

La excesiva intimidad: dobles, entre la literatura y la canción de autor española¹

Marcela Romano

Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS.

Resumen

El artículo se centra en la construcción del “doble” en la poética de Serrat y Sabina y sus vínculos de dicha figuración con la literatura. En el caso de Serrat, recorreremos las filiaciones del cantautor con representantes de la *gauche divine* barcelonesa, como Marsé y Gil de Biedma, y, en relación con Sabina, sus claros vínculos con la poesía de la “experiencia”. Uno y otro, por su parte, trabajan en diversos planos de la tradición literaria y sus arquetipos, y se encuentran como “complementarios” machadianos en el recital conjunto *Dos pájaros de un tiro* al que este artículo intenta también aproximarse.

Palabras clave

Canción de autor- literatura española- doble- Machado

Abstract

The article focuses on the construction of the “double” in Serrat and Sabina’s poetics and its relationships with Literature. In the case of Serrat, we explore the singer’s connections with some authors of Barcelonian *gauche divine*, like Marsé and Gil de Biedma, and, in relation to Sabina, his clear bonds with the poetry of the “experience”. Both, on the other hand, work in diverse planes of the literary tradition and its archetypes. Besides, they meet like Machado’s “complementary” in the recital *Dos pájaros de un tiro*, to which this article also tries to examine.

Keywords

Author song- Spanish Literature- doubles -Machado

Como bien observan Elizabeth Frenzel y Otto Rank, el motivo del doble atraviesa la literatura contemporánea desde el mito de Narciso, pero adquiere importante relevancia en el Romanticismo, especialmente el alemán (Hoffmann, von Chamisso, Jean Paul), alcanzando un momento particularmente emblemático en la literatura de fines del siglo XIX, con *The portrait of Dorian Gray*, de Oscar Wilde y la novela de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Los autores arriba citados rastrean las figuraciones del doble en la cultura y la literatura así como en la psicología (en este caso especialmente Rank) y descubren los mecanismos por los cuales creencias ancestrales de diversas comunidades se materializan una y otra vez en los textos mediante la figuración actancial de sombras, espejos, imágenes oníricas, retratos, almas. En casi todas las mitologías y textos citados se repite el abismo al que es arrojado Narciso. Dice Frenzel que “la visión del doble conduce a la percepción mortal del yo eternamente dividido y sin embargo único” (97). Otto Rank, por su parte, acentúa en su canónico estudio, a través de los ejemplos de la literatura, el rasgo esencial del doble en tanto “entidad independiente y que siempre y en todas partes se yergue como un obstáculo contra el yo” (40) y agrega: “el impulso de liberarse del extraño oponente en forma violenta corresponde [...] a los rasgos esenciales del motivo; y cuando uno cede a ese impulso [...] resulta claro que la vida del doble tiene una muy estrecha vinculación con la del propio individuo”(47). Aludiendo a la citada obra de Oscar Wilde, de 1891, define el retrato del personaje como “la conciencia visible de Dorian. Le enseña a él, quien se ama con exageración, a despreciar su propia alma” (49). Por lo mismo, el protagonista termina destruyendo su propio retrato, y, por ende, a su persona con él.² La duplicación parece materializar en esta tradición lo ominoso, que a partir de Freud, “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar, antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el pro-

ceso de represión” (Freud 241).

Esta tradición de complementariedad mortuoria, de origen anglosajón, en España reconoce unas matizaciones más positivas e históricamente moduladas, por encima de su densidad simbólica. El “saber quién se es” enunciado en el siglo XVII por Don Quijote ante su vecino Pedro Alonso en I, 5, nos habla de la disponibilidad infinita otorgada por la ficción para cumplir, diría Foucault, con la “Ley del Libro” pero, al mismo tiempo –y he aquí una de las máximas enseñanzas cervantinas- para aceptar la relatividad (barroca) como una fe de vida, dejar a la ficción ser la realidad y a la inversa, y otorgar a ambas, vida y ficción, la realización de nuestra completud subjetiva –yo soy *otros*- al tiempo que objetivar nuestros sueños (que, al cabo, *sueños son*).

