

El reencuentro de la música española con la Latinoamérica poscolonial: el caso Joaquín Sabina

RAQUEL MEDINA BAÑÓN

University of Massachusetts (Estados Unidos)

El aislamiento político, económico y cultural de España en los primeros años del franquismo tan sólo se vio roto por la ayuda económica de la Argentina peronista. La llegada al aeropuerto de Barajas de Eva Duarte de Perón una mañana de junio de 1946, luciendo un espectacular abrigo y envuelta en joyas, representaba la opulencia argentina en un momento en el que España se encontraba absolutamente sola en el panorama internacional. Perón había concedido un crédito al régimen franquista que alivió, aunque mínimamente, la penuria de aquellos años oscuros, pero que sobre todo lanzó a los sufridos españoles a recibir a Evita en olor de multitudes. Habrá que esperar hasta 1948 y 1949 para recibir la visita de otras dos grandes figuras latinoamericanas, pero ahora de la música: Jorge Negrete en Junio del 48 y Antonio Machín en Julio del 49.

Así fue como España se reencontró con Latinoamérica a través de una mujer, y sobre todo de la música. En el entorno cultural, a las visitas se sumaron la creación de festivales como los de Habaneras en Torre Vieja y la producción de películas musicales que dejaban atrás la copla y el flamenco de Lola Flores y se dedicaban con Marisol y Rocío Durcal en los sesenta a recolonizar el territorio latinoamericano como en el caso de *Marisol en Río*. Después llegaron las canciones de Chabuca Granda, los Tres Sudamericanos, Luis Aguilé, y un largo etc. Hubo que esperar a los años setenta para que la música latinoamericana nos viniera mezclada con discursos políticos. Cuba, Argentina, y Chile pronto nos trajeron los aires musicales de grupos como Quilapayún y a cantautores como Violeta Parra, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, etc. La hermandad de la izquierda política hispana supuso para una España, que vivía con la esperanza diaria de ver muerto a su dictador, la posibilidad de encontrar en la música el medio por el que encauzar su oposición al régimen franquista. Víctor Manuel, Ana Belén, Lluís Llach, Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Labordeta, entre

otros muchos, se convirtieron en los músicos opositores que guitarra en mano cantaban a la libertad. El ejemplo y la fascinación por la revolución cubana, la oposición a una situación similar a la española con la dictadura del hoy perseguido Augusto Pinochet en 1973, la dictadura uruguaya en 1974 y a la posterior de Argentina en 1976 fueron todos ellos hechos que en España se vivieron como propios. En esos años que van de 1973 hasta 1982 los mencionados cantantes españoles organizaron conciertos en los que se reivindicaba la libertad de expresión y el final de todas las dictaduras. Las canciones y las guitarras se llenaron de voces políticamente comprometidas que soñaban con una revolución parecida a la cubana o a la más reciente y cercana de los claveles en Portugal (1974). Lo que ocurre en la música española sobre todo a partir de 1982 con la victoria socialista y la entrada en la OTAN es harina de otro costal que me propongo analizar en este artículo¹.

Todos conocemos el pasado colonizador de España y su carácter ex-colonizador, pero como apunta Jo Labanyi, también es una nación colonizada desde el XVIII y aún más a partir de los sesenta en lo económico y en lo cultural (398). El XVIII español supuso el inicio de la idiosincrasia colonizada de España y su anhelo de ser Europa. La entrada de ideas desde Europa fue notable y los debates intelectuales, políticos y económicos se circunscribieron a la ya famosa diatriba entre “europeizar España” o “españolizar Europa.” Tales debates apenas se vieron interrumpidos con la guerra civil y prosiguieron durante los siguientes veinte años. El régimen franquista y su aislamiento transformaron a Europa, al mundo en general, en la “anti-España.” Esta necesidad de reunificar un concepto de identidad nacional desde el que percibir al otro como un enemigo no obtuvo los frutos deseados y a principios de los sesenta España abre sus fronteras a los turistas europeos y al capitalismo mundial. La carrera hacia el desarrollo y la modernización se aceleró en los sesentas, pero alcanza su punto culminante y se extiende al nivel político y cultural tras la muerte de Franco. Sin embargo, la modernidad tecnológica en la que se vio inmersa España no supuso la anulación de las reliquias del pasado. La “forzada” asimilación al capitalismo de una España gobernada desde la ideología imperialista católica, provocó la yuxtaposición entre una modernidad y una postmodernidad que nos llegaron simultáneamente, y que debieron compartir el terreno con una tradición, con un arcaísmo cultural del cual España no había sabido y no ha podido despojarse. La mencionada yuxtaposición se acrecentó al término de la transición española, con el comienzo de la era socialista, la entrada en la OTAN y en la Unión Europea. A esta paradoja es a la que alude Eduardo Subirats cuando acertadamente emplea el concepto de “postmoderna modernidad” para caracterizar a los años ochenta en su artificiosa y exaltada

