

TINTA Y TIEMPO, LA METACANCIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE JORGE DREXLER

TINTA Y TIEMPO, METASONG IN JORGE DREXLER'S PRODUCTION

MICAELA MOYA

Universidad de Salamanca

micaelamoya@usal.es

 0000-0002-3175-8661

Recibido: 30/04/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar las distintas manifestaciones de la metacanción en la producción del uruguayo Jorge Drexler. En este sentido, primero indagaremos sobre algunas de las manifestaciones de la metaliteratura para, luego, centrarnos en dos trabajos que reflexionan en torno al incipiente concepto de metacanción: De Miguel (2021) y Baños Saldaña y Sánchez Ungidos (2023). Partiremos de estas aproximaciones para proponer nuestra propia definición de metacanción. A partir de ella, analizaremos textualmente un conjunto de canciones de Jorge Drexler en las que se reflexiona sobre el propio proceso de creación. El recorrido diacrónico por la obra de Drexler nos permitirá no sólo mostrar sus distintas miradas sobre el acto de crear canciones, sino también pensar en su obra en un sentido general y, finalmente, aportar a los estudios de la metacanción, todavía poco transitados.

Palabras clave: Metacanción, Jorge Drexler, canción de autor en español, metaliteratura.

Abstract

This paper aims to analyze the various manifestations of metason (metacanción) in the work of the Uruguayan artist Jorge Drexler. To this end, I will explore some manifestations of metaliterature and focus on two case studies that delve into the emerging concept of metason: De Miguel (2021) and Baños Saldaña and Sánchez Ungidos (2023). We will propose our own definition of metacanción within the framework of aforementioned studies. Based on this definition, we will conduct a textual analysis of a selection of Jorge Drexler's songs that reflect on the creative process in itself. A diachronic examination of Drexler's work will allow us not only to showcase his various perspectives on the act of songwriting, but also to consider his oeuvre in a broader sense, ultimately contributing to the relatively underexplored field of metacanción studies.

Key words: Metason, Jorge Drexler, Spanish Singer-songwriter, Song, Metaliterature.

“El acto de creación es el pasaje de la nada al ser.
O sea, estás en una hoja en blanco, no hay nada y
si tenés suerte, un rato después, hay algo ahí, se materializa algo.
En ese sentido, sí que es una cosmogénesis, la creación de un microuniverso”
(Jorge Drexler, *Caja Negra*)

La reflexión sobre el acto de creación está presente desde el comienzo de los tiempos. En este sentido, el pasaje de la nada al ser, como lo describe Drexler en la cita que hemos elegido de epígrafe, puede explicarse de distintos modos ¿Serán las musas? ¿Será fruto de la inspiración? ¿O producto de la paciencia y del trabajo del poeta-cantautor? ¿De dónde llegan las canciones? A Drexler le importa especialmente reflexionar sobre el propio quehacer. No por nada titulará su último disco (y también a la canción homónima) “tinta y tiempo”. Sin duda, una toma de posición sobre lo que implica la creación poética, que aunque a veces llegue de lugares desconocidos, siempre requiere el trabajo y la paciencia del cantautor o, lo que es lo mismo, tinta y tiempo.

Jorge Drexler (Montevideo, 1964) no necesita ya mayores presentaciones. El cantautor uruguayo, aunque a él mismo no le guste este término,¹ cuenta con más de diez discos. El último de ellos es el que da nombre a nuestro trabajo: *Tinta y tiempo* (2022). Drexler también tiene un premio Oscar, que le fue otorgado en 2005 por la canción “Al otro lado del río” que compuso para la película *Diarios de motocicleta*, dirigida por Walter Salles. Su importancia en la escena de la canción en español es innegable y su producción, en constante movimiento (no por nada dirá en una de sus canciones que “estamos vivos porque estamos en movimiento”) tiende redes² con otros actores del campo musical tan diversos entre sí como Joaquín Sabina,³ C. Tangana⁴ o el argentino Kevin Johansen.⁵ Jorge Drexler es, desde nuestro punto de vista, una de las voces indispensables de la canción en español.

En este estudio nos proponemos analizar las canciones de Drexler en las que se diseña una poética de autor para detectar cambios y evoluciones. Además, con este trabajo buscamos también profundizar los estudios en torno a la metacanción, aún incipientes.

¹ “Cuando llegué a España me decían cantautor, que es una palabra que no me gusta: suena como chori-pán, como gomaespuma” (Cervantes, 2022).

² Entendemos las redes según Claudio Maíz, quien señala que: “Las redes en general lo son en tanto y en cuanto sea posible la identificación de un objetivo común, un lenguaje más o menos homogéneo y las políticas de amistad que animan las relaciones” (2011: 76).

³ La relación entre Drexler y Sabina ha sido puesta de manifiesto por el uruguayo en numerosas ocasiones. Cabe recordar que gracias al impulso que Sabina le dio al entonces otorrinolaringólogo uruguayo, Drexler decide dejar a un lado su profesión como médico y mudarse a España para dedicarse de lleno a la música. Una muestra muy concreta de esto, que narra los entretelones de este viaje, es la canción-oda que le dedica al cantante de Úbeda en su disco *Salvavidas de hielo*, “Pongamos que hablo de Martínez”. También Drexler ha contado en numerosas ocasiones que fue Sabina quien lo inspiró a escribir la “Milonga del moro judío”.

