



Polvo enamorado.
Quevedo y el Barroco español
en la poética de Joaquín Sabina

Juan Pablo Neyret
Universidad Nacional de Mar del Plata
jpneyret@hotmail.com

Jorge Luis Borges dijo de Francisco de Quevedo que “es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura” (Borges, 2002: 44). De Joaquín Sabina (Úbeda, Jaén, 1949) podríamos afirmar que es a la vez un hombre y una literatura dilatados y complejos. Su vida no es menos importante que su obra, más allá de la autorreferencialidad en todo momento presente en las letras de sus canciones. Lo mismo, a pesar del juicio borgesiano, habrá ocurrido seguramente con Quevedo y sus poemas. Pero no por ello caeremos en biografismos ya superados. Ocurre que lo que caracteriza a Sabina es su pertenencia a la era posmoderna de los medios de difusión masiva y de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, al decir de Walter Benjamin, lo que a partir de su exhibición pública pone a su persona en un mismo plano de exposición -si no mayor- que el de su cancionero.

Al respecto, Marcela Romano apunta, bajo el sugestivo título de “¿La enunciación en persona?”, que “[a]l modelo de productor individual, discretamente implícito en la escritura, sucede otro fuertemente explícito, presente, quien, simultáneamente con el texto, exhibe la voz, el cuerpo, los gestos, la vestimenta” (Romano, 1994a: 65), al que la estudiosa denomina “sujeto espectacular”. Esa exhibición de la persona, la cual nosotros consideramos que aun excede su rol de artista y se entrelaza con el autor empírico, se verifica en el hecho de que los tres libros editados sobre Sabina son biografías o compilaciones de anécdotas (cf. Miguel, 1996; Menéndez Flores, 2001; Cardillo, 2003), aunque en ellos aún podemos rescatar referencias a su obra. Sin embargo, la exposición del artista posmoderno va mucho más allá y llega hasta los programas de

televisión y de radio, los sitios de Internet, las revistas de “interés general” y la prensa del corazón, es decir, el sistema de producción y consumo del llamado mundo del espectáculo.¹

En el plano estrictamente artístico, como asimismo señala Romano, cuando nos hallamos ante poesía originalmente escrita que ha sido musicalizada (el caso paradigmático es el de Joan Manuel Serrat y su interpretación de los poemas de Antonio Machado y Miguel Hernández), “importa menos el poeta que el cantante que la divulga” (65) a través de “una nueva reorganización que va desde la concurrencia y la confusión autorales, hasta el reemplazo y desaparición del autor primero” (65).² Pero también puede ocurrir lo contrario. Por ejemplo, en la versión de Serrat de “Cantares”, no hay división explícita entre los versos que han sido tomados de Machado y los que en este caso agrega el cantautor catalán, lo que, según hemos cotejado con oyentes de la canción, produce en muchos de los casos el efecto de creencia de que *toda* la letra le pertenece al poeta sevillano. Aun así, paradójicamente, el oyente de un disco o de un recital está escuchando (y, en el segundo caso, también viendo) *a Serrat*, no a Machado. Para identificar a éste, es necesaria una enciclopedia -en el sentido que le otorga al término Umberto Eco-, una competencia, en la cual es prerrequisito que el oyente sepa que en el repertorio de Serrat hay poemas musicalizados de Machado o bien conozca previamente sus textos y los identifique entre el resto de las canciones.

Joaquín Sabina se emancipa inmediatamente después de la edición de su primer disco (*Inventario*, 1978) de la musicalización de poesía y lo que precisamente lo caracteriza es, salvo en muy contados casos de coautoría o de interpretación de canciones de otros autores, la preeminencia de sus letras, tanto en el sentido de que éstas son dominantes absolutas en su cancionero como en el de que posee una intervención limitada en su musicalización.³ En este sentido, el poeta Luis García Montero define: “Joaquín Sabina es cantante y

poeta. Por ajustar más: no un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante” (García Montero, 2001: 8). Por ello, y para comenzar a establecer sus relaciones con la serie de la literatura española, resulta especialmente interesante dar cuenta de que el único texto de esta serie que Sabina musicaliza (como hemos dicho, en su álbum debut) es un texto medieval, el “Romance de la gentil dama y el rústico pastor”.