¹ Es obvio que sería posible establecer otro tipo de cronología en lo que respecta a la música española de la transición. La llamada “movida” repercutió de manera importante en el fracaso discográfico y público de los cantautores durante esos años, de manera especial en el año 1978. Los discos de Joan Manuel Serrat (1978), de Luis Eduardo Aute (*Albanta*), y de Víctor Manuel (*Canto para todos*) fueron un rotundo fracaso comercial.

felicidad. Si con anterioridad a 1982 España puede considerarse como una “zona de contacto turístico”, como lugar de encuentro de sujetos previamente separados geográfica e históricamente, pero de un nítido tono de piel blanco, a partir de este momento, y con la integración en la comunidad internacional, España no puede sustraerse al fenómeno transnacional de la inmigración y de recibir al inmigrante “por peteneras”, como dirá la canción de Joaquín Sabina “La casa por la ventana” de *Esta boca es mía* (1994). Una España con una diversidad étnica mínima hasta ese momento comienza a ver en sus calles a los “otros”. Pero, y siguiendo las ideas teóricas dibujadas sobre los discursos coloniales y postcoloniales por Homi K. Bhabha, no un “otro” que se desea se asimile, sino al otro diferente y degenerado por su origen racial (293-301). La reacción xenófoba no se hizo esperar: “sudacas”, “moros”, y “negros” invadieron la España más recalcitrante; y luego llegaron los polacos, los bosnios, los rusos, etc. Esta reacción xenófoba, que trataba de justificar la más cruenta discriminación racial sobre la base de una economía en crisis y un alto índice de desempleo, culmina en 1993 con el asesinato de una mujer dominicana en Madrid. Como suele ocurrir en estos casos, el hecho consumado despierta la conciencia popular e intelectual, provocando en lo que respecta a la música nacional una reacción de protesta y de reivindicación de la asimilación del otro en la nueva sociedad “democrática” española. Si ya la salsa y los sonidos africanos habían inundado los bares y discotecas españolas con bastante anterioridad, Carlos Cano inicia con su canción “Lucrecia” (y las otras a Rigoberta, y a las madres de la Plaza de Mayo) una serie de temas musicales dedicados a poner de nuevo el mensaje social antirracista y democrático en sus letras y en su música. Pero no serán, con la excepción de Carlos Cano, los cantautores aquellos de los setenta los que lleven musicalmente hablando los nuevos problemas sociales a los oídos de los españoles; bien al contrario, serán las nuevas generaciones de pop y rock español como “Revólver”, “Amistades Peligrosas” o “Ella baila sola”, o jóvenes cantautores tales como Pedro Guerra e Ismael Serrano.

¿Qué ocurre entonces con aquellos que en los setenta y comienzos de los ochenta reivindicaban a través de la música la hermandad de los oprimidos por dictaduras? El fenómeno es, a todas luces, bastante interesante y revelador. En primer lugar, los tres países principales de esa “hermandad de la izquierda hispana revolucionaria” eran Cuba, Argentina y Chile; más Nicaragua, Paraguay y Uruguay. Esta claro que hay dos grupos entre estos países: los que hicieron realidad el proyecto revolucionario y los que estaban subyugados por una dictadura militar. Cuba se convierte en el proyecto utópico, en la comunidad imaginada en que la izquierda hispana se proyecta. Pablo Milanés y Silvio Rodríguez trajeron el estandarte de una revolución posible.

Es evidente también que ha habido clases en cuanto a los inmigrantes y que, en el caso de la inmigración latinoamericana no es lo mismo ser un cholo peruano en Madrid que un argentino; no es lo mismo ser dominicano que chileno. Los peruanos, dominicanos y ecuatorianos, población inmigrante latinoamericana con

mayor índice de presencia en España, pasan por su linaje racial a formar parte de las filas de inmigrantes asimilados al “tercer mundo”, es decir con los africanos y magrebíes.

Mientras que intelectuales y músicos tan dispares como Mario Vargas Llosa, Bryce Echenique, Zoe Valdés, Pablo Milanés, Celia Cruz y Chavela Vargas encuentran en España una acogida digamos que espectacular y asimilatoria (no en vano Zoe Valdés y Vargas Llosa obtienen la nacionalidad española y abren la puerta a la “recolonización” de Latinoamérica en el ámbito intelectual), los cholos peruanos y los dominicanos sirven en casas, venden en el metro, son marginados, e incluso son objetivos de la violencia racial. Este hecho responde sobre todo a un afán de transnacionalización económica en la que España se convierte en el adalid de los intereses europeos en Latinoamérica, pero enmascarada bajo una pretendida “hermandad” cultural y lingüística. No de otra manera deben entenderse las relaciones económicas de España con Cuba a través del turismo y de Meliá, y ahora también con la República Dominicana; o la expansión de Telefónica Española en Perú y Argentina; o la fusión de Aerolíneas Argentinas e Iberia.