Las reflexiones arriba planteadas nos enfrentan a una percepción de la identidad que, más allá de los notables precedentes alemanes e ingleses, se constituye en el síntoma de un cambio de paradigma gnoseológico que en España, a poco de comenzado el siglo XX, reconoce en los esperpentos descompuestos de Valle Inclán o en los personajes autoconcientes y limítrofes de Unamuno una primera figuración, que alcanzará su rostro definitivo desde una apuesta filosófica y ética en los apócrifos machadianos. Mairena, Abel Martín, Jorge Meneses formulan con el propio Antonio Machado nuevamente esta pregunta crucial –¿quién soy?–, cuya respuesta anuncia la concepción de una identidad “complementaria” e itinerante, que termina con el relato moderno del sujeto integrado e invita al diálogo, al “intradiálogo”, con “el hombre que siempre va conmigo”, como escribe el sevillano en su célebre “Retrato” (*Campos de Castilla*, 1912).

En este trabajo, entonces, me propongo indagar acerca de la condición de “doble” detentada por los personajes surgidos de algunas canciones de los cantautores

españoles Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina y los imaginarios y prácticas de escritura que los sustentan.³ De una parte, Serrat, integrante activo de la Escuela de Barcelona y próximo a autores como Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma, cuyas escrituras impactan en algunas de sus canciones con parentescos bien reconocibles. De otra, Sabina, un nombre precoz del grupo de la “otra sentimentalidad” granadina de los 80, y consciente, como todos estos poetas, del personaje que se edifica en sus canciones, posicionado en esa lábil frontera entre la ficción y la propia biografía.

I

Las relaciones de las canciones de Serrat con la literatura son, como se sabe, múltiples. Como muchos de los compositores de esa poética alternativa que todavía sigue siendo la canción “de autor”, pueden leerse entre las líneas espigadas por sus versos distintos registros de la tradición peninsular y de la específicamente comarcana. *Mediterráneo*, de 1971, por ejemplo, es el paradigma de una poética intimista y meditativa, de un laconismo austero, que tiene en Machado su más claro precedente. Una década más tarde, será *En tránsito* de 1981 el álbum modélico de otro ademán, en todo lúdico, distanciado e irónico, que recoge cierto George Brassens, cierto Jacques Brel pero, especialmente, la voz catalana de Pere Quart y Salvat-Papasseit, y la poesía conversacional, “exteriorista” o como quiera llamársela, de autores latinoamericanos como Benedetti y Cardenal.

Ciertas *afinidades electivas* comienzan, sin embargo, en esa década “machadiana”, en pleno auge de la Escuela de Barcelona, aquella variopinta *gauche divine* que agrupó a escritores, cineastas, arquitectos, fotógrafos, cantautores, modelos, en una suerte de colectivo bohemio cuyo escenario fue, entre otros, el célebre bar Bocaccio. Este dato no es menor, porque a las noches de debate cul-

tural, diversión y excesos étlicos se unían por ese entonces intercambios, complicidades y magisterios a través de los cuales se ponía sobre el tapete del juego también a la literatura. En este ambiente, algo *camp*, coinciden Serrat, Marsé y Gil de Biedma. Ya Marsé, en 1966, había llamado “Teresa Serrat” a la protagonista de su célebre *Últimas tardes con Teresa* (recordemos que el nombre completo del cantautor es Joan Manuel Serrat Teresa) y escribe también, por esos años, junto con el propio Gil de Biedma, el guión de una película, “Mi profesora particular” (1972), interpretada por el cantautor y la actriz argentina Analía Gadé, de cuyas preliminares nos habla, con malicioso detalle, una entrevista al trío de la revista *Fotogramas*.

