

# **SIMETRÍAS Y AMOR BIOLOGICISTA EN *TINTA Y TIEMPO*, DE JORGE DREXLER (2022)<sup>1</sup>**

María ESTEBAN BECEDAS  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*  
ORCID: 0000-0003-4325-9699

## **Resumen:**

Este artículo pretende reivindicar el interés filológico de las letras de canciones como forma lírica a través de un estudio de caso. Entre los cantautores contemporáneos más destacados en lengua castellana se encuentra Jorge Drexler, cuya poética refleja de manera creciente una postura autorial sólida que remite a su formación científica. En el álbum *Tinta y tiempo* (2022), Drexler expresa una visión particular del amor, relacionada con la biología evolutiva. Atenderemos a las formas simétricas que impregnán el disco, prestando particular atención a la décima interpretada por Rubén Blades en el primer tema, y explicaremos cómo ello se sitúa el conjunto de la poética drexleriana. Nos referiremos también al papel del cantautor en la «Alexisfera», comunidad artística caracterizada por el uso recurrente de formas estróficas clásicas.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado al amparo de un contrato predoctoral FPI UNED – Banco Santander en vigor (1 febrero 2023 – 31 enero 2027) y constituye un resultado del Proyecto M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción», proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y septiembre de 2028.

**Palabras clave:**

Canción de autor. Biología evolutiva. Proyecto autorial. Jorge Drexler. Alexisfера.

**Abstract:**

This paper seeks to reclaim the philological interest of song lyrics as a lyrical form throughout a case study. Among the most prominent contemporary singer-songwriters in the Spanish language, we find Jorge Drexler, whose poetics increasingly reflect a solid authorial project rooted in Drexler's scientific background. On the album *Tinta y tiempo (Ink and time, 2022)*, Drexler expresses a particular vision of love, related to evolutionary biology. This study examines the symmetries that permeate the full album, especially focusing on the *décima* or ten-line stanza performed by Rubén Blades on the first track, as well as Drexler's poetic project and his role within the «Alexisphere», an artistic community defined by the recurrent use of classical strophic forms.

**Key Words:**

Singer-songwriting. Evolutionary biology. Authorial project. Jorge Drexler. Alexisphere.

Una de las discusiones que a menudo acompañan a todo el que esté familiarizado con los estudios filológicos, y más concretamente con el ámbito de la oralidad, concierne a las relaciones entre literatura y música, o a la posición indeterminada de la canción dentro de los cánones poéticos o literarios. ¿Qué puede hacerse, académicamente hablando, con un género que a todas luces tiene un componente textual, pero, sin embargo, no se sostiene sin otros dos elementos fundamentales? Nos referimos, claro está, a la música (nadie podrá discutir, por mucho que nos adentremos en disquisiciones teóricas, que en una canción debe existir melodía, armonía y ritmo para que la identifiquemos como tal) y a un tercer elemento quizás no tan evidente pero insoslayable, y que ha ganado importancia en los últimos tiempos, con el auge de las redes sociales

y la cultura de la imagen: la puesta en escena, la parte performática. En este cajón de sastre de «lo performático» podrían englobarse diferentes atributos que acompañan al escritor de canciones contemporáneo y que no siempre aluden al hecho literal de «poner en escena» la canción, a su forma de interpretarla encima de un escenario, frente a un público solícito. Hablamos, por ejemplo, de la postura de autor (Meizoz, 2016), es decir, el retrato que el cantautor hace de sí mismo como parte de su proyecto artístico, que tiende a evolucionar con los años y en el caso de algunos autores, como Joaquín Sabina, a ganar importancia hasta el punto de confundirse con lo personal (Ruiz, 2021; Laín, 2018, 2021 y 2024). En las letras del que, al cierre de estas líneas, es el último álbum de estudio de Jorge Drexler (Montevideo, 1964), editado en 2022 bajo el sugerente título de *Tinta y tiempo*, encontramos una llamativa evolución de la postura autorial respecto a sus discos anteriores.

En este estudio dejaremos de lado la cuestión musical para referirnos a la poética drexleriana y, como parte de esta, a un tratamiento científico de la sentimentalidad, coherente con el conjunto de la obra de Drexler y que culmina con la publicación del mencionado *Tinta y tiempo*; así como a la posición divulgativa que el cantautor uruguayo desempeña en la comunidad creativa conocida como la «Alexisfera» (Esteban Becedas, 2024 y 2025).