Me interesa resaltar aquí el caso de Cuba y de esa relación económica. Aunque el régimen castrista ha sido en ocasiones más o menos condenado por las autoridades españolas desde los ochenta, tanto el gobierno socialista como el del Partido Popular han seguido una política de medias tintas dirigida en último término a mantener las inversiones económicas en la Isla a través, primordialmente, del turismo. Lo curioso del fenómeno es que el capitalismo español ha sabido asimilar y explotar algo que los intelectuales y la música española de los setenta y ochenta habían iniciado: la configuración de Cuba como paraíso. Claro está que si para los músicos lo era en el ámbito político-revolucionario, para los proyectos económicos lo es del sol, las playas y la fiesta sexual². La imagen de una Cuba distinta a la castrista, una Cuba turística y festiva se ha creado, y en esta creación la música sigue aportando su granito de arena. De esta manera, aquellos que reivindicaron Cuba con la música se han quedado anclados en una Cuba imaginada; pero ahora imaginada de modo similar por las empresas transnacionales. Es decir, estas empresas transnacionales han usurpado el espacio utópico cubano antes en posesión de los artistas. De ahí que esos dúos entre Víctor Manuel y Pablo Milanés, y entre Sabina y Milanés, conformen un espacio en el que la nostalgia de un pasado se mezcle y asimile a una visión de Cuba como paraíso terrenal en el que la alegría, el son y el mojito cubanos organizan el imaginario³. Desde estos parámetros se deben

² Esta imagen sexual y festiva de Cuba se ve claramente reflejada en un sentido crítico en la película de Iciar Bollain, *Flores de otro mundo* (1999) en la relación entre Carmelo y Milady. Carmelo representa a uno de esos muchos españoles que van a la Isla a buscar mujeres y placer sexual que en España no les es fácil de encontrar.

³ Conviene indicar en este punto el caso diferente en el que se inscribe el dúo en ocasiones formado por Luis Eduardo Aute y Silvio Rodríguez. Las figuras de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, los dos cantautores más emblemáticos de la nueva trova cubana, poseen rasgos

entender tanto la incorporación como la naturalización del son cubano a la música española, por ejemplo de “Jarabe de Palo” o de Joaquín Sabina o de Juan Perro. Pero más interesante que la asimilación o naturalización musical son las letras de dichas canciones, las cuales ponen de relieve una cuestión primordial de la música realizada por esos cantantes de la hermandad hispana: su evolución en los años noventa hacia un concepto de lo latinoamericano explicado desde tres espacios, curiosamente los mismos que aparecieron en la España franquista: la “tropicalización” cubana; el desgarro y la hibridez fronteriza de México; y el carácter occidental de Argentina. La utopía política se sustituye por una celebración festiva y turística, en la que, efectivamente, se alude a los problemas sociales, pero para caer en la paradoja de su colonización textual, musical y turística. Esta música de la postmodernidad española, con Sabina a la cabeza, unifica con su mirada nostálgica a Latinoamérica y la define siempre desde la celebración de los encuentros armónicos, desde la posibilidad de una “transculturación” que deje bien sentado el posible reencuentro hispano siempre con Madrid, de una manera u otra, como centro.

Para ejemplificar lo dicho hasta ahora voy a centrarme en una figura particular, la de Joaquín Sabina, o mejor dicho en algunas de sus canciones a partir de su álbum *Física y Química* de 1992. La recentísima biografía de Joaquín Sabina escrita por Javier Menéndez Flores trata de resaltar el carácter inconformista y comprometido del cantante de Úbeda. Sin embargo, el compromiso político que surge de su oposición militante al régimen franquista, y que le costó exiliarse a Londres entre 1971 y 1977, fue diluyéndose con los años de la transición tal y como había sucedido con muchos de sus compañeros de viaje dada la nueva realidad española⁴. Si bien es cierto que Sabina no ha dejado a un lado su ideología izquierdista, ésta se ha encaminado hacia un inconformismo en el que la protesta se esconde bajo la experiencia urbana y personal. La delincuencia, el desempleo, la droga, la ciudad, etc. se convierten ahora en los temas de sus canciones. Pero es interesante asimismo percibir cómo Sabina comienza en los años noventa con

