nadie imaginó/que escondiera un arma/ dentro del armario” (Jyp, 85). Con este personaje se simboliza el peligro social de la desesperación desesperada hecha individuo, el golpe de revancha del ciudadano aislado y su propia tragedia.

2.3-El delincuente juvenil.

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

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

El origen semiurbano de éstos queda bien determinado, así como su aspecto físico e indumentaria: “Macarra de ceñido pantalón/pandillero tatuado y suburbial” (Mc, 80); como canta Sabina para perfilar a *El Jaro*⁴; también se le aplica este modelo a los integrantes de la banda del Kung Fu: “Botas altas, cazadoras de cuero/ con chapas de Sex Pistols y Los Who [...]

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

Desde el suburbio cuando el sol se va/ vienen buscando bronca a la ciudad” (Jyp, 85). La vida de extrarradio, de suburbio cuyos habitantes ven en la ciudad un centro con un nivel de vida inalcanzable y ajeno por sus propios méritos. Aires de determinismo social en la figura de la generación precedente que tampoco pretenden romper o comprender más allá: “tu vieja apura el vino que has mercao/y nunca ha preguntao/ de dónde sale todo este parné”, escribe Sabina para hacer alusión a la actitud pasiva que teóricamente adopta la madre del precoz delincuente.

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

De este determinismo social tan real, en la poca capacidad de decisión de este tipo de delincuentes es dónde radica su propia actuación delictiva, su elección de ir contra la norma y lo establecido como propiedad privada: “contra la propiedad/ de los que no te dejan elegir” (Mc, 80), en el caso de Jaro, o “a ritmo de guitarras asesinas/ se juegan el destino a cara o cruz” (Jyp, 85), para los del Kung Fu. La capacidad de actuar violentamente cobra diferentes niveles de profundidad según estados de ánimo: “y no te hagas el valiente/que me pongo muy nervioso/si me enfado” (Hdh, 87). Los últimos dos versos nos dan idea de la conciencia que de la propia capacidad de violencia tienen los atracadores en cuestión; asunto este que se ve profundizado por la deshumanización que trae consigo la heroína⁵ si es la causa del atraco: “subvencionanos un pico” (Hdh, 87), mencionado al inicio del presente capítulo como una de las causas de la delincuencia.

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

Hay bronca por donde quiera que vas,

las chavalas del barrio sueñan con robarte el corazón

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

si el sábado las sacas a bailar. (Mc, 80)

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

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

Cuando J.S. nos muestra, bajo esta forma amigable, la peculiaridad de estos delincuentes juveniles nos acerca al mismo a la dignificación de sus actividades como fruto de su necesidad o su debilidad. No sabemos si son recortes de la biografía del autor o una cercanía real a la vida de los sectores más populares lo que determina esta simpatía o postura hacia ellos. Si bien es cierto que en mención a tales figuras hay siempre una crítica solapada hacia la sociedad que los avoca y engloba a partes iguales, también hay un simbolismo claro de la juventud como empuje contrario al mundo imperante. El delincuente juvenil, “atenta contra la propiedad de los que no le dejan elegir” (Mc, 80). Atenta, arremete sin conciencia clara de lo que hace contra el mundo que le rodea en un intento de hacerse un hueco en él sin pretender cambiarlo, empleando para ello todos los medios a su alcance; igual cuales sean. Este arremeter contra el mundo necesita de una agresividad clara o chulería, un empuje que J.S. no olvida: “silbando salen de sus agujeros/ los pavos de la banda del Kung Fu” (Jyp, 85) y parecen dispuestos a todo:

Dile a tus hijas, hombre de la calle,

Que escondan su virtud y su reloj,

[...]

Seis tubos de anfetas, dos farmacias, un tirón,

si se tertia alguna violación. (Jyp, 85)

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

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

Estos jóvenes, sin pretender cambiar el sistema ni modificarlo en absoluto y sólo centrados en sí mismos, arremeten contra el orden imperante no ajenos a los riesgos que para ellos conlleva: “La pasma va pisándote el talón” (Mc, 80); o la realidad palpable de ser detenido por mucha mucha policía: “Escapada del asalto / al chalé de un millonario/ y en la puerta lo esperó la policía/Mucha, mucha policía” (Hdh, 87).

Las canciones en las que se da mayor protagonismo a los delincuentes juveniles están escritas y se refieren a los años ochenta⁶. Década especialmente dura para los jóvenes españoles. Las altas cifras de desempleo junto con el enorme alcance de las drogas duras, como la heroína, funcionaron como una tenaza opresora de las primeras generaciones crecidas en la libertad democrática. Son muchas las fuentes que nos hablan de altas cifras de delincuencia, drogadicción y alto índices de mortalidad entre jóvenes entre los 18 y los 25 años.

Con estos guiños, que bien podrían interpretarse como simpáticos y las demás referencias J.S. No sólo se convierte a sí mismo en un cronista urbano de su tiempo, un poeta fotógrafo⁷, sino que conecta espectros mediante la simbolización de la juventud, la delincuencia y la droga, de un lado, y los valores de la caballerosidad y el respeto cuando son merecidos, por otro. Asocia las imágenes de mundos aparentemente diferentes pero conexos en el mundo particular de Sabina, mezcla en esta red emocional, la imagen de un joven bizco con la de un atracador

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

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

avisado que ve lo que sus colegas de asalto no perciben: “pero el bizco se dio cuenta/ y me dijo: ostias colega,/ te pareces al Sabina, ese que canta” (Hdh, 87); como ya hemos visto aparece la propiedad privada con el asalto y el robo, la escuela y la prisión como medios de formación para mundos contrariados, la necesidad y la familia, el suburbio y la ciudad en una relación de superioridad, la noche y la delincuencia más peligrosa... En definitiva, una compleja red de signos e imágenes que nos remite directamente a las obsesiones más internas de Sabina, a las que da salida gracias al ejercicio poético de escribir las canciones. Como resultado de tantas imágenes mezcladas es una contextualización del entorno social, con sus claros y sombras, sus subidas y bajadas. Una visión donde la vida urbana en sí misma, donde el mundo ordenado y cívico del ciudadano medio, choca con la prisa y el ansia desesperada del golpeado suburbio y los desfavorecidos.

2.4-El ladrón de barrio.

La simpatía que despierta en JS la figura del ladrón de barrio inofensivo alcanza su mayor expresión en canciones como *Al ladrón, al ladrón* (Htg, 88) o *Con un par* (Mp, 90). En ambas canciones se transmite la misma idea tierna, casi inocente, de sus protagonistas. Estos ladrones son inofensivos en cuanto que no necesitan servirse de armas o violencia alguna en la obtención de su botín. Recompensa esta que puede oscilar entre una billetera obtenida sigilosamente con artes de carterista: “no necesitas usar la navaja/un verdadero profesional” (Htg, 88); o una cantidad millonaria tomada directamente de una sucursal bancaria sin necesidad de armar un escandaloso atraco, tal como apunta J.S. para referirse a *El Dioni*⁸: “Ay Dionisio, fue total lo del banco, sin un mal tiro/ mucho vicio, trincar el pastón y pegarse el piro” (Mp, 90).

Los habitantes, los protagonistas de ambas canciones son gente de barrio, individuos que no se distinguen del grueso de la población, que no pertenecen a grupos marginales pero que movidos bien por la propia subsistencia clandestina o por la revancha individual, deciden cruzar la línea de la legalidad y tomar el camino inseguro del robo. Estos individuos surgen del conglomerado social como reacción abrupta en la piel del sistema, son una excepción que de algún modo lleva a cabo los sueños de la mayoría: “la de noches que he dedicado yo a

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

planear/un golpe como el que diste tú, con un par” (Mp, 90). Por este carácter emprendedor con que vienen caracterizada la figura del *El Dioni* en los versos de JS es por lo que De Miguel no duda en calificar la canción *Con un par* como un “homenaje total” (De miguel: 2008, p.51), afirmación muy acertada pues si Sabina le canta a lo urbano intentando magnificar lo cotidiano, escribir en oro las hazañas y los sueños más imposibles y más menudos de la mayoría; con la canción *Con un par* no hace otra cosa que meterse en la piel de este humilde trabajador de empresa de seguridad con aspiraciones de grandeza que no conformándose con las limitaciones de su vida diaria no duda en apropiarse de un furgón cargado de dinero y fugarse a Brasil con la profunda sensación del éxito: “lo primero que hizo *El Dioni* al llegar a Río/ fue brindar con el espejo y decir: “¡Qué tío!” (Mp, 90). El hecho de que Sabina apunte aquí al espejo nos da muestra de la vertiente narcisista e individual de su acto. Una individualidad y unos modos de barrio que intenta modificar a nivel estético gracias a sus nuevos medios económicos: “nariz a lo Indiana Jones/peluquín de lujo” (Mp, 90). Cambios que no lo ayudan a confundirse con el entorno pues, en su nuevo ambiente, pronto se empieza a desconfiar de él: “y la pasma, que te ve cara de pringao/de fantasma, si encima cortas el bacalao” (Mp, 90). Desconfianza del entorno que no percibe y, por tanto, tampoco le impide disfrutar de su botín en forma de placeres sexuales: “no se le resiste ni la Venus de Milo/sobre todo si, le pagan por un francés/ dos veces lo que en Madrid ganaba currando un mes” (Mp, 90). Así como de fiestas con impávido regocijo sobre la propia hazaña: “marcándose una lambada en Copacabana,/aún flipa rememorando aquella mañana” (Mp, 90). Admiración por sí mismo que coincide con el sentir general de la gente de su barrio, de los integrantes de su anterior día a día, que no dudan en comentar el caso en el bar como centro social con una mezcla agridulce entre resentida y envidiosa pero que concluye en el común acuerdo en el mérito popular, como bien refleja una de las últimas estrofas de la canción:

Al día siguiente del robo:

“Y parecía tan bobo” comentó en el bar,
uno que te conocía y el camarero decía,
“chapó porque te lo habías sabido montar,
con clase y categoría como *number one*”,
y un jubilata añadía: “puesto a incordiar”,
que Madrid te debería, primo, levantar
un busto en plena Gran Vía a cargo popular

y una placa que diría: “Al Dioni, con un par”.

Y todo el mundo asentía. (Mp, 90)

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

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

El material base que emplea J.S. para armar el símbolo es la propia mezcla de realidades diversas y convergentes sólo en la figura bisagra de *El Dioni*, su vida pasada, la vida de barrio anclada a la ensoñación y el deseo frustrado; la vida fabulosa y derrochona de su estancia en Brasil, y su vida en la prisión de Carabanchel como vuelta a la ingrata realidad: “poco va a gozar tu cuerpo el cambio de luz” (Mp, 90), le augura Sabina en uno de sus versos. Se puede referenciar toda esta experiencia a tres niveles con el mito de Jauja y su abundancia. Aventura que de ser imposible, pasa a ser real para convertirse en recuerdo gracias a la fuerza del destino: “El destino es un maricón,/ sin decoro/ te da champán y después chinchón” (Mp, 90). Estos tres estados, de ensoñación, de disfrute y de vuelta a la áspera realidad son una constante en J.S. y nos dan una vez más idea de la fugacidad que parece contener en sí para él la realización positiva de los deseos, sólo posible gracias a modos pícaros que garanticen el beneficio individual más allá de sus consecuencias. El disfrute de esos deseos, es debido a su fugacidad consabida, algo tomado a prisa y de forma insegura por parte de estas figuras puestas al límite de sus aspiraciones, límite éste que, como el toda situación de necesidad, coincide con resortes existenciales de tipo socio-económico.

2.5-Gente venida a menos.

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

De este grupo de personajes podemos extraer una categorización concreta. Por un lado están las mujeres desorientadas peligrosas para sí mismas, lo que De Miguel no duda en llamar Muchachas rotas (De Miguel: 2008); una suerte de seres pasados de rosca que al traspasar la frontera de la adicción a las drogas parecen asilvajarse, y, por último, los empobrecidos económica y emocionalmente que por giros involuntarios del destino quedan condenados al lamento y la resignación consciente.

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

Las mujeres peligrosas para sí mismas son en el cancionero de J.S. víctimas de su propia desorientación, de ahí que lleguen a ser las causantes de su propia desgracia. Sorprende la atención que recibe este perfil de mujer en la labor creativa del poeta. Buscan un éxito vital impreciso o mal encaminado, tan poco concreto que, muchas veces creen haberlo alcanzado prematuramente: “Tu nombre estaba en todas las agendas de la gente Inn” (Rr, 84) y acaban por verse frente a una realidad sin presagios positivos: “lástima que ahora cuando llaman a tu puerta ves/al casero que te pide por octava vez el alquiler” (Rr, 84), como le acontece a la protagonista de *Ring, ring, ring*. La protagonista de *Princesa* no resulta bien parada y tiene un punto de salida más profundo: “Entre la cirrosis y la sobredosis/ andas siempre muñeca” (Jyp,85) y, centrándonos en lo emocional, tampoco parece tener un óptimo comienzo la aventura de la chica de pueblo que va a la capital en busca de sí misma: “Los chavales que te

besaban/nunca se llamaban *Alein Delon*/la vida era un pez dormido” (Jyv, 86)⁹; de un modo similar intuimos como los resortes emocionales de *Barbie Superstar* vienen ya forjándose desde la adolescencia apuntando maneras: “a los catorce fue la reina del instituto/el curso que repetí” (19d, 99).

Ring, ring, ring, Princesa, Cómo decirte, como contarte y Barbi Superstar son las canciones dedicadas a este respecto. En ellas casi como si de la misma historia se tratase, elabora J.S. una detallada bajada a los infiernos por parte de dichas protagonistas. Teniendo en cuenta los puntos de partida ejemplificados más arriba no es de extrañar que en su decadencia se perfilen comportamientos que nos hablan de su desorientación: “ahora que todo se derrumba,/ahora que ves cerca el fin./Déjate de Valiums, no imites a Marilyn (Rr, 84), a lo que J.S. le sugiere que se adapte “tendrás que decir sí a ofertas que dijiste no” (Rr, 84). De un modo más frívolo parece mostrar la chica de provincias esta búsqueda personal: “buscando el tiempo perdido/te has ido acostando con media ciudad [...] Cada noche un rollo nuevo/ ayer el yoga, el tarot, la meditación,/hoy el alcohol y la droga/mañana el aerobio y la reencarnación” (Jyv, 86), aunque también parece atravesar por crisis más severas: “gritando en medio del supermercado: ¿Quién me vende un poco de autenticidad?” (Jyv, 86); también *Barbi Superstar* pretende dar salida a su ansiedad con comportamientos llevados al extremo: “La noche antes de la noche de bodas/arrojó la toalla./El novio con un frac pasado de moda,/enviudó ante el altar” (19d, 99). Un modo de esquivar la suerte a la que le venía avocando su propio empeño pues como se anuncia en la canción “había futuro en las pupilas hambrientas/ de los hombres maduros (19d, 99). Devenir que parecían conocer de antemano las viejas vecinas de su originario y periférico bloque de viviendas: “Las del octavo derecha dijeron: otra que sale rana/cuando en *Crónicas Marcianas*/la vieron haciendo *striptease*” (19d, 99).

El final de dichos personajes femeninos, demasiado ajetreados por sus propias ansias desmelenadas no podía ser más que dramático, este devenir a menos parece estar provocado por la ilusoria pomposidad de sus aspiraciones y el método errado para transformarlas en realidad. Para la chica de *Ring, ring, ring* se queda Sabina en las recomendaciones¹⁰ a ser proactiva en favor de sí misma: “déjate de rollos, anda reina muévete./Sal corriendo si no

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

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

quieres perder también ese tren” (Rr, 84). En cambio, en *Princesa* se da un drástico desenlace al acabar sus andanzas en asuntos serios: ”cómo no ibas a verte/envuelta en una muerte/con asalto a farmacia (Jyp, 85).¹¹ Más sosegada es la vuelta a casa de la chica de provincias que retorna sin el éxito deseado pero con la fortuna de haber vivido: “Mañana te vuelves a casa,/sin pena ni gloria, ni príncipe azul / y contarás tu aventura como una locura de la juventud” (Jyv, 86). Al igual que *Princesa*, también sufre *Barbi Superstar* la bajada a los infiernos de la drogadicción:

Al infierno se va por atajos,
jeringas, recetas.
Ayer hecha un pingajo,
me dijo en el “tigre” de un bar:
¿Dónde está la canción, que me hiciste
cuando eras poeta?
Terminaba tan triste
que nunca la pude empezar¹². (19d, 99)

La prisa por alcanzar un éxito tan impreciso como fácil junto con una ausencia de medios más allá de sus propias pretensiones les suponen a estas muchachas un desencuentro con la aplastante realidad del fracaso traducido en adicciones y desesperación.

Abordemos ahora el grupo de los personajes pasados de rosca, o dicho de otro modo, los personajes que bien por adicciones, golpes emocionales o quiebra económica, se ven condenados de algún modo a cierta sensación de derrota interior mezclada con soledad. Si en los párrafos precedentes veíamos cómo la búsqueda de éxito fácil –sea éste del tipo que sea- y la bajada a los infiernos era una pauta común de las mujeres peligrosas para sí mismas, para estos personajes pasados de rosca bien podemos establecer la soledad como pauta común de su desgracia y de su distanciamiento de la propia realidad. ¿Qué personajes englobaríamos aquí?

¹¹ Es Zamora quien bien parece intuir en todo el acontecer de la canción la sombra de la heroína como reflejo de una cruda realidad social de los años ochenta. (Zamora Pérez:2000,p142)

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

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

Es casi pauta común que estos personajes vienen o van a la soledad, si vienen de ella es que hemos de ver en ella la causa de sus males y si van hacia ella debemos intuir un consuelo en su aceptación. Sea de una forma o de otra, la soledad es una circunstancia que rodea a los personajes de Sabina. La tristeza y la desesperación resultantes en las figuras del mundo de Sabina son en parte una consecuencia directa de esta soledad que parece envolverlo todo: “estos huesos que vuelven de la oficina/dentro de una gabardina/con manchas de soledad” (19d, 99). Soledad que se nos antoja como un bloqueo estable para todo tipo de relación posible y fructífera con el exterior. En palabras de Erich Fromm el hombre aquejado de ella –que él llama el hombre alienado- es incapaz de relacionarse en profundidad no sólo con los demás, sino también consigo mismo. (Fromm: 1981, p. 11). Esta incomunicación para con uno mismo proporciona el contacto con el vacío existencial tal cómo apunta Jove Olmeda al afirmar que de la incomunicación se llega a asomarse al abismo de sí mismo y sentir miedo ante el vacío porque cuando este hombre se encuentra a solas, en la intimidad del contacto consigo mismo, surge la pregunta sobre el sentido que se da a la propia existencia y no se encuentra más, sólo un vacío que le provoca angustia y tedio. (Jover Olmeda, 1991, p.100). A este respecto podemos añadir la advertencia que Sabina nos hace en Esta boca es mía como un modo válido para sortear este encuentro incómodo con la soledad: “Será mejor que aprendas a vivir/sobre la línea divisoria/que va del tedio a la pasión” (Ebm, 94).