## Estado del arte

Hace ya varias décadas que el estudio de la canción popular contemporánea y en especial de lo que suele conocerse como «canción de autor» (a grandes rasgos, el subgénero de canción que presenta un cuidado particular a la parte textual) ha logrado abrirse paso en los estudios filológicos. Desde que el medievalista Emilio de Miguel publicara en 2008 su *Joaquín Sabina, concierto privado*, un riguroso análisis del corpus sabiniano, esta línea de investigación ha ido cobrando fuerza, frente quienes defienden, por un lado, que la canción contemporánea no tiene cabida en nuestra especialidad y de ella deben ocuparse los musicólogos o los conocedores del medio audiovisual; y, en el extremo opuesto, la plena identificación de la

canción con la poesía, o su concepción como un subgénero poético que no merece una atención diferencial. Cuando en 2016 la Academia Sueca concediera el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, se produjo un revuelo en las universidades (y en las conversaciones de calle y las tertulias de bar) que puso de manifiesto este llamativo cisma entre aquellos que lo celebraban casi como un éxito propio y los no menos numerosos detractores. Resulta interesante que un galardón así llamado (recordemos que se denomina «Nobel de Literatura», no «Nobel de Poesía») despertara tantos pruritos, dado que Dylan representa, al margen de gustos personales, una de las figuras clave de la canción contemporánea mundial, cuya influencia en autores posteriores está sobradamente demostrada, y la altura literaria de sus letras implicó una transformación en las tendencias universales a la hora de escribir canciones (lo que Viñas Piquer denomina en 2020 «el efecto Dylan»). Si el de Minnesota no es digno de ese galardón, entonces ningún cancionista lo merece, y cabría preguntarse por qué para algunos la canción, esta forma de producción cultural (por no denominarlo directamente género literario), no tiene cabida en los mismos lugares que nadie disputa a la poesía, la narrativa o el teatro. Para responder a esto sería necesario considerar numerosos factores que, por limitaciones de espacio, no podremos atender aquí; uno, sin embargo, parece erigirse sobre los demás: la condición de la canción como un género popular y preminentemente oral, pues, si bien la letra tuvo que ser puesta por escrito en un primer momento, y experimentar sucesivas correcciones y reescrituras (muchas de ellas explicadas precisamente por las exigencias de la música y la necesidad de facilitar la entonación al intérprete), la canción no llega a nosotros a través de los ojos, en principio, sino de los oídos, y se integra en nuestra realidad cotidiana sin que exista necesariamente una voluntad de escucha ritual. Todo ello conduce a la mayoría de los teóricos a considerar la poesía y la canción como géneros literarios independientes, si bien son conocidos sus orígenes comunes y los permanentes encuentros e intercambios que los relacionan aún hoy o especialmente hoy, tras la proliferación de los bares literarios y los llamados «micros abiertos», donde tan frecuentemente la música y la poesía comparten espacios, sin que se

establezcan fronteras nítidas entre los géneros (Martínez Cantón, 2012). Los poemas musicalizados representan el caso más evidente de confluencia, y en ello no parece existir discusión sobre su consideración como literatura, dado que se trata de un texto previo (nacido como poema, concebido como tal) al que más adelante se le adscribe una melodía, con mayor o menor acierto. Sabemos que, en los casos más felices, la canción llega a imponerse en popularidad sobre el texto original, hasta el punto de que el público ignore la preexistencia como poema de la letra. Al fin y al cabo, ¿quién dijo aquello de «todo pasa y todo queda [...], golpe a golpe, verso a verso»? Puede ser que lo escribiera Machado, pero un buen día lo cantó Serrat y el texto no volvió a ser el mismo. Dejó de ser un poema de Antonio Machado para convertirse en una canción de Joan Manuel Serrat (García Gil, 2021).