caracterizadores en su evolución ideológico-musical que les distancian. Mientras Silvio ha sido “el poeta” y el adalid incondicional de la Revolución, Pablo ha seguido en los últimos años una senda que, aun sin abandonar los ideales revolucionarios, sí le distancia un tanto de ella (son conocidos los problemas que surgieron en su día entre Pablo Milanés y Fidel Castro). Por otro lado, Luis Eduardo Aute ha sido un cantautor más preocupado por el trabajo intelectual y poético que por el éxito discográfico. De esta manera, no es de extrañar esta unión entre los dos cantantes poetas, en cuyas canciones ese imaginario de una Cuba festiva al que aludía brilla por su ausencia. Ángel Esteban-Porras, en un artículo todavía sin publicar, estudia acertadamente la raíz martiana de las canciones de Silvio Rodríguez y su relación con la Revolución cubana.

⁴ Javier Menéndez Flores recoge en su biografía de Sabina la siguiente pregunta, a todas luces sintomática de su propia situación, que el cantante de Úbeda hizo como reportero del diario *Ultima Hora* a un grupo ibicenco: “¿No pensáis que la democracia, al acabar de algún modo con la ambigüedad recital-mitín, va a obligar a los cantantes “comprometidos” a replantearse todo su trabajo futuro si quieren sobrevivir?” (43)

Física y Química a introducir temas musicales en sus discos en los que Latinoamérica se convierte en una presencia constante con una significación plenamente unívoca que voy a intentar desentrañar. Sus colaboraciones con Pablo Milanés, su mirada hacia México, y ahora hacia Argentina, marcan la pauta de una forma de mirar que se plantea en términos de un reencuentro “post-colonial”⁵ armónico en el que se eliminan las diferencias, pero que en realidad conforma una mirada nuevamente colonizadora con Madrid como lugar hegemónico⁶.

En el 92 Sabina incluye en *Física y Química* un tema como “Y nos dieron las 10” en el que la música de ranchera mexicana, popularizada en España por una de esas antiguas niñas prodigio como Rocío Durcal, da música a una experiencia amorosa y sexual a la española, y en el que los espacios se ligan claramente a aquellos de los poetas de la experiencia (Sabina puede incluirse en la llamada corriente de la poesía o cultura de la experiencia o de la otra sentimentalidad granadina) en los que lo cotidiano se experimenta desde lo que ellos llaman una “nueva sentimentalidad”. Lo cotidiano y lo personal se ficcionalizan en esta canción textualizando la experiencia. Pero es interesante destacar, que aunque aquí es la experiencia costera en España de un cantante español en gira de verano, Sabina elige como melodía una que nada tiene que ver con la experiencia presentada. Música y letra se convierten de esta manera en una especie de híbrido o zona de contacto, pero en la que el contenido pesa más que la forma, y que, por consiguiente, se apropia del otro. Es curioso el poco tiempo que tardó esta canción en ser adaptada por grupos musicales mexicanos como Los Bukis, y el que Sabina y Durcal grabaran una versión conjunta.

En 1994 Sabina saca otro disco: *Esta boca es mía*. En él aparecen dos canciones emblemáticas para la cuestión a la que me estoy refiriendo: “Por el bulevar de los sueños rotos” y “La casa por la ventana.” “Por el bulevar...” es un homenaje a Chavela Vargas en el que se mitifica a esta mujer “rota”, que parece representar dentro de los parámetros de la “bohemia” postmoderna el malditismo de fin de siglo⁷. Haciendo un pastiche entre ficción y realidad, Sabina llega a proclamar que esta mujer “se dejó el corazón en Madrid”, afirmación que nos

⁵ Con el término “post-colonial” trato de dar cuenta de la nueva y paradójica mirada española hacia Latinoamérica: después de la colonización pero en sí misma recolonizadora.

⁶ Hay dos cuestiones importantes en lo que respecta a la presentación de *Física y Química*. La primera es que aparece en un año, 1992, a todas luces emblemático para la España democrática con todas las celebraciones del Quinto Centenario y los Juegos Olímpicos. La segunda es que, tras presentar su disco en Madrid, Sabina emprende una gira por Latinoamérica que le lleva a participar en un Festival con un elenco de cantantes un tanto heterogéneo, el de Acapulco 92, por cuanto junto a él actúan figuras claramente comerciales y supuestamente antagónicas con su concepción musical como Camilo Sesto, Verónica Castro y Thalía.