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

Cuando estos personajes se ven acorralados en el callejón de la drogadicción se deriva de ellos una profunda soledad en su confrontación con su problema; las actitudes, los comportamientos se ven alterados bajo la sombra de esta solitaria desesperación: “buscando en la basura/un gramo de locura”(Fyq, 92), remedio éste que llega después de haber sobrevolado sin temor y con maestría dichos espectros: “tú que eras un maestro en el difícil arte/ de no mojarte bajo un chaparrón” (Fyq, 92). Situación la de este protagonista de *Conductores suicidas* que se nos antoja sin salida pues el personaje, cegado por su adicción, no dispone más de la facultad de buscar apoyo en su entorno: “que no hay ser humano, que le eche una mano/a quien no se quiere dejar ayudar” (Fyq, 92).

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

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

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

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

confianzas extremas basadas en el conocimiento mutuo entre clientes, urdidas en interminables y ociosas tardes de bar de barrio:

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

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

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

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

pagando las cuentas
de gente sin alma
que pierde la calma,
con la cocaína.

Volviéndome loco,
derrochando la bolsa y la vida,
la fui poco a poco,
dando por pérdida. (19d, 99)¹³

Esta combinación de soledad y la no garantía del contexto como salvaguarda parecen voltear de nuevo la atención hacia el individuo mismo y su capacidad de relacionarse consigo mismo. A su vez, en la relación íntima con el propio interior se percibe más claramente esta ida a menos, la pérdida de horizontes y el aumento de la desorientación con necesidad de consuelo: “dile que estoy parado/al final de mí mismo” (Htg, 88), aunque bien pareciera que son fuerzas de orden externo que nada tienen que ver con el posicionamiento interior del individuo, las que coordinan, conducen y, de algún modo, determinan el camino a tomar: “soy un tipo duro con voluntad de hierro/que sale a la calle provocando al futuro/y pisa en la cera una cagada de perro” (Ymmc, 96). Al individuo posicionado bruscamente ante fuerzas de tal magnitud sólo le queda la posibilidad de la propia conciencia de su situación, en el reconocimiento de su situación se encierra una libertad interior que le salva de la agresividad del entorno; quizá por ello en tres canciones clave para asomarnos a este descenso emocional como son *No sopor.... no sopor* (Ymmc, 96), *El caso de la rubia platino* (19d, 99) y *Cuando me hablan del destino* (Dc, 02) Sabina se mete en el yo de la primera persona del singular como quien se enfunda un guante y nos habla de este fracaso consciente o a toro pasado: “Yo era un huelebraguetas sin licencia/quemado en la secreta/ por tenencia, extorsión y líos de faldas” (19d, 99), nos canta J.S. en boca de este ex policía que conoce de dónde viene y sabe cómo juega las cartas el destino: “andar escaso de efectivo/es igual que pretender envidiar/ con un farol a futuro” (19d, 99). Muy similar conciencia tiene el adinerado porteño que tras perderlo todo no olvida su anterior perfil: “Yo era un capo en el ambiente/ derrochaba adrenalina,/me presentaba en Corrientes/ tenía palco en El Colón,/manejaba un convertible,/no escatimaba propinas;/ las quimeras imposibles de otros eran mi rutina,/no había nacido la mina que me dijera que no” (Dc, 02). Ambos personajes, una vez asentados en su fracaso solitario hacen gala de una conciencia plena de los avatares vividos, de alegrarse por existencia misma: “Cuando me hablan del destino/cambio de conversación [...] de que voy a lamentarme/bulle la sangre en mis venas/cada día al despertarme/me gusta resucitar” (Dc, 02); y de lo necesario que resulta esta

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

para seguir viviendo sin mayores alteraciones: “para no ser un cadáver en el Tranvía,/aparte de tener gramática parda/hay que saber que las faldas son una lotería” (19d, 99).

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

2.6-Vestido y accesorios del fracaso.

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

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

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

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

Añoranza de la desnudez.

No son pocas las ocasiones en que del trato que J.S. hace de la ropa se desprende cierta nostalgia o añoranza hacia la desnudez. La desnudez, se relaciona directamente con el acceso directo al cuerpo sin intermediarios, la interacción libre y natural. Desnudez y libertad parecen así ser campo común en el ideario de J.S. El acceso al cuerpo tiene aquí, naturalmente, claras connotaciones sexuales y, por ello, se muestra como algo apetecible cuyo disfrute implica la superación de barreras como el vestido y la exploración entre sus entresijos. Muestra de ello encontramos en la canción *Juana la loca*: “que en el cine Carretas/una mano de hombre/cada noche bucea en tu bragueta” (Rr, 84). La ropa supone un impedimento en el alcance del cuerpo y la bragueta aparece aquí como el camino oscuro pero que facilita el acceso al mismo; aunque también puede ser un impedimento en su disfrute: “y mientras me alivio de aquella manera/me cojo tremendo pellizco en un huevo/ con el cierre nuevo de la cremallera (Ymmc, 96). Es así, que no resulta extraño que como alegato ideal de comunión amorosa se recurra a la placidez de los cuerpos desnudos: “Ahora que no me acuerdo del pijama” (19d, 99); llegando así a una libertad natural óptima, casi animal. “Desnuda se sentía igual que un pez en el agua” (Hdh, 87), escribe J.S. refiriéndose a la libertad femenina de no querer anclarse a nadie en lo concerniente al amor como reza la canción *Amores eternos*. Aunque lo cierto es que tenemos más referencias a una añoranza de la desnudez relativa al sentimiento puramente sexual que al romántico. La desnudez física llega a formar parte incluso del espectro onírico del personaje del tema *Juana la loca*: “soñando cuerpos desnudos entre sábanas de espuma”¹⁴ (Rr, 84).

No obstante, en ocasiones, la desnudez no llega a realizarse del todo; en estos casos se requiere de un despojarse del vestido para poder entrar mejor en la esfera de la intimidad y el

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

acercamiento personales: “deja el abrigo y ven/ hay sitio para los dos” (Jyp, 85). Y si se llega un poco más allá siempre queda la puerta abierta hacia la insinuación del cuerpo mediante prendas de lencería que, según el parecer de J.S., elevan los poderes del cuerpo: “ponte el ligero que por reyes te regalé/ ven a la cama nos persigue el amanecer” (Hdh, 87). En ambos ejemplos tenemos la apelación, el imperativo “ven” como un requerimiento a la necesidad de compañía. Aunque según parece, el hecho de enseñar o insinuar el cuerpo no es ninguna garantía de éxito pese a que nos hable mucho de la intención con que los personajes lo ejercen: “ojos lujuriosos de hombres/ que en el último metro/buscan y desean/nunca miran dentro del escote de las feas” (Htg, 88). La libertad natural del cuerpo desnudo, sin anclajes o elementos superfluos de cara a la galería, es un valor en sí mismo y simboliza tanto la libertad como el trato sincero entre personas de igual condición (la desnudez iguala); es por ello que se arroja una dura crítica hacia las mujeres que anteponen los accesorios a dicha igualdad o naturalidad:

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

Posiblemente, tenga cierta importancia el modo en que se llega a este estado de desnudez tan deseado, estado éste que es en sí mismo el símbolo de la sexualidad. El modo de desnudar vincula intenciones y logros por parte de los interesados: “si me quitas con arte el vestido/te invito a champan” (Fyq, 92). El cuerpo libre de vestidos, representa en sí mismo libertad y ésta, a su vez la posibilidad de disfrute no sujeta a yugos. Por ello, que el acceso a dicha libertad se vea amenazada en tiempos de represión político social como el franquismo, tal y como describe J.S. al hablarnos de los casi inocentes tocamientos de dos jóvenes que se inician en la sexualidad en un cine público: “Si un dedo acariciaba una pierna, un cuello, un sujetador/bramaba la temible linterna del acomodador” (Htg, 88). Iniciación que, por verse amenazada, requiere de ser ocultada o disimulada “sobre las rodillas rebecca, para disimular” (Htg, 88). Elemento casi represor la necesaria rebecca. El sujetador, tal y como aparece en el ejemplo anterior, es otro de los grandes elementos de cohibición de la desnudez femenina; y por esto ante una situación orgiástica desenfrenada como la planteada en *Peligro de incendio* (Htg, 88) son los pechos mismos los que se deshacen de la opresión “hay unos pechos que se van librando del sujetador” (Htg, 88). En cualquier caso, tal y como, mostrábamos en el ejemplo referido a *Juana la loca*, la ropa, el vestido es un elemento intermedio entre los cuerpos, un obstáculo que en muchas ocasiones debe ser salvado por el carácter proactivo de los interesados en la obtención del

placer: “y mi mano le correspondió/debajo de su falda” (Fyq, 92). De este modo, el camino inverso, el proceso de vestirse y dejar la desnudez atrás, representa también el abandono de un estado de placidez espiritual alejada un tanto del placer sexual; la libertad de esparcimiento y decisión sin carga laboral se ve alterada por la necesidad de vestirse para ir al trabajo, cosa que se hace con desgana: “y yo poniéndome el jersey,/ con ganas de perder el tren/ de las seis de la mañana” (Ymmc, 96).

En definitiva, la ausencia de ropa y accesorios simboliza de un modo claro un gusto por la sencillez apreciada mediante el desnudo como vía directa hacia el placer. Con ironía lo muestra J.S. al hablarnos de quienes pretenden vivir cien años y que en pos de lograr su objetivo renunciarán a los placeres de vivir. “Compra una máscara antiguas/[...]Es peligroso que tu piel desnuda/ roce otra piel sin esterilizar” (Fyq, 92). La desnudez es vista como una actitud a favor hacia la libertad y el goce como calibradores de la realidad. La ropa, en cambio, lo que sirve para ocultar tales baremos, un impedimento coercitivo y regulador de la propia condición humana; es precisamente de ahí, de este déficit de relación con lo esencial que forja la condición humana de donde se desprende, casi sigilosamente, esta añoranza por la desnudez.

Vestido y accesorios como forma de etiquetación.

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

Coca, birra y sexo

cresta de almidón, chupa con clavos.

Eran cuatro mendas de una intensidad provocadora,

gritándole al mundo “por fin ha llegado nuestra hora”. (Htg, 88)

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

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

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

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

Siempre tuvo
la frente muy alta,

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

la lengua muy larga

y la falda muy corta. (19d, 99)

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

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

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

El atuendo, la vestimenta y el uso que se hace de los accesorios se revelan así como un elemento de caracterización no sólo del aspecto o la apariencia de los personajes de J.S. sino

también nos habla de sus intenciones, de su modo de pensar. Cada elemento en su aplicación a un contexto social concreto se nos revela como un símbolo propio de ese elenco social y de sus integrantes.

Vestido y accesorios como expresión del fracaso asumido.

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

Que la tristeza es un sentimiento, una emoción clara en el cancionero de J.S. es algo ya mencionado a lo largo de este estudio; las causas de la misma, como se deduce de nuestro análisis son, en gran medida, el fracaso amoroso y la opresión de la moral o la sociedad imperantes traducida en una reducción de posibilidades e infelicidad en forma de frustración y crisis existencial. Una vez que J.S. tiene claro lo que quiere transmitir pone en juego una serie de elementos (accesorios y vestimenta) que conectan directamente con la emoción a transmitir, que pertenecería de algún modo al mismo campo semántico o, al menos, fácilmente relacionables con éste. Así, de la unión de un argumento o circunstancia y un objeto en acción logra la transmisión de una emoción que es, a su vez, conectada con el entendimiento general gracias a la efectiva y apropiada elección de elementos en su combinación. De este modo y teniendo en cuenta el universo emocional de J.S., esa mezcla de drama, lucha, vitalismo, resignación e ironía, observamos que de un modo destacado la mención a ropas y accesorios se vincula con la idea de un fracaso emocional asumido. Este sentimiento parece hacerse más real, filtrarse a la realidad objetiva del contacto con el mundo, exhalándose desde el interior de los personajes, dejando un efecto, su huella en ropas y accesorios.

El sentimiento de abandono asumido, de soledad impuesta encuentra su expresión en una despedida veloz con pañuelo al viento incluso como muestra del uso de los accesorios: “Se fue, vi su pañuelo/ volando por la ventanilla del bus/ bajo un cielo más negro que el betún” (Rr, 84).

La idea de quedar sólo con el propio interior y las propias emociones parece materializarse en el transporte de los propios enseres vitales, transportados con cierta desorientación: “Madrid, gris, sin palomas, desierto/ me vio rodar con mi pesado baúl/ como un muerto atado a un ataúd” (Rr, 84). El ataúd viene a ser aquí el propio baúl y nos da idea del pésimo estado emocional en que queda el personaje, cercano a la muerte. Igualmente, la maleta como accesorio más civilizado y ágil que el baúl que se nos antoja más rudo, casi algo más propio de alguien recién llegado de provincias no acostumbrado a empaquetar habitualmente sus pertenencias, sirve como símbolo del abandono rápido, apresurado e inesperado: “un buen día, me puso las maletas/ a los pies de la estatua de un poeta” (19d, 99). La maleta cargada de objetos y puesta en camino de la separación amorosa definitiva es, en sí misma, una realidad; el signo de ese fracaso hecho realidad. Idéntica emoción obtiene el lector oyente cuando se topa con la inquietud con que la mirada del protagonista de *Donde habita el olvido* se fija en la mochila de su amada en el momento de irse para siempre. “La pupila archivó,/ un semáforo rojo, una mochila un *peugeot*” (19d, 99). Ante toda situación de abandono sólo ofrece Sabina la resignación como remedio en vísperas de que el dolor pase, una determinismo que le resulta inevitable y que plantea en forma de duda: “¿De qué hubiera servido, / deshacer las maletas el olvido? (Hdh, 87). Resignación que viene seguida de nuevas experiencias que relativizan el dolor acaecido: “y en otros cuartos he colgado mi sombrero” (Ebm, 94), y del mismo modo se perfila en los encuentros de corte fugaz un consuelo definitivo: “Aves de paso, / como pañuelo cura fracasos” (Ymmc, 96).

El deterioro de las prendas de vestir y los accesorios guardan también una correspondencia con la situación emocional que engloba a los personajes: “El día que llegó, / tenía ojeras malvas/ y barro en el tacón” (19d, 99). Se habla aquí de ojos que han llorado, de sofoco ya colmado, de tormenta ya pasada cuyos efectos se dejan sentir todavía en los zapatos de quién lo sufre. Los zapatos, juegan un papel destacado en este tipo de representaciones del abandono amoroso. Se prefiere en ese momentos cambiar de compañía o simplemente continuar el camino caminando de otro modo prescindiendo entonces de antiguas formas: “Me abandonó/ como se abandonan los zapatos viejos” (19d, 99) y cambiando las perspectivas de futuro propias y ajenas: “destrozó el cristal de mis gafas de lejos/ sacó del espejo su vivo retrato” (19d, 99). Este fracaso amoroso no es el único que encuentra una relación con el calzado. La calidad del calzado, los zapatos de piel, parecen servirle al protagonista de *Con un par* como una especie de garantía de éxito entre el sexo opuesto, lo que no deja de encerrar cierta miseria interna asumida en el intento de necesitar de tales apoyos: “Con su buen par de zapatos de cocodrilo/ no se le resiste ni la Venus de Milo” (Mp, 90). De este modo se llega a la realidad posterior mostrada en un paralelismo de

elementos de profundo carácter simbólico: “porque las mulatas cuando son de bandera/confunden el corazón con la billetera” (Mp, 90).

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

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

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

El hombre del traje gris

Saca un sucio calendario del bolsillo y grita:

¿Quién me ha robado el mes de abril?

¿Cómo pudo sucederme a mí?

Lo guardaba en el cajón, dónde guardo el corazón. (Htg, 88)

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

“Soy del color de tu porvenir”

me dijo el hombre del traje gris.

No eres mi tipo le contesté,
y aquella tarde aprendí a correr. (Htg, 88)

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

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

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

3.-La ciudad como escenario salvaje. Los elementos urbanos.

3.1-La ciudad como jungla.

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

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

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

transporte así como los lugares que prefiere destacar en sus canciones nos remite directamente a un intento por hablarnos del mundo real que el autor, bajo el prisa de su literatura, intuye. De un modo indirecto se nos otorga entonces una nueva visión de la realidad, se nos perfila de un modo nuevo el acontecer socio-cultural del entorno en que también se ve englobado el mismo autor.

3.2-La ciudad y sus partes.

Para J.S. la ciudad es Madrid. Son incontables referencias, paisajes y descripciones las que avalan la frase precedente. Conviene trazar un ligero mapa situacional del Madrid que J.S. nos relata a lo largo de todo su cancionero.

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

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

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

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

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

También tiene sabina un aire de recuerdo nostálgico al hablarnos del Madrid de posguerra, cuando nos da una pincelada maestra que traza un puente de oro entre los acontecimientos históricos vividos por los pertenecientes de uno u otro bando y los símbolos más claves de la capital. “Habían pasado ya los nacionales,/habían rapado a la seña Cibeles [...] Por Ventas madrugaba el pelotón” (19d, 99).

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

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

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

3.2.1-De carreteras y asfalto.

Si hay algo que tengan en común el *Rock & Roll* y el paisaje urbano eso son sin duda las carreteras y las autopistas. La historia del *Rock* cuenta con innumerables ejemplos y J.S. se hace acopio de ello en su empeño de hacer *Rock* en la lengua de Cervantes. Así, adapta los elementos de su poesía hasta dotarlos del grado de cercanía y novedad que muchos de sus versos inspiran.

Las carreteras y las autopistas como vías de comunicación interurbana le sirven a J.S. como metáfora de la capacidad del individuo para zafarse de cierto corsé existencial opresor, según se desprende del propio sentir de J.S. para con la existencia. De la sensación negra que persigue las cosas positivas y luminosas de la experiencia humana se huye por una carretera; y las carreteras nacen y conducen siempre a la ciudad, de ahí la relación con lo urbano.