⁴ En el último tiempo las colaboraciones entre ambos fueron frecuentes, tal como vemos en “Hong Kong” o más visiblemente en “Nominao” de *El madrileño*, el disco que C. Tangana sacó en 2021, o “Tocarte” incluida en el nuevo disco de Drexler, *Tinta y tiempo* (2022)

⁵ Kevin Johansen y Drexler han colaborado en numerosas ocasiones. Por citar algunos ejemplos, Drexler escribe y canta junto con Johansen “No voy a ser yo”, perteneciente al disco *City Zen* (2004) del argentino. También en 2022, Drexler ha grabado junto con Johansen la canción de Leonard Cohen “Suzanne”.

La galaxia meta y los aportes en torno al concepto de metacanción

La literatura desde sus comienzos se ha mirado a sí misma y esta actitud comprende todos los géneros literarios. Ramón Pérez Parejo señala que: “esta tendencia de autoindagación y crítica del lenguaje estuvo siempre presente en la actividad literaria desde sus orígenes, incluso en las manifestaciones escritas que aún no distinguían entre poesía, filosofía e historia” (2002: 12). Sin embargo, la crítica especializada comenzará a indagar y teorizar sobre el fenómeno autorreferencial en la década de 1970. Para Marta Ferrari, un posible inicio de estas teorías es la introducción del término “metalenguaje” (2001: 13). Productivo será para nuestro análisis recuperar la noción de metaliteratura, que Leopoldo Sánchez Torre define del siguiente modo: “la metaliteratura propiamente dicha se caracteriza por el hecho de que la reflexión sobre la literatura no es un tema más, sino el principio estructurador del sentido del texto” (1993: 65). Igualmente interesante será recuperar algunas de las concepciones de metapoesía, según Pérez Parejo

la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto, que habla de sí, interrogándose, mirándose al espejo, en suma, un tipo de poesía que deja de interesarse por la realidad objetiva o la intimidad y reflexiona sobre la propia creación poética (2002: 11).

Por su parte, Federico Peltzer la entiende como aquellos textos en los que “el poeta desnuda las vicisitudes del acto creador, los interrogantes que lo asedian; lo que siente como poético y la manera de llevarlo a cabo a través de la obra” (1994: 19). Aunque no es objeto de este trabajo incidir en otros conceptos teóricos en torno a la galaxia meta, resultan antecedentes ineludibles a la hora de reflexionar en torno a la metacanción.

En torno a los estudios específicamente acerca de la metacanción encontramos dos aportaciones, ambas muy recientes. Por un lado, el capítulo de Emilio de Miguel, “Metacanción en la canción de autor en español” contenido en *Entre versos y notas: canción de autor en español* (2021) y por el otro, la intervención de Guillermo Sánchez Ungidos y José Ángel Baños Saldaña en el último congreso CELEHIS (2022), titulada “‘Un veneno cruel y violento’. La nueva (meta) canción de autor en español”.

En su artículo, De Miguel propone un recorrido propio y fecundo por distintas manifestaciones de la metacanción. Comienza su estudio emparentando este género con otras formas metaliterarias y afirma: “si hoy podemos hablar de metacanción, es porque desde mucho tiempo atrás se viene reflexionando y escribiendo a propósito de distintas formas metaartísticas y, en concreto, de metaliteratura, con sus lógicas particularizaciones: metaficción, metateatro, metapoesía” (2021: 42). Aunque, desde el comienzo, asume la intención de sobrepasar las posibilidades del género en un sentido estricto:

El objetivo de este estudio no se ajusta con toda probabilidad al análisis de lo que podría entenderse *sensu stricto* como metacanción. Para que una pieza pudiera obtener tal consideración quizás deba atenerse a lo establecido por los estudiosos de lo metaartístico y, en consecuencia, podrían denominarse así únicamente las creaciones cuyas características coincidieran con aquellas “obras de literatura, teatro, cine, fotografía o cómic, [que] han vuelto el espejo de la representación hacia sí mismas para representarse, dotándose

así de una dimensión reflexiva que identificamos anteponiendo el prefijo *meta* al arte o medio específico” (Pardo García, 2017: 409).

Por adelantar algunos de los modos en que las muestras que analizaré rebasan los límites teóricos de la metacanción, es seguro que comprobaremos no solo la indicada posibilidad de autorreferencia, sino varias otras maneras de ruptura del convencionalismo conforme al cual, cuando escuchamos una canción, recibimos un producto que se nos entrega, ajenos nosotros mismos a las circunstancias en que está elaborado (2021: 41)

De esta manera, la definición que propone De Miguel contempla otras posibilidades y se plantea lo suficientemente abierta para que ingresen en ella distintas manifestaciones:

Entenderé así por piezas musicales que pueden catalogarse bajo tal denominación aquellas en que se encuentre como rasgo principal un componente introspectivo, activo en tal grado que la reflexión del autor sea explícita y afecte a la esencia misma de la pieza que compone. Igualmente consideraré metacanción aquellas composiciones que incluyan referencias directas al proceso de creación de la pieza estudiada o que contengan reflexiones explícitas del cantautor sobre su actividad y/o sobre las normas del arte que está practicando. Y sin la pretensión de agotar la complejidad de posibilidades existentes, indico que obtendrán igualmente la consideración de metacanciones aquellas en que un personaje cumpla alguna función impropia del mundo imaginario al que pertenece, así como las creaciones en que el autor se convierta en personaje visible y activo de la obra (2021: 47).

Partiendo de esta definición, De Miguel propone un recorrido posible (el investigador enfatiza, a lo largo del artículo, que su planteamiento no pretende cerrar las posibilidades de la metacanción)⁶ que contempla dos grandes grupos: “Metacanción y otras rupturas en composiciones de tema amoroso” y “El cantautor en el espejo de sus canciones”, conjunto más afín con la teorización estricta de la metacanción. De Miguel incluye distintas subcategorías en cada una de estas constelaciones, algunas más cercanas a la propia definición de la metacanción (“El cantautor escribe que está escribiendo” en el primer grupo o “El cantautor y sus circunstancias” en el segundo) y otras que se alejan de la definición en el sentido más estricto e inciden en estas otras formas de ruptura del convencionalismo que menciona el investigador (nos referimos a grupos como “Lirismo y lucro” de la primera colección o “El autor intertextualiza” del segundo).