Ya en la citada novela de Marsé debuta en medio de una fiesta popular su propio doble, Juanito Marés, y en 1968 Gil de Biedma publica sus inquietantes *Poemas Póstumos* donde termina de *inventarse una identidad* en la peripecia alucinada del conocido poema “Contra Jaime Gil de Biedma”, un doble que se llama como él, y que da forma definitiva a la concepción biedmana de la poesía como ficción:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar
de piso, dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación -y ya es decir-,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped,
memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?
(155)

Esta primera estrofa del poema ejemplifica la lucha entre el yo y su doble y, al mismo tiempo, la imposibilidad de distinguirlos en su individualidad, porque, como Frenzel ha insinuado, siempre serán, a pesar de esa lucha por la individuación, uno: “excesiva intimidad” (se dirá luego) por la cual ya no se es quien se era, sino el “enemigo”, el monstruoso Calibán, o ambos a la vez. Frente a la disipación del tú, el yo intenta dibujarse como una voz moral, un “superyo” que lo increpa y le recuerda lo que él mismo quisiera olvidar: que ya no es joven. Sin embargo, y pese al (auto)deseo de expulsión, pervive, como otras veces, en el “abrazo” final, una suerte de componenda resignada, de convivencia obligada y fatal, que se traduce en el unitivo y desenmascarador pronombre de la primera persona del plural: “Muriendo a cada paso de impotencia,/ tropezando con muebles/ a tientas, cruzaremos el piso/ torpemente abrazados, vacilando/ de alcohol y de sollozos reprimidos” en virtud de –se dirá en el cierre– esa “innoble servidumbre de amar a seres humanos,/ y la más innoble/ que es amarse a sí mismo!”. Escrito el poema que fragua la escena íntima más poderosa que pueda pensarse, Jaime Gil “mata” a “Jaime Gil” en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, del mismo libro y, entonces, cumple el destino de Jekyll y el de Gray: al dar muerte a su doble, deja de escribir, abandona la literatura. En este sentido, la “doble” biedmana está más próxima a la inevitable paradoja metafísica de los ingleses que a la saludable percepción escéptica de la *heterogeneidad* machadiana, si bien el maestro sevillano ha acompañado a Gil en otros derroteros.⁴

Serrat, quien sin mucha conciencia de la perturbación de la “doble”, había ya incorporado el nombre propio en sus canciones –artilugio de complicidad que todavía hoy continúa utilizando– y dibuja, como veremos en Sabina, un personaje transgresor que parece identificarse mucho con él, escribe, veinte años después del poema biedmano, una canción en ca-

talán titulada “Si no fos per tu” (“Si no fuera por ti”), incluida en su álbum *Material Sensible*, de 1989. En ella, un sujeto reconoce a su doble haberle propiciado una vida confortable y segura pero, a la vez, le recuerda a este “íntim enemic” que es él quien le ha otorgado el derecho a los sueños, más allá de las rutinas. Las imágenes del poema biedmano vuelven *desde el espejo* (no del todo fiel) de esta canción:

De no ser por ti/ que recoges los trozos/ después de la tempestad/ y me haces compañía,
si ladran, rabiosos,/ los perros de la ciudad.
. /Tú, que me reprochas desde el espejo/ el mal trato que le di/ a esa vida que no valdría un peso/
de no ser por mí. // De no ser por mí, quién te rescataría/
de tanta vulgaridad./ De los compromisos, rutinas, familia./ prejuicios y soledad./
Por eso me das crédito y abrigo./ casa, comida y mujer./ Sabes bien que, sin tu íntimo enemigo/
¿quién te iba a querer?⁵

El texto de Serrat, como vemos, reproduce el apóstrofe biedmano pero baja el tono de la recriminación, reemplazando el caudaloso léxico del insulto del original por el agradecimiento, primero, y por la advertencia de sus propios dones, hacia el cierre. Y, lejos de la paradoja desesperada propuesta por Gil de Biedma, donde, como vimos, se vuelve imperioso matar al ominoso para salvarse, y, luego, por supuesto, morir con él, aquí la resolución del problema se aquieta merced a una distendida complicidad, a una complementariedad en todo machadiana, en la que la “excesiva intimidad” referida por Gil de Biedma resulta, más que un destino fatal, un negocio provechoso y saludable para las dos partes del litigio identitario.