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

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

Ando buscando una canción de contrabando

[...]

un *Rock and Roll* para correr por la autopista

donde se estrellan los artistas

quiero y no puedo

pisar el acelerador

mirando en el retrovisor

los semáforos del miedo. (Al, 05)

La autopista es aquí naturalmente un espejo de doble hoja. Por un lado es el camino, la vía por la que se llega a nuevos escenarios, la mítica carretera de los roqueros *on the tour*, de gira, de ciudad en ciudad. Pero por otro es también la salida hacia delante en lo personal, la vía de escape. Lo dice claramente: quiere correr pero no puede. Queda claro que la velocidad es

también sinónimo de vitalidad, un modo de hacerle cara a la pasividad y al acomodamiento personal o privado, en definitiva la autopista con su intrínseca posibilidad de velocidad implica ganas de vivir y optimismo. Varios retales de ello nos aporta el análisis realizado de una de las canciones más optimistas, también feministas de J.S. Se trata de Pisa el acelerador, donde un Sabina extremadamente vital anima a su personaje a esta vitalidad:

¿Qué haces ahí tirada en el arcén?

Venga atrévete a correr

[...]

No te resistas... a la autopista

[...]

Ven que te espera...

la carretera. (Rr, 84)

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

Pero no te engañes pensando

que el redil de vuelta va a seguir igual

el alquitrán del camino

embriaga más que el suave vino del hogar (Jyv, 86)

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

¿No son estos ejemplos una apuesta clara por el vitalismo? La carretera, las autopistas con sus doble sentidos y sus posibilidad de imprimir velocidad representan igual que los ríos para Jorge Manrique, la vida; una forma de estar en la vida, una actitud que pretende dejar de lado posicionamientos pesimistas y la desidia. J.S., con estos versos, nos invita a tomar todas las posibilidades posibles, a pisar el acelerador, a no renunciar a nada. Las autopistas como vías de escape múltiples hacia un posible bienestar que no siempre se antoja bien definido y ante el cual el individuo se puede sentir turbado. Recordemos aquí, para concluir, el verso suelto y un tanto impreciso de *Siete Crisantemos*: “Siete carreteras delante de mí/siete crisantemos en el cementerio/ siete veces no, siete veces sí.” (Ebm, 94).

3.2.2-Pisos, hoteles y bares.

Entre los espacios urbanos que con mayor frecuencia aparecen en el cancionero analizado destacan sobre todo los bares y los hoteles. Ambos cobran un brillo especial en las canciones de J.S. y parecen servirle al compositor como un lugar que ofrece un sinfín de oportunidades vitales a las figuras que las habitan. Teniendo en cuenta que, tal y como se deduce de las canciones, el individuo experimenta la ciudad como una jungla de encuentros y desencuentros con la realidad, no es extraño que destaquen los bares y los hoteles como lugares casi de aparición casual en el vagabundear del individuo en su acontecer. Por ello es también que las referencias a los espacios privados son muy limitadas y siempre sujetas a cierta dosis de insatisfacción ya sea de tipo conyugal “y cuando vuelves / hay fiesta en la cocina” (Ymmc, 96), o existencial “y he salido a la calle/como un explorador” (Fyq, 92); aquí aunque se produce la elipsis del lugar de origen se intuye que es de la propia vivienda de la que se sale; no dejemos tampoco de prestarle atención al modo en que lo hace “como un explorador” (Fyq, 92), o en otras palabras, como si el mundo fuera algo nuevo por conocer. Bajo esa actitud parecen estar configurados los personajes; no es por ello extraño que en este deambular descubridor se tope con los bares y los hoteles como referencias maestras. Las motivaciones, las causas de dicha búsqueda, de esa exploración, son en gran medida la insatisfacción y la necesidad de algo esperanzador o portador de felicidad. La exploración guarda una relación directa con la noche como territorio de exploración. Así, lo describe J.S. en una entrevista realizada para la televisión aragonesa:

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

¹⁶ Televisión de Aragón 1. La entrevista completa se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=DQiK2g3yxIE> [20.01.2015]

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

Los bares.

El bar, después de la vivienda privada, es uno de los puntos de encuentro humano más destacado en la sociología española. Los bares son un punto neurálgico dentro de los lugares urbanos que J.S. establece en sus canciones. No son sólo el lugar de encuentro social sino que también son una plataforma de lanzamiento desde donde dejarse llevar a nuevas experiencias, un punto inicial en la adquisición de vivencias intensas de todo tipo. Entre ellas destacan las de tipo amoroso, que según nuestro ejemplo, comienzan realmente en el momento de disponerse a abandonar el establecimiento:

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

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

Los bares son también el lugar al que se regresa tras el fracaso amoroso, el lugar donde apaciguar la desesperación y frustraciones a la que parece quedar condenado el amante tras la pérdida del amor. Es casi un lugar de recogimiento al que se llega con actitud de penitencia “he vuelto a tropezar con el pasado/ y he pedido en el bar de mis pecados/ otra copa de ron” (Htg, 88), o jocosa “desde que la perdí/ hasta hoy, pobre de mí/ cada vez más borracho/ ruedo de

mostrador en mostrador:/jefe tienen gazpacho” (19d, 99), o con una clara conciencia de todo el proceso “Y regresé a la perdición de los bares de copas” (19d, 99).¹⁷

El bar es, sobre todo, un punto de reunión social cuyos encuentros en ocasiones aparecen descritos alcanzando casi tintes mitológicos “tu reinabas detrás / de la barra del único bar/ que vimos abierto” (Fyq, 92) o bien, vulgarizados hasta la mediocridad como se aprecia en el vocabulario empleado en la descripción de los aseos donde *Barbi Superstar* no duda en entablar conversación “hecha un pingajo, me dijo en el tigre de un bar” (19d, 99). También se aprecia aquí una intención de mostrar al bar como un lugar para confrontarse con la realidad “le hemos echado de menos/ me dijo el bueno del barman/ que me sirvió/vaso largo con limón” (Dc, 02), o a un nivel más corporal si se prefiere “acabo vomitando en los lavabos de un antro moderno” (Jyv, 86). Esta dualidad entre bar y realidad, casi podríamos decir entre realidad y deseo encuentra un reflejo directo en lo que ansían las figuras, o personajes, de J.S. y lo que les ofrece la realidad. Tanto es así que la transformación en la realidad de un bar en una sucursal bancaria provoca incluso la reacción violenta del personaje protagonista de *Y nos dieron las diez*:

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

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

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

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

Los hoteles.

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

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

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

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

que hace de medio que hace posible la convivencia entre ambas. Permítanme ejemplificar lo antedicho:

mejor que salgas sola del ascensor
conozco un chino cerca para cenar
inventa un nombre falso y déjalo en recepción
[...]

la llave está en la puerta, cuarto setenta y dos. (Hdh, 87).

El hotel adquiere además una dimensión existencial, pues significa cambio, transición, la vida cambiante llena de nuevas e intensas experiencias. Experiencias estas que no parecen ofrecerle al poeta el establecimiento de un hogar tradicional. La idea de un hogar y una rutina establecidas suponen elementos nocivos para el disfrute y la realización interior. Así, la asimilación entre vida terrenal, hotel y disfrute se acentúa en grado sumo al final de la canción que da título al disco completo:

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

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

3.3-El mobiliario urbano.

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

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

El tránsito por la ciudad, el deambular de los personajes por ella ya sea en busca o no de nuevas experiencias, supone de por sí, la posibilidad para poder tenerlas. De forma muy simbólica lo plantea J.S. al hablarnos del paso de cebra –elemento clave de toda ciudad-, desde donde uno puede cambiar de calle o acera sin apenas correr ningún riesgo. “La vi en un paso de cebra toreando con el bolso a un autobús/llevaba medias negras, bufanda a cuadros, minifalda azul./Me dijo tienes fuego, tranqui que me lo monto de legal, salí ayer del talego, que guay si me invitaras a cenar”. (Mp, 90).

Conociendo mejor la peripecia que relata la canción *Medias negras* se entenderá porque aludíamos antes a la casi ausencia de riesgo; y es que resulta muy simbólico que en el lugar destinado para el tránsito controlado de peatones, es decir, el paso de cebra, se produzca un cambio en la existencia del personaje de la canción. Así que, del cambio físico de lugar se llega también al cambio emocional. Es casi como si se estuviera apostando a que los cambios del tejido emocional se producen sólo gracias al cambio físico de lugar o, al menos, a la predisposición hacia el mismo. Trasmutación semejante nos remite J.S. cuando nos habla de los jardines que de ser un espacio destinado al bienestar de los ciudadanos y al esparcimiento parecen querer ser más bien testigos mudos, de la victoria de la emoción amorosa de los mismos: “dejaremos las estatuas públicas/ derribadas en los jardines” (Ebm, 94) o como medio frondoso donde plantear acciones furtivas: “los violadores huyen de los jardines” (Ei, 98). Resulta interesante la comparación del primer verso, donde el triunfo del amor significa el poder derribar estatuas públicas, con el triunfalismo de la estatua inmortal y estable ante el fracaso amoroso: “un mal día/ me puso las maletas/a los pies de la estatua, de un poeta,/ que está inmortalizado/ en su glorieta” (19d, 99). Si atendemos a la dicotomía que nos muestra el

tratamiento de la estatua por parte de J.S. encontramos un doble modo de entender el ente público (no olvidemos que éste es el configurador de lo urbano). Por un lado la estatua con su carga simbólica en el imaginario colectivo (la Historia acordada y asumida en forma de inmortalización de figuras) queda como algo carente de fuerza y frágil, fácil de derribar, ante la capacidad de la comunión amorosa. Por otra, cuando esta comunión no tiene lugar y el individuo queda aislado de la misma; es cuando el ente público pareciera ejercer mayor presión. Curiosa relación entre soledad impuesta y presión del ente social que parece relegar, según lo que desprende el cancionero de J.S., al individuo a una idea de desprotección emocional. Simbólico resulta también que la estatua no sea ecuestre o de orden militar sino que se trate de un poeta; casi como aludiendo a cierta magnificación de capacidades emocionales hechas poeta inmortal frente a la pobreza de acción, el bloqueo, del individuo, su desamor y sus maletas.

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

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

3.4-El transporte.

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

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

Los medios de transporte más representativos en el cancionero de J.S. son el metro, el autobús, el taxi y la moto. Antes de comenzar a ocuparnos de ellos, debemos hacer referencia a la estación. Sí bien no es un medio de transporte en sí, en J.S. aparece como centro que alberga la posibilidad de ponerse en camino, cobra así altas dosis de simbolismo. Un símbolo de la libertad y de lo desconocido, de la intención de emprender nuevas vías y de despojarse de antiguas ataduras: “Al pisar la estación/ le abrí la jaula a mi corazón” (Htg, 88). Sólo poner un pie en la estación significa librarse de cierta condena. Como única referencia a la importancia ya destacada en este capítulo de la ciudad de Madrid encontramos el verso “Yo me bajo en Atocha,” (Jyv, 86), haciendo casi una reverencia a la estación madrileña.

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

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

Si el metro parece conducir al trabajo o, al menos, estar muy ligado a las obligaciones diarias de los individuos, el taxi viene a simbolizar una dosis mayor de libertad y otro tipo de emociones

más alejadas de la obligatoriedad. ¿Cuáles? Las asociadas a la libertad de horarios no sujeta a trabajos tediosos y a la facultad de moverse con mayor soltura. El taxi, casi como un ordeno y mando del transporte, como deseo de movilidad e interacción con la realidad hecho realidad; libertad ésta que sin embargo parece entrañar sus riesgos a largo plazo: “los fugitivos del deber/no encuentran taxi libre para el cielo” (Fyq, 92). También supone una puerta abierta a la despedida, siendo aquí el taxi un vehículo de las emociones de las personas: “Desde el taxi y haciendo un exceso/ me tiró dos besos/ uno por mejilla” (19d, 99).

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

De un modo diferente vienen a ser tratadas las motocicletas. La motocicleta es uno de los símbolos base, casi un arquetipo, del Rock y por ello al ser mencionadas en relación a determinados contextos es que surge una larga lista de ideas asociadas a la misma; no sólo la facultad de moverse con cierta libertad dentro del propio movimiento (sentir el viento de la velocidad, la poca seguridad, etc.), sino la idealización del pensamiento ajeno a todo tipo de obligación o responsabilidad -en favor de conocimientos y modas más superfluas-, parece potenciar el simbolismo de la motocicleta dentro del espíritu Rock. Esto que quizá pueda ser una interpretación demasiado subjetiva coincide en parte con lo que J.S. evoca con la creación de imágenes como la siguiente: “mientras Barbi levitaba en la Harley/ de un chulo de playa/ que entre el Tarot, Corto Maltes y Bob Marley,/le propuso abortar”. (19d, 99). La idea que Barbi levite nos da idea de la intensidad de una emoción que experimenta al desviarse de su plan inicial y que poco parece tener que ver con la idea de la maternidad y de fundación de una familia. Por otro lado, la referencia a la motocicleta se extrapola al tratarse de una *Harley Davidson*, máximo símbolo de la libertad roquera.

Con todo, los medios de transporte garantizan el vaivén emocional de los personajes de J.S., pasan de ser un medio para desplazarse a ser metáfora y también parte real expresiva de las emociones de las figuras que habitan el cancionero de Sabina.

4.-La naturaleza como contorno.

4.1-El contraste campo-ciudad.

Ya en los primeros versos de *Calle melancolía* se apunta la idea de una separación progresiva entre ciudad y campo. El campo es para J.S. un símil de lo natural y la ciudad, por tanto, una expresión de la distancia entre el individuo y los elementos naturales que, pese a todo, acabarán como veremos haciéndose presentes. Al decir en la citada canción “el campo estará verde/debe ser primavera”(Mc, 80), el narrador nos comunica su aislamiento, el punto de vista desde el cual se encuentra, la ciudad y también nos habla del desconcierto para con las estaciones del año, la incertidumbre que ofrece la ciudad al individuo en contraposición a la certeza del cambio estacional que, en teoría y según el prima casi nostálgico de este narrador, se tiene en el entorno rural. Ajeno es, entonces, el individuo de ciudad a la percepción directa del cambio estacional. Ajeno, y algo más triste si atendemos a la comparación del paisaje que se deriva del verso “el barrio donde habito/ no es ninguna pradera/ desolado paisaje/ de antenas y de cables” (Mc, 80). De forma clara se entiende que una pradera debería ser un lugar más feliz, en cualquier caso la ciudad, ese desolado paisaje, parece ser lugar errado para la completa felicidad. El adjetivo *desolado* describe no sólo el paisaje, sino también el estado de ánimo al que se ve abocado el narrador.

Pero esta idea de contraposición campo-ciudad, esta distancia entre lo urbano y lo natural, no es casual y deja sus huellas en otras canciones de la misma época por lo que representa un hilo conductor dentro del universo temático de nuestro autor. La ciudad, como un espacio alejado de la naturaleza, es una idea constante que, en ocasiones, viene a relacionarse con descripciones de corte geográfico real. Un ejemplo nos ayudará a comprender dicha relación. En *Pongamos que hablo de Madrid*, se canta “donde el mar no se puede concebir” (Mc, 80) para referirse a Madrid. No dice el autor que el mar no se deje sentir por estar alejado geográficamente sino que puntualiza con el verbo “concebir” haciendo hincapié en una imposibilidad total de naturaleza. Curiosamente, el mar vuelve a aparecer en la canción como una verdad que se busca en su opuesto, algo así como en una quimera de la realidad. “Perseguir el mar dentro de un vaso de ginebra” (Mc, 80). Pero quedémonos con la idea de fuerte contraste ciudad/naturaleza en base a sus elementos y manifestaciones, pues del mar nos ocuparemos con mayor profundidad en las siguientes páginas.

La ciudad surge como manifestación humana ajena a los órdenes naturales, como lugar donde los procesos naturales apenas rigen nada. “Las estrellas se olvidan de salir” (Mc, 80), escribe J.S. en la misma canción. La ciudad como realización positiva del hombre contra el entorno. Lugar donde el hombre ha logrado que lo natural quede sustituido en su función por el desarrollo tecnológico, “el sol es una estufa de butano” (Mc, 80). Esta realización positiva, esta forma de sustitución parece ser origen de la añoranza de lo natural como garante de sentimientos más directos. Así, acercándonos un poco a los últimos discos de su discografía encontramos en la canción *Peces de ciudad* una referencia clara a esta añoranza: “En la fatua Nueva York/ da más sombra que los limoneros/ la estatua de la libertad,/ pero en *desolation Row*/ las sirenas de los petroleros/ no dejan reír ni volar” (Dc, 02). La realidad de la naturaleza parecería según estos versos más agradable que la de la gran ciudad.

Crucemos de nuevo el charco de camino a Europa. Para JS, Madrid viene a representar todas las ciudades, el urbanismo desmedido y su influencia directa en cómo los habitantes, el individuo, percibe su propia existencia. Continuando con *Pongamos que hablo de Madrid*, vemos al final de la versión original¹⁸ una referencia clara al sur como lugar de reposo eterno preferido. “Cuando la muerte venga a visitarme/ que me lleven al sur donde nací/ aquí no queda sitio para nadie/ pongamos que hablo de Madrid” (Mc, 80), el sur como lugar apacible. Los versos parecen encerrar un reproche al carácter duro e invivible de la ciudad. Casi un corte de mangas desesperado a la encrucijada de la vida hecho desde el lado de la muerte. La referencia al poco lugar, se hace pareja de cierta deshumanización. Por otro lado, resalta el sur, la tranquilidad del campo, como destino final para residir eternamente.

4.2-Lo natural. Los elementos naturales.

Con este epígrafe se pretende mostrar en qué medida los elementos de la naturaleza o su efecto representan para el universo propio de J.S. un contexto perfecto para enmarcar el sentimiento o las situaciones desesperadas, sirviéndole así de compañeros inmejorables en la elaboración de imágenes o en la elaboración de juegos retóricos. Dicha labor creativa tiene

¹⁸ Hay dos finales para esta conocida canción. El segundo de ellos, supone una declaración de amor hacia la ciudad de Madrid, lugar donde el jienense ha residido la mayor parte de su existencia. De los versos originarios “cuando la muerte venga a visitarme/ que me lleven al sur donde nací/ aquí no queda sitio para nadie/ pongamos que hablo de Madrid” (Mc, 80) se llega a “cuando la muerte venga a visitarme/no me despiertes déjame dormir/ aquí he vivido aquí quiero quedarme/ pongamos que hablo de Madrid” (Jyv, 86). Cambio de actitud y señal de agradecimiento a la capital.

mucho que agradecerle a la simbología que acompaña a cada uno de estos elementos naturales y de cómo éstos son entendidos por el imaginario colectivo.

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

4.2.1-La lluvia.