El principal aporte de Emilio de Miguel es, sin dudas, la definición propuesta que abre el panorama permitiendo el ingreso de otras formas, no estrictamente contenidas dentro de la metaliteratura. Asimismo, es de destacar la loable intención del profesor de Salamanca por sistematizar y generar categorías para pensar en un universo heterogéneo. De igual modo, el *corpus* elegido por el investigador resulta de interés, dado que propone un panorama amplio de la canción en español: se analizan canciones de Javier Krahe, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Víctor Manuel, Fito Cabrales, Robe Iniesta, Manolo García, Luis Eduardo Aute, Nacho Vegas, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Jorge Drexler.

⁶ “El material que podemos analizar es tan cuantioso que, a buen gusto, muchos lectores estarán sumando aportaciones propias a la selección que ofrezco” (2021: 80).

Por otra parte, Guillermo Sánchez Ungidos y José Ángel Baños Saldaña presentaron en el marco del VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española /Latinoamericana / Argentina una comunicación titulada “‘Un veneno cruel y violento’. La nueva (meta) canción de autor en español”. Allí los profesores se plantean la relevancia de estudiar la construcción del autor en la metacanción. Entienden que la importancia de enlazar la metacanción con la metapoésía tiene que ver no tanto con la búsqueda de la familiaridad entre géneros, sino, más bien, con la idea de la autorreflexión como una preocupación antropológica universal y, por tanto, con su carácter performativo. En este sentido, resaltan la necesidad indagar en la voluntad comunicativa. Los especialistas repasan distintas teorizaciones producidas acerca del fenómeno metapoético (Martín Estudillo, Pérez Parejo, Prieto de Paula, Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, Baños Saldaña), concepto al que luego diferencian de otras teorizaciones como las autopoéticas (Casas, Sánchez Torre), por las que toman partido porque suponen siempre un acontecimiento cultural en sí mismo.⁷

Asimismo, los investigadores destacan el doble valor de la canción de autor: el musical y el literario, y señalan que estas esferas tienen que relacionarse entre sí y que debemos buscar el punto de roce. Afirman que las nuevas voces como el Kanka, Ismael Serrano, Rozalén, Vanesa Martín, entre otras, continúan, con más o menos fidelidad, las líneas maestras iniciadas por Krahe, Sabina, Serrat, Rosa León, Paco Ibáñez o incluso Bob Dylan para enlazar poesía y canción no solo a través de la palabra, sino también en la propia intención de actuar por medio de un texto para concienciar, para protestar o para diseñar una imagen de colectivo opuesta a la de otros. Para los investigadores la clave está en diferenciar entre la performatividad (el acto creativo en sí) y la *performance* (la producción habilidosa y reflexiva). En este sentido, sostienen que lo real de la canción de autor se construye precisamente desde la autoconsciencia y desde la retórica, desde una performatividad y una autoficción que se acoge a unas convenciones genéricas. Para Baños Saldaña y Sánchez Ungidos, la canción de autor está abriendo sus fronteras a través de recursos como la ironía, que desestabilizan la propia experiencia estética. Los investigadores concluyen que debemos buscar nuevas vías de análisis a la canción de autor porque hay que considerarla como un hecho performativo, como un fenómeno cultural y no como un componente únicamente textual.

Su corpus de trabajo incluye canciones de autores contemporáneos como Juaninacka, Rayden, Xoel López, Ismael Serrano, Rosalía y J. Balvin y C. Tangana. Aunque el enfoque del trabajo es interesante, consideramos que los autores no ejecutan, a lo largo de su ponencia, el abordaje que proponen para el estudio de la metacanción, sino que esbozan un rápido análisis textual de los ejemplos proporcionados y se detienen a pensar qué imagen de cantautor se delinea en cada caso. Asimismo, echamos en falta una definición clara de lo que se entiende por metacanción porque, aunque se señala que se encuentra en línea con el concepto de autopoética, no se proponen distinciones o matices entre este y el de la metacanción. El punto más productivo de este trabajo es la

⁷ Los investigadores entienden que la autopoética supone una autorreflexión consciente y una isotopía meta (por este motivo, estudian canciones enteras que reflexionan sobre la canción y no fragmentos). Además, este concepto les es más productivo porque, al no tener una distinción genérica, les permite situar un conjunto de textos autorreflexivos de distinto tipo en una misma constelación pragmática (Lucifora, Scarano).

construcción de un corpus más contemporáneo, que sigue al que analiza De Miguel, y la propuesta de realizar un análisis del hecho performativo en sí.

Partiendo de estas aportaciones, entendemos a la metacanción como aquella canción⁸ construida en torno a la reflexión sobre el propio quehacer poético o, en otras palabras, como aquella canción que desnuda su procedimiento y muestra su propia construcción. Coincidimos con De Miguel en que la metacanción se encuentra en la estela de los estudios en torno la metaliteratura y bajo estos mismos presupuestos teóricos es que nos proponemos estudiarla. En este sentido, el enfoque que se utilizará será esencialmente textual, solo se hará una breve referencia a la música cuando se encuentre una correspondencia con dicho análisis. Aunque compartimos con Sánchez Ungidos y Baños Saldaña la necesidad de pensar a la canción de autor como un objeto cultural, en un sentido performativo, creemos que este trabajo excede a nuestra propia concepción de metacanción. Si es sobre la escritura de la propia canción sobre lo que se reflexiona en las metacanciones, el trabajo se deberá hacer, desde nuestro punto de vista, sobre el propio texto. El enfoque de los investigadores será iluminador para pensar en los bordes de la metacanción: para qué se escribe, cuál es la imagen que el autor diseña sobre sí mismo fuera de la canción, cómo influye la música y de qué manera la performance abre o incorpora otros sentidos. Sin embargo, como señalábamos, lo que nos interesa es la metacanción *stricto sensu*, es decir, la canción que reflexiona sobre su propio proceso de escritura.