De lo aquí planteado se infiere, por una parte, la capacidad de la canción para amplificar los textos, para «democratizarlos», volviéndolos más accesibles al público que la poesía, sobre la que pesan numerosos prejuicios relacionados con el elitismo o la complejidad; por otra, la de resemantizarlos (Zecchetto, 2011). Y es que en la percepción de las mismas palabras cuando se leen en un libro o se recitan en voz alta y cuando se escuchan integradas en una canción existen notables diferencias. Pero ¿qué sucede cuando el texto y la música han nacido casi simultáneamente, uno para la otra y viceversa? ¿Podemos ocuparnos de ello los filólogos sin formación musical? La realidad es que, en último término, la materia prima en los oficios de cantor y poeta no es otra que la palabra; y las herramientas que nos permiten abordar los textos narrativos y poéticos son igualmente útiles para las letras de canciones (sin que ello signifique, por descontado, que puedan omitirse en su consideración esos dos elementos extratextuales a los que me referí hace algunas líneas: la música y la *performance*, y la postura autorial como parte de esta última).

Aclaremos que esta afirmación de que la poesía y la canción son géneros literarios distintos no implica en ningún caso establecer una jerarquía, en la cual la canción ocuparía el ominoso lugar de un género menor. Defender lo contrario (a lo que en cierta manera apuntarían los detractores del Nobel a Dylan) supondría afirmar que

el mejor autor de canciones sería inferior al poeta más mediocre, y cuesta creer que nadie que maneje niveles mínimos de cultura y sensatez pueda afirmar esto con convicción. Así pues, partamos de la idea de que, tratándose de géneros literarios diferenciados, la canción es uno más de los campos en los que se desarrolla la lírica contemporánea y es, por tanto, objeto de interés de los filólogos (De Miguel, 2021; García Rodríguez, 2017 y 2021). Para comprobarlo, basta con revisar las numerosas publicaciones que en los últimos años han gestado proyectos de investigación asentados en diferentes universidades españolas, europeas y latinoamericanas. Cabe destacar la labor del Proyecto «PoeMAS: Poesía para más gente. La poesía en la música popular española contemporánea» (PGC2018-099641-A-I00), promovido desde la UNED desde enero de 2019, con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades como Proyecto I+D de Generación de Conocimiento. El Proyecto PoeMAS y los que le dan continuidad tras su renovación, +PoeMAS (PID2021-125022NB-I00, septiembre 2022 – agosto 2025) y M+PoeMAS (PID2024-158927NB-I00, septiembre 2025 – septiembre 2028), abordan las relaciones entre literatura y música, entendiendo la canción de autor como un vehículo que permite a «más» gente acceder a la poesía (de lo cual procede el acrónimo que les da nombre) y tomando el testigo de un proyecto previo, «CANTes: Canción de autor en español» (referencia ASGINV000297130), que estuvo en vigor en la Universidad de Salamanca entre 2016 y 2018. En cuanto a las publicaciones, solo en el ámbito hispánico, destacan estudios recientes como los volúmenes coordinados por Guillermo Laín Corona *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (2018) y *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción* (2024), ambos en la editorial Visor; o monográficos como *La chanson dans l'Espagne contemporaine (XIXe-XXIe siècles): variations, appropriations, métamorphoses* (Franco y Olmos, 2020); *Entre versos y notas: canción de autor en español* (Noguerol y San José Lera, 2021); o *Un antiguo don de fluir: la canción, entre la música y la literatura* (Romano, Lucifora y Riva, 2021). Cabe señalar que el título de este último se extrae de una canción de Drexler, titulada asimismo «Don de fluir» e incluida en el álbum *Eco* (2004): «Porque bailas / como quien respira / con un antiguo don de fluir». Sin embargo, apenas existe

literatura académica sobre la obra de Drexler: si bien contamos con estudios desde la semiótica (Lucifora y Lucifora, 2017) o la musicología (Fornaro, 2019; Ingberg, 2018), el nicho filológico ha sido cubierto.