Cuando en 2000 Serrat edita, bajo el nombre de Tarrés, *Cansiones*, un álbum de textos ajenos en el que el

catalán rinde homenaje a buena parte de su educación sentimental, el doble toma cuerpo en un nombre invertido, anagramático, que sigue el ejemplo de su amigo Juan Marsé, bautizado como Juan Faneca Roca, de acuerdo con su también duplicada biografía. Marés aparece, como dijimos, en la saga del novelista desde su libro de 1966, pero será en un texto más tardío, *El amante bilingüe*, de 1990, donde esta figura apenas dibujada se convierte en protagonista, con la particularidad de que este doble del autor acarreará tras de sí, también, el estigma de la duplicidad, con la aparición, insidiosa primero y letal después, al promediar el texto, del charnego Juan Faneca. El texto de Marsé, carnavalesco hasta la exasperación, profundiza en la duplicidad tanto en el nivel existencial cuanto cultural y lingüístico: la diglosia de una Cataluña bilingüe, en puridad, como este amante mitad catalán, mitad charnego, que en su figura ejemplifica la imposibilidad de la unificación, el rechazo xenófobo, las paradojas de los nacionalismos y sus consecuentes políticas “normalizadoras”, que van coincidiendo, con el correr del tiempo, e irónicamente, con algunos de los perfiles autoritarios de la dictadura franquista en su imposición del castellano como lengua “nacional”.

Esta apuesta, *políticamente incorrecta* producida y publicada dentro de una comunidad que exhibió y exhibe como bandera la recuperación de su cultura y de su lengua, es también la del Serrat de *Tarrés*. Si en 1996 el catalán ha rendido homenaje a la canción de su tierra en el CD doble titulado *Banda sonora d'un temps, d'un país*, ahora el hijo de Ángeles, la aragonesa que emigró tras la Guerra Civil a Barcelona y se casó con Josep, se acerca otra vez y más hondamente al castellano a través de unas “cansiones” (con “s”) que Tarrés/ Serrat canta en su casa, en rueda de familia y amigos, haciendo gala de una *charneguía* latinoamericana -y latinoamericanista- detrás de la cual subyace

otra entrañable banda sonora: tangos, boleros, vallenatos, sones, candombes, la “Mazúrquica Moderna” de Violeta Parra, presente junto a Víctor Jara, canciones en guaraní y populares mexicanos. Además de incluir “Tarrés”, canción escrita junto a Tito Muñoz y que remeda, con un tono aún más lúdico, aquella de 1989, desde la gráfica del álbum nos asedian constantes guiños referidos a la “doble”. El más ostensible, en la última página, corporiza, como en un juego infinito de espejos (presentes también en el diseño del interior), al charnego Juan Faneca, el doble de Juan Marés, doble de Juan Marsé, en la citada *El amante bilingüe*, también ella una fábula poblada de espejos: un sujeto de *fina estampa*, con traje a rayas, sombrero y sin rostro, que sostiene entre sus manos la novela *Rabos de Lagartija*, publicada por Marsé en 2000, a la que este cómplice de Tarrés –tal vez Tarrés/ Faneca: ¿quién puede decidirlo?– está leyendo, a puro sombrero también, en la contraportada.

II

El diseño del doble en la obra de Sabina tiene otras implicaciones, más oblicuas, relacionadas con la “conciencia de falsificación” (Gil de Biedma) respecto del sujeto poético, que, más allá de la duplicidad corporizada, es el eje de las reflexiones biedmanas en torno a la identidad poemática, una interpelación que retomarán en sus ensayos críticos y en sus propias poéticas los granadinos de la “otra” sentimentalidad, entre ellos Luis García Montero y Álvaro Salvador. Una identidad poemática, todo hay que decirlo, que aquí naufraga en su cualidad ficcional desde el momento en que Sabina la expone en los pliegues inequívocos de su “voz arrugada”-sustraída a toda monodía y a todo edulcoramiento- y en sus *performances* tanto artísticas como públicas.