La metacanción en la obra de Jorge Drexler

La obra de Jorge Drexler está llena de canciones que se miran a sí mismas para reflexionar sobre el propio quehacer. Podría, incluso, decirse que este es uno de los grandes temas que cruzan la obra del cantautor, ya que la temática aparecerá con mucha frecuencia en los discos del autor uruguayo. Nos proponemos realizar un recorrido desde las primeras a las últimas metacanciones para rastrear los vaivenes de una poética en constante movimiento. Nos ocuparemos sólo de un *corpus* compuesto estrictamente por metacanciones,⁹ aunque somos conscientes de que existe un amplio conjunto compuesto por aquellas canciones que involucran reflexiones de tipo metapoético, pero que no estructuran la composición, que no estudiaremos en esta ocasión.¹⁰ A partir del análisis textual de la producción del uruguayo, intentaremos demostrar, en línea con las aportaciones de De Miguel y Sánchez Ungidos y Baños Saldaña, la fecundidad de la metacanción en la canción de autor en español.

Si seguimos un orden cronológico, en esta sección de metacanciones “puras” nos encontramos inicialmente con “Dos colores: blanco y negro” del disco *Vaivén* (1996). Emilio de Miguel la recupera sobre el final de su artículo y afirma sobre ella:

⁸ En este sentido, compartimos con Baños Saldaña y Sánchez Ungidos la necesidad de estudiar canciones completas y no fragmentos que, desde nuestro punto de vista, no podrían ingresar en esta categorización.

⁹ Entendidas, como la hacen Baños Saldaña y Sánchez Ungidos, como composiciones íntegramente dedicadas a reflexionar sobre el propio quehacer.

¹⁰ Algunos ejemplos de canciones en donde hallamos reflexiones metapoéticas, aunque no se trata de metacanciones en sentido estricto son: “Edén” y “Tatuaje” de *La luz que sabe robar* (1992), “Eco” del disco homónimo (2004), “Una canción me trajo hasta aquí” de *Amar la trama* (2010) y “Oh, algoritmo” y “Amor al arte” de *Tinta y tiempo* (2022).

Jorge Drexler nos ha dejado un brillante testimonio, tan metafórico como realista, del proceso de creación de una pieza. Estableciendo una audaz analogía entre canción y pintura, y manteniendo ese soporte retórico con gran coherencia a lo largo de la composición, informa de la evolución que ha sufrido una de sus creaciones desde un ideal punto de partida hasta la verdad de lo realmente ejecutado (2021: 80-81).

Tal como señala De Miguel, la canción de *Vaivén* (1996) propone un proyecto de canción que muta y se transforma desde sus intenciones iniciales hasta el producto final. La analogía con la pintura se hace evidente desde la primera propuesta, construida en primera persona del plural (será la pareja amorosa la que acompañe al sujeto poético en esta figuración): “Nuestra primera intención / era hacerlo en colores: / una acuarela que hablara / de nuestros amores”. Este arranque pleno de color, que se refuerza con otras imágenes como “un colibrí polícromo parado en el viento / una canción arcoíris / durando en el tiempo”, marca un escenario muy optimista que “habría de casar con el ilusionado contenido que pretende transmitir, a saber, una positiva vivencia amorosa” (De Miguel, 2021: 81). Se incluye también a un tercer actor en esta escena, el director de la banda (que parece ser el propio sujeto poético) que “silbando bajito, / pensaba azules y rojos para el valsecito”. Sin embargo, una serie de circunstancias que están asociadas a cuestiones externas a quienes escriben, hacen que la canción que se desdibuje y los planes se arruinen: “Pero ustedes saben, señores, muy bien cómo es esto / no nos falló la intención, pero sí el presupuesto”. La canción, entonces, abandona los colores de manera paulatina (“fuimos quitando primero de nuestra paleta / una mirada turquesa de marco violeta/ luego, el carmín de las flores encima del piano/ una caída de sol cuando empieza el verano”), hasta quedarse “en blanco y negro / esta canción /quedó en blanco y negro / con el corazón”. De este modo, la primera intención “ya no fue más que un viejo recuerdo” y la canción queda deslucida y el sujeto poético, decepcionado. En este sentido, la canción que recibimos es el recuento de un proceso que no alcanza el final esperado. No podemos dejar de recurrir a las palabras de Emilio de Miguel que sintetiza, mucho mejor que nosotros, el carácter de “Dos colores: blanco y negro”:

Creo que estamos ante un caso original y brillante de ejercicio metacancioneril. Pocas veces, en efecto, tendremos una información tan franca y al tiempo tan poética del proceso por el que un proyecto concebido con las más altas aspiraciones acaba siendo el producto, ya no tan ideal, que finalmente recibimos [...]. Todo ello, no es necesario insistir, es muestra consumada de metacanción, puesto que las afirmaciones allí expresadas sobre la canción que escuchamos son, en definitiva, la canción que recibimos. Estamos ante un caso de madurez compositiva, con logrado entrecruce de lucidez y confesión. Es decir, ante una muestra depurada de metacanción (2021: 82).