### **Jorge Drexler, ¿autor de poesía?**

Aunque abordemos la obra de Drexler como textos literarios, conviene aclarar que el propio autor no se considera poeta, ni tampoco músico, sino «cancionista», y este es el vocablo que emplearemos en nuestro estudio. La preferencia de este término sobre «cantautor» se explica porque el segundo induce con frecuencia a confusión, dado que uno tiende a imaginar al cantautor como aquel individuo que sube al escenario con la única compañía de su guitarra (y en la imagen clásica de resonancias americanas, de una armónica en su soporte), para defender textos propios de marcado carácter social o de un intimismo exacerbado. Pero muchos autores, como el propio Drexler, no corresponden a esta puesta en escena. Y, si bien la palabra «cantautor» podría utilizarse en su sentido más amplio (el de aquel que escribe, compone e interpreta sus propias canciones, equivalente de la figura francesa del ACI, *Auteur-Compositeur-Interprète*), Drexler prefiere la denominación de «cancionista» por integradora:

La ausencia de integración entre géneros llevó al circuito de cantautores a ser «cansautores» [...] Puedo ser muy aburrido cuando quiero, pero reconozco que «cantautor» como palabra es tan fea como «choripán». Me gusta más «cancionista», que también lo era Verdi o lo es Eminem (Drexler en Pontes, 2019, s/p.).

Aclarada la cuestión terminológica, veamos cuál es la relación de Drexler con la poesía en particular y la literatura en general, desde diferentes perspectivas, y el interés que ello aporta de cara a comprender su obra y su proyecto autorial.

### ***Drexler en el mundo editorial***

De la cita anterior se infiere que, con este juego de palabras clásico («cansautor» por «cantautor»), Drexler pretende alejarse de la imagen tradicional antes descrita, acorde con el «Autotango del cantautor» de Luis Eduardo Aute, y que viene con frecuencia asimilada al oficio de poeta. Y sucede también que Drexler, al contrario que muchos compañeros de generación, que firman con desigual acierto libros de poesía, a menudo en la colección Verso y Cuento de la editorial Aguilar (el caso de Rozalén, Mikel Izal y Andrés Suárez, o el excelente *Coraza de barro* de Javier Ruibal), la desaparecida Frida Ediciones (Ismael Serrano) o diferentes sellos de Planeta (Xoel López y la amplia bibliografía de Marwan), no ha publicado textos al margen de sus canciones. A excepción, claro está, de sus divertimentos métricos en redes sociales, a los que luego nos referiremos, y de un par de referencias a amigos: el prólogo para el narrador escénico Héctor Urién (2019: 15-17) y la pareja de décimas que, de forma nada casual, Drexler dedica a Marwan a modo de epílogo en su biografía (Alfaro, 2022: 189):

#### **Décima 1**

De Tulkarem hasta Soria,  
de Libertad a Berlín,  
la flecha del querubín  
voló y trazó nuestra historia.  
Y aprendimos de memoria  
que amar es romper barreras,  
y que credos y fronteras  
siempre han valido de poco  
cuando Cupido ha hecho foco  
con su saeta certera.

#### **Décima 2**

Y así tú y yo, amigo mío,  
iguales por diferentes:  
dos descreídos creyentes,  
dos puentes de un mismo río.  
Yo más moro que judío,  
tú más judío que moro...  
Dos voces de un mismo coro,  
dos perros sin pedigree...  
Y tu amistad, para mí,  
el mayor de los tesoros.

Sin embargo, en una entrevista de 2018 con motivo de la Feria del Libro de Buenos Aires, Drexler reconoce: «Tengo un libro entero de poesía libre desde hace un año y medio y estoy viendo qué hago con él, tengo una oferta para publicarlo, pero estoy evaluando el grado de necesidad que tiene el mundo de recibir un libro mío

(risas)»<sup>2</sup>. Así, podemos entender que la ausencia de libros de Drexler en el mercado tiene más que ver con un gesto autorial deliberado que con el desinterés por cultivar otras formas de literatura: puede intuirse que la escritura de ese libro derivara de un encargo de un gran grupo editorial, pues su nombre encajaba a la perfección entre los antes citados, y la decisión de no publicarlo se explicaría por sentirse ajeno al género, además de reforzar con ello su imagen de cancionista no-poeta.