⁷ El biógrafo de Sabina viene a ratificar esta cuestión al indicar que Sabina “aprovechaba aquella composición para hablar del México que amaba, el de Diego Rivera y Frida Kahlo; el de la «resaca» de la Revolución... un México bohemio que le «perdía».” (170).

remite a una apropiación evidente del fenómeno. El éxito de Chavela en España, afianzado tras su aparición en la película de Pedro Almodóvar *La flor de mi secreto*, contiene una implicación de apropiación cultural española extraordinaria. Dicha apropiación, que llega después de la del bolero, no sólo es acorde con las directrices de la poesía de la experiencia, sino también con la propuesta cultural de Almodóvar. Si, como dice Chris Perrian, Almodóvar revierte con el uso del bolero el antiguo concepto de latinidad (machismo) y propone una nueva estética de la homosexualidad (394), Chavela supone la posibilidad de lo imposible, el epítome de la ambigüedad y de la textualización de la realidad: una mujer cantando desde la subjetividad de un hombre.

La otra canción de este álbum, “La casa por la ventana”, presenta con nitidez el caso de “tropicalización” del que hablaba anteriormente. Bajo una melodía claramente caribeña interpretada a dúo con Pablo Milanés se encierra una postura dual ante el hecho de la discriminación. Por una parte, pone sobre el tapete a España en su carácter xenófobo; pero, por otra, nos la lanza como zona de contacto en que se resuelven las diferencias raciales y culturales a través, precisamente, de un planteamiento tropicalizador: la “transculturación” caribeña, su calidad de asimilar y asimilarse a otras culturas. La fiesta caribeña musical presenta la posibilidad de olvidar las desgracias de la xenofobia española. Es, entonces, el espacio imaginario de un Caribe que asimila y anula las diferencias; pero un Caribe transportado a una España que “por ser el culo de Europa” y antigua “madre patria”, sirve de enlace y se erige en el espacio en que se lleva a cabo la transculturación. Es necesario resaltar en este punto que la transculturación hallada en esta canción coincide plenamente con la realidad del capitalismo transnacional anteriormente indicado. En este sentido, baste recordar que en ese año de 1994 Sabina, Aute, Serrat, Miguel Ríos, Ana Belén y Víctor Manuel ofrecen una serie de recitales en Cuba dentro del llamado proyecto “Amo esta Isla” que fue financiado no sólo por la Fundación Pablo Milanés, sino, y más importante todavía, por la compañía Kawama Caribbean Hotels.

En el siguiente álbum de Sabina, *Yo, mi, me, contigo* (1996), encontramos la ratificación del sueño caribeño con un tema como “Postal de La Habana”, de nuevo con la colaboración de Pablo Milanés. La situación de decadencia de la Isla, con claras referencias al embargo y a la guerra sucia estadounidenses, se mezcla con la celebración de un paraíso festivo musical, racial y sexual de Cuba. Es ahora el viajero “Sabina” (“un flaco de Jaén”) quien recorre la isla en compañía de su guía cubano (“un chicharrillo gordo”), Milanés, para redescubrir no sólo la miseria en la que se encuentra Cuba, sino sobre todo para mostrar la capacidad caribeña de superarla a través del danzón, el son, el songo, las cervezas y las mulatas. Por otro lado, La Habana, como postal, se convierte en un espacio en que realidades históricas se mezclan con las literarias y musicales. Fidel, Al Capone, Hemingway, Beny Moré, el Che, Lezama, Guillén, Guillermo Tell, y Colón comparten todos el mismo espacio y forman el desfile carnavalesco al que invitan a seguir al final de la

canción. Es evidente que incluso cuando las referencias históricas se hacen explícitas, este desfile final al que se nos invita es una textualización de la Historia al más claro estilo postmodernista, y por tanto su “congelación” y “paralización”. Pero también es la presentación de un Caribe idílico descubierto y recorrido por un españolito con un cubano como guía.

Esta “congelación” de la Historia es la misma que estructura la mirada hacia México⁸ en este mismo disco, ahora con “Viridiana”. Nuevamente mezcla Sabina la realidad histórica con la ficción, pero ahora son “La Malinche” y Hernán Cortés los personajes que temporal y textualmente se convierten en Viridiana y el gachupín (Sabina). Sacada la primera del texto cinematográfico de Buñuel (un gachupín asimilado a la mexicanidad), representa a una prostituta en la zona fronteriza de Tijuana. Lo que plantea este tema musical (con melodía de corrido y mariachis a lo pop) desde una base que se reconoce explícitamente carnavalesca, es otra vez la posibilidad de “convivencia” de las dos culturas, de las dos naciones, una reescritura de la Historia desde su textualización postmoderna, y por ende caracterizada por la anulación del pasado.