“Milonga paraguaya”, perteneciente al disco *Llueve* (1997), es la segunda canción dentro de esta serie. En este caso, se establece un diálogo con la propia canción: la milonga paraguaya es la destinataria. Su propio género¹¹ y especialmente su gentilicio la convierte en “prima lejana de Mangoré”, una clara referencia al guitarrista paraguayo

¹¹ No será la única vez que Drexler cultive este género y tampoco la última que decida nominar a su canción como tal. Su producción cuenta también con la “Milonga del moro judío”. También ha grabado versiones de la “Milonga de ojos dorados” de Alfredo Zitarrosa.

Agustín Pío Barrios Ferreira, también conocido como Nitsuga Mangoré. Este diálogo que se establece con la canción,¹² y especialmente con una proveniente del género milonga, puede encontrar un claro antecedente en una canción que ha versionado y grabado en más de una ocasión Jorge Drexler, “Milonga de ojos dorados” del uruguayo Alfredo Zitarrosa. En numerosas ocasiones, Drexler ha reconocido la influencia vital de Zitarrosa en su formación musical, compartida por toda su generación. En este sentido, el diálogo íntimo con la milonga paraguaya que propone Drexler se parece mucho al tono que emplea Zitarrosa en “Milonga de ojos dorados”, pero mientras el último establece un vínculo con la milonga para preguntar por su amada y para pedirle que lo ayude a encontrarla y reconquistarla,¹³ Drexler lo utiliza como un puntapié para pensar en la propia construcción de la canción. De este modo, primero le pregunta a la milonga por los mensajes que le está dando la noche, incomprensibles para un sujeto incapaz de recogerlos: “¿Qué me estará queriendo decir / la noche / que no lo sé?”.

Luego, el cantautor da cuenta de que la escritura de la canción involucra no sólo la música, sino también, y de manera decisiva, a los sentimientos: “Yo miro a mi guitarra / busco en las grietas del corazón”. Para cerrar la estrofa se plantea lo ridícula que resulta su interlocutora a la que, sin embargo, no abandonará hasta el final: “Cómo estaré de solo / que estoy hablándole a una canción”. La búsqueda se reproduce también en el papel en blanco que, a pesar de que pasa el tiempo, sigue sin estrenarse: “Pasa un segundo / como pasa una página en blanco / que no estrené”. La consciencia del inexorable fracaso del poeta se hace evidente en “paso la vida / buscando un verso / que nunca encontraré”. Sin embargo, el optimismo vuelve sobre el final porque frente a una situación de completo desamparo (solo, varado y lejos del mar), el sujeto poético entiende que “aunque no tenga nada / tendré a esta copla esperándome”. La llegada de los versos parece intempestiva, pero a la vez paciente porque la copla espera al cantautor en donde esté, como si le perteneciera sólo a él. Sobre el final, se describe a la milonga paraguaya como una mujer (otro punto de contacto con la milonga de Zitarrosa) y el cantautor le pide: “abre tus brazos / y suéltate el pelo”. Así, se confirma que es a ella a quien se busca, a quien se venía buscando desde el comienzo. Aunque el tiempo parece erigirse aquí como un factor fundamental en la construcción de la canción, es cierto que los versos parecen llegar solos, como inspirados por una fuerza superior que no se identifica. El cantautor, aunque tiene la certeza de que estarán, no puede apurar la llegada de la copla ni tampoco es capaz de encontrar el verso preciso. No obstante, frente a estas dificultades, sobreviene un final tranquilizador en el que se produce una reunión, construida en la canción a la manera de un encuentro amoroso, entre la milonga y el cantautor, que permite sellar el proceso de creación. Esta vez, la milonga paraguaya parece responder a las necesidades del poeta.

¹² Cabe destacar que el hecho de que la metacanción se produzca a partir de un diálogo es una de las tantas formas que estudia Emilio de Miguel bajo el epígrafe “El cantautor dialoga”. Allí nos propone un recorrido por algunas canciones de Krahe y de Aute en las que la interlocutora es la musa, otra de Krahe en la que se establece una conversación con sus músicos, una metacanción de Aute en la que habla con un amigo y una última del mismo autor en la que el diálogo se tiñe de connotaciones sociales.

¹³ Los primeros versos de la canción ya dejan claro este pedido y el tono de súplica que el cantautor establece con la milonga: “Milonga de ojos dorados / cantale a la que yo quiero; / tu corazón compañero, / musical y acompasado, / vaya volando a su lado / y dígame que no puedo vivir”.

La siguiente metacanción que encontramos en un recorrido diacrónico por la obra de Jorge Drexler es “Que el soneto nos tome por sorpresa”. Esta canción, que no está incluida en ninguno de los discos del uruguayo, forma parte de la banda sonora de la película *Lope* (2010).¹⁴ Tal como su propio paratexto indica y, en línea con la temática de la película que aborda la vida del Fénix, la canción sigue este molde estrófico. La única variación es que los tercetos, que son el estribillo de la canción, se repiten al final. De hecho, cabe señalar que este texto se escribe con la intención de ser sólo un soneto y su conversión a canción es posterior y motivada por el director de la película.