### ***Drexler y la décima***

En la citada entrevista, leemos que el poemario en cuestión estaba escrito en verso libre. Pero otra de las caras de su poliédrica mente creativa ataña al uso recurrente, artístico y lúdico, de una estrofa en particular: la décima espinela. El origen de la fascinación de Drexler por esta estrofa radica en una conversación con Joaquín Sabina en 2003, la cual derivó en la composición de la «Milonga del moro judío» (Eco, 2004), y posteriormente se consolidó al entrar en contacto con el repentista Alexis Díaz-Pimienta y convertirse en uno de sus más aventajados discípulos. Pimienta (La Habana, 1966), autor de un vastísimo volumen de literatura escrita en diferentes géneros, se consagra a la investigación del repentismo o improvisación poética en estrofas clásicas, con protagonismo de la décima y, en menor medida, del soneto. Asimismo, la labor divulgadora de Pimienta viene dando lugar a una comunidad artística transoceánica, naciente y en expansión, de la que Drexler participa entre otros grandes nombres de la canción y la poesía y numerosos talentos casi desconocidos: la ya mencionada Alexisfera (Esteban Becedas, 2024: 97 y 2025). No obstante, es necesario señalar que, si bien las redes sociales drexlerianas constituyen un interesante archivo de décimas y semiespinelas (Martínez Cantón, 2021: 38), y en su pregón del Carnaval de Cádiz en 2013 también hubo presencia de esta estrofa (Lobo, 2021: 209-219), en el repertorio musical de Drexler solo encontramos dos canciones

---

<sup>2</sup> *Vid.*<[https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis\\_0\\_rkBonah2z.html](https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis_0_rkBonah2z.html)> [consultado 29-5-2025].

escritas en décimas: la citada «Milonga» y «Décima a la décima» (30 años, 2021), resultado esta de un experimento llevado a cabo en 2012 con la aplicación *N* de Samsung x Jorge Drexler. Caso particular es el de «El ojo en la diana», cinco décimas metapoéticas, prácticamente improvisadas, que Drexler musicalizó y presentó en la Casa de América, como introducción a su espectáculo conjunto con Pimienta en el marco del festival *Viva la canción* (19 de mayo de 2011). A estos tres testimonios se sumaría la décima interpretada por Rubén Blades en «El plan maestro», primer tema de *Tinta y tiempo*. La autoría de la décima no corresponde a Drexler sino a una de sus primas maternas, la astrofísica Alejandra Melfo. Más adelante nos detendremos en ella. Por otro lado, la charla TED titulada «Poesía, música e identidad» (2017), en la que Drexler explica la estructura de la décima y unos breves fundamentos históricos, ha alcanzado una altísima popularidad, superando de largo los tres millones de visualizaciones entre la página oficial de TED y su canal en YouTube<sup>3</sup>. Ese mismo año, Drexler había convocado a sus seguidores en redes sociales a escribir décimas dedicadas al *Guernica* de Picasso, para posteriormente seleccionar algunas, musicalizarlas e interpretarlas frente al cuadro, en un evento organizado por Radio 3 de RNE, «Suena Guernica», en conmemoración del octogésimo aniversario de la obra<sup>4</sup>. Y, en paralelo a estos movimientos de Drexler, en la ciudad de Cádiz había comenzado a concentrarse un grupo de autores cercanos a Pimienta que, por iniciativa del poeta, cantautor e historiador Fernando Lobo (Cádiz, 1979), se sirven de la mensajería instantánea de WhatsApp y las redes sociales para crear décimas conjuntas, instaurando una cierta cotidianeidad de coescritura octosílabica. En 2015 el grupo primigenio, *Décima masiva*

---

<sup>3</sup> *Vid.* respectivamente:

<[https://www.ted.com/talks/jorge\\_drexler\\_poetry\\_music\\_and\\_identity?language=es](https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity?language=es)> y  
<[https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo&ab\\_channel=TED](https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo&ab_channel=TED)>  
[ambos consultados 30/05/2025].

<sup>4</sup> *Vid.* <<https://www.rtve.es/play/audios/suena-guernica/suena-guernica-jorge-drexler/4055027/>> [consultado 30/05/2025].