El caso es, decimos, especialmente interesante porque, si bien gran parte de la poesía musicalizada por cantautores españoles e hispanoamericanos a partir de la década del 60 ya posee una virtualidad oral (los *cantares* o la *saeta* machadianas, la *nana* hernandina, así como el *són* de Nicolás Guillén para el cubano Pablo Milanés), Sabina elige un texto previo a la invención de la imprenta y que en su contexto original era, en efecto, cantado; es decir, lo que hace es remusicalizarlo. En este romance encontramos, además, varios ejes temáticos sobre los cuales se desarrollará la letrística posterior de Sabina: el amor, el sexo, el rechazo a la pareja formalizada y el estereotipo del varón solitario.

Sin embargo, nos interesa asimismo ver cómo se inserta un texto medieval en el ya mencionado circuito de producción y recepción posmoderno. En sucesivas exploraciones que realizamos en el buscador “Google” de Internet, encontramos como resultado que si el término cargado es “Romance de la gentil dama y el rústico pastor”, la búsqueda remitía a 55 *links*, en tanto que si cruzábamos este término con “Sabina”, obteníamos 45 *links*. Es decir, en esa gran biblioteca virtual que es la World Wide Web, las 4/5 partes de las entradas referidas al “Romance...” están presentes por su relación con Sabina. Desde ya, podría objetársenos que debe haber muchas más referencias al “Romance de la gentil dama...” en la vasta bibliografía escrita sobre el Romancero que en Internet, posibilidad que nosotros mismos tendemos a considerar una certeza y, por lo tanto, a suscribir. Pero dijimos que nos importa estudiar la inserción

de la serie literaria española en la posmodernidad, y en este caso no hay duda de que si los receptores contemporáneos prestan atención al “Romance de la gentil dama y el rústico pastor”, es por su ingreso en el circuito de la canción de autor, ya sea oyéndolo en la voz grabada de Sabina como leyéndolo en sus cancioneros, la mayoría de los cuales, justamente, hoy circulan por Internet. Y aquí también hemos comprobado la tesis de Romano, dado que la mayoría de los oyentes que conocemos creían que se trataba de una letra del propio Sabina.

Es un tópico, desde Wölfflin, considerar que el arte se desarrolla en períodos sucesivos de afirmación y de crisis, así como que con el Romanticismo se inicia un período de crisis que, con diversas inflexiones, continúa hasta la actualidad. El Barroco es considerado el período de crisis anterior a éste que vivimos -con la sola y breve afirmación del período neoclásico- y se conviene que, ante todo en su pesimismo e ironía esenciales, se vincula con la posmodernidad.⁴ Incluso, para reafirmar esta concepción, podemos citar que la discusión sobre el posmodernismo establece, en una de sus posturas, que lo posmoderno es “la lógica cultural del capitalismo tardío” (cf. Jameson, 2001: 1-54) y que, en rigor, no existe una ruptura epistémica con los postulados de la Modernidad. Eco, inclusive, ha definido la posmodernidad -muy acertadamente, a nuestro juicio- como la fase “manierista” de la Modernidad. Se tiende a convenir, asimismo, que la posmodernidad en la literatura española se inicia con los primeros poetas de posguerra y su giro hacia un “yo” autorreflexivo a la vez que la incorporación de la denominada “voz social”, lo que deriva, al decir de Laura Scarano, en “el programa poético de Gabriel Celaya en los 50 con su propuesta de una poesía-canción” (Scarano, 1994: 24).⁵

Las letras de Sabina poseen un amplio abanico de influencias que van desde los cancioneros del rock anglosajón (Bob Dylan, The Rolling Stones), el folklore latinoamericano (Atahualpa Yupanqui,

Violeta Parra), el tango (Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Celedonio Flores) la canción melódica francesa (Georges Brassens) hasta poetas vanguardistas hispanoamericanos como, ante todo, César Vallejo, pero también Pablo Neruda, Raúl González Tuñón y Rafael Alberti, sin por ello dejar de referirse, por decir, al “segundo Borges”, o, como resalta Mario Benedetti, a sus primeras lecturas, que incluyen a Fray Luis de León y Jorge Manrique (cf. Benedetti, 1995: 5) así como el resto de la tradición española.⁶ Pero el nombre que se destaca, y en el cual todos sus críticos coinciden, es el de Quevedo.