Al referirnos a la lluvia como fenómeno de la naturaleza no nos queremos centrar únicamente en su virtud atmosférica (la caída del agua, el choque entre nubes...) sino que con ello entendemos también todo lo que viene parejo (la tormenta, los charcos, el barro, el aguacero, el chaparrón, los relámpagos y, cómo no, los truenos, la ausencia del sol, la nubes negras), pues cada uno de estos elementos parece ser pieza clave en la manera que J.S. contextualiza la desesperación.

La lluvia en sí misma aparece en el cancionero de J.S. hasta la reiteración. Siempre vista desde un punto de vista urbano, esto es, desde los inconvenientes que plantea, la lluvia es el marco de la foto de la tristeza o la desesperación, un contexto externo para el interior convulso de los protagonistas de sus canciones. Nada que ver con la visión tradicional, más rural también, según la cual se entiende la lluvia como un símbolo de beneficio, casi de inversión en lo terrenal si pensamos en lo que significa para el mundo agrícola. En J.S. tampoco se aprecia una valoración de la lluvia en su significado purificador, agente mediador entre lo divino y lo humano, o en otras palabras “portadora de las influencias espirituales” (Cirlot, 2003. p.296) del cielo a la tierra. Así que cuando en la canción *Carguen, apunten, fuego* (canción dedicada al servicio militar) encontramos el verso “Cuando no queda nada ya mejor que la lluvia” (Mc, 80), vemos la lluvia como un obstáculo a la propia existencia y no como un elemento benefactor de la misma. La lluvia ocupa aquí el último lugar en la escala de las cosas mejores, y el verso posee incluso cierto todo sarcástico tal que si la lluvia fuera algo negativo. Siguiendo en la misma canción encontramos otra muestra; tras decir que su amada no le escribe vuelve con el verso “no para de llover” casi como si el hecho de verse privado de la correspondencia amorosa de su compañera formara parte de esta lluvia que se presenta como exterior pero que parece englobarlo todo.

Esta idea de la lluvia exterior como una metáfora de situación para con el tejido emocional de los protagonistas no es más que afirmar la desesperación ante el infortunio, esta reiteración de la desgracia bajo la forma de la lluvia la encontramos bien plasmada en *Siete crisantemos*: “también en el infierno llueve sobre mojado” (Ebm, 94), como si incluso en el infierno, el lugar más horrible dentro de la categoría de lo peor, las desgracias se sucedieran como víctimas de un pesimismo eterno dónde dispuestos a caer en un pozo negro sólo se puede seguir cayendo. Pero el cancionero de J.S. no es una apología del pesimismo sino todo lo contrario, una apuesta por vivir aunque conlleve riesgos. Un ejemplo de esto lo tenemos en el electrónico *Benditos, Malditos* donde el autor parece decantarse por los desfavorecidos y posicionarse en favor de a quien la vida le pasa factura, los que van sin paraguas porque quizá nadie les enseñó a utilizarlos. “Malditos sean los que se mojan poco cuando llueve” (Dp, 03), canta Sabina.

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

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

Si para J.S. la lluvia es un estado de ánimo, la noche parece ser la culpable de que éste sea de tintes oscuros. Es por ello que las noches lluviosas parecen circunscribir perfectamente la desdicha, o al menos ser la circunstancia que conduce a la misma. En *Quédate a Dormir* J.S. necesita sólo dos versos para hacernos partícipes de toda una situación amorosa en tensión. “Las cuatro y media, quédate a dormir;/ está lloviendo dónde vas a ir” (Jyp, 85), estos dos versos

muestran mucho más: una noche tras de sí, una velada que toca a su fin a regañadientes, y un ruego que se niega a serlo en una tensión sexual no resuelta entre los protagonistas. Aquí el empleo del gerundio del verbo llover ayuda mucho a reforzar la idea de tensión lineal, casi repetitiva que parece atrapar a sus protagonistas. La conjunción entre la lluvia y la noche parece condenar toda actuación posible. El hecho de que sea tarde y llueva, parece ser señal, otra vez repetida, de la imposibilidad de las cosas, de su entorpecimiento irremediable.

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

Así es, el clima de tormenta suele acompañar para J.S. al bajón emocional. No hay más que fijarse en el *Viejo blues de la soledad* dónde el protagonista se sabe solo (y por ello un poco hundido también) desde el momento que ve alejarse el autobús de su amada. Esta circunstancia emocionalmente adversa se ve empeorada por culpa del clima “bajo un cielo más negro que el betún” (Rr, 84), escribe sabina como si el color negro del cielo fuera sólo un pronóstico de que lo peor aún está por llegar, esa tormenta que se avecina y que parece guardar algún tipo de relación directa con el equilibrio emocional del personaje. En esta canción, los sentimientos de fracaso, soledad, abandono y previa desesperación se conjugan en el verbo de la tormenta que de nuevo relaciona lo externo (lo que pasa en la atmósfera, lo exógeno) con lo que sucede en el interior de los seres (el miedo, la soledad y la desesperación). Todo esto se corrobora de golpe cuando, avanzando en la canción, llegamos al verso “afuera está lloviendo y no tengo a quién abrazar” (Rr, 84). A estas alturas de nuestro estudio entendemos que este “afuera” es un “adentro”, otra manera de decir que llueve sobre mis circunstancias.

No obstante, las tormentas no están solas, y si hay algo ligado para siempre a la sola idea de tormenta, es el trueno. Éste aparece como separador entre realidades diversas. Cosa que se aprecia de modo magnífico en *Mi amigo Satán*. “Escuchóse entonces un bárbaro trueno, en mi cama sudando me vi despertar” (Mc, 80). Con el trueno por un lado se deja atrás, en otro plano, el encuentro con ese Satán revelador de los secretos de la condición humana y, por otro, se retorna a la realidad de la cama empapada en sudor. Esta frontera auditiva entre dos realidades también es el punto y final de la inocencia. La pérdida de la ignorancia o de la inocencia se relaciona aquí con lo diabólico mediante el símbolo del trueno¹⁹. En cualquier caso, es un

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

movimiento de realidades abstractas donde el bien y el mal oscilan como puntos indistintos de un péndulo que zigzaguea por azar.

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

Algo un tanto más complejo sucede en *Ciudadano cero*, donde el aguacero forma incluso parte del estribillo de la pieza. Aquí este aguacero no se asocia tanto al momento de la muerte, que aunque de sombra alargada es siempre puntual, como a una continuidad vital y adversa de la que no se puede escapar. El aguacero, como una constante que nos acecha y a la que no se puede dar merced pues mutila aspiraciones e ilusiones, un aguacero (como pesadumbre, casi social) que mitiga proyectos y arruina la vida. Veamos los versos en que nos basamos: “siempre sin paraguas,/ siempre a merced del aguacero” (Jyp, 85). Versos que sirven para referirse a un ciudadano desesperado que parapetado con una escopeta en un hostel de barrio dispara indiscriminadamente a los transeúntes. La causa de dicho episodio, de su desesperación parece estar escondida en algún lado de los dos versos mencionados, como si una larga exposición a este aguacero (que es la vida sin ilusión, quizá también la imposibilidad de salir del suburbio, de una errónea adaptación a un mundo en continuo cambio...), lo deja en un estado pasivo al que sólo le queda la violencia como forma de revancha contra el medio, como forma de llamar la atención.

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

La tormenta propiamente dicha no es utilizada por J.S. para referirse únicamente a lo emocional sino que también alcanza la esfera de lo político. En la canción *Con la frente marchita*, la palabra tormenta engloba toda una situación política adversa. Se refiere, tal y cómo se adivina por las referencias geográficas que hay en la canción, a la dictadura de Videla en Argentina. “Duró la tormenta/ hasta entrados los años ochenta” (Mp, 90), escribió Sabina poniéndole cotas a la dictadura; luego de esto, elabora una de las imágenes de más nivel literario dentro de todo su cancionero y que, precisamente, se refiere al efecto del agua. “Luego el sol fue secando la ropa de la vieja Europa” (Mp, 90). Aquí, la ropa (aún mojada), simboliza no sólo la manera de hacer política de los países de Latinoamérica, sino a ellos mismos como apéndices de Europa, satélites adyacentes que son herederos de las tendencias europeas. Pero en esta canción también encontramos la palabra “Chaparrón” como momento clave de la tormenta y por ende el más peligroso.

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

Para cerrar este epígrafe, conviene mencionar que si bien la lluvia y todos sus adyacentes simbolizan lo negativo, la imposibilidad de las cosas y por ello son un marco perfecto para la foto de la desgracia o la desesperación, la ausencia de los mismos significa exactamente lo contrario. Donde no hay lluvia, germina la posibilidad de la felicidad. Para referirse al momento feliz del enamoramiento dice “ni sobre mojado llueve todavía” (19d, 99). Aquí hay un abandono de la idea de la lluvia sobre la lluvia, de los problemas sobre los problemas. Aun así se emplea el adverbio todavía como diciendo que la lluvia terminará por llegar tarde o temprano, cual destino inevitable. Lo mismo sucede (aunque parezca contradecirse) cuando un poco más adelante vemos “ahora que las tormentas son tan breves” (19d, 99). En este orden de cosas pocas son las referencias a la lluvia o al efecto del agua en su sentido positivo. Como muestra de esto último veremos a continuación dos ejemplos que sirven de broche final de este epígrafe. El primero lo encontramos en la canción *Esta noche contigo* y se refiere al verso “que se mojen las balas” (Ebm, 94) que parece clamar por el triunfo de lo natural sobre lo artificial, del instinto

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

4.2.2-El mar.

En la canción *Juana la loca*, J.S. elabora un retrato detallado del travestismo de un ejemplar padre de familia. Aparte de la sarcástica y obligada referencia al personaje histórico de Juana la loca en relación con el ibérico Don Juan español, conviene destacar la original manera que tiene el autor para hacer referencia al deseo sexual contenido de este ejemplar padre de familia. “Después de toda una vida/poniendo diques al mar/ trabajador intachable/esposo y padre ejemplar” (Rr, 84), escribe J.S. Aquí, amén de la frase hecha, el mar aparece referido como algo incontenible; el mar es aquí el deseo sexual, la tendencia natural de este personaje al travestismo y la seducción del género masculino. La relación que se establece inmediatamente a continuación nos indica cuáles son dichos “diques” que pretenden contener el empuje del incontrolable mar. Esto es: el papel de trabajador intachable, como prototipo de la eficacia social establecida y, por ende, contrario a una sexualidad diferente, supone un dique, o freno, una barrera al desarrollo libre del instinto. Asimismo, el rol del esposo y padre ejemplar también aparece como inhibidor social del impulso sexual. El mar, por tanto, como elemento natural por excelencia, como impulso natural interior que resulta irrefrenable y ante el que no hay diques posibles. Incluso, la acción de “poner diques” de refrenar y deprimir, aparece aquí como un acto llevado a cabo durante años, tal y como reza uno de los versos precedente “después de toda

una vida”. En otras palabras el mar como instinto natural irrefrenable que siempre acaba por cobrarse lo que es suyo.

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

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

Esta libertad vital a la que aludimos en relación al mar aparece de nuevo en la canción *Locos de atar*. A estas alturas de nuestro estudio, nos es claro que para el universo de JS el trabajo involuntario, la obediencia al trabajo es sinónima de rutina y de anulación sistemática de los deseos espontáneos de la existencia humana. “El lunes es el día peor,/bailar con un ordenador el bolero del masoca./ Volviéndole la espalda al mar/ sin un mal beso que llevarse a la boca” (Htg, 88). Si bien, según lo dicho, estamos en un lunes, primer día de semana laboral, a lo que se da la espalda es al fin de semana con toda la carga de libertad que para cualquier trabajador de lunes a viernes supone. El fin de semana como un mar de libertad al que hay que renunciar cuando llega el lunes para dedicarse al tedioso trabajo y las obligaciones. Al dar la espalda al fin de semana, al mar, se está negando de algún modo también la posibilidad de llevarse un beso a la boca, aunque ese beso, como dice el verso sea sólo un mal beso; un placer que era posible durante el fin de semana.

Tanto es el mar importante para JS que la primera canción del disco *Mentiras piadosas* lleva por título *Eclipse de mar*. En sentido figurado un eclipse²⁰ de mar resulta casi del todo imposible a no ser que el mar venga a ser la representación de otra cosa. Para ello, se hace necesario conocer el contenido de la canción. Se habla en ella de la poca influencia que ejercen las pasiones humanas de los comunes mortales (gente sin mayor influencia social en los entramados del poder) sobre los procesos más generales de la sociedad y la Historia. Así, ni la radio, ni el diario, ni la prensa diaria se hacen eco de lo que sucede de un modo puntual en la vida del individuo de a pie. La pérdida del amor por un individuo cualquiera no aparecerá reflejada en los grandes medios, pese al drama que suponga para el individuo. A esta pérdida puntual de referentes por parte del individuo es a lo que parece referirse J.S. con *Eclipse de mar*. El mar oculto, eclipsado, por la vorágine de procesos generales que parecen más importantes y que relegan a un lado el sentir individual del protagonista de la canción. La canción no es una reivindicación de este tipo de sentimientos sino una manifestación del hecho; de cómo los procesos que, teóricamente, reflejan el avance de la sociedad eclipsan lo que realmente toca el interior de los individuos de una sociedad. El mar, como elemento oculto, es aquí el conjunto de pasiones diarias que el ciudadano de a pie experimenta. De la larga lista de ejemplos que brinda la canción, destacamos “pero nada decía la prensa de hoy/ de esta sucia pasión, de este lunes marrón/ del obscuro sabor a cubata de ron de tu piel/del olor a colonia barata del amanecer./ Hoy amor, como siempre/ el diario no hablaba de ti, ni de mí” (Mp, 90). Es decir, los elementos que componen la vida diaria, los que emocionan, no encuentran reflejo en el acontecer general que se ve reflejado por una larga serie de hechos.

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

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

No sólo aparece el mar como un elemento de encuadre para los sentimientos humanos sino que los efectos del mar también encuentran su reflejo en el cancionero, llegando a cobrar un

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

papel destacado en la arquitectura de sus canciones. En la romántica balada *A la orilla de la chimenea*, se habla de la subida de la marea como el momento en que cesa el conflicto y todo vuelve a ir por el buen camino. El oleaje del mar ofrece aquí cualidades casi curativas similares a las del paso del tiempo. “A la orilla de la chimenea/ a esperar que suba la marea” (Fyq, 92), escribe J.S. para hacer referencia a este cambio de tendencia.

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

Como última referencia al mar nos hemos de referir a la canción *Pájaros de Portugal* para desdibujar la imagen real de la vida en favor de la ofrecida por los medios de comunicación. En una sociedad profundamente mediatizada, la realidad y la vida, pueden llegar a parecer menos atractivas o a conmovir menos y, por tanto, a decepcionar si se la compara con la ofrecida a través de los cauces de los medios de comunicación actuales. “No conocían el mar/ y se les antojó más triste que en la tele” (Al, 05), narra J.S. para hacer caso de la impresión decepcionante y sosa que el mar real (la vida, la realidad) les ofreció a la pareja de adolescentes que se marchó de Madrid a Portugal sin avisar a sus padres para ir para ver el mar por primera vez. Éste, se les antojó menos atractivo en comparación con su atractiva presentación en televisión²².

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

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

4.3-Los astros.

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

4.3.1-La luna.

En la canción *Pacto entre caballeros*²³ encontramos la primera referencia a la luna. Es curioso que siendo la discografía de J.S. más bien nocturna, tarde tanto el astro en aparecer de un modo explícito. Aquí la luna aparece como un testigo atento de la noche, casi con un efecto de garantía de éxito para el delito que se está cometiendo en el momento, “protegidos por la luna,/ cogieron prestado un coche” (Hth, 87). Destaca el empleo del verbo *proteger*, la luna protege a los ladrones, se hace cómplice, delinque. Pero no sólo esto sino que gráficamente le aporta al lector-oyente una imagen mental muy clara de la escena del delito. Una idea, de la luna como cómplice, que casi concuerda plenamente con lo que anuncia Cirlot (2003, p.291) en su diccionario de símbolos, donde la luna es la guía del lado oscuro de la naturaleza. Esta idea de la luna casi como coautora de la delincuencia resulta novedosa y no parece coincidir demasiado con el simbolismo más común del astro, si atendemos a la visión tradicional que en la literatura se atiene, más cercano a la idea de la confesión amorosa.

J.S. no deja de lado esta visión tradicional y se hace eco de ella en la canción *Que se llama soledad* donde la luna adopta un papel de confesor en cuestiones de amor. En la canción, de hondo corte sentimental, dedicada a la soledad cómo única compañía posible para los abandonados, se muestra una clara visión de la luna como amiga cercana a quién se pueden confiar los vaivenes sentimentales. “Algunas veces suelo recostar/ mi cabeza en el hombro de

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

la luna/ y le hablo de esa amante inoportuna/ que se llama soledad” (Hth, 87). Aparte de la obvia personificación debemos fijar la atención en la cercanía y la confianza que parece establecerse entre el protagonista y el astro. La soledad manifestada en la confesión de hablar de la propia soledad se ve a sí misma reflejada en esta hipotética confianza con la luna llegando a duplicarse. En otras palabras, quien tiene que encontrar en la luna un consuelo a su soledad es que está realmente solo.

Pero la luna tiene muchas formas y cada una de ellas parece haber tras de sí una larga tradición de significados. La máxima expresión de la luna es, sin duda, la luna llena. La plenitud, el misterio, lo incógnito, las fuerzas oscuras de la naturaleza, se han visto reflejadas en la imagen del todopoderoso disco lunar. J.S. lleva todo esto a su terreno y lo centra en la idea de un escote de mujer. Así aparece en el baúl caótico que es la canción *Peligro de incendio*, donde entre una multitud de acciones que se entrecruzan, detalles y estímulos intermitentes e incesantes de una realidad que parece más bien ser una fiesta a punto de desembocar en orgía, el siguiente verso “hay una luna llena en ese escote” (Htg, 88). Aquí la luna llena cobra automáticamente un sentido embrujador, casi embriagante. La luna en su máxima expresión, el escote, y también la forma circular de la luna llena en analogía con la de los pechos femeninos, como máxima expresión del deseo insinuado por ambas partes (el que mira y la que lo enseña).

En la ya mencionada *Eclipse de mar*, se elevan las acciones terrenales a la categoría de lo natural. Entre las acciones cotidianas y lo titulares de prensa encontramos varias referencias a los astros. Por un lado, dice “hoy dice el periódico/ que ha caído la bolsa en el cielo” (Mp, 90) quizá haciendo referencia a que lo religioso está a la baja o, por el contrario, con la intención elevar las acciones del hombre a lo celestial, en cualquier caso se desprende una idea de lejanía. Idea que parece ejercer su sombra en lo que se refiere a la luna y a la distancia de lo narrado con el espectro sentimental del protagonista. “Hoy dice el periódico/que un golpe de estado ha triunfado en la luna y movidas así”; aquí J.S. no hace más que marcar una distancia geográfica amplia entre realidades. Por un lado la del protagonista y, por otro, el suceso de un golpe de estado en algún país remoto que el cantante sustituye con nuestro astro; al añadir el vulgarismo muletilla “y movidas así” (Mp, 90) parece marcarse más aún esta sensación de desapego.