Por los años 70 Joaquín Sabina es un estudiante de Letras en la Universidad de Granada y publica sus primeros

poemas en *Tragaluz*, revista dirigida por Álvaro Salvador, y en *Poesía 70*, bajo el mando de Juan de Loxa. Todavía la “otra sentimentalidad” no ha tomado forma. Sólo a su regreso de Londres en 1977 y devenido cantautor, con una imagen de artista bohemio y provocativo hecha y derecha, que irá cultivando con esmero en los años posteriores, vuelve a conectar con este grupo que, ya promediando los 80, y con el aporte de otros poetas peninsulares, integran el dilatado y variopinto escenario de la “poesía de la experiencia”: “normalización” del lenguaje, búsqueda de un lector “cómplice” y la asunción del “impostor” como figuración desplazada de una “experiencia” fingida en el poema. Sabina es consciente de ésta y otras ofertas de su vasta enciclopedia literaria, cuyo foco preeminente y distintivo son autores españoles más lejanos: Gonzalo de Berceo, por ejemplo, y, sobre todo, Quevedo, quien, desde la mirada filosa de sus escritos irónicos o paródicos, coincide, inesperadamente, con Brassens, otro de los referentes inevitables del andaluz.

Todas estas afinidades, unidas a las figuras de artista y personajes procedentes de su formación musical inglesa —el *rock* y el *blues*, aunque más tarde serán el tango, la ranchera y, desde siempre, la copla española— constituyen los ingredientes de un cóctel merced al cual se inventa una (otra) identidad. Porque, más allá del doble explícito que pueda aparecer en algunas de sus canciones (como “Corre, dijo la tortuga”, de *Mentiras piadosas*, de 1990,⁶ o la alucinada retahíla de vidas virtuales contenidas en el magnífico texto de “La del pirata cojo”, de *Física y Química*, de 1992), lo que aquí nos interesa es ese doble más sutil y disfrazado, que se esconde en el personaje sonámbulo de sus canciones y cuyo desarrollo último nos lleva a una pregunta de respuesta indecidible: ¿quién habla?. Los guiños autobiográficos nos remiten a Sabina. Pero esa vida de excesos —con la que el propio autor se identifica— está escrita por la litera-

tura, desde la cual, con la fascinación y con el peligro a los que la literatura siempre nos arroja, se empieza a vivir.

Es aquí donde el “personaje poético” (como “Jaime Gil de Biedma”, entre comillas), comienza su espectáculo a través de una genealogía de seres “anómalos”, y por lo mismo, bosquejados desde una perspectiva en definitiva romántica que encuentra en la representación obsesiva del “yo”, el desafío a los pactos sociales, la rebeldía, el insulto a todas las instituciones, su naturaleza insular: el juglar, con sus disfraces, sus pases de magia y su complicidad con el público; el clérigo poeta, que reclama, como el piadoso Berceo, el vaso de “bon vino”, y también el goliardo –en latín y en romance, como nuestro Juan Ruiz– de la taberna, el juego y los placeres del cuerpo; el Quevedo burlesco de mirada demoledora, que “purga su bilis” en diatribas e incertidumbres metafísicas; el romántico lunático de negros humores; el *enfant terrible* y canalla de fin de siglo, cultivador de todos los vicios; el afinado poeta “social” que, desde la sátira, –con ritmo de rock e insolencia *beatnik*– se ensaña contra el poder. Junto con ellos, asociados inextricablemente, los desclasados del sistema, por falta o por exceso, en virtud de ese “pacto de excepcionalidad” establecido con la “personajeidad” (*sic*) de la que habla, con acierto, Castilla del Pino (32-33): vagabundos, prostitutas, piratas, locos, donjuanes, “doñasjuanas” y Juanas “locas”, ladrones, sata-nes, chulos de barrio, toreros, bandoleros, cantaores, bluseros noctámbulos y solitarios, desamparados a lo Dylan, tangueros, artistas mediocres, cocainómanos, perdedores, al fin, que en sus letras ganan el prestigio incuestionable de los héroes y que, complementariamente con aquella familia de artistas, contribuyen a la configuración de la propia *imagen de autor*; y a la invitación, en todo seductora, de dibujar una biografía posible para el mismo Joaquín Sabina. El tropo, el ícono, en el género que estamos estudiando, convocan,