Nosotros postulamos que la permanente lectura y relectura quevediana se imbrica en Sabina con la obra de la llamada “segunda generación de posguerra” y, en particular, Ángel González, especialmente en los que Marcela Romano llama el “sujeto autorreferencial” y el “sujeto irónico” del autor de *Palabra sobre palabra*. Del primero toma «un sujeto autoconsciente de su práctica escrituraria, que construye un programa de poesía “temporal”, reactualizando así, con nuevos aires sesentistas, la propuesta machadiana contenida en la “Poética”» (Romano, 1994b: 128; cf. tb. nota 30). La caracterización del “sujeto irónico” de González, entretanto, parece una descripción de la poética del propio Sabina:⁷

[...] la ironía propiamente dicha, la intertextualidad (que incluye la parodia de la literatura, la fusión y el borramiento de géneros y tipos discursivos, la apropiación y refuncionalización de hablas sociales diversas) y los juegos verbales (presentes a través de procedimientos como la deslexicalización y las asociaciones impertinentes, entre otros posibles). (Romano, 1994b: 141)

El mismo Ángel González, en oportunidad de la presentación del libro de sonetos de Sabina *Ciento volando de catorce*, señaló que

[...] si al joven Sabina no se le hubiera cruzado una guitarra tendría hoy una bibliografía más extensa que su discografía”, lo calificó como “un poeta verdadero y duradero” y elogió “el taller de escritor que ha demostrado tener (...) en este libro. Por sus páginas hay referencias a Shakespeare, a César Vallejo, a Pablo Neruda. Y Quevedo, porque Joaquín escribe desde esa materia narrativa que ofrece el mejor sarcasmo”. (Neyret, 2002)⁸

Sarcasmo, ironía, mordacidad son determinantes en la poética de Joaquín Sabina, quien, como se ha dicho de Quevedo, “se apresuró a reír de todo para no tener que llorar”. Las características formales básicas del Barroco se hacen patentes asimismo en sus letras: léxico de uso corriente entrelazado con cultismos, equívocos, retruécanos, contrastes y antítesis, así como construcciones anafóricas y enumeraciones asindéticas, estos últimos, los dos principales tropos de la poética sabiniana.

Aunque en este sentido no se puede descartar prácticamente ningún ejemplar de su discografía, es en *Yo, mí, me, contigo* (1996) y *19 días y 500 noches* (1999) donde Sabina alcanza la cumbre de su barroquismo, según entendemos; en el primero, porque ha sido atiborrado deliberadamente de lecturas en clave, y en el segundo (y, tal vez, su mejor obra), porque se muestra definitivamente dueño de sus recursos de estilo. De *Yo, mí, me, contigo* -título que revela la metatextualidad consciente de Sabina, al enunciar los pronombres de primera persona del singular y contraponerlos en su último término con uno de segunda en un juego de palabras, en una primera lectura, equívoco- hemos elegido, precisamente, la canción “Contigo” para compararla con el soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”, publicado en la Musa IV (“Erato”, precisamente la de la poesía lírica, lo que expone asimismo una voluntad metatextual), sección segunda (“Canta sola a Lisi”), de *El Parnaso Español* (1648).

No podemos concebir, a esta altura, la forma como divorciada de la significación, aunque tampoco apelamos a un formalismo extremo.⁹ Sin embargo, recurriremos (sólo inicialmente) a las características formales en tres ejemplos de “Contigo” para demostrar las operatorias y procedimientos barrocos en la poética sabiniana.

En primer lugar, “Contigo”, tal cual lo hemos señalado como una constante en la poética de Sabina, se vale de la anáfora en las estrofas que constituyen la primera y segunda partes de la canción. En efecto, el “Yo no quiero” se repite dieciocho veces a lo largo de ellas, y en la transcripción que ofrece el librito del disco compacto inicia, por lo tanto, dieciocho versos endecasílabos -el metro preferido del Barroco-, la mayoría de ellos consecutivos.¹⁰ Como efecto de significación, el “Yo no quiero” ofrece a la vez la preeminencia del enunciador en primera persona y su definición por la negativa -y éste mismo es otro rasgo barroco- de una concepción del amor que reniega (como en el “Romance de la gentil dama y el rústico pastor”) del amancebamiento/aburguesamiento del sujeto poético, para oponerlo antitéticamente, al final de cada parte, a la afirmación de “Lo que yo quiero”.¹¹

El segundo recurso evidentemente barroco lo encontramos en el uso arcaizante del ablativo absoluto “corazón cobarde”, que tanto puede ser una aposición del yo poético como un vocativo que apela al “tú” femenino (“lo que yo quiero, corazón cobarde, / es que mueras por mí”). Si leemos esta construcción en paralelismo con la segunda parte de la canción, tenderíamos a creer que se trata de lo segundo, dado que los versos equivalentes son “lo que yo quiero, muchacha de ojos tristes, / es que mueras por mí”, pero nos parece una lectura reductiva que, más que aclarar el punto en cuestión, le resta la ambigüedad sin duda buscada al “corazón cobarde” de la primera parte.