El soneto tiene un marcado carácter metapoético, igual que el clásico “Un soneto me manda hacer Violante...” de Lope de Vega. También comparte con el soneto de Lope la idea de que el poema es una suerte de espacio al que el poeta puede entrar. En el primer terceto dice Lope de Vega: “Por el primer terceto voy entrando, / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando” (1968: 194). Drexler, en cambio, abre su soneto recuperando esta idea: “Entrar en este verso como el viento / que mueve sin propósito la arena / como quien baila que se mueve apenas / por el mero placer del movimiento”. Este inicio, más allá del guiño intertextual a Lope, marca cierta voluntad del sujeto poético: aunque, como veamos en versos posteriores, el soneto provenga de un lugar inaccesible para el autor, es vital su voluntad inicial de escribirlo. Por el otro lado, las comparaciones que se construyen nos muestran que la escritura no tiene un propósito (como no la tiene el viento cuando mueve la arena), pero aun así provoca placer (como el que tiene quien baila sólo por el placer del movimiento). El segundo cuarteto también incide en la falta de un propósito concreto: “Sin pretensiones sin predicamento / como un eco que sin querer resuena”, pero también otorga a la palabra un poder trascendente, ajeno a la voluntad del autor: “dejar que cada sílaba en la oncena / encuentre su lugar y su momento”. El estribillo insiste en esta última idea, es decir, en que el soneto llega desde un lugar ajeno al sujeto poético, como una sorpresa, ya consumado: “Que el soneto nos tome por sorpresa / como si fuera un hecho consumado”. Luego, el poema esbozará, en los tercetos, una serie de comparaciones entre la sorpresa que provoca la llegada del soneto y la que provocan otros elementos como los rompecabezas (“como nos toman los rompecabezas / que sin saberlo nacen ensamblados”). Otra comparación se establecerá con el amor, que llega sin que sepamos de dónde ha venido, igual que el verso: “Así el amor, igual que un verso empieza, / sin entender desde donde ha llegado”. Este ejercicio metapoético, devenido metacancioneril, es dentro de toda la producción de Drexler aquel en el que hay un mayor apego por las formas estróficas (únicamente comparable es el caso de “Milonga de moro judío” que, bajo pedido de Joaquín Sabina, se escribe en décimas espinelas). Además, su primigenio carácter literario es evidente

¹⁴ La historia de esta canción es curiosa. No se trata de un encargo directo de parte de la dirección de la película. Jorge Drexler estaba presente en las grabaciones porque su esposa, Leonor Watling, era una de las actrices protagonistas y él estaba en el set cuidando a su hijo. En este contexto, entabla una fuerte amistad con el director de la película, Andrucha Waddington. Además, Drexler, según él mismo confiesa, había empezado a leer a Lope de Vega con vehemencia para empaparse del proyecto en el que participa su mujer. La reunión de estos dos factores lleva a que le escriba un soneto a Waddington, como el regalo de un amigo. Sin embargo, tal como declara el propio Drexler, el director tenía otra idea para este soneto: “Fue un regalo personal, porque yo uso mucho los versos para comunicarme con los amigos. A los dos o tres meses de esto, Waddington me llama y me dice: ‘Estoy editando la película y no paro de leer el texto. ¿Por qué no le ponés música y lo colocamos en los créditos?’” (Otheguy, 2011, s/p).

en los diálogos que establece el texto con la tradición española del Siglo de Oro y muy especialmente con Lope de Vega.

También en 2010 se publica el noveno álbum del cantautor uruguayo, *Amar la trama* (2010). Allí nos encontramos con “Las transeúntes” que incide especialmente en las condiciones de composición. De este modo, se nos muestra a un cantautor que recibe distintos estímulos externos mientras intenta escribir su canción. Estos lo distraen de su tarea y dificultan la concreción su composición. Emilio de Miguel ubica acertadamente a “Las transeúntes” en la estela de “No hago otra cosa que pensar en ti” de Joan Manuel Serrat, que también da cuenta de un accidentado proceso creativo (2021: 64-65). En la canción de Drexler, las distracciones tienen que ver esencialmente con lo que pasa en la calle a la que el cantautor observa, desde su balcón, mientras intenta escribir: “mirando desde mi balcón, las transeúntes/ haciendo de cuenta que estoy tomando apuntes / y ella busca algo en su cartera / y yo me digo ya llegó la primavera / y la maceta enfrente se llenó de brotes / y allá abajo el barrio se llenó de escotes”. Los progresos que el cantautor va realizando también son puestos de manifiesto en la canción (“y la tarde se escapa / verso adentro”), pero el tono general sigue siendo el de la dificultad y el desaliento: “y yo sigo buscando / sin encontrar mi centro / y pongo ladrillo sobre ladrillo /y sigo sin dar con el estribillo”. Los estímulos externos van creciendo porque las transeúntes, a ojos del cantautor, se organizan para formar una coreografía: “las transeúntes se han organizado / tienen el deambular sincronizado/ y van haciendo su coreografía / con las rodillas del color de la alegría / cada farola tiene ya su bailarina / y la banda viene entrando por la esquina”. Es curioso apuntar que, justo después de este verso, efectivamente ingresa en la canción una banda que cambia por completo su tono musical. El fracaso de la escritura de esta canción, de tono claramente amoroso como se puede apreciar en el estribillo,¹⁵ queda evidenciado sobre su final: “y las musas huyen si las asedias / y otra canción que va a quedar a medias”. De esta manera, Drexler sostiene que la palabra debe llegar naturalmente y la insistencia en su búsqueda puede resultar contraproducente.