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

no ofrecer la luna (lo imposible, lo inalcanzable) en el amor pareciera ser el anuncio de una historia de amor sujeta a la realidad. La ausencia de la luna, más bien su ofrecimiento junto con la realización verbal del deseo de que la otra persona se quede, parecen dos lados opuestos. Atendiendo al resultado positivo y duradero de esa historia de amor dentro del marco de lo que cuenta la canción, podríamos apuntar a una idea realista del amor sin exageraciones, sin idealismo ni superstición, un amor poco romántico pero real. La luna queda aquí como símbolo de este amor romántico e idealista que parece quedar desterrado de esta canción.

La luna parece no encontrar un significado único dentro de las composiciones de JS sino, por el contrario, se muestra como algo de significación variable. No obstante, sí se respeta la relación luna-noche. Como muestra de esta afirmación se desprende el resultado del análisis de la canción *Peor para el sol*, donde vemos a la luna personificada en mujer comprometida con el sol que puede ser seducida si éste la descuida. “Peor para el sol/ que se mete a las siete en la cuna del mar a roncar/mientras un servidor le levanta la falda la luna” (Fyq, 92). Muy respetable es el paralelismo múltiple entre luna-mujer-noche (ausencia del sol), que se da en estos versos. El amor por la noche, como momento de la naturaleza, es también algo tratado en el presente trabajo. Aquí, la infidelidad de la luna con este “servidor” tiene cabida, naturalmente, por la noche y es el disfrute y no el amor romántico el único objetivo de su realización. La idea base que encontramos es que el protagonista seduce a la noche, al disfrute, se deja llevar por él en lugar de respetar el camino tomado por el sol (que parece hablar de rutina, trabajo, ritmo laboral y ausencia vital). El disfrute en la noche de la luna, mujer-seducción-posible encuentro sexual, es aquí trascendente. Pero ¿qué tiene esto de desesperado? En el disfrute y la disposición al placer por parte de los protagonistas no tiene nada de oscurantismo. Si atendemos con algo más de profundidad al contenido de la canción encontramos escenas que remiten irremediabilmente a un panorama emocional un tanto desgraciado que desemboca en una búsqueda desesperada por lo que no se encuentra en la propia pareja. “Nos sirvió para el último gramo/el cristal de su foto de bodas/no faltó ni el desfile de moda/ de ropa interior” (Fyq, 92). Los versos invitan sin duda a la reflexión y muestran un matrimonio fracasado y sin pasión que pretende ser sustituido rápidamente por medio de la infidelidad con un desconocido llevada al cabo en la noche: “con el alba tendrás que marcharte/ para no volver” (Fyq, 92). La búsqueda desesperada de la pasión perdida o jamás lograda encuentra en la noche, y en la luna como referencial, el marco idóneo para su realización.

Como hemos visto, parece ser que para JS lo importante al referirse a los astros, como a muchos otros temas, no es tanto el mundo simbólico que puede encerrar en sí la luna, ni tampoco

únicamente lo que se dice. Es la combinación entre ambas perspectivas la que dota de significación el uso que J.S. hace de la luna, como marco de acción, como confesora y acompañante y como elemento de plenitud.

4.3.2-El sol.

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

El sol como símbolo de la fuerza vital, el motor que hace posible el desarrollo de la vida en sí misma y del calor, aparece en el cancionero no bajo una única forma dotada de significación sino bajo el disfraz relativo que a nuestro autor le convenga según el contexto o su intención. Sin embargo, si bien no parece existir en el ideario de JS una simbología concreta estable para el sol si podemos aventajar que el sol le sirve a nuestro autor como un elemento en el que encuadrar muchas de sus escenas, un marco referencial que se amolda al contenido, una perspectiva, un punto de vista desde el cual el lector oyente se puede transportar a la escena descrita.

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

El sol es también un vector importante en la medida del tiempo; y en este sentido es empleado para referirse a la noche desde la perspectiva de su ausencia. Así, tras el verso “y te levantas gruñendo/cuando todavía duerme el sol” (Rr, 84), se esconde la típica personificación en que el sol duerme cuando no es visible y por tanto existe la noche. La presencia del adverbio

todavía indica que ya no es noche cerrada ni tampoco amanecer, más bien el sol en su personificación apura sus últimas horas. La idea que trasluce en el cuerpo general de la canción *Caballo de cartón* es de nuevo la separación irremediable entre ritmos, la idea de que el hombre no está regido por los ritmos de la naturaleza sino por los marcados por el mundo laboral, ritmos que para JS frenan la posibilidad de disfrute vital, un asunto clave en la canción.

La ausencia del sol marca incluso el inicio de lo incierto, de lo desconocido, de lo que puede resultar peligroso. “Desde el suburbio cuando el sol se va/vienen buscando bronca a la ciudad” (Jyp, 85). De este modo, anuncia J.S. el punto de arranque de la noche. La noche, la delincuencia y el vandalismo del suburbio parecen guardar una especial relación triangular en la canción *Kung-Fu* donde el sol pareciera garantizar la seguridad. Un sol policía que salvaguarda el orden. Interesante dualismo se desprende aquí para con lo referido a la complicidad delincuente de la luna en la canción *Pacto entre caballeros*.

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

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

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

Esta concepción del sol como garante de la seguridad y del orden no supone ningún tipo de interferencia en la asociación del sol con el trabajo; idea esta que si bien ya hemos apuntado en lo que a horarios se refiere encuentra un reflejo directo en la personificación del sol. “Cuando

el sol fatigado se dedica a manchar/ de rosa las macetas de mi balcón/juega conmigo al gato y al ratón” (Hth, 87) como se canta en *Besos de Judas*. Aquí, aparte de indicar el sol con su fatiga la hora aproximada en la que nos encontramos, la caída de la tarde, el sol bajo de rayos casi horizontales que apenas ilumina pero que si ayuda a que el barro de la maceta se tiña de rosa, se nos está hablando del trabajo. El sol cansado, fatigado, que da ya poco de sí se corresponde con la idea de la pareja a la que se refiere la canción, también poco dispuesta a dar de sí o a una entrega mayor. En otras palabras, al acontecer diario marcado por el ritmo laboral trae consigo la indiferencia amorosa. Si bien esta idea no queda fijada de un modo pleno en el texto no deja de ser llamativo que JS elija ese momento del día para apuntar al desencuentro con la amada. El sol no es aquí, ni como hemos visto hasta ahora, un elemento de disfrute en sí mismo sino un elemento que marca el tiempo, un catalizador de los momentos de placer que provoca no pocas frustraciones entre sus protagonistas.

No obstante, si el sol, entendido como un agente temporal, es un catalizador de las emociones también tiene efectos regeneradores y positivos. El sol, agente que todo lo calma y sosiega con su efecto. En *Con la frente marchita*, para referirse a la caída de la dictadura y al restablecimiento de la democracia en la Argentina de principios de los años ochenta, J.S. canta: “duró la tormenta/ hasta entrados los años ochenta/luego el sol fue secando la ropa/ de la vieja Europa” (Mp, 90). La idea de referirse al panorama político argentino como la ropa de la vieja Europa apunta directamente a que el acontecer histórico en Argentina es consecuencia directa de lo europeo. El que el sol seque la ropa implica en la canción una normalización. Europa que tras el restablecimiento de la democracia en Argentina ve que la ola de migración (el agua que mojó la ropa; de la que forma parte la amada de la canción) regresa a su lugar de origen. Con ello, se ilustra de un modo muy gráfico este papel catalizador de emociones que tiene el astro rey dentro del amplio cancionero de J.S. El asumir la realidad de la despedida y la lejanía de la amada llevan al protagonista a cierta resignación y contención emocional que sólo encuentra expresión en el momento en que el protagonista viaja a Argentina para acabar desesperado en su búsqueda²⁴:

Y al llegar
a la Plaza de Mayo me dio
por llorar

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

y me puse a gritar: “¿Dónde estás?” (Mp, 90)

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

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

4.4-Los momentos de la naturaleza.

4.4.1-La noche.

No son pocas las ocasiones en que JS ha manifestado y hecho pública su particular predilección por la noche, no sólo como marco temporal a la hora de crear sus canciones o componer versos sino como franja horaria normal de su existencia. A estas alturas de nuestro estudio podemos hacernos una idea medianamente clara del papel que la noche ha jugado en el proceso de creación de nuestro autor. De un modo u otro, el mundo de JS es mayormente nocturno y esto se filtra al universo literario que plasman sus canciones. La noche es, entonces una horquilla abierta que, en parte, ofrece la posibilidad de escapar de la realidad, de la rutina y de la falta de libertad de todo tipo, una rendija por la que deslizarse en la huida de la decepción de la realidad que plantea en sus canciones y por la que, en teoría, se puede alcanzar la promesa del disfrute vital. La representación de la noche como un margen de libertad individual que

escapa de los horarios fijos, no deseados y casi respetados por necesidad, del mundo laboral encuentra múltiples referencias a lo largo de todo el cancionero. “Cuando la ciudad pinte sus labios de neón/subirás en mi caballo de cartón/ me podrán robar tus días, tus noches no” (Rr, 84), le canta JS a los enamorados que encuentran en la noche el tiempo que el ritmo diario no les concede. Atendamos al truco del maquillaje como prolegómeno del placer al mismo tiempo que nos trasporta a las luces nocturna de los locales de la ciudad. La losa del mundo laboral parece pesar también aquí de forma indirecta sobre los hombros de J.S. La búsqueda de libertad no sólo queda restringida al trabajo sino que incluye todo tipo de abusos hacia la intimidad personal. En la canción *Pisa el acelerador* se habla de la búsqueda de esta libertad, más bien del modo de conquistarla, lo curioso es que se alude directamente a la medianoche como punto de partida de dicha conquista: “Antes de que te aniquilen sus reproches/ déjalo que duerma y a la media noche/ sal por la ventana y por en marcha el coche” (Rr, 84).

El disfrute que promete la noche es también un tema sobre el que J.S. ha dado muestra en diferentes entrevistas a lo largo de su carrera. El disfrute sexual, por ejemplo, orientado hacia el mundo de la prostitución se encuentra para JS profundamente enraizado con la nocturnidad. Tanto es así que la única canción explícitamente dedicada a la figura de la prostituta *Una canción para La Magdalena*, comienza con el siguiente verso, “Si a medianoche/por la carretera que te conté/detrás de una gasolinera donde llené/ te hacen una guiño esas bombillas azules, rojas y amarillas/pórtate bien y frena” (19d, 99). Otro tipo de maneras de disfrutar se ven, a su vez, reflejadas en la vibrante y eléctrica canción *Zumo de Neón*, donde la noche aparece como poseedora de las fuentes del placer o al menos como garante del mismo. “La noche se derrama/ sin dejarme chupar su caramelo” (Jyv, 86); tras el verso se observa la prisa casi desesperada por hacerse partícipe de lo que la noche ofrece. También el disfrute sensorial desde un punto de vista más romántico tiene cabida dentro de esta búsqueda del placer interior basada en la libertad de la noche. Se desea incluso “que la ciudad se llene de largas noches/ y calles frías” (Ebm, 94) si se tiene en mente una cita con la enamorada.

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

el olvido. En este posicionamiento negativo encontramos también la desgana y desilusión de quien habla en *Quédate a dormir* cuando afirma “perdí ya tantas noches/una más qué más da” (Jyp, 85). Esta idea de pérdida, no se sabe muy bien si de tiempo, de energía o de ilusiones, encuentra en discos posteriores de J.S. una formulación propia con la composición *La canción de las noches perdidas* que “se canta al filo de la madrugada/ con el aguardiente de la despedida/por eso suena tan desesperada” (Fyq, 92). Un canto que parece destinado a ser enteramente entendido por quienes hacen de la noche su marco de vida o comparten cierta empatía hacia la desilusión y el desamparo. “Ven a la canción de las noches perdidas/ si sabes que todo sabe a casi nada” (Fyq, 92). Así, no es casual que en la canción aparezca la figura del fugitivo del deber “los fugitivos del deber/ no encuentran taxi libre para el cielo/[...]/no tienen más amor/que el que han perdido/[...]/cogen su maldición/y se la beben” (Fyq, 92); son aquellos que no hacen lo que deberían estar haciendo, quienes han salido en busca de algo impreciso pero prometedor; asunto este mencionado por J.S. en varias entrevistas.

En la noche, por tanto, se dan cita quienes buscan huir del desencanto y la desesperación, quienes ya están desencantados y, cómo no, los amantes desamparados. Entre los primeros encontraríamos a los que sin rumbo determinado por las calles de la noche buscan consuelo: “algunas madrugadas me desvelo/ y ando como un gato en celo/ patrullando la ciudad/[...]/en esa hora maldita en que los bares/a punto están de cerrar/ cuando el alma necesita un cuerpo que acariciar” (Hdh, 87). Esta búsqueda de calor y autenticidad tiene mucho también de recogimiento interior íntimo. Cierto es también que esta búsqueda suele acabar de modo frustrado y sin resultados positivos; el tropiezo con la pura verdad de la soledad muestra también sus cartas en el cancionero de J.S.: “cuando agoniza la fiesta/todas encuentran pareja menos Lola/ que se va sin ser besada/ a dormirse como cada noche sola” (Htg, 88). Entre los que ya están del otro lado, lo que ya son presos de la desesperación y el desencanto podríamos mencionar a los delincuentes de *Pacto entre Caballeros* que como seres implícitamente integrados en corporeidad de la noche pueden hacer y deshacer, aparecer y desaparecer a su antojo: “protegidos por la luna/cogieron prestado un coche/me dejaron en mi quelí y se borraron/ por las venas de la noche” (Hdh, 87). Además, supone también el escenario perfecto para la muerte de otro delincuente de su cancionero: “Una noche que andabas desarmao/ la muerte en una esquina te esperó” (Mc, 80).

Es la noche entonces una encrucijada de emociones en busca de la salida de emergencia en el escenario de la mayor de las libertades, un lugar habitable desde donde contemplar la existencia bajo cierta pasividad, agitación, o indiferencia, pero es sobre todo un lugar temporal

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

4.4.2-El día.

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

La búsqueda de un sentido, el intento por escapar de cierta desorientación vital, choca casi siempre, sea de día o de noche, con la losa de la realidad. “Busco acaso un encuentro que me ilumine el día/ y no hallo más que puertas que niegan lo que esconden” (Mc, 80). La realidad diaria como algo que oculta posibilidades a quién las busca. Las puertas cerradas como símbolo de la desesperación por encontrar esa aludida iluminación. No queda claro en la canción si esta iluminación tiene algo que ver con el mundo laboral o el amor; queda clara, eso sí, la desorientación “no preguntéis adonde” reza el verso anterior. En este sentido bien pareciera que el hecho de tener trabajo, de estar integrado en el mundo laboral, de tener un destino fijo en los pasos, tampoco sea para JS un motivo de realización sino de desencuentro entre los deseos del cuerpo y la obligación. “Cada mañana bostezas, amenazas al despertador/ y te levantas gruñendo” (Rr, 84). Asimismo el ritmo, la prisa obligada provocan cierta sensación de ansiedad

y reproche. “La voz de tu jefe brama/ estas no son horas de llegar” (Rr, 84). Igual que en la noche se pretendía agotar aprovechando cada segundo, en el día pareciera que es el tiempo el que saca el jugo al individuo oprimiéndole.

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

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

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

4.4.3-El gran intermedio: el amanecer.

La transición que va de la noche al día es un momento clave, tiene una especial importancia. El tratamiento que los protagonistas de J.S. le dan al amanecer es, en muchas ocasiones, común, pretenden bien retardar su ejercicio en pro de evitar los efectos del día sobre el placer y la libertad ya descritos éstos en el epígrafe anterior. “Y si amanece por fin/ y el sol incendia el capó de los coches/ baja las persianas/ de ti depende y de mí/ que entre los dos siga siendo ayer noche/ hoy por la mañana” (Mp, 90) o “ven a la cama, nos persigue el amanecer” (Hdh, 87), ambos como intentos de no sucumbir al paso del tiempo.

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

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

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

4.5-De flora y fauna.

4.5.1-La flora.

La flora no parece estar demasiado presente en la obra de J.S. En la relación imagen-símbolo-realidad J.S. ha preferido entablar más contacto con los elementos urbanos por excelencia y despojarse un poco de lo que pudiera relacionar sus versos con lo rural. No es por ello extraño que las referencias a la flora se vean reducidas a cuestiones casi anecdóticas que no por serlo dejan de ser de nuestro interés; pues aunque no en demasiadas ocasiones, la flora obtiene su dosis de simbolismo y le sirve a J.S. para mostrar el mundo a su manera. La personificación del dolor por medio de la flora más cercana son el enlace entre lo que se ve en la realidad y su correspondencia para con el interior emocional del paseante. "trepo por tu recuerdo/como una enredadera/ que no encuentra ventanas/donde agarrarse/soy esa absurda epidemia que sufren las aceras" (Mc, 80). La enredadera como metáfora de las ansias humanas de quien no encuentra su sitio, de quien no termina de encajar. Este sentimiento de no pertenencia es muy común en los primeros discos y representa no sólo un Sabina casi recién asentado en el Madrid de principios de los ochenta sino también una España que se adapta a la democracia sin terminar de estabilizarse del todo. Además, como un nomadismo involuntario dentro del espectro de los sentimientos, el recuerdo, se hace así, algo impreciso, algo no sujeto a nada, volátil y casi innecesario en el sentir del protagonista. La enredadera como la frustración por llegar a un lugar de satisfacción plena. No es por tanto la contemplación de la belleza de la enredadera sino su acción.