inevitablemente, al *cuerpo* real, y con él, la tentación de interpretar estas textualidades en clave autobiográfica.⁷ Sin embargo, en *Dímelo en la calle*, de 2002, un álbum que vuelve del todo ostensibles los deslices autobiográficos, el andaluz se hace cargo de esta dualidad identitaria ya evidenciada en textos anteriores, pero que, en la suma total de estos “relatos”, otorga finalmente la victoria al “personaje” y la retirada a la “persona”: “¿Qué queréis? Aprendí a malvivir del cuento, / pintando autorretratos al portador, / si faltan emociones, me las invento. /La madrugada no tiene corazón...” (“Vámonos pa’l Sur”: 211).⁸ La autorrepresentación del cantautor, textualidad saturada y tensada por hilos de procedencia diversa, mienten y dicen la verdad. Como en Gil de Biedma, en Marsé, en las canciones y “cansiones” de Serrat, en los apócrifos machadianos, en fin, en el “yo sé quién soy” de don Quijote, *yo soy*, siempre y afortunadamente, también *otro*.

III

Me interesa cerrar estas acotadas reflexiones analizando muy sumariamente, y en relación con el tema expuesto, el recital titulado *Dos pájaros de un tiro* que Serrat y Sabina llevaron a escena entre los años 2007 y 2008 en España y Latinoamérica.⁹ *Duelo de titanes*, podría denominarse la experiencia, pero en ella asistimos, otra vez, a la complementariedad (que excede, por supuesto, la visibilidad artística y anima recodos de las respectivas vidas privadas, pactos de amistad y episodios recientes y nada amables, como la enfermedad).

Aquí la “doble”, cuya complementariedad admite la inversión y el contrapunto, espiga una relación de la que ya venían dando cuenta algunas canciones anteriores de Sabina: la relación discípulo-maestro, y, por tanto, la pleitesía, el homenaje e incluso la potenciación de las virtualidades

de las letras serratianas que, a manos de Sabina, reacentúan y saturan lo canalla y lo irreverente. Porque la versión del otro explora la disponibilidad semiótica del texto, sus acentos diversos, como toda “lectura” o “traducción”. Ya habíamos escuchado la *variatio* jocosa hecha por Sabina de la célebre (y celebrada) “No hago otra cosa que pensar en ti” (editada por Serrat en *En tránsito* de 1981) y la transformación del prudente “vecino” que se rasca la “cabeza” en un desprolijo exhibicionista que se “rasca” la “bragueta”. Esta apuesta se levanta todavía más, si era posible, en la interpretación al alimón de esa misma canción, ya del todo “excesiva” –la “virilidad entre las manos” y su insuficiencia son la causa aquí de la espantada de las musas–, acompañada por la gestualidad escénica correspondiente y las alusiones a la obligada “cura” sabinesca. No obstante, más que la nueva versión de la canción en sí, interesa el contrapunto verbal sostenido antes de ésta entre ambos, y que cifra, privilegiadamente, muchos otros momentos del recital: una hilarante conversación en torno a las citadas “inspiradoras” (mujeres, al fin y al cabo), en la que por pedido de Sabina (“ilústreme, maestro”) Serrat confirma su rol de “patriarca”. Por el contrario, el personaje sabinesco se va definiendo como su opuesto complementario: el “benjamín”, dirá de sí al principio del concierto; y, frente a Serrat-“Abel”, se apodará “Caín”, materializando su *plus* mefistofélico como ingrediente propio dentro de la dupla artística. No le irá en saga Serrat, que acentuará el carácter de “aprendiz” de su compañero: “ocurre que este *grumete*/ pide una oportunidad/ para su voz de falsete”. Actualización del juego amoriado (en la que el segundo, claro, conlleva algunos de los tintes del “gracioso”), el contrapunto se apoya por momentos en las reconvenciones de Serrat y las respuestas, alternativamente airadas y respetuosas, de Sabina, en diálogos en octosílabos y con “remate” que, como puede sospecharse,

emparientan deliberadamente estas recuestas con la comedia del Siglo de Oro español. Y si hablamos de tradiciones, con Espronceda en boca de Serrat y ambos disfrazados de piratas (señal de distanciamiento y saturación del arquetipo marginal), la componenda del final, donde cantan a dúo “La del pirata cojo”, da cuenta de una común enciclopedia poblada de personajes de aventuras tanto literarias como cinematográficas.¹⁰