La mirada hacia Argentina que Sabina propone en su último disco *Enemigos íntimos* (1998), en colaboración al cincuenta por ciento con Fito Páez, es un caso diferente a los analizados de México y Cuba. Aquí ya no hay música “tradicional” o “popular” argentina. El tango, aunque parezca mentira, no está entre las melodías. El rock, tal vez el género musical más transnacional de todos, sirve como base musical, y, sin embargo, lo que se logra con la estructura del disco es una “colaboración aparente.” Todos los temas del disco están compuestos en colaboración, excepto la canción “Yo me bajo en Atocha”, cuya autoría pertenece exclusivamente a Sabina. Esta colaboración que permea a lo largo de la composición del disco y que encuentra su momento de culminación con la última canción “Enemigos íntimos del cálculo y la norma” es, sin embargo, paralela a una corriente contraria que contradice la fusión establecida en el nivel de la autoría. El título del álbum, por ejemplo, proviene del título de la última canción, pero ahora con una omisión a todas luces significativa que nos deja con un “enemigos íntimos” que elimina toda ambigüedad. Asimismo, esta falta de fusión anticipada en el título del disco se ratifica con la organización del álbum en un toma y daca entre los dos cantantes, turnándose en la presentación de temas. Por otra parte, tampoco en el nivel temático parece producirse el mestizaje. En este sentido, es sintomático que se presente una canción dedicada a Madrid, escrita y cantada por Sabina, seguida de

⁸ La congelación se produce también en otro ámbito que creo necesario apuntar aquí. En 1996, el Subcomandante Marcos le envía a Joaquín Sabina un poema al que quiere que el compositor español ponga música. En vez de musicar dicho poema, Sabina le escribe una canción nueva en 1998 a la que pone música Fito Páez, y que todavía no ha visto la luz ni parece haber sido interpretada. Este silencio al que ha sido abocada la canción dedicada al zapatista contrasta claramente con la aparición de canciones de homenaje a Marcos publicadas por jóvenes cantantes como Ismael Serrano, Pedro Guerra o Manu Chao.

una cantada por Fito, aunque compuesta por ambos, dedicada a Buenos Aires. Podríamos decir que ante un género musical transnacional como el rock, aquí estamos ante la reivindicación de lo nacional, Argentina y España, como entidades completamente separadas⁹. Es tan sólo en el tema de Sabina a Madrid (único tema del álbum compuesto en solitario por el español)¹⁰ en donde las dos naciones comparten espacio. Sin embargo, ese compartir se lleva a cabo a través del sujeto musical en su calidad de viajero cosmopolita que enlaza y relaciona lugares diversos que, en un momento u otro, han sido centros hegemónicos y espacios importantes para el devenir cultural y político de lo latinoamericano y lo español. Tres ciudades latinoamericanas (las mismas que aparecen en sus canciones), dos europeas y una estadounidense, que al final dejan como eje hegemónico a Madrid:

He llorado en Venecia,/ me he perdido en Manhattan,/ he crecido en La Habana, he sido un paria en París,/ México me atormenta, Buenos Aires me mata,/ pero siempre hay un tren que desemboca en Madrid.

Según lo explicado, en conclusión, pareciera que Sabina propone ante la globalización y la entrada de España en el concierto político y económico de occidente un regreso a la mirada de hermandad hacia Latinoamérica. Sin embargo, esta presunta mirada de hermandad y transcultural se presenta claramente "nostálgica" en su sentido más ex-colonizador. Sabina, y con él bastante parte de esa postmodernidad de izquierdas, recrea e imagina una Latinoamérica en la que España es siempre una presencia constante, la invade y se la apropia, ya sea a través de la tradición (música "regional" que traspasa las fronteras continentales); ya sea a través de la Historia para rescribirla con otro final distinto y, a todas luces, feliz; o ya sea para posicionarse como centro hegemónico o zona de contacto de culturas dispares.

⁹ Es curioso que esta separación espacial y musical se complete tiempo después en el nivel personal con la trifulca entre Páez y Sabina, y esas cartas-poemas que se dedicaron el uno al otro (Menéndez Flores, 207-215).

¹⁰ Esta canción reitera la evolución de la relación entre el andaluz y Madrid iniciada con "Pongamos que hablo de Madrid", canción a la que Sabina cambió la última estrofa en una versión posterior. La primera versión rezaba: "Cuando la muerte venga a visitarme/ que me lleven al sur donde nací./ aquí no queda sitio para nadie. . . / Pongamos que hablo de Madrid." Mientras que la versión final dirá: "Cuando la muerte venga a visitarme / no me despiertes, déjame dormir. / aquí he vivido, aquí quiero quedarme . . . / Pongamos que hablo de Madrid."