La flora también alcanza en su simbolismo a la mujer y al sentimiento amoroso. La acción de la flora, adquiere tintes dramáticos en muchas canciones de JS, parece responder de manera proporcional e inversa a la idea natural y romántica que las flores y las plantas juegan en la poesía. Aquí, las referencias a la flora se enlazan con el contexto cultural del Madrid de los ochenta. "tú que sembraste en todas las islas de la moda las flores de tu gracia/ cómo no ibas a verte envuelta en una muerte con asalto a farmacia" (Jyp, 85). La adicción a las drogas y la delincuencia derivada se dejan entrever como la adaptación a las modas pasajeras (recordemos aquí la dramática tasa de adicción a la heroína durante la década de los ochenta). La idea que esta *princesa* siembra las flores de su gracia es, de nuevo, un modo de reflejar el comportamiento humano con la acción floral. La relación flora-drogas ha surgido de forma indirecta al referirnos a la canción Princesa, si bien con tintes dramáticos. No debemos olvidar

que en la versión moderna de *Princesa*, es decir, *Barbi Superstar*, la protagonista que "tenía los pies diminutos/y unos ojos color verde marihuana" (19d, 99), se ve inmersa en una vorágine de acontecimientos que le conducen al submundo de las drogas. No sólo juegan las plantas relacionadas con las drogas un papel dramático. Dentro del marco caótico, hedonista y doméstico de *Eva tomando el sol*, tenemos una referencia a la Ketama. El clima doméstico, un poco fuera de orden, de los okupas parece el perfecto marco para este tipo de planta, lo que no es más que una categorización de los grupos urbanos en cuento a sus gustos y preferencias. No cultivan los okupas un girasol o una maceta con geranios, sino que cultivan Ketama. "Plantamos cañamones de Ketama/ y un tiesto nos creció ante el ventanal/con una rama de árbol de la ciencia del bien y del mal" (Htg, 88)²⁵. Esta dualidad vital viene simbolizada por la rama del árbol que también simboliza el doble posicionamiento moral a la hora de vivir de un modo arbitrario fuera de las coordenadas de la sociedad.

La confrontación de J.S. para con la vida doméstica ordenada, aparece también reflejada en el rechazo a los elementos del amor típico o establecido. JS tiende puentes mentales constantes entre el amor estable, familiar, representado por lo doméstico, y la infelicidad. "yo no quiero columpio en el jardín" (Ymmc, 96). El jardín no es aquí sólo un espacio verde con césped posiblemente orientado tras una casa de corte familiar, sino mucho más. Ese jardín tiene un columpio lo que indica la presencia de niños, es decir la formación de una familia. En este decálogo de intenciones JS lo dice claro, no quiere la vida familiar y el jardín, casi podríamos decir, la tierra, simboliza dicho concepto.

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

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

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

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

También nos ofrece J.S. otra perspectiva de representar la desesperación, un valor trágico de las flores. Tenemos algunos ejemplos de esto. Por un lado la destrucción de la flora aparece en dos ocasiones muy marcadas: la primera alude a la destrucción de derechos personales o ciudadanos ante la pasividad de los mismos por estar demasiado embarcados en el ocio. "La guerra que se acerca estallará/mañana lunes por la tarde/ y tú en el cine sin saber/ quién es el malo/ mientras la ciudad se llena de árboles que arden/ y el cielo aprende a envejecer" (Ebm, 94). Los árboles aparecen ardiendo como en un hecho silencioso del desastre ciudadano, de ahí, el título de la canción *Esta boca es mía*, reivindicando una actitud en alzar la voz. La segunda ocasión adquiere tintes más personales y se refiere a la vida del artista que comienza y que tiene delante un incierto porvenir. Atravesado el telón del éxito el artista se refiere a su riesgo pasado como una flor marchitada, "ya está marchita/la margarita/ que en el pasado/he deshojado yo" (Jyp, 85). La referencia a la margarita, obliga a pensar en el azar o la suerte con la que ha de contar el artista para llegar al éxito. Sin duda, una cuestión arriesgada la de tener que deshojar una margarita en busca del desarrollo profesional.

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

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

4.5.2-La fauna.

Si con la flora no podríamos concluir que su empleo respondiera a la composición de escenas cargadas de desastre, en lo que respecta a la fauna sí encontramos un mar de referencias que nos permite trazar líneas maestras que expliquen cómo el espectro emocional y el contexto cultural se entrelazan en el tratamiento que los animales reciben por parte de J.S.

Los animales citados son pocos pero muy bien caracterizados por la historia y la literatura tradicionales. El lector oyente, si bien no siempre percibe con claridad lo que J.S. pretende transmitir, en la mayoría de los casos identifica o asocia correctamente el simbolismo inherente en dicho animal. Por ejemplo, en la canción *Corre dijo la tortuga*, J.S. plantea un amplio abanico de contrastes entre realidad exterior e interior del individuo. Este espejo de doble cara, este contraste a veces tan marcado entre lo que las personas muestran y la realidad interior de este "intimo enemigo" (Mp, 90) que es en ocasiones la propia personalidad, pretende ser reflejado mediante una ejemplificación larga y colorida que comienza con el verso "Corre dijo la tortuga/atrévete dijo el cobarde" (Mp, 90). La tortuga no cobra una significación especial pero sí es destacable que llegue a ser el título de la íntima canción²⁶. Un lugar, el del título, muy significativo para un autor tan exigente como J.S., una predilección de la que no goza cualquier elemento. La tortuga no es aquí simplemente la perseverancia, la lentitud, el sabor de las cosas bien hechas sino también lo que no se es, lo que se desea ser, *el super yo*. Se trata de apostar por una cierta prostitución de la propia condición, por un lado la afirmación de lo que se es y la expresión del deseo de lo que gustosamente se quisiera haber sido. Deseo éste frustrado o ya imposible de por sí, debido a la propia condición. La tortuga es lenta pero dice, en imperativo que corras, lo recomienda y reconoce en ello una virtud que va más allá de su propia condición de sus propias fuerzas y su condición. Este carácter dual es la tónica general de la canción.

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

A ideas similares nos llevan los siguientes versos²⁷. Al referirse al perro, se repite el esquema situación límite-frenesí-perro. El esquema anterior, tiene en realidad relación con el sentimiento de descalabro amoroso. En J.S. la idea del amor tiene que ver con la domesticación de los impulsos sexuales. La domesticación de los impulsos, más bien, la rebelión contra ella está representada por el perro. El perro, la lealtad, la fidelidad, la docilidad a placer. J.S. toma el sustantivo perro y le añade complementos del nombre que nos den idea de la ruptura de esta idea de lealtad y fidelidad amorosa. Valgan como ejemplo dos versos extraídos de *19 días y 500 noches* y *Nos sobran los motivos*: "como un perro de nadie/ladrando a las puertas del cielo" (19d, 99). La comparación del amante recién abandonado y el perro que ladra a las puertas del cielo clamando audiencia nos lleva a la idea de que entre ambos elementos de la comparación está la muerte. La muerte por el desamor, préstese atención al lugar "a las puertas del cielo" (19d, 99)²⁸. En la segunda canción encontramos: "este perro andaluz sin domesticar" (Nsm, 00)²⁹. Este verso, no habla sólo de desamor sino también de sus orígenes andaluces. Se habla aquí sobre todo del desamor proveniente del aburrimiento en la pareja, el amor que no termina de terminar. En la larga lista, cajón desastre, de elementos que reflejan este estado amoroso agónico, ocupa el perro no domesticado, es decir, no acomodado al amor sin pasión, un lugar simbólico destacado, es el referente a los impulsos salvajes contrarios a la fidelidad y el conformismo, que como hemos visto, son patrones básicos del amor para J.S. Ejemplo de esto tenemos en la mítica *Princesa*, dónde no podemos resistirnos a mencionar la relación perro-fidelidad ciega: "búscate otro perro que te ladre princesa" (Jyp, 85).

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

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

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

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

de momentos que parecen eclosionar en un momento mágico "cuando ladran los perros del amanecer" (Htg, 88), verso que da título a la canción *Los perros del amanecer*. De igual modo que todos los protagonistas de las escenas previas fueran estos perros del amanecer. Importante es que los perros están ladrando, no duermen, están activos, vivos, están presentes y conjugan una gran desesperación en cada una de las escenas que protagonizan.

El desapego amoroso, la libertad muchas veces no elegida, la representa en la obra de JS el gato. El gato en la noche como un exceso sublime de libertad. "y si te vas, me voy por los tejados/como un gato sin dueño/perdido en un pañuelo de amargura/que empaña sin mancharla tu hermosura" (Ymmc, 96). La libertad aprovechada en cada momento de soledad. Esta libertad no parece resultar satisfactoria sino frustrante y como algo impuesto. Efectivamente va sólo, pero perdido en un pañuelo de amargura. En contraposición a esta idea de la soledad impuesta tenemos el decálogo de buenos propósitos que es *Esta noche contigo*, donde se enumeran escenas inverosímiles que pretenden representar el mínimo aspecto que la realidad de la ciudad puede llegar a cobrar en comparación con la ilusión de un encuentro con la amada. "Se quedarán sin beatos las catedrales/y seremos dos gatos al abrigo de los portales" (Ebm, 94). Resulta fascinante la contraposición catedral-portal, beatos-gatos. El gato como símbolo de libertad y en este caso por partida doble en la figura de ambos amantes.

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

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

situación como de disfraz para ilustrar bien los estados anímicos de los protagonistas de las canciones.

5.-Conclusiones.

Antes de analizar los elementos adyacentes de la desesperación en el cancionero de J.S., hemos tratado en la introducción de exponer los antecedentes más relevantes en el estudio de los cantautores y hemos destacado la carencia de estudios dedicados a J.S. hasta la fecha. Pocas son las monografías que se dedican a analizar con detalle y rigor científico la obra de nuestro autor. Si existen biografías y numerosas entrevistas de donde el buen investigador puede extraer informaciones relevantes para el análisis de los textos escritos.

Como problema principal de la investigación hemos mencionado que concebir los textos de J.S. ajenos a sus músicas no resulta fácil. Pero, puesto que los textos de sus canciones tienen una elevada calidad en sí mismos que los hace sostenerse por sí solos como textos cargados de mensajes y emociones, podemos ceñirnos únicamente al estudio de los materiales escritos sin perder anclajes de significación al no estar analizando la música que acompaña las canciones. En esta parte del trabajo, hemos destacado que las canciones de J.S. gozan de una carga emocional innegable. Así, hemos concretado que nuestro interés ha sido el de ilustrar y comprender qué y cómo logra J.S. transmitir esa carga emocional de sus canciones. Es decir, conocer desde qué óptica y mediante qué símbolos aborda nuestro autor su oficio de creador, qué temas son de su interés, cómo los articula, cuál es el estado anímico que de todo ello acaba primando en su cancionero y en qué medida se puede afirmar que sus canciones encuentran base en la tristeza y la desesperación combinadas con vitalismo como telón de fondo.

Para alcanzar este cometido, hemos aclarado lo que entendemos bajo los conceptos de símbolo adyacente y desesperación; estableciendo entre los primeros tres grandes configuradores de perspectiva que han dado lugar a nuestros bloques temáticos de análisis: Personajes al límite, La ciudad como escenario salvaje, La naturaleza como contorno.

Partiendo de esta distribución, hemos analizado en detalle los personajes que habitan el mundo creado por J.S., concluyendo que nuestro autor se sirve de figuras al límite de sus propias capacidades (emocionales y económicas) encontrando en este estado anímico el caldo de cultivo de su creación. Vemos que J.S. no duda en posicionarse al lado de sus figuras, estableciendo

una simpatía por su acontecer emocional. Esto lo logra creando canciones en primera persona plagadas de retazos autobiográficos. La delincuencia surge como una constante en el mundo de estas figuras y representa la vía de escape a la frustración o limitación de su existencia. Así, el uso predilecto de objetos como la navaja, sucesos como el atraco y lugares como las esquinas son una constante en el cancionero de J.S. La simpatía hacia este nivel de existencia encuentra cabida también en las referencias continuas al ladrón de barrio, de los que hemos detallado diferentes muestras a lo largo de su cancionero. Ensoñación, disfrute y vuelta a la realidad son tres estados que J.S. se encarga de introducir en sus relatos sobre los delincuentes de su universo. Estos tres estados se dan fugazmente transmitiendo una idea clara de inseguridad. En la figura del ladrón de barrio, concretamente, hemos visto como se daban cita los sueños e ilusiones del grueso de la población más humilde.

Asimismo, hemos mostrado la predilección de J.S. por el perfil de los individuos que se han convertido en un proyecto frustrado de sí mismos; normalmente se trata de figuras empobrecidas tanto económica como emocionalmente. Hemos visto cómo J.S. se detiene en estas figuras dotándoles de atributos. Personajes en busca de un éxito incierto y otros con un lastre de derrota interior ofrecen el patrón común de la soledad como causa de tristeza y desesperación.

Posteriormente se ha analizado el vestido y los accesorios del fracaso que acompaña a estas figuras. Hemos visto como existe una relación directa entre la forma de vestir de los personajes, (incluidos sus accesorios), el sentir del personaje y el mundo exterior de los mismos. Hemos ilustrado como J.S. logra hacer transpirar el tejido emocional de sus personajes mediante su forma de vestir o de servirse de accesorios, tales como un pañuelo o unas maletas. Nos hemos detenido también en el análisis de otros significados que tiene el vestido en el cancionero de J.S.: la añoranza a la desnudez como acceso directo al cuerpo sin intermediación alguna y la libertad sexual, el vestido como forma de etiquetación social y como forma de expresión propia del fracaso, mayormente emocional, de los personajes que las visten.

Como segundo bloque temático, hemos abordado el trato que J.S. le da a la ciudad. Aquí, en nuestro estudio hemos destacado que el mundo de J.S. es primordialmente urbano. Lo escrito se encuentra mayormente enmarcado en espacios urbanos. La ciudad se perfila, por tanto, como el medio de las figuras de J.S., un medio que ellas tienen que descubrir y explorar en su existencia. La extensión física de la ciudad, así como la pluralidad de oportunidades que ofrece facilita el paralelismo entre ciudad y jungla. Por otro lado, hemos visto que la ciudad le sirve a J.S. como metáfora de situación para referenciar el estado emocional de sus figuras. En el

análisis de las partes de la ciudad, hemos establecido que cuando J.S. habla de ciudad, centra su atención en la diferenciación suburbio y centro, estableciendo a su vez una división social. Hemos tratado de aclarar en qué medida es Madrid la ciudad predilecta en el cancionero de nuestro autor. Aquí, las continuas referencias a los barrios de la capital, así como las muestras de afecto hacia sus estaciones de tren (la estación de Atocha como último destino de la existencia) o las menciones a las estaciones de metro más centrales han sido fundamentales. Elementos esenciales en las descripciones urbanas de J.S. han sido las carreteras. Hemos analizado como J.S. ve en las carreteras y autopistas una vía de escape en la persecución de los propios sueños y una huida de la depresión. Carreteras que siempre empiezan y acaban en una ciudad. Las autopistas, surgen aquí como un lugar donde ejercer la aceleración, la velocidad que debe tener la búsqueda de libertad. Esta velocidad (pisar el acelerador), como hemos visto, no es más que una clara apuesta por el vitalismo. Entre los habitáculos de la ciudad, hemos aclarado cómo J.S. le da predilección a bares y hoteles como lugares de descubrimiento y encuentro potencial con experiencias nuevas. Por otro lado, la vivienda habitual es causa de abatimiento, aburrimiento y delimitadora de la acción individual. Esta individualidad se retoma, como hemos visto, en los bares entendidos no como lugares de encuentro social sino plataformas de lanzamiento en la adquisición de intensas vivencias de todo tipo. Los bares también son la pista de aterrizaje tras el fracaso. En cualquier caso, tras nuestro análisis concluimos que J.S. establece una relación muy estrecha entre bares y realidad. Los hoteles, tras nuestro análisis, son el lugar físico de realización de vivencias intensas; es a su vez un vehículo de emociones más intensas y placenteras que las aportadas por los conceptos de hogar y familia.

Al analizar los elementos urbanos, nos hemos centrado en las estatuas y los semáforos. Hemos querido señalar como triunfan las emociones de corte individual sobre las representaciones colectivas y, al mismo, la desprotección que el individuo experimenta ante las mismas representaciones según sus circunstancias. Los semáforos, marcan también el ritmo del palpar emocional de las figuras de J.S. En cualquier caso, hemos pretendido poner en claro cómo se sirve J.S. de dichos elementos para representar la relación entre el individuo y la ciudad como ente colectivo. Posteriormente y finalizando el segundo bloque, hemos expuesto como los transportes ocupan un lugar clave en el cancionero. La estación de Atocha como punto de llegada y salida no sólo a la ciudad sino a la posibilidad de experimentar. El metro como referencial directo de la obligatoriedad laboral. Los autobuses como espacio de mezcla social y, por último; taxis y motos como garantes de mayor libertad y alejamiento de la obligación y el compromiso.

En relación al tercer bloque temático de este estudio, cabe destacar que nos hemos centrado primeramente en el contraste campo-ciudad, donde hemos tratado la contraposición y la distancia entre lo urbano y lo natural. La ciudad surge como manifestación humana ajena a los órdenes naturales, como realización positiva del hombre contra el entorno. Es por ello, por lo que J.S. apunta de un lado, la sustitución de elementos naturales por los tecnológicos y de otro la anulada función de lo natural. Tampoco duda, como hemos señalado en este estudio en denunciar el urbanismo desmedido y su influencia directa en el hombre apuntando a la tranquilidad rural como lugar de descanso eterno.

En el análisis más concreto de los elementos naturales. Nos hemos ocupado primeramente de la lluvia y de todos los elementos derivados de ella. Como hemos puesto en claro, la lluvia aparece en gran número de ocasiones a lo largo del cancionero; lo hace acompañando una desgracia, siendo su contexto. J.S. se sirve de la lluvia para hablarnos también del interior de sus figuras, igual que hace con el vestido o los elementos urbanos. Se ha analizado la conjunción entre lluvia y noche como imposibilidad de los deseos del hombre. La tormenta, como principal elemento derivado de la lluvia, es representativo del apagón emocional, pero también del agitado acontecer político. El trueno, aparece como separador de realidades diferentes y viene a marcar la pérdida de la ignorancia y de la inocencia. Asimismo, el aguacero es una continuidad adversa de la que no se puede escapar sino es por el ajuste de cuentas con la realidad, tal como hemos visto. El huracán, es también un elemento al que recurre J.S. para destacar el ritmo de la vida en la ciudad. Además, hemos visto que la ausencia de lluvia le ofrece a J.S. la posibilidad de felicidad. De este modo, el no estar expuesto a la lluvia es una garantía de fortuna, representada mediante el uso casi mágico del paraguas.