La complementariedad entre el cantor del “bombín y el del “taburete”¹¹ adquiere una distintiva visibilidad cuando cada uno hace suyas, por partes o enteramente, las canciones del otro: “doble” del artista, y también virtual “doble” del texto cantado, “anómalo”, rehecho en cada interpretación y a la búsqueda de voces y cuerpos otros. Cada voz, cada cuerpo (real y simbólico) dota a la letra de otra identidad, la recubre y la descubre. Así, los reposados endecasílabos cultivados por Sabina con fervor áureo adquieren su total coloratura intimista en la voz reposada, intimista ella en esencia, de Serrat (“Y sin embargo” y “A la orilla de la chimenea”). O el yerno atorrante de “Señora” cobra, en la interpretación del andaluz, la envergadura canalla y rockera para la que estaba programado y a la que la imagen serratiana pudo desplegar sólo en parte.

Por encima de la histriónica disputa entre “pícaros” (otra clave literaria para leer las “tretas” cómicas del dúo), pervive a lo largo de este encuentro, y de manera poderosa, la “canción de la amistad” entre “complementarios”. “Complementarios” que desafían con su vitalismo los malos tiempos (baste centrarse en el guiño autobiográfico que subyace en la rumba “El muerto vivo”, del colombiano Guillermo González Arenas, interpretada por ambos con toda la banda) y que dejan ver, por encima de las diferencias, la abundancia entrañable de unos pactos a los que ni el maestro ni el discípulo han renunciado: el derecho a los sueños

y la utopía de la libertad y la justicia.¹² Un doble mensaje, existencial e histórico, que hace honor también al maestro de maestros, aquél de los “cantares” y de los “apócrifos”, al sabio inquisidor de nuestra dialogante identidad, al soñador, él mismo, de sus “otros” y de la fraternidad con los “otros”, a través de una *intimidad nunca excesiva*.

Notas

¹ Una versión preliminar y acotada de este artículo fue leída como ponencia en las *II Jornadas de Literaturas y Literaturas Comparadas*, La Plata, UNLP, 26, 27 y 28 de junio de 2008, con el título “Relaciones ominosas: los dobles, de la literatura a la canción de autor (Serrat y Sabina)”.

² En su libro de 1997, Joana Sabadell Nieto, por su parte, relee la construcción de esta singular alteridad, a partir de las especulaciones lacanianas contenidas en el *Seminario de la Carta Robada y El estadio del espejo como formador en la función del yo*, de 1989, y llega a conclusiones muy atinadas respecto de la fictivización de la subjetividad desde esta perspectiva psicoanalítica. De acuerdo con ello, y atendiendo a los poemas “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, la autora nos dice que dichos textos presentan “un sujeto que se encuentra en el estadio de las relaciones imaginarias del individuo, en la fase de formación de su personalidad en que éste se relaciona con la imagen reflejada de sí mismo y que es, a su vez, conformado por esa imagen ficticia, de la que no va a ser en lo sucesivo capaz de prescindir (89).

³ Para Aranguren, la palabra “doblez” está relacionada con “pliegue” o “parte de una cosa que se dobla o pliega” y “más aún, su estar ahí, la persona o cosa, doblada o plegada [...] De ahí que si la doblez es, literalmente autodoblez o solapamiento [...] hay un modo de ser, el adherido a sí mismo [...] y existen también los capaces de llevar a cabo su ‘desdoblamiento’ o ‘autodesdoblamiento’, la aceptación de la contradicción o, por lo menos, de la no-coincidencia en que consistimos” (1989: 22). El subrayar esta virtualidad de “intradílogo” aproxima las postulaciones filosóficas de Aranguren, como vemos, a la “doblez” machadiana.

⁴ Un espigamiento más pormenorizado de estas cuestiones puede verse en mi libro de 2003, específicamente en el capítulo “La identidad inventada” (199-234).