(que constaba de diez miembros<sup>5</sup>, con el objetivo de aportar un verso cada uno hasta elaborar una décima completa) dio lugar a *Guasa decimal*, que fue ampliándose hasta alcanzar un total de treintaisés integrantes al cierre de estas líneas, con mayoría de cancionistas sobre los poetas escriturales e importante representación de artistas reconocidos de primer nivel<sup>6</sup>. Cabe destacar que Drexler fue una de las primeras incorporaciones al grupo tras abrirse la restricción de diez miembros. Para ampliar lo aquí expuesto sobre el uso drexleriano de la décima, véanse Martínez Cantón (2021: 38-40) y Esteban Becedas (2022, 2025a: 19-21 y 2025b: 152-158). Por el momento, basta considerar que Drexler desempeña en la Alexisfera un papel transmisor, en dos aspectos: por una parte, como ha quedado de manifiesto, la difusión eficaz de las artes improvisadoras de Pimienta y de la décima, a través de sus espectáculos en vivo y sus redes sociales, más que el uso de la estrofa en su propia obra; por otra, la inspiración de temas y rasgos estéticos. Y es que Drexler es el epítome de una corriente científicista visible en la poesía y la música de los autores de la Alexisfera, y que en *Tinta y tiempo* se hace particularmente explícita. En un estudio más amplio, convendría explorar los reflejos de esta.

Asumiendo entonces el distanciamiento deliberado de la figura del poeta y del cantautor clásico, veamos los rasgos que conforman el temperamento lírico de Drexler, para más adelante detenernos en el juego de espejos que representa *Tinta y tiempo*.

---

<sup>5</sup> Felipe Benítez Reyes, Paco Cifuentes, Alexis Díaz-Pimienta, Juan Gómez «el Kanka», Tito Muñoz, Antonio Romera «Chipi», María Rozalén, Javier Ruibal y Juan José Téllez, además del propio Lobo.

<sup>6</sup> A los diez anteriores se sumaron Pere Andreo, Omar Camino, José Manuel Díez «Duende Josele», Jorge Drexler, Gonzalo Escarpa, José González, Pedro Guerra, Víctor Lemes, Marwan, La Maui de Utrera, Juan Luis Mora, Stewart Mundini, Carlos Palacio «Pala», Luis María Pérez Martín, Martín Perilla, Jonathan Pocoví, Pedro Poitevin, Ana Prada, Raúl Rodríguez, Alicia Ruiz «Enfero Carulo», Tobías Schleider «El Topo Erudito», Ismael Serrano, Amanda Sorokin, Silvana Sosto, Nano Stern, Pía Tedesco, Héctor Urién y Toni Zenet. Y con el tiempo se produjeron las bajas de Cifuentes y Benítez Reyes, y posteriormente de Andrés Calamaro, Álex Ferreira y Alejandra Melfo.

## Breves apuntes sobre la poética drexleriana

Antes de proseguir, conviene aclarar que el empleo de conceptos como «poética» no se contradice con la postura defendida aquí de que canción y poesía son géneros diferenciados; al contrario, pretende poner de manifiesto que en el ejercicio creativo del cancionista se maneja la literatura como materia prima, partiendo de ella para derivar en la forma concreta de la canción. Sobre la poética drexleriana, y en coherencia con el campo relacional que de ella nace, podemos afirmar que existe un fenotipo que representa sus letras y se halla directamente relacionado con la formación en otorrinolaringología de Drexler y su (breve) experiencia como cirujano del oído antes de abandonar por completo el ejercicio de la medicina para desplazarse a España, instigado por Joaquín Sabina, en 1995. No es desacertado afirmar que Drexler ejerce de divulgador científico a través de sus letras, lo que se vuelve particularmente evidente en temas como «Todo cae», en el que emplea términos de física que ilustran el perpetuo movimiento de los cuerpos y, con ello, la tendencia natural hacia la decadencia; o «Esfera», donde se alude a la órbita de los electrones como metáfora amorosa (ambos en *Bailar en la cueva*, 2014). La poética drexleriana entiende la ciencia como una metáfora válida para cifrar y describir la realidad, que convive pacíficamente con todas las otras formas de percepción. Ello convierte a Drexler en el cancionista preferido de biólogos o astrofísicos. Es conocida su amistad con el paleoantropólogo Juan Luis Arsuaga (a quien volveremos a referirnos luego), el televisivo matemático Eduardo Sáenz de Cabezón o el neurocientífico de la comunicación Mariano Sygman, con quienes suma diversas apariciones públicas<sup>7</sup>. Asimismo, de sus conversaciones con la citada astrofísica Alejandra Melfo, prima de Drexler que llegó a formar parte de *Guasa decimal*, el cancionista extrajo la idea que desarrolla en «Despedir a los glaciares» (*Salvavidas de hielo*, 2017), como sucede en

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, la presentación del libro *Dime qué sientes*, del neurocirujano Jesús Martín Fernández, en el Espacio Fundación Telefónica el 26 de abril de 2024. *Vid. <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/dime-que-sientes/>* [consultado 30/5/2025].