La misma idea reaparece en la siguiente canción que integra nuestro *corpus*, “La noche no es una ciencia exacta” del álbum *Bailar en la cueva* (2014). Aquí se afirma: “Una canción aparece de pronto/ y se clava en el alma como un cuerpo extraño”. Esta vez, la metacanción bucea, de nuevo, sobre el proceso inconcluso de una canción que se quiere escribir, pero fracasa y no llega a buen puerto. Sin embargo, mientras que el tono de “Las transeúntes” era animado y alegre, “La noche no es una ciencia exacta” carga con una mirada más pesimista, tanto desde la letra como desde la música. El sujeto poético elige un contexto que, a simple vista, parece idóneo para la creación poética: “vine hasta al mar con la noche en la mira / mis lentes de cerca, mi guitarra rota / con una hoja en blanco que en blanco quedaría intacta”. Los elementos están dispuestos y el cantautor insiste en su búsqueda: “llamaba a la puerta con todas mis armas / con algunos vicios, algunas virtudes / pensé para mí que cumplía los pasos de un pacto / pero la musa no pacta”. La musa se le niega de nuevo, como en “Las transeúntes”.

¹⁵ Nos referimos a los siguientes versos: “Y entonces me pregunto / ¿Qué es lo que viste en mí? / ¿Qué es lo que te hizo abrir así? / Tus miedos, tus piernas, tu calendario / las siete puertas sagradas de tu santuario / la extraña luz de tu cámara oscura / el infranqueable cerrojo de tu armadura”.

Ante el fracaso claro, el cantautor se cuestiona a sí mismo cómo con tanta experiencia insiste en buscar la canción y no sabe que debe esperar a que esta llegue sola: “yo debería a esta altura saberlo / yo debería ya tenerlo claro a mis años / una canción aparece de pronto / y se clava en el alma como un cuerpo extraño”. La soledad no logra su cometido, no trae la anhelada canción, sino, por el contrario, otros elementos no deseados: “la soledad no traía canciones / traía demonios, resaca, tormenta / traía el extraño regalo de ser un eterno autodidacta”. Este autodidacta concluye la canción aprendiendo que ni la noche ni hacer canciones son ciencias exactas y, por lo tanto, no hay método que valga.

Salvavidas de hielo (2017) es el siguiente trabajo de Jorge Drexler y allí se incluyen dos metacanciones: “Abracadabras” y “Quimera”. La primera de ellas, que el uruguayo canta junto a Julieta Venegas, va a incidir en el trabajo del cantautor. Frente al corpus previo en el que el cantautor sólo parecía responsable de ponerse en la situación de escritura porque la canción siempre llegaba de manera inesperada, aquí se hace énfasis en el proceso de hacer la canción: “ponemos nota sobre nota / palabra sobre palabra / con un deseo preciso”. En un trabajo que parece minucioso, metódico y hasta manual, también hay un factor esencial que excede completamente al cantautor: “que surta efecto el hechizo de nuestros abracadabras”. El paso del tiempo y la paciencia del cantautor también serán esenciales para lograr que la canción sea efectivamente mágica: “dejamos que el tiempo pase / buscando dar a una frase esa fuerza misteriosa”. Otro punto interesante de esta metacanción, y que hasta el momento no había sido abordado en la producción de Drexler, tiene que ver con la recepción de las canciones, igualmente misteriosa para el cantautor que desconoce el efecto que pueden tener sus canciones: “¿Y a dónde van las canciones? / que soltamos en el viento / llevando a qué corazones, quién sabe qué sentimientos”. Todavía con la duda de si el hechizo funcionará y qué efectos tendrá, el cantautor no sólo celebra la propia escritura, sino que incita y anima a la de otros: “quien tenga un verso que dar / que abra la mano y lo entregue / que a la flor de la poesía / no hay melancolía que no la riegue”. El hechizo puede surtir efecto o no, pero el cantautor no dejará de intentarlo.

Desde su propio título, “Quimera” nos anticipa el imposible. Asistimos a la exploración de un sujeto-cantautor que emprende una búsqueda tan imposible como incesante: “te salgo a buscar, quimera / mariposa de papel / te pienso seguir buscando / la vida entera”. Esta vez encontramos una descripción mucho más detallada de las características de este sujeto que se autfigura como “un pescador de sueños” y “un catador de auroras”, características ambas que inciden en el carácter etéreo de la búsqueda. La descripción de sus actividades, igualmente vinculadas con el campo semántico de lo volátil, lo ubican claramente como un cantautor (de ahí que quede claro que la quimera que se busca es, en realidad, la canción y por eso podemos adscribirla dentro de nuestro *corpus* metacancioneril): “la vida cantando nubes / buscando que el cielo rime / dejando en la hoja en blanco / cicatrices que el tiempo imprime”. Marcado el carácter de metacanción está también con los escasos elementos con los que emprende la búsqueda este sujeto poético: “No cuento más que con mi empeño / y esta pluma voladora”. A diferencia de otros casos que hemos analizado, aunque se sabe desde el inicio (incluso desde su paratexto) que la búsqueda persigue un imposible, el carácter de la composición es sereno y optimista y el sujeto poético asume, con felicidad, este trabajo incesante.