Otro elemento importante es el mar. El mar, como hemos visto, no tiene un único significado para J.S. ni ofrece, por tanto, una única forma de interpretación. Primeramente, hemos visto al mar como instinto natural irrefrenable que siempre acaba por cobrarse lo que es suyo. En todo el análisis hemos seguido de cerca las orientaciones que el maestro Cirlot nos ofrece en su diccionario de símbolos. A partir de esto, hemos considerado que el mar no sólo se ha representado como una fuente de vida, sino también como un elemento vertical del desarrollo interior y como punto materializado de la unión entre el cielo y la tierra. También hemos centrado nuestra atención en las referencias que J.S. hace a los efectos del mar, analizando el oleaje con sus propiedades curativas y desencantadoras. Como hemos analizado, se trata de referencias casi contradictorias que, pese a tener gran relevancia en las canciones, J.S. establece sin seguir un patrón claro en el significado.

Otros elementos naturales que hemos analizado en nuestro estudio han sido los astros. Hemos destacado la presencia de la luna y el sol dentro del cancionero de J.S. La luna aparece primeramente como un testigo atento y vigilante de la noche, casi como un agente protector para quienes utilizan la noche para cometer actos delictivos. Además, hemos visto que la luna no pierde dentro del cancionero el simbolismo romántico tradicional, apareciendo como confesora en cuestiones de amor. Por último, hemos planteado, la expresión de la luna llena como sinónimo de plenitud de los sentidos y del goce sexual. Hemos establecido que la luna no parece encontrar un significado único dentro de las composiciones de J.S., sino que tiene una significación variable. No obstante, sí le sirve como elemento clave para contextualizar y redondear situaciones.

El sol goza de igual tratamiento con una particularidad añadida. Como hemos visto, es un vector importante para medir el tiempo, es un garante del orden, un catalizador de los momentos de placer; su ausencia, por tanto, marca el inicio de lo incierto, de lo desconocido. J.S. elabora una visión un tanto vampírica del sol, estableciendo en su presencia una frontera temporal entre disfrute y obligación, seguridad e incertidumbre, pasión y deber; lo que tiene efectos directos en las figuras de J.S.

Hemos preferido hacer una diferenciación entre el tratamiento de los astros y los momentos de la naturaleza. Al analizar la noche hemos establecido que el mundo de J.S. sucede casi siempre en nocturnidad. Como hemos analizado, la noche es una rendija por la que deslizarse escapando de la realidad diaria, en ella se intenta alcanzar cierta libertad perdida durante el día. La noche, como hemos señalado, aparece como espacio temporal donde el disfrute sensorial es posible, pero donde la decepción también es posible. Cuando J.S. habla de la noche parece referirse sólo a los que hacen de ella su marco de vida. Mientras que cuando se habla de la noche parece hablárenos de placer o de su búsqueda, cuando se habla del día, como hemos señalado, se contextualiza todo con contextos poco amables tendentes a una confrontación agria con la realidad. Hemos observado una profunda relación entre el día, la desorientación, el trabajo y la imposibilidad de amor. Mientras que la noche es para el hedonismo, el día es para el estoicismo y el aguante. Sin embargo, se hacen numerosas menciones al amanecer como momento de relevancia. Como hemos destacado, es un momento bisagra de especial intensidad emocional y física. Se mezclan a este respecto dos mundos diferentes, el habitado por trabajo matutino y el de los últimos vestigios del disfrute nocturno; J.S. muestra más predilección por los segundos.

Tocando el último punto de nuestro análisis, llegamos a la flora y la fauna. En nuestro análisis hemos destacado que la flora no está demasiado presente en el cancionero y las que hay son ambivalentes. A tiempos: personifica el dolor como la enredadera sin rumbo; expresa y colabora a perfilar el mundo caótico, hedonista y doméstico al emplear la Ketama como elemento decorativo; referencia una vida familiar no deseada como el caso del jardín; y, por último, se ciñe en forma de floristería en referente del sentimiento amoroso. A modo de conclusión, podemos aludir a una relación directa entre comportamiento humano y uso de la flora. La acción de las plantas y el estado de las mismas representa también estados anímicos o circunstancias vitales de las figuras de J.S.

El último elemento que hemos analizado ha sido la fauna. Hemos tratado de exponer que los animales citados son pocos pero bien perfilados según patrones tradicionales. Siempre se trata de animales de tipo doméstico. Para hablarnos de la contradicción utiliza J.S. una tortuga que impera que corramos. Como hemos destacado, el perro viene a simbolizar la domesticación de los impulsos, también la lealtad, la fidelidad y cierta docilidad al placer. Los ladridos, la forma de expresión del perro aparece varias veces en el cancionero, como hemos visto. Nos hemos detenido, de igual modo, en el desapego amoroso y la libertad que representa en J.S. el gato que aprovecha cada momento de soledad para ejercer una libertad que no parece ser del todo satisfactoria. Como hemos estudiado, los animales le sirven a J.S. para realizar metáforas que en realidad hablan de los personajes de sus canciones.

A modo de conclusión, podemos decir que hemos mostrado como nuestro autor establece, gracias a todos los símbolos vistos, imágenes que despiertan y activan en el lector-oyente un complejo sistema de referencias emocionales. Los símbolos creados por nuestro autor fundamentan su éxito en el origen de sus componentes. J.S. se sirve de elementos sacados directamente de la cotidianidad y de la vida diaria logrando que el lector-oyente se sienta correspondido en sus canciones. La elección de dichos elementos cotidianos crea una comunicación directa con experiencias y vivencias colectivas. El tejido emocional que predomina en el cancionero es, como hemos visto, ambivalente. Si bien hay escenas de profunda tristeza, también las hay de contagioso vitalismo. La forma en la que J.S. enarbola las imágenes dentro del hilo narrativo de una canción pretenden ser un golpe de efecto para el lector-oyente, pero también una toma de posición del propio autor. Con todo, hemos establecido, las temáticas generales que, mediante los símbolos analizados, circundan de forma adyacente el sentimiento de desesperación a lo largo de todo su cancionero.

6.-Zusammenfassung.

„Angrenzende Elemente der Verzweiflung: Figuren, Stadt und Natur im Joaquín Sabina Liederbuch“

Thema. Fragestellung. Methode.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der schriftlichen Produktion des spanischen Liedermachers Joaquín Sabina (J.S.). In der Arbeit werden nur die geschriebenen Texte analysiert, die begleitende Musik ist nicht in Vordergrund unseres Forschungsgebiets. Es war notwendig uns auf ausgewählte Aspekte in der breiten Produktion zu beschränken. So reicht unser Forschungsfeld von der Platte *Inventario* (1978) bis *Vinagre y rosas* (2009). Insgesamt wurden mehr als 150 Lieder durchanalysiert. Die nach Platte, Produktion und Erscheinungsjahr sortierten Lieder sind unter *Anexo* zu finden.

Über das vielfältige Spektrum der Liedermacher in der spanischen Sprache gibt es nicht viel Bibliographie. Über J.S. gibt es nur ein gelungenes Werk (*Concierto privado* von Emilio de Miguel), das seine schriftliche Produktion erforscht. Bisher ergaben sich nur drei reiche Biographien und unzählbare Interviews (in Druck- und Videoformat), die auch diese Arbeit ergänzt haben.

Das erste Problem der Forschung war, den Liedtext von der Musik zu trennen, und diesen allein danach zu analysieren. Musik ist ein grundlegendes Element, wenn man von Liedern spricht. Der Input der Musik ist fast die Hälfte der Bedeutung. Diesbezüglich, müssen wir erklären, dass die Texte diesen Prozess nicht überleben hätten können, wenn sie eine niedrige Qualität hätten. Die Texte von J.S. verfügen über eine weite sprachliche und symbolische Qualität und sind daher wohl ein von Musik getrennt analysierbares Material. Die Texte sind voller Emotionen und Botschaften, sind vom komplexen Universum von J.S. geladen. So gesehen, ist unser Interesse immer größer geworden. Wir wollten sowohl die Themen, als auch Art und Weise wie J.S. es in seinen Texten schafft diese Bilder und Emotionen zu vermitteln klar darstellen. Aus welcher Sicht geht er, an das Schaffen der Lieder heran, anhand welcher symbolischer Mitteln, welcher seelische Zustand herrscht in der Mehrheit seiner Lieder vor und

inwiefern kann man feststellen, dass die Lieder von J.S. nur von Traurigkeit und Verzweiflung sprechen. Diese Fragen haben ständig unsere Arbeit begleitet.

Dafür haben wir zuerst erklärt, was wir unter *Angrenzende Symbole* und *Verzweiflung* verstehen. Dadurch haben wir feststellen können, welche die drei Themen sind an welche sich J.S. sich anlehnt um seine literarische Welt zu schaffen: „Figuren an der Grenze“ (Personajes al límite), „Die Stadt als wilder Raum“ (La ciudad como escenario salvaje) und „Die Natur als Umrisslinie“ (La naturaleza como contorno). Diese drei Themen artikulieren dann unsere Arbeit in Form von drei klaren Kapiteln mit internen Unterkapiteln.

Figuren an der Grenze.

In erste Linie haben wir die Figuren der Lieder analysiert. Dabei haben wir feststellen können, dass J.S. Figuren verwendet, die sich an der Grenze ihrer eigenen Fähigkeiten befinden (emotionell und ökonomisch), hier findet J.S. die richtigen Bedingungen für seine kreatives Prozess. J.S. stellt sich oft an der Seite der Leidenden und vermittelt die Entwicklung einer Sympathie zu ihnen. Das gelingt ihm durch die Verwendung der *ich-Form* in seinen Liedern (Der Erzähler soll hier nicht mit dem Autor verwechselt werden).

Die Kriminalität erscheint ständig im Liederbuch. Kleine Verbrecher und Räuber bewohnen oft die Lieder von J.S. Nach der Analyse haben wir feststellen können, dass die Kriminalität und deren Figuren, eine Fluchtweg der Frustration und der existentiellen Beschränkung darstellt. J.S. verzichtet nicht diese Welt mit den jeweiligen Objekten zu ergänzen. Taschenmesser, Überfälle und Straßenecken sind dann oft dabei in seinen Erzählungen. Träumerei, Genuss und kalte Rückkehr in die Realität sind drei Zustände, die J.S. für diese Art von Figuren artikuliert und plant.

Aber eine andere Neigung ergibt sich in J.S. zur Figuren die anders geworden sind als sie sich mal vorgestellt hatten. Emotionelle oder ökonomische verarmte Figuren, die sich gerne an besseren Zeiten erinnern oder die keine Erwartungen mehr haben, bewohnen auch das Liederbuch. Meistens sind diese Figuren auf der Suche nach einem unklaren Erfolg, andere ziehen eine unbestimmte Erfolgslosigkeit nach sich. Beide Arten von Figuren haben etwas gemeinsam: die Einsamkeit die hier als Grund tiefere Traurigkeit und Verzweiflung dient.

In dieser Arbeit werden auch Bekleidung und Accessoires analysiert. Es besteht ein direktes Verhältnis zwischen der Bekleidung und den Accessoires, die die Figuren verwenden und ihrem emotionalen Zustand. In anderen Worten lässt J.S. das emotionale Spektrum der Figuren durch die Bekleidung transpirieren. Es wird auch über die Sehnsucht nach Nacktheit bzw. freiem und direktem Kontakt zum Körper gesprochen, über die Bekleidung als Faktor der sozialen Unterschiede und als Ausdrucksform der emotionellen Erfolgslosigkeit.

Die Stadt als wilder Raum.

Im zweiten Kapitel unserer Arbeit haben wir uns mit der Stadt als wildem Raum beschäftigt. In der Welt von J.S. hat die Stadt einen klaren Vorrang. Die Stadt ist, in der von ihm geschafften Welt ein selbstständiger Raum. Dort geschehen die von ihm erzählten Handlungen. Die Stadt mit ihren unzähligen Möglichkeiten ist ein Gebiet das die Figuren entdecken und erforschen müssen. Madrid ist meistens die Hauptdarstellerin der Erzählungen von J.S.. Bahnhöfe wie Estación de Atocha, U-Bahn-Stationen wie Tribunal, Sol, oder Gran Vía und Teile der Hauptstadt wie Barrio de Aluche, Entrevías und Vallecas werden immer wieder verwendet als Räumlichkeit seiner Geschichten. Grundlegende Elemente der Stadt sind für J.S. auch die Autobahnen, die entweder von einer Stadt kommen oder zu einer führen. Die Autobahnen sind, allerdings ein Symbol der Verfolgung eigener Träume und auch ein Weg, wodurch man Niederlagen entfliehen kann. Die Autobahnen sind der perfekter Ort wo man sich auf der Suche nach der eigenen Freiheit bei voller Beschleunigung machen darf. So drückt J.S. seinen Lebendigkeit aus.

Es bleiben keine Zweifel, welche die von J.S. an häufigsten besungenen Orte sind. Bars und Hotels gehören zu seinen geliebten Plätzen. Die Bars sind für ihn, nicht nur ein Ort wo man sich mit den anderen treffen kann, sondern eines Startpiste für die Entdeckung von neuen und aufregenden Erfahrungen und Erlebnissen. Sie sind auch die Orte, wo man nach der Frustration der eigenen Erwartungen landet. Die Hotels stellen, die Verwirklichung dieser sogenannten neuen und aufregenden (bzw. auch erregenden) Erfahrungen und Erlebnisse dar. Der Individualismus gewinnt an Wichtigkeit in beiden Orten und geht umgekehrt bei eigenem Zuhause verloren. Der alltägliche und mit Familiengründung assoziierte Wohnort bedeutet für J.S. das Ende des Individualismus durch die Beschränkung der Freiheit.

Unter den analysierten städtischen Elementen haben wir die Statuen und die Ampeln ein wenig genauer unter die Lupe genommen. Beide Elemente nutzt J.S. um das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektivem darzustellen. Verkehrsmittel sind auch Teil unserer Recherchen gewesen. Jedem Verkehrsmittel lässt sich ein komplexes emotionelles Netz zuordnen. Der Zug entspricht klarerweise der Freiheit anzukommen oder zu gehen. Die U-Bahn Stationen deuten auf eine unangenehme und gezwungene Arbeitspflicht, Taxis und Motoräder auf eine Garantie einer breitere Freiheit.

Die Natur als Umrisslinie.

Damit der Abstand zwischen Stadt und Natur klarer wird, haben wir im ersten Teil dieses Kapitels mehrere bedeutungsvolle Beispiele gegeben. Für J.S. ist die Stadt eine menschliche Reaktion gegen die Naturgesetze. Durch die Stadt befreit sich der Mensch. Daher ergibt sich ein ständiger Ersatz von natürlichen Elementen in ihrer jeweiligen Funktion durch Technologie. J.S. beschwert sich über die Wirkungen des übertriebenen Stadtbaus und zeigt die ländliche Natur als Platz der ewigen Ruhe auf.

Danach haben wir unterschiedliche Elemente der Natur analysiert. Der Regen und seine Wirkung sind sehr oft im Liedertexte anwesend. Sie begleiten immer ein Unglück. Aber in Wirklichkeit spricht J.S. über den Regen um uns über den inneren Zustand der Figuren zu berichten. Nacht und Regen kommen oft zusammen und sind klare Indikatoren der Frustration. Das Gewitter repräsentiert den emotionellen Abfall und die politische Unruhe. Blitze erscheinen als Zeichen der Trennung von unterschiedlichen Realitäten, aber auch als Linie zwischen Mündigkeit und Naivität. Der Regen und seine Wirkungen sind für J.S. der perfekte Kontext, in dem seine Figuren weiterfallen können, sodass die Abwesenheit von Regen (das Verwenden eines Regenschirms gilt hier auch) direkt auf Glück hinweist.

Es gibt verschiedene Arten, die Bedeutung des Meeres zu erklären. Für J.S. hat das Meer nicht nur eine Bedeutung. Einmal ist das Meer synonym für unkontrollierbare Kräfte und Instinkte der Natur, ein andernmal ist es die Quelle des Lebens und ein beruhigendes Element der Natur.

Der Mond und die Sonne sind auch unter den Bereichen unserer Arbeit gewesen. Der Mond hat widersprüchliche Phänomene im Liedertexte symbolisiert. Oft spielt der Mond die Rolle

des Bewachers der Nacht; hin und wieder ist er ein Beichtvater der intimsten Gefühle; und nur einmal wird ein Vollmond als Symbole des sexuellen Genuss angedeutet. Die Sonne entspricht der Zeitmessung und erscheint oft ein begünstigender Faktor der Ordnung und der Sicherheit, und daher ein Katalysator der Genussmomente zu sein. J.S. zeigt uns öfters welche Wirkungen die Sonne als Grenze zwischen Genuss und Pflicht, bzw. Sicherheit und Chaos hat.

Die Nacht, der Tag und der Sonnenaufgang sind die drei bedeutungsvollen Momente der Natur, die J.S. in seinen Liedern skizziert. Die Mehrheit der Lieder von J.S. enthalten eine Referenz auf die Nacht. Nachts erleben die Figuren von J.S., was ihnen untertags als unmöglich erscheint. Bei Nacht glauben sie die verlorene Freiheit des Tages ausleben zu können, deswegen spricht J.S. von einer Suche nach Genuss, wenn er von der Nacht spricht. Mit dem Tag ergibt sich eine unangenehme Stimmung rundherum, eine Auseinandersetzung mit der Realität. Der Sonnenaufgang ist für J.S. ein magisches Moment, indem zwei unterschiedliche Welten sich mischen, einerseits die Figuren, die die Nacht erlebt haben, und andererseits die Leute die in die Arbeit fahren.

Der letzte Teil unserer Arbeit beschäftigt sich mit Flora und Fauna. Die selten anwesende Flora symbolisiert entweder die Personifizierung des Schmerzes der Figuren oder ihre Abneigungen und Vorlieben. Die Fauna ergibt sich durch die Analyse der Tiere: die Schildkröte, der Hund und die Katze. Die Fauna hingegen will die menschlichen Fähigkeiten darstellen.

Zusammengefasst zeigt unsere Arbeit wie J.S. durch Symbole Bilder aufbaut. Es handelt sich um starke Bildkompositionen, die eine breite Reihe von Reaktionen im Publikum aufgrund der emotionalen Referenzen aufweckt. Die im Liedertexte vorherrschende emotionale Stimmung ist ambivalent. Manche Bilder vermitteln eine tiefe Traurigkeit und Verzweiflung, andere weisen auf tiefe Lebendigkeit hin. Alles in allem haben wir festgestellt, welche Thematik im Vordergrund des Interesses von J.S. liegt. Ebenso haben wir dargestellt, welches symbolische System unser Autor bevorzugt, um seine Themen zu artikulieren und die Botschaft der Leserschaft oder dem Zuhörender zu übermitteln. Der Erfolg des von ihm gebauten symbolischen Systems bezieht sich auf die Herkunft der gewählten Elemente. Die verwendeten Symbole entstammen alltäglichen Elementen und dadurch stellen sie eine direkte Verbindung zu kollektiven Emotionen her und knüpfen an gemeinsame Erfahrungen von Lesern und Zuhörenden an.