*Tinta y tiempo* con Arsuaga y «El plan maestro». Respecto a la elección de estas compañías, Drexler afirma:

Cuando te sientas a hablar con ellos es como hablar con un poeta. Viven en éxtasis, contemplando la realidad, trasciende mucho lo material. Nunca me pareció importante quedarse solo en la razón, en acumular datos, sino que me encanta el asombro que producen los datos (Drexler en Oliva, 2022, s/p.).

Pero, más allá de la física teórica y de ciertas canciones abiertamente inspiradas en la medicina (como el divertimento «Fractura de escafoides tarsiano derecho», *Cara B*, 2008) o la antropología cultural (el caso de «Movimiento», que abre el álbum *Salvaridas de Hielo*, 2017, con los versos «Apenas nos pusimos en dos pies / comenzamos a migrar por la sabana»), en los últimos años de la producción drexleriana se percibe un interés creciente hacia dos cuestiones: por un lado, la reivindicación del baile como forma de flexibilización de las estructuras mentales, y con ello, una voluntad militante de dignificar de las músicas esencialmente bailables; por otro, la percepción de la realidad cifrada intuitivamente a través de la teoría de los fractales, que Urién (biólogo de formación y amigo de Drexler) aplica a la narratología en dos estudios en los que defiende que todo relato es, por naturaleza, fractal (2015 y 2023<sup>8</sup>). La geometría fractal presenta una «profundidad infinita y autosemejante» (Urién, 2015: 32), lo que también podríamos relacionar con el arte del repentismo: la poesía oral improvisada se construye ahondando sobre el detalle, lo que se alinea con la convicción escohotadiana de que la realidad es infinitamente densa. Así, en torno a esta filosofía de base científica, atravesada por la teoría de lo fractal y por un instinto rítmico que se ramifica en la música, métrica y el baile, orbita una serie de temas recurrentes, aquí sintetizados: 1) la reflexión metapoética y el proceso creativo; 2) las leyes de la termodinámica y sus implicaciones terrenas; 3) la

---

<sup>8</sup> Entre las dedicatorias del segundo volumen encontramos la siguiente: «A Jorge Drexler y Edu Sáenz de Cabezón, por tantos ratos fractales, por su amistad y por su apoyo en los libros desencadenantes de este» [Urién, 2023: 7].

búsqueda de orden en el caos a través de la repetición de patrones, lo que también se relaciona con la teoría de los fractales y deja entrever lecturas de Antonio Escohotado; 4) la voluntad humana de trascendencia, a través de la escritura o el amor; 5) la omnipresencia del deseo y su tiranía. Y en todos subyace una constante reflexión sobre la identidad individual, entendida como plural y mutable, vinculada a la noción de movimiento (Esteban Becedas, 2022: 78), y, con ello, cierta resistencia a percibir la esencia del individuo como un concepto estático. En esa misma línea, las canciones de Drexler parecen apuntar hacia una sola posibilidad de identidad colectiva, esto es, como miembros de la especie humana: «trsluce un sentimiento de no pertenencia, salvo por aquello más atávico, por la realidad de compartir como seres humanos un pasado evolutivo que inevitablemente nos adscribe a una comunidad prehistórica» (79).

### **El caso de *Tinta y tiempo* (2022)**

Tras este repaso somero por los temas típicamente drexlerianos y el bosquejo de una posible poética, detengámonos ahora en el último álbum publicado por el uruguayo al cierre de esas líneas, *Tinta y tiempo* (2022), tanto en su fisionomía de objeto físico como en su contenido, para valorar sus peculiaridades.