El tercer caso, y el que más nos interesa, puede calificarse como una reescritura que Sabina hace de Quevedo, si entendemos, con Julia Kristeva, la escritura como una lectura devenida producción, y con Pierre Laurette, la asimilación de un código ajeno para desarrollar una escritura singular que supera la mimesis. Así, en el “*Y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres, / porque el amor cuando no muere mata, / porque amores que matan nunca mueren*” encontramos una suerte de glosa de todo el soneto “Amor constante más allá de la muerte”, título que, en la línea borgesiana de una genealogía que invierta -o, al menos, confunda- los roles del padre y el hijo, bien podría a su vez resumir la intencionalidad de los versos sabinianos.¹²

Barroco hasta la “medula”, el estribillo de “Contigo” desarrolla en sus cuatro versos una estructura de paralelismo entre sí en los dos primeros y en los dos últimos, con, nuevamente, un comienzo anafórico (“*Y...*”, “*Porque...*”) y a la vez un quiasmo versal entre el primero y el segundo y entre el tercero y el cuarto. Es decir, en cada par de versos se juega con lo especular, que se reduplica en la especularidad entre los dos pares. La destreza del poeta se luce en las cuatro conjugaciones distintas de los verbos “matar” y “morir”, además, antitéticos entre sí, y en el juego con el lugar común “*amores que matan*”, habitual en Sabina pero que modaliza la impronta barroca -de la cual retiene, sin embargo, el carácter conversacional- con los borramientos genéricos que encontramos en poetas de la segunda generación de posguerra como el ya citado Ángel González y, también, Manuel Alcántara. Finalmente, si el estribillo de “Contigo” resume “Amor constante más allá de la muerte”, en esa paternidad invertida a la que nos hemos referido, el segundo terceto del soneto de Quevedo a su vez resume el estribillo de Sabina, y en especial lo hace el último verso: “Polvo serán, mas polvo enamorado”.

“¿Quién es Abel, quién es Caín?”, pregunta Joaquín Sabina en una canción dedicada a su colega Luis Eduardo Aute. Cinco años después de “Contigo”, el cantautor habría de editar su primer libro como poeta, una compilación de cien sonetos -forma privilegiada del Barroco, nuevamente- titulada *Ciento volando de catorce* que lo lleva directamente al terreno de la poesía escrita, es decir, a la patria literaria de Quevedo. En el Soneto “I Coitus interrupto (Sic.)”, concebido como “Introito”, se presenta diciendo: “Ojalá quien visite este folleto / sea lego en Chaucespiare y en Sor Juana, / no compite mi boina de paleta / con el chambergo de Villamediana” (Sabina, 2001: 23). Pero ésta ya es materia (y forma) para otro estudio, que bien podríamos titular provisoriamente “Polvo enamorado. La historia continúa”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BENEDETTI, Mario (1995). “Joaquín Sabina”. En Joaquín Sabina. *Calle Melancolía y otras canciones*. Ed. cit. Pp. 5-7.

BORGES, Jorge Luis (2002) [1952]. “Quevedo”. En *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé. Pp. 38-44.

___ (2002) [1951]. “Kafka y sus precursores”. En Jorge Luis Borges. *Op. cit.* Pp. 88-90.

CARDILLO, Luis (2003). *Los tangos de Sabina*. Buenos Aires: Olimpia.

GARCÍA MONTERO, Luis (2001). “El mundo de Joaquín Sabina”. En Joaquín Sabina. *Ciento volando de catorce*. Ed. cit. Pp. 7-15.

JAMESON, Fredric (2001) [1991] *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

MENÉNDEZ FLORES, Javier (2001) [2000]. *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. Barcelona: Plaza & Janés.

MIGUEL, Maurilio de (1996) [1986]. *Joaquín Sabina*. Madrid/Gijón: Júcar.

NEYRET, Juan Pablo (1998). “La voz a ti debida. Un CD con canciones de Lorca”. En *La Capital*, Mar del Plata, 11 de agosto.