Finalmente, nos encontramos con la canción que da título a este trabajo y también al último álbum de Jorge Drexler, “Tinta y tiempo” (2022). Drexler escribe esta baguala, según declara en numerosas ocasiones en entrevistas y conciertos, en un momento de crisis compositiva producto de la pandemia COVID 19. El paratexto nos anticipa las dos necesidades básicas para la escritura de la canción: tinta y tiempo. Este binomio se repite como un mantra a lo largo de toda la canción, incluso alterando su orden: es tanto tinta y tiempo (el uso que prevalece) como tiempo y tinta.¹⁶ Aunque, en ocasiones, estos elementos entran en conflicto con el propio cantautor que pierde la paciencia: “pero me cuesta esperar / y cuando toca decantar / lentamente lo que siento / yo me impaciente”. Esta frustración se supera porque el sujeto poético elige volver a intentarlo y vencer al desaliento (“luego lo vuelvo a intentar”). Aunque el foco será el trabajo, también se incide en que la llegada de la canción excede a las facultades del cantautor, tal como hemos apuntado en otras composiciones: “nunca sé /ni por qué / ni cuándo. / Esa voz / yo no la / comando” y “cada cuento / si ha de pintarse, se pinta” (versos en los que, como en “Dos colores: blanco y negro”, se recurre a un símil con la pintura). Un último aspecto para destacar de esta metacanción es la imagen que desarrolla el cantautor sobre sí mismo y sobre su propia producción poética. Se entiende aquí esta como un intento, volátil y móvil, que puede modificarse, en línea con la noción de búsqueda incesante que se proponía “Quimera”: “lo que dejo por escrito / no está tallado en granito / yo apenas suelto en el viento / presentimientos”. El propio cantautor plantea las dificultades de esta búsqueda, en la que se encuentra también perdido: “Y al final, siempre ando a tientas / sin brújula en la tormenta”. Pese a todo esto, es consciente, y de ahí su repetición incesante hasta el cierre de la canción, que la canción solo vendrá con el tiempo y la tinta, que implican, claro está, su paciente trabajo.

Conclusiones

En el final de nuestro recorrido, también signado por el tiempo y la tinta, no queda más que reforzar el carácter autorreflexivo de la producción de Jorge Drexler, que se mira (parafraseando a Sánchez Torre) constantemente en el espejo de la canción. Habrá que resaltar también algunas líneas que se repiten en este recorrido diacrónico por la obra del uruguayo: la llegada de la canción no puede ser controlada por el propio cantautor, que debe esperarla con paciencia. Aun así, consciente de su fracaso, el músico no abandonará nunca (como lo demuestran las sucesivas metacanciones) esta búsqueda. Es consciente de que el tiempo hará lo propio y traerá, tinta mediante, la canción esperada. De hecho, podríamos afirmar que la última de las canciones analizadas, “Tinta y tiempo”, da cuenta de una madurez compositiva en tanto logra encontrar en estos dos elementos los cimientos de la canción, mostrando así lo esencial del trabajo del cantautor, aunque sin olvidar el carácter misterioso de la llegada de la canción. Por otro lado, este recorrido nos permite dar cuenta de la versatilidad de Drexler, un cantautor que experimenta con

¹⁶ Es curioso apuntar que Drexler juega también con el orden de los términos para dar nombre a sus giras. Mientras que la primera, en la que se presenta el disco, se llama como él “Tinta y tiempo”, su segunda vuelta se llama “Tiempo y tinta”.

distintos géneros musicales y ritmos, como podrá comprobar quien escuche esta selección de canciones. La experimentación, incluso, también lleva, como vimos, al uruguayo a probar distintos moldes estróficos clásicos como el soneto. De ahí la proliferación de metacanciones: en una poética en constante movimiento la reflexión y revisión sobre la propia práctica se vuelve esencial y, a la vez, incesante.

Por otra parte, este trabajo nos ha permitido demostrar que el terreno de la metacanción es muy fecundo en la última canción de autor en español. La obra de Drexler nos revela, además, que existe un amplio *corpus* de textos que responden a la definición más estricta de metacanción: la canción que reflexiona sobre sí misma y sobre su proceso de construcción. Teoría y práctica a la vez, la metacanción de Jorge Drexler nos invita a seguir recorriendo la galaxia meta.

Referencias bibliográficas

- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel; y SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo [CELEHIS UNMdP] (25 de marzo de 2023). *Mesa temática literatura española*. Coordina: Facundo Giménez [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2hoRv-5cYm0&t=1316s>
- CERVANTES, Xavier (6 de mayo de 2022). 'Cantautor' es una palabra que no me gusta: suena como 'choripán' (entrevista a Jorge Drexler). *Ara* [en línea]. Disponible en https://es.ara.cat/cultura/musica/cantautor-palabra-no-gusta-suena-choripan_128_4362500.html#:~:text=%C2%A1Y%20me%20encanta!,chorip%C3%A1n%2C%20como%20gomaespuma.
- DREXLER, Jorge (1996). "Dos colores: blanco y negro" [canción] en *Vaivén*.
- DREXLER, Jorge (1997). "Milonga paraguaya" [canción] en *Llueve*.
- DREXLER, Jorge (2010). "Que el soneto nos tome por sorpresa" [canción]
- DREXLER, Jorge (2010). "Las transeúntes" [canción] en *Amar la trama*.
- DREXLER, Jorge (2014). "La noche no es una ciencia exacta" [canción] en *Bailar en la cueva*.
- DREXLER, Jorge (2017). "Abracadabras" y "Quimera" [canciones] en *Salvavidas de hielo*.
- DREXLER, Jorge (2022). "Tinta y tiempo" [canción] en *Tinta y tiempo*.
- FERRARI, Marta (2001). *La coartada metapoética José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- MAÍZ, Claudio (2011). Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo. *Cuadernos del CILHA*, 14, 75-91. Disponible en <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4166>
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2021). Metacanción en la canción de autor en español. En NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca; y SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. *Entre versos y notas: canción de autor en español* (41-92). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- OTHEGUY, Martín (17 de febrero de 2011). Aguafuertes montevideanas. Entrevista con Jorge Drexler. *Montevideo Portal*. Disponible en <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Entrevista-con-Drexler-uc131602>
- PELTZER, Federico (1994). *Poesía sobre poesía (En la literatura argentina contemporánea)*. Buenos Aires: Botella al mar.

- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002). *Metapoesía ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50- Novísimos)*. Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- VEGA, Lope de (1968). *La dama boba. La niña de Plata*. Madrid: Espasa-Calpe.