7. Bibliografía.

Literatura principal.

La lista completa de canciones analizadas se encuentra en el capítulo Anexo.

Literatura secundaria.

- AICHINGER, Wolfram (2008): Skriptum zur Literatur. Wien: Verlag Turia + Kant.
- ALBAR, Manuel (1990): Símbolos y mitos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto de Filología.
- ARANGO, Manuel Antonio (1998): Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ARRANZ SANZ, María Isabel (2010): Fraseología rota en las letras de las canciones de Joaquín Sabina: Musa y memoria. In Maria ILIESCU, Heidi SILLER-RUNGGALDIER, Paul DANLER (Hrgs.) (2007): Actes du XXV^o Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes TOME VII. 3-8 Sept. Innsbruck. Berlin/New York: De Gruyter.
- BRETON, André (1974): Manifiestos del surrealismo Madrid: Ediciones Guadarrama.
- CARBONELL, Joaquín (2011): Pongamos que hablo de Joaquín. Barcelona: Ediciones B.
- CARDILLO, Luis (2003): Los tangos de Sabina. Buenos Aires. Editorial Olimpia.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2003): Diccionario de símbolos tradicionales. Madrid: Editorial Siruela.
- DIEGO PÉREZ, Ismael (1971): Filosofía del simbolismo y del mito. México: Editorial Orión.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1974): La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid: Gredos.
- ECO, Umberto (1984): Semiótica e filosofía del linguaggio. Turin: Einaudi.
- ELÍADE, Mircea, (1974): Mito y realidad. Madrid: Guadarrama.
- FREUD, Sigmund (1948): La interpretación de los sueños. Obras completas. Tomo. II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- FROMM, Erich (1981): La condición humana. Barcelona: Paidós.

- GARCÍA MONTERO, Luis (2001): El mundo de Joaquín Sabina. In Joaquín SABINA (2001): Ciento volando de catorce. (2ª Edición) Madrid: Visor.
- GRIJALBA, Silvia (2008): Palabra de Rock: Antología de letristas españoles. Barcelona: Fundación José Manuel Lara.
- JUNG, C.G. (1952): Transformaciones y símbolos de la libido. Buenos Aires.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2000): Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza (7ª Edición. Barcelona: Plaza & Janés.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2006): Sabina en carne viva. Barcelona: Ediciones B.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2005): Sabina. Letra inspirada (I). In Luis Santos, Julio Borrego Nieto, Juan Felipe García Santos, José Jesús Gómez Asencio y Emilio Prieto de los Modos (Hrgs). (2005): Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca: Universidad.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2008): Joaquín Sabina. Concierto privado. Madrid. Visor libros.
- MIGUEL, Maurilio de (2005): Eso será poesía. Sabina antes de Sabina. Madrid: Martínez Roca.
- NOGUEROL JIMENÉZ, Francisca (1992): El grado pleno de la escritura: análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina. In Investigaciones semióticas IV. Describir, inventar, transcribir el mundo. Madrid: Visor.
- OLMEDA JOVER, G. (1991): Relaciones educativas y relaciones humanas. Barcelona: Heider.
- PRADO, Benjamín (2002): Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina. In Joaquín Sabina (2002): Con buena letra. Madrid: Temas de hoy.
- SABINA, Joaquín (2002): De lo cantado y sus márgenes. Granada: Diputación.
- (2002): Con buena letra. Madrid: Temas de hoy.
- (2005): Ciento volando de catorce. Madrid: Visor.
- (2005): Con buena letra II. Madrid: Temas de hoy.

- (2005): Esta boca es mía. Barcelona: Ediciones B.
- (2007): A vuelta de correo. Sabina epistolar. Madrid: Visor.
- (2007): Esta boca sigue siendo mía. Barcelona: Ediciones B.
- (2009): Romper una canción. Madrid: Aguilar.
- SÁNCHEZ MEDINA, Guillermo (2003): Creación, arte y psiquis. Bogotá: Academia Nacional de Medicina.
- ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza (2000): Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década de 1980-1990). Sevilla: Universidad.

En soporte informático.

- NEYRET, Juan Pablo: Serrat y Sabina: cada tema con su loco. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ ABAD, Miguel A.: Joaquín Sabina: de metáforas y pícaros. Página web de la Consejería de Educación en Australia y Nueva Zelanda.
- PÉREZ COSTA, Lola: La melancolía en la obra de Joaquín Sabina. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

Artículos.

- BULE, Elena (20.07.1999): Joaquín Sabina: Soy más yo que nunca. Cambio 16.
- SALVAT, Jordi (07.09.1999): El Sabina del traje gris torna en solitari. Avi.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (06.07.1999): Entrevista a Joaquín Sabina. Entreviú.

- MORENO, Sebastián (08.1999): Joaquín Sabina. Revista Tiempo.
- GRIJALBA, Silvia (07.09.1999): 19 días y 500 noches, su disco más íntimo. El mundo.
- ROMERO, Javier (31.08.1999): Sabina. Diario 16: Madrid.

Documentales y entrevistas.

- Especial Esperando a Joaquín Sabina. SLB. VIVE VTR. (22 08 2014).
<https://www.youtube.com/watch?v=KFUE3xJTGLw> [29.12.2014]
- De profesión, poeta. Semana Sabina. Telenoche. Canal 13. (2014).
https://www.youtube.com/watch?v=HE0IPvw_Ji4 [29.12.2014]
- Entrevista a Joaquín Sabina en Negro Sobre Blanco (2002).
<https://www.youtube.com/watch?v=kFBta5Qf4t8> [29.12.2014]
- Joaquín Sabina: feo, caótico y sentimental. El faro de Alejandría. Canal 9. (02.12.2000).
<https://www.youtube.com/watch?v=i5NYOI83Sxk> [29.12.2014]
- EL POETA FOTÓGRAFO. RTVE (1996).
<https://www.youtube.com/watch?v=Bp9Jggwh5Co> [29.12.2014]
- Alivio de Luto (Incluido en CD), (2005).
https://www.youtube.com/watch?v=6jcls4RJ_ZQ [29.12.2014]
- Conversaciones secretas Joaquín Sabina. Canal+. (2006).
<https://www.youtube.com/watch?v=zzq6HuPviIM> [29.12.2014]
- Documental 19 días y 500 noches de Ramón Gieling. (2008).
<https://www.youtube.com/watch?v=qMYx9sK0uck> [29.12.2014]

8-Anexo.

Discografía.

INVENTARIO (Inv, 78). MOVIEPLAY. 1978.

Inventario. –Tratado de impaciencia.- Tango del quinielista.- 1968.- 40 Orsett Terrace.- Romance de la dama y el pastor.- Donde dijeron digo decid Diego.-Canción para las manos de un soldado.- Palabras como cuerpos.- Mi vecino de arriba.

MALAS COMPAÑÍAS (Mc, 80). EPIC/ ARIOLA. 1980.

Calle Melancolía.- Qué demasiado.- Carguen, apunten, fuego.- Gulliver.- Círculos viciosos.- Pongamos que hablo de Madrid.- Manual para héroes o canallas.- Bruja.- Mi amigo Satán.- Pasándolo bien.

RULETA RUSA (Rr, 84). EPIC/ ARIOLA .1983.

Ocupen su localidad.- Telespañolito.- Caballo de cartón.- Guerra mundial.- Negra noche.- Eh, Sabina.- Juana la loca.- Ring, Ring, Ring.- Pisa el acelerador.- Por el túnel- Viejo blues de la soledad.

JUEZ Y PARTE (Jyp, 85). BMG/ ARIOLA. 1985.

Whisky sin soda.- Cuando era más joven.- Ciudadano cero.- El joven aprendiz de pintor.- Rebajas de enero.- Kung-Fu.- Balada de Tolito.- Incompatibilidad de caracteres.- Princesa.- Quédate a dormir.

JOAQUÍN SABINA Y VICEVERSA (Jyv, 86). BMG/ ARIOLA.1986.

CD1 (Nuevas de este CD) Hay mujeres.- Zumo de neón.- Cómo decirte, cómo contarte. CD2 (Nuevas de este CD) Adiós, adiós.- Despedida.

HOTEL, DULCE HOTEL (Hdh, 87). BMG/ ARIOLA. 1987.

Así estoy yo sin ti.- Pacto entre caballeros.- Que se llama soledad.- Besos de Judas.- Oiga, doctor.- Amores eternos.- Mónica.- Cuernos.- Hotel, dulce hotel.

EL HOMBRE DEL TRAJE GRIS (Htg, 88). BMG/ ARIOLA. 1988.

Eva tomando el sol.- Besos en la frente.- ¿Quién me ha robado el mes de abril?.- Una de romanos.- Juegos de azar.- Locos de atas.- Nacidos para perder.- Peligro de incendio.- ¡Al ladrón, al ladrón!.- Cuando aprieta el frío.- Los perros del amanecer.- Rap del optimista.

MENTIRAS PIADOSAS (Mp, 90). BMG/ ARIOLA. 1990.

Eclipse de mar.- Pobre Cristina.- Y si amanece por fin.- El muro de Berlín.- Mentiras piadosas.- Con un par.- Corre, dijo la tortuga.- Con la frente marchita.- Ataque de tos. Medias negras.- Ponme un trago más.- A ti que te lo haces.

FÍSICA Y QUÍMICA (Fyq, 92). BMG/ ARIOLA. 1992.

Y nos dieron las diez.- Conductores suicidas.- Yo quiero ser una chica Almodóvar.- A la orilla de la chimenea.- Todos menos tú.- La del pirata cojo.- La canción de las noches perdidas.- Los cuentos que yo cuento.- Peor para el sol.- Amor se llama el juego.- Pastillas para no soñar.

ESTA BOCA ES MÍA (Ebm, 94). BMG/ ARIOLA. 1994.

Esta noche contigo.- Por el bulevar de los sueños rotos.- Incluso en estos tiempos.- Siete crisantemos.- Besos con sal.- Ruido.- El blues de lo que pasa en mi escalera.- Como un explorador.- Mujeres fatal.- Ganas de....- La casa por la ventana.- Más de cien mentiras.- Esta boca es mía.

YO, MÍ, ME, CONTIGO (Ymmc, 96). BMG/ ARIOLA. 1996.

El rocanrol de los idiotas.- Contigo.- Jugar por jugar.- Es mentira.- Mi primo el Nano.- Aves de paso.- El capitán de su calle.- Postal de La Habana.- Y sin embargo.- Viridiana.- Seis de la mañana.- No sopor... no sopor.- Tan joven y tan viejo.

ENEMIGOS ÍNTIMOS (Ei, 98). SONY MUSIC/ BMG ARIOLA. 1998.

La vida moderna.- Lázaro.- Llueve sobre mojado.- Tengo una muñeca que regala besos.- Si volvieran los dragones.- Cecilia.- Delirium Tremens.- Yo me bajo en Atocha.- Buenos Aires.- Más guapa que cualquiera.- Flores en su entierro.- ¿Hasta cuándo?.- La canción de los buenos borrachos.- Enemigos íntimos.

19 DÍAS Y 500 NOCHES (19d, 99). BMG/ ARIOLA. 1999.

Ahora que.- 19 días y 500 noches.- Barbi Superstar.- Una canción para la Magdalena.- Dieguitos y Mafaldas.- A mis cuarenta y diez.- El caso de la rubia platino.- Donde habita el olvido.- Cerrado por derribo.- Pero qué hermosas eran.- De purísima y oro.- Como te digo una co.- Noches de boda.

NOS SOBRAN LOS MOTIVOS (Nsm, 00). BMG/ ARIOLA. 2000.

(Nuevas de este disco) Nos sobran los motivos.- Rosa de Lima.- Contigo.

DÍMELO EN LA CALLE (Dc, 02). SONY BMG/ ARIOLA. 2002.

No permita la Virgen.- Vámonos pa'l Sur- La canción más hermosa del mundo.- Como un dolor de muelas.- 69 Punto G.- Peces de ciudad.- El Café de Nicanor.- Lágrimas de plástico azul.- Yo también sé jugarme la boca.- Arenas movedizas.- Ya eyaculé.- Cuando me hablan del destino.- Camas vacías.- Semos diferentes.

DIARIO DE UN PEATÓN (Dp, 03). SONY BMG/ ARIOLA. 2003.

Ratones coloraos.- A vuelta de correo.- Ay, Calixto.- Canción de cuna de la noche y los tejados.- Flores en la tumba de un vasquito.- La canción más hermosa del mundo.- Benditos malditos al pil al pil.- Doble vida.- Me plantó la princesita azul.- Incluso en estos tiempo.- Retrato de familia con perrito.

ALIVIO DE LUTO (Al, 05). SONY BMG/ ARIOLA. 2005.

Pájaros de Portugal.- Pie de guerra.- ¡Ay, Rocío!.- Contrabando.- Resumiendo.- Mater España.- Con lo que eso duele.- Dos horas después.- Me pido primer.- Nube negra.- Seis tequilas.

VINAGRE Y ROSAS (Vr, 09). SONY BMG/ ARIOLA. 2009.

Tiramisú de limón.- Viudita de Clicquot.- Cristales de bohemia.- Parte meteorológico.- Ay! Carmela.- Virgen de la amargura.- Agua Pasada.- Vinagre y Rosas.- Embustera.- Nombres impropios.- Menos dos alas.- Crisis.- Blues del alambique.- Violetas para Violeta.

9.-Abstract.

„Angrenzende Elemente der Verzweiflung: Figuren, Stadt und Natur im Joaquín Sabina Liederbuch“

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der schriftlichen Produktion des spanischen Liedermachers Joaquín Sabina. In der Arbeit werden nur die geschriebenen Texte analysiert, die begleitende Musik ist nicht in Vordergrund unseres Forschungsgebiets. Wir haben eine Beschränkung in der breiten Produktion von J.S. gestellt. So ist unser Forschungsfeld von der Platte *Inventario* (1978) bis *Vinagre y rosas* (2009) zu verstehen. Insgesamt wurden mehr als 150 Lieder durchanalysiert. Bisher ergaben sich nur drei Biographien, weniger Artikeln und eine monographische Studie über die schriftliche Produktion von Joaquín Sabina. Diese Arbeit ergänzt eine Forschungslinie weiter und eröffnet neue Analyseperspektive über die Arbeit unseres Autors. Die Liedertexte sind reich in Bildern, Emotionen und Botschaften. In dieser Arbeit werden die Themen und die Art und Weise wie Joaquín Sabina in seinen Texten schafft diese Bilder und Emotionen zu vermittelt klar dargestellt. Die Untersuchung basiert sich auf folgende Fragen: Aus welcher Sicht geht er der kreativen Prozess seine Lieder heran? Welche symbolische Mittel verwendet er beim diesen Prozess? Welcher seelische Zustand herrscht in der Mehrheit seinem Liedertexte? Inwiefern kann man nur über Traurigkeit und Verzweiflung als Hauptthemen seine Kompositionen sprechen? Die zum Einsatz kommende Methode setzt sich mit der detaillierten Analyse der Lieder, die Sammlung von Referenzen und Beispiele und die Interpretation der symbolischen Welt, die sich dadurch ergibt. Darüber hinaus lässt sich das Interesse des Autors in drei Themen erkennen: „Figuren an der Grenze“, „Die Stadt als wilder Raum“ und „Die Natur als Umrisslinie“. Als Ergebnis kann festgestellt werden, dass die vorherrschende emotionale Stimmung ambivalent ist. Die Bilder sind aus naheliegenden Kontexten erzeugt. Meistens sind durch Symbole der heutigen Welt und des alltäglichen Leben eingebaut und vermitteln tiefe Traurigkeit, Verzweiflung und Lebendigkeit.

10.- Lebenslauf.

Lic. Lic. Justo Zamarro

Persönliche Daten

Geburtsort: Madrid/Spanien

Nationalität: Spanier



Arbeitserfahrung

Seit 01.2013

Spanisch Lehrer an der Mary Ward Schulen St. Pölten

- Unterricht der spanischen Sprache im Oberstufenrealgymnasium.(AHS)
- Erstellung von Lehrmaterialien und Prüfungsunterlagen
- Leistungsfeststellung

Seit 10.2011

Spanisch Lektor an der Lauder Business School

- Unterricht der spanischen Wirtschaftssprache im Bachelorstudiengang von Intercultural Business Administration
- Erstellung von Lehrmaterialien und Prüfungsunterlagen
- Transformation von Wissensbeständen in Bildungsangebot und Unterricht
- Erarbeitung von Kursprogrammen
- Begleitung und Förderung von Bildungsprozessen
- Leistungsfeststellung
- Einbettung von Landes und Kulturkunde

Seit 02.2010

Spanisch Lektor an der Fachhochschule St. Pölten

- Unterricht der spanischen Wirtschaftssprache im Bachelorstudiengang von Media- und Kommunikationsberatung und Medienmanagement
- Erstellung von Lehrmaterialien und Prüfungsunterlagen
- Erarbeitung von Kursprogrammen
- Begleitung und Förderung von Bildungsprozessen
- Transformation von Wissensbeständen in Bildungsangebot und Unterricht
- Leistungsfeststellung
- Einbettung von Landes und Kulturkunde

10.2006-12.2007

Freier Mitarbeiter als Redakteur und Fotograf an dem online *E-Generation Magazine* (Lokales Perugia, Italien)

06.2006-10.2006

Praktikum Leonardo Da Vinci UE Programm an der *E-Generation Website*. Erstellung von Werbetexten und Artikeln. Europäische Union Stipendium. Perugia. Italien

Ausbildung

Seit 10.2010

Lehramtstudium Spanisch, Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung, Italienisch.

-Wien Universität.

1999-2005

Magister der Geschichte

- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, Madrid, Spanien
Licenciatura en Historia
Schwerpunkt auf die Neuzeit Spaniens
(vom BMWF anerkanntes Studium)
- Diplomarbeit: *La prostitución femenina en la España Moderna: del párrafo a la monografía.* (Die Weibliche Prostitution in der Neuzeit Spaniens: von Paragraph bis Monographie)

2004-2006

Magister der Publizistik

- CARLOS III UNIVERSITÄT, Madrid, Spanien
Licenciatura en Periodismo
(vom BMWF anerkanntes Studium)
- Università Degli Studi di Perugia (Italien):
Erasmus

Sprachkenntnisse

- Spanisch: Muttersprache
- Deutsch: C1
- Italienisch: C1
- Englisch: B2

Interesse und Aktivitäten

- Teilnahme an dem XXXI. **Romanistentag 2009** mit dem Vortrag *La Rumba Catalana* (Universität Bonn)

Lic. Lic. Justo Zamarro