APÉNDICE

“Por el bulevar de los sueños rotos” (*Esta boca es mía*)

En el bulevar de los sueños rotos
vive una dama de poncho rojo,
pelo de plata y carne morena.
Mestiza ardiente de lengua libre,
gata valiente de piel de tigre
con voz de rayo de luna llena.

Por el bulevar de los sueños rotos
pasan de largo los terremotos
y hay un tequila por cada duda.
Cuando Agustín se sienta al piano,
Diego Rivera, lápiz en mano,
dibuja a Frida Kahlo desnuda.

Se escapó de una cárcel de amor,
de un delirio de alcohol,
de mil noches en vela.
Se dejó el corazón en Madrid
¡quién supiera reír como llora Chavela!

Por el bulevar de los sueños rotos
desconsolados van los devotos
de San Antonio pidiendo besos,
“Ponme la mano aquí, Macorina”
rezan tus fieles por las cantinas,
Paloma Negra de los excesos.

Por el bulevar de los sueños rotos
moja una lágrima antiguas fotos
y una canción se burla del miedo.
Las amarguras no son amargas
cuando las canta Chavela Vargas
y las escribe un tal José Alfredo.

Se escapó de una cárcel de amor,
de un delirio de alcohol,
de mil noches en vela.
Se dejó el corazón en Madrid
¡quién supiera reír como llora Chavela!

Las amarguras no son amargas
cuando las canta Chavela Vargas

y las escribe un tal José Alfredo.

Se escapó de una cárcel de amor,
de un delirio de alcohol,
de mil noches en vela.
Se dejó el corazón en Madrid
¡quién supiera reír como llora Chavela!

“La casa por la ventana” (*Esta boca es mía*)

Quemaron todas las naves
para iniciar una nueva vida
pagaron cara la llave
de la tierra prometida.
Pero, en lugar del Caribe,
con su bachata, con sus palmeras,
la madre patria recibe
al inmigrante por peteneras.

Y no es bona Barcelona
cuando la bolsa, primo, no sona,
y gana el cholo en Madrid
menos que un perro sin pedigrí,
y el mestizo por Sevilla,
va dando el cante por pesadillas
y si dos vascos atracan
a un farmacéutico en Vigo
jura el testigo que eran sudacas.

Y cada fin de semana
tiran la casa por la ventana
marcándose un agarrado
en El Café del Mercado
que no es lo mismo que el Tropicana.

Se matan haciendo camas,
vendiendo besos, lustrando suelos,
si pica el hambre en la rama
la tortolilla levanta el vuelo.

Y en plazoletas y cines,
por un jergón y un plato de sopa,
con una alfombra y un Kleenex
le sacan brillo al culo de Europa.
Y el cuerpo de policía

viene con leyes de extranjería
y al moro de la patera
le corta el rollo una patrullera,
y al mulato sabrosón
le dan en toda la inquisición,
y al gitanito la ola
malaje y paya le quema
el tejadito de la chabola.

Y cada fin de semana
tiran la casa por la ventana,
chilabas y desayuno
de kifí con té moruno
y escriben cartas a su sultana.

Y cada fin de semana
con sus caderas dominicanas,
compadre, una guarachita,
candombe, samba o rumbita...
¿o es que usted no estuvo nunca en La Habana?

Y el coreano currela
vendiendo lollos de plimavela
y en bares como el paquete
de guineano cuesta un billete,
y al almacén del judío
van seis niños buscando lío,
y el ingeniero polaco
que vino huyendo del frío
ya es mayordomo del tío del saco.

Y cada fin de semana
tiran la casa por la ventana,
y mientras planchan un traje
su corazón de viaje
se va cantando La Varsoviana.

Y cada fin de semana
queda el negrito
con la ucraniana,
y bailan polca y pasito,
y soplan vodka y mojito
y vuelven trompas por la mañana.

“Postal de La Habana” (Yo, mi, me, contigo)

Desde el balcón
 que daba al malecón
 veía cada mañana
 los peces de La Habana
 bailando con la historia un guaguancó.

Y en el hotel
 el mundo iba al revés,
 y el siglo en camiseta
 regaba las macetas
 y en cada bicicleta caben tres.

Y la noche insensata
 con sus ojos de fuego
 negros, como dos perlas de carbón,
 provocándome al juego
 tropical y pirata
 de la gata mulata y el ratón.

Y en vez de las respuestas que buscaba
 un ciclón de preguntas me esperaba,
 y en el desván del alma de la gente
 dormía Silvio soñando con serpientes.

Y a las barbas de la revolución
 les salían más canas cada día,
 y el mañana era un niño que mentía,
 y todos se llamaban Robinsón.