___ (2002). “Catorce versos dicen que es Sabina. Canción y poesía en *Ciento volando*”. En *Espéculo*, Año VIII, Nº 20. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PÉREZ COSTA, Lola (2004). “La melancolía en la obra de Joaquín Sabina”. En *Espéculo*, Año IX, Nº 26. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

QUEVEDO, Francisco de (s/f) [1648]. “[Amor constante más allá de la muerte]”. En Francisco de Quevedo. *Poesía*. Buenos Aires: Rei.

ROMANO, Marcela (1994a). «*A voz en cuello*. La canción “de autor” en el cruce de escritura y oralidad». En Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 55-68.

___ (1994b). «La “media” voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González». En Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. *Op. cit.* Pp. 109-148.

SABINA, Joaquín (1995). *Calle Melancolía y otras canciones*. Selección y notas de Mario Benedetti. Buenos Aires: Espasa Calpe.

___ (2001). *Ciento volando de catorce*. Prólogo de Luis García Montero. Madrid: Visor.

___ (2002). *Con buena letra*. Madrid: Temas de Hoy.

SCARANO, Laura (1994). "Hacia una teoría del sujeto en la poesía española". En Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. *Op. cit.* Pp. 11-28.

ANEXO I

[Amor constante más allá de la muerte]

Cerrar podrá mis ojos la postrera
Sombra que me llevare el blanco día,
Y podrá desatar esta alma mía
Hora, a su afán ansioso lisonjera;

Mas no de esotra parte en la ribera
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
Venas, que humor a tanto fuego han dado,
Medulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado.

ANEXO II

Contigo*

Yo no quiero un amor civilizado
con recibos y escena de sofá,
yo no quiero que viajes al pasado
y vuelvas del mercado
con ganas de llorar.

Yo no quiero vecinas con pucheros,
yo no quiero sembrar ni compartir,
yo no quiero catorce de febrero
ni cumpleaños feliz.

Yo no quiero cargar con tus maletas,
yo no quiero que elijas mi champú,
yo no quiero mudarme de planeta,
cortarme la coleta,
brindar a tu salud.

Yo no quiero domingos por la tarde,
yo no quiero columpio en el jardín,
lo que yo quiero, corazón cobarde,
es que mueras por mí.

*Y morirme contigo si te matas
y matarme contigo si te mueres,
porque el amor cuando no muere mata,
porque amores que matan nunca mueren.*

Yo no quiero juntar para mañana,
no me pidas llegar a fin de mes,
yo no quiero comerme una manzana
dos veces por semana
sin ganas de comer.

Yo no quiero calor de invernadero,
yo no quiero besar tu cicatriz,
yo no quiero París con aguacero
ni Venecia sin ti.

No me esperes a las doce en el juzgado,
no me digas «volvamos a empezar»,
yo no quiero ni libre ni ocupado
ni carne ni pecado
ni orgullo ni piedad.

Yo no quiero saber por qué lo hiciste,
yo no quiero contigo ni sin ti,
lo que yo quiero, muchacha de ojos tristes,
es que mueras por mí.

*Y morirme contigo si te matas
y matarme contigo si te mueres,
porque el amor cuando no muere mata,
porque amores que matan nunca mueren.*

Joaquín Sabina (1996)

* Hemos optado por transcribir la versión fijada por Joaquín Sabina en su libro *Con buena letra* (Sabina, 2002: 154), que posee mínimas diferencias con la versión del booklet del CD *Yo, mí, me, contigo*.

Notas:

- [1] El precursor indiscutible del estudio en lengua castellana de estos aspectos fue Andrés Amorós, en su hoy inhallable libro *Subliteraturas* (Barcelona: Ariel, 1974).
- [2] Romano, pionera en las teorizaciones sobre la canción de autor, distingue también las instancias del recital, donde la interpretación se vuelve irrecuperable e inigualable, y del disco, ya que en este segundo caso «[l]a grabación, como el libro, permiten el “clon”, la reproducción infinita, idéntica a sí misma» (1994a: 66).
- [3] Sobre todo desde la segunda mitad de los 80 en adelante, Sabina aporta una idea musical previa pero los responsables de la música definitiva son sus instrumentistas, principalmente el tecladista Antonio García de Diego y el guitarrista Pancho Varona.
- [4] La relación de algunas canciones de Sabina (“Calle Melancolía”, “Inventario”, “Siete crisantemos”) con el *esprit du temps* barroco es expuesto por Lola Pérez Costa en el apartado «La melancolía barroca: “Un barco enloquecido que viene de la noche y va a ninguna parte”» de su notable estudio sobre la melancolía en Joaquín Sabina (cf. Pérez Costa, 2004).
- [5] Huelga decir que el título del libro escrito por el grupo que dirige Scarano, *La voz diseminada*, ya explicita la cualidad básica del advenimiento, tránsito y establecimiento de la posmodernidad en la poesía española contemporánea. Hemos coincidido inicialmente con este planteo, pero investigaciones posteriores nos han conducido a remitir una década más atrás este surgimiento de la poesía-canción española, concretamente en el disco que Federico García Lorca graba como pianista en

1931 (reeditado por última vez en 1998) con la cantante Encarnación López “La Argentinita” (cf. Neyret, 1998).