#### ***El álbum***

Los trampantojos comienzan ya en el arte del disco; esto es, el aspecto que presenta el objeto físico, tanto en su edición en CD como en vinilo. Aclaremos que son prácticamente idénticos, con el cambio proporcional de tamaño. Se trata, aparentemente, de una superficie blanca de cartón, con los números del uno al diez salpicados por el espacio cuadrado, y en la que solo detectaremos el nombre de Jorge Drexler y el título del disco si observamos con suficiente cercanía o tocamos la carátula, que presenta un mínimo relieve. Se trata, como explica el propio Drexler en su entrevista con

Jaime Altozano<sup>9</sup>, de una metáfora de la hoja en blanco y la ansiedad que esta produce a quien depende de la inspiración para desarrollar su carrera. Por su parte, el título es una definición (de las muchas posibles) del hecho físico de la escritura: la *tinta* que la mano escritora vierte y el *tiempo* que requiere para secarse y fijar de alguna manera la palabra. No deja de resultar irónico, tratándose de un autor del género oral y tan interesado en las artes efímeras como el *repentismo*, pero con ello se incide en la parte textual de los tres elementos básicos que conforman la canción como género, y esto constituye un primer punto de interés. En la contraportada del CD encontramos, como es habitual, los títulos de las canciones, aunque sin numerar y en aparente desorden, acompañados de una fecha y un lugar (lo que presumiblemente aporta información sobre el momento de composición) y, en los temas 1, 2, 3, 5 y 10 (o sea, la mitad del disco), de una dedicatoria escrita en versalitas. En la contraportada de la edición vinilo figuran también las letras de las diez canciones, como representando la victoria de la inspiración sobre la hoja en blanco y revelando, con ello, que se trata de textos lo bastante sintéticos como para poder acomodarse en esa superficie de apenas 32 cm<sup>2</sup>.

En contraste con la parte externa, el interior presenta un intenso color violeta, que podría representar el estallido cromático de la biodiversidad sobre la nada primigenia, y el CD es de un rojo agresivo, semejante al de las últimas páginas del libreto (las que contienen los créditos, agradecimientos y explicaciones), mientras que el resto está escrito en el negro sobre blanco convencional. Al desplegar completamente la caja descubrimos que cada número del anverso corresponde a un título del reverso, como si uno fuera el reflejo del otro o dibujara la imagen simétrica de dos manos extendidas, unidas por el dedo pulgar, lo que de nuevo nos remite a la estructura simétrica de la décima: abba ac cddc, esto es, dos redondillas unidas por un puente. Así, reuniendo la información contenida en ambas caras encontramos:

---

<sup>9</sup> *Vid.* <<https://www.youtube.com/watch?v=ruhUJB0nhkE>> [consultado 30/05/2025].

1. «El plan maestro», con Rubén Blades (Chueca, Madrid, 10 de febrero de 2020). Para Juan Luis Arsuaga.
2. «Corazón impar» (Chueca, Madrid, 11 de mayo de 2020). Para Eli<sup>10</sup>.
3. «Cinturón blanco» (El Palmar, Cádiz, 22 de febrero de 2021). También [sic] para Eli.
4. «Tocarte», con C. Tangana (Chueca, Madrid, 20 de junio de 2020).
5. «Tinta y tiempo» (La Guindalera, Madrid, 22 de marzo de 2021). Para *Tierra y tiempo*, de Juan José Morosoli.
6. «¡Oh, algoritmo!», con Noga Erez (Chueca, Madrid, 18 de noviembre de 2020).
7. «Amor al arte» (Chueca, Madrid, 19 de mayo de 2020).
8. «El día que estrenaste el mundo» (Chueca, Madrid, 18 de noviembre de 2020).
9. «Bendito desconcierto», con Martín Buscaglia (Montevideo, 9 de octubre de 2021).
10. «Duermevela» (Mazagón, Huelva 07/8/16 – Madrid 09/4/21) [sic]. A la memoria de mi madre, Lucero Prada da Silveira<sup>11</sup>.

Contamos, por tanto, con cuatro categorías: tiempos, espacios, colaboraciones y dedicatorias / inspiración. Organicemos la información en una tabla, para facilitar su interpretación:

---

<sup>10</sup> Hipocorístico de Leonor Watling, pareja del cantante en el momento de la composición del disco y madre de sus dos hijos menores, Luca y Leah Drexler Watling.

<sup>11</sup> Fallecida el 28 de junio de 2018, según indicó el propio Drexler en su cuenta de Twitter al día siguiente.

*Vid.* <<https://twitter.com/drexlerjorge/status/1012504115388272642>> [consultado 30/05/2025].

Número	Título	Colaboración	Lugar	Fecha	Dedicatoria
1	El plan maestro	Rubén Blades	Chueca, Madrid	