⁵ La traducción corresponde al *Cancionero* incluido en *Bibliografía*. Cito la versión original en catalán: “Si no fos per tu, que arplegues els trosos/ després de la tempestat/ i em fas companyia quan borden els gozos/

en el cor de la ciutat, tu que del mirall/ ullerós em mires/ renyant-me de bon matí/ per maltractar una vida que mai no tindries/ si no fos per mi./ Si no fos per mi, qui et rescataria/ de tanta vulgaritat?/ Feines, compromisos, rutines, família./municipi i sindicat./ És per aixó que em dons/ crèdit i valença./casa, dona, pa i abric./Ja m'explicarás qui series sense/ el teu íntim enemic” (343-344)

⁶ El estribillo de la canción, de tono apotrófico elevado, al estilo de Gil de Biedma, invierte los actantes: quien habla a su doble (otra vez “íntimo enemigo/ que malvive de pensión/ en mi corazón”) es la “cigarra” de su identidad canallesca, desde la que se recrimina: “A ti te estoy hablando, a ti./ que nunca sigues mis consejos./ a ti te estoy gritando, a ti/ que estás metido en mi pellejo./ a ti que estás llorando ahí./ al otro lado del espejo./ a ti que no te debo/ más que el empujón que anoche/ me llevó a escribir esta canción” (110).

⁷ Porque, hay que decirlo, cuando a Sabina le fue impuesta una vida sin “excesos” luego de su “ictus” del año 2001 ¿no pensamos, muchos, acabado el figoneo canalla del noctámbulo, que ya estaba agotada la materia de sus canciones? Estoy hablando, como puede inferirse, de las consecuencias reales de un “efecto” de recepción.

⁸ Me detengo minuciosamente en estas cuestiones a partir de la construcción del sujeto espectacular en mi capítulo de 2007-2008.

⁹ El concierto que analizaré fue el realizado en el Palacio de Deportes de Madrid durante los días 18, 19 y 20 de octubre de 2007. Como se sabe, cada espectáculo es en términos semióticos un “texto” complejo, de carácter variable y depende de cada actualización, lo que justifica mi precisión de la “versión” aquí trabajada.

¹⁰ No olvidemos “Una de piratas”, de Serrat, editada también en *En tránsito*, que narra la historia de un pirata “sentimental”, rasgo del que carece el duro personaje de la canción de Sabina. Cito el ejemplo porque demuestra los matices entre uno y otro “complementario” a partir de elecciones más o menos comunes.

¹¹ En la filmación del recital, la cámara toma en primer plano, como símbolo de esta relación complementaria, el ya clásico bombín de Sabina apoyado sobre el taburete que suele usar Serrat en sus espectáculos. Ambos, como puede verse, emblemas de sus usuarios.

¹² Me refiero a “Pastillas para no soñar” (Sabina) y “Para la libertad” (texto hernandiano popularizado por Serrat), canciones con las que finaliza el espectáculo.

Bibliografía

Aranguren, José Luis et alii. (1989). *El discurso de la mentira*.
Compilación de Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza.

- Castilla del Pino, Carlos (1989). “La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje”, en Castilla del Pino, C. (ed.). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza: 21-38.
- Frenzel, Elizabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Freud, Sigmund (1986). *Obras Completas*, Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editor.
- Gil de Biedma, Jaime (1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- Marsé, Juan (1990). *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta.
- (2000). *Rabos de lagartija*. Barcelona: Areté.
- Rank, Otto (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- Romano, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- (2007 y 8). “*Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina*”, en Laura Scarano (ed.). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: EUDEM. Reeditado en Granada: Diputación Provincial, Colección Maillot Amarillo, 2008.
- Sabadell Nieto, Joana (1997). *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: PPU.
- Sabina, Joaquín (2002). *Con buena letra*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Serrat, Joan Manuel (2000). *Cancionero*. Madrid: Aguilar.
- “Tres cerebros frente a dos *stars*”. Conversación entre Analía Gadé, Jaime Camino, Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé y Joan Manuel Serrat, *Fotogramas*. I, 250, 29-9-72, en Pérez Escohotado, Javier (2002). *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Barcelona: El Aleph: 21-8.

Discografía

- Serrat-Sabina (2007). *Dos pájaros de un tiro*. CD y DVD. Buenos Aires: Sony BMG Music Entertainment.