[6] Cabe recordar que en 1968 Sabina inició en la Universidad de Granada sus estudios inconclusos de Filología Románica.

[7] Sabina insiste, por su parte, en que su máxima influencia entre la poesía española contemporánea es la de Jaime Gil de Biedma. No podemos extendernos al respecto en este trabajo, pero sí dejamos constancia de que coincidimos con el cantautor en, por ejemplo y ante todo, el Gil de Biedma de “Pandémica y celeste”, pero no en el de los últimos y esencialmente pesimistas poemas, donde se produce un borramiento de la ironía.

[8] Las citas de González que hacemos están tomadas de sendas crónicas periodísticas sobre la presentación de *Ciento volando*. Las dos primeras, en Rosana Torres, "Joaquín Sabina publica su poesía y dedica sonetos a cineastas y escritores", en *El País*, Madrid, 24/10/2001; la tercera, en Antonio Lucas, "Joaquín Sabina rinde homenaje a la poesía con 100 sonetos", en *El Mundo*, Madrid, 24/10/2001.

[9] Para despejar toda duda, sin embargo, dejamos en claro que cuando hablamos de “formalismo” no nos referimos explícita ni implícitamente a los formalistas rusos, así llamados por sus oponentes. Entendemos que estos teóricos y críticos que desarrollaron su producción entre 1915 y 1930 no atendían únicamente a la forma, dado que apuntaban, además, no sólo a la significación sino incluso hasta a la misma experiencia vital del ser humano. Lógicamente, tampoco podemos extendernos aquí sobre el particular.

[10] Esta disposición se ve alterada en la compilación de canciones que Sabina realiza en su libro *Con buena letra*,

donde ordena los versos cortándolos de otra manera, de modo tal que los “Yo [yo] no quiero” se alternan con otras líneas, lo que, a pesar de todo, no quita que inicien asimismo dieciocho versos. Lo que se altera es el hecho de que prácticamente todos los versos comiencen con la anáfora (cf. Sabina, 2002: 154).

[11] Esto último se ve reforzado por el hecho de que en *Con buena letra*, volumen donde Sabina agrega acotaciones al margen y corrige numerosas letras, el único comentario manuscrito a “Contigo” sea “Lástima que ella quisiera lo contrario.” (Sabina, 2002: 154). Algunos han visto en esta repetición obsesiva un ejemplo de la llamada “negación freudiana”, que en realidad afirma. Tomamos en cuenta este comentario, aunque no lo aplicamos a nuestro análisis por considerar que lo que postula la negación de “Contigo” es congruente con el resto de la poética sabiniana, anarquista y por lo tanto contraria a toda institución, como podría serlo la del matrimonio. Ello se ve claramente en el primer verso, donde Sabina niega abarcativamente -si bien refiriéndose puntualmente al amor- lo “civilizado”.

[12] En esta “genealogía invertida” de Borges nos referimos, claro está, a lo que el escritor teoriza en el ensayo “Kafka y sus precursores” (cf. Borges, 2002: 88-90).

. * Texto leído en el VII Congreso Nacional de Hispanistas “Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria”, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, mayo de 2004.

Juan Pablo Neyret (Mar del Plata, 1963) es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde integra el grupo de investigación "Historia y Ficción". Ha publicado numerosos artículos críticos y dictado seminarios y conferencias en Rutgers University (New Jersey), Boston University, University of Texas at Austin y Alamo Community College (San Antonio). Como periodista, es editor de la sección Cultura del semanario *Noticias & Protagonistas* (<http://www.noticiasypersonajes.com/>). Como escritor, ha participado en los volúmenes *Colección borgesiana* (AA.VV., 1985) y *El Carli* (1998; antología del Premio Municipal de Literatura "Osvaldo Soriano"), así como ha estrenado una obra teatral de su autoría, *El Apellido* (2003).

© *Juan Pablo Neyret* 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