Y el cuerpo al sónico cosongo.
 Songo de Changó, songo de Martí.
 Que no se pare el sónico cosongo.
 Con el corazón yoruba lucumí.
 ¡Que siga el sónico cosongo!
 Sígueme, sígueme.
 Me pone negro el sónico cosongo.
 Para que lo baile el negro Milanés.
 Mire usted.

Desde el balcón
 la calle era un danzón
 y el cielo una acuarela
 manchada por las velas
 de las tres carabelas de Colón.

Y en este hotel tocó Beny Moré
la noche que Al Capone
perdió los pantalones
a la ruleta rusa con Fidel.

Y las viejas banderas
llamando a las trincheras
desde el mural añil de la pared
donde una mano ha escrito
“Haydeé, te necesito”
sobre la boina mítica del Ché.

Y nos bebimos todas las cervezas,
y besamos a todas las cubanas,
y el chulo de las musas de La Habana
llevaba una manzana en la cabeza.

Y el Caribe embestia contra el Hotel,
y demasiados sueños dependían
de la buena o mala puntería
que tuviera aquel día Guillermo tell.

Mamita el sónico cosongo.
Va pa Varadero, viene de Madrid.
Que no se duerma el sónico cosongo.
Sol Portocarrero, luna de marfil.
Que siga el sónico cosongo.
Sígueme, sígueme.
Para gozar el sónico cosongo.
Para mi compadre Pablo Milanés.
Pablito, el sónico cosongo.
Sírvese con sal del mar de las Antillas.
Abrazadito al sónico cosongo.
Pa' que la mulata mueva la rodilla.
Bendito sónico cosongo.
Nunca se lo aprende el gringo Hemingway.
Qué rico el sónico cosongo.

Yo soy un hombre sincero,
sincero y sin infinito,
y antes de morirme quiero
vivir la vida un poquito.

Sí señor, cómo no.
Asúcar, sónico cosongo.

Manos arriba, alto ¿quién vive?
 Dale candela al sóngoro cosongo.
 Amo esta isla, soy del Caribe.
 Me sube el sóngoro cosongo.
 Un chicharrero gordo, un flaco de Jaén.
 Carajo el sóngoro cosongo.
 Songo de Lezama, songo de Guillén.
 Fandango sóngoro cosongo.
 Sígueme, sígueme.

“Viridiana” (*Yo, mi, me, contigo*)

En Tijuana, tres noches por semana,
 se trabajaba el Méjico la nuit.
 “¿Qué hubo, señor? Me llamo Viridiana
 y me apellido veinticinco mil”.

Yo no buscaba amores mercenarios
 y ella no era la venus de Buñuel,
 pero el tequila de los solitarios
 sabe mejor contigo, mademoiselle.

Y dos rondas más tarde la besaba
 y tres besos después me convenció,
 y en un meublé por horas que alquilaba
 ahorita les diré lo que pasó.

Tantas cosas me dio que no me daban,
 tantas caricias casi de verdad,
 que a mi se me olvidó que trabajaba
 y ella no se acordó de trabajar.

Por eso, sin faltar una semana,
 cuando me ven entrar al cabaré
 los mariachis, mirando a Viridiana,
 le cantan “Y volver, volver, volver”.

Y aunque en mi cumpleaños dé una cena
 y no vengan mis hijos a cenar,
 con ella cada noche es Nochebuena
 y nunca se termina el carnaval.

Porque no hay bajo la luna mejicana
 mejor menú para un perro andaluz
 ni manos que hagan como Viridiana

la tarta de manzana y el amor fou.

Con el corrido de la bella Malinche
y el pinche
gachupín
¡que viva México la nuit! Que sí.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BHABHA, HOMI K. "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse." *Twentieth Century Literary Theory. A Reader*. Ed. Newton, K. M. Nueva York: Sant Martin's Press, 1997. 293-301.
- GRAHAM, HELEN y ANTONIO SÁNCHEZ. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Eds. Graham, Helen & Jo Labanyi. Nueva York: Oxford UP, 1995. 406-418.
- LABANYI, Jo. "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity." *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Eds. Graham, Helen & Jo Labanyi. Nueva York: Oxford UP, 1995. 396-405.
- MENÉNDEZ FLORES, JAVIER. *Joaquín Sabina: Perdonen la tristeza*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- PERRIAM, CHRIS. "Gay and Lesbian Culture." *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Eds. Graham, Helen & Jo Labanyi. Nueva York: Oxford UP, 1995. 393-395
- PRATT, MARIE LOUISE. *Imperial Eyes Traveling Writing and Transculturation*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995.
- SUBIRATS, EDUARDO. "Postmoderna modernidad: La España de los felices ochenta." *Quimera* 145 (1996): 11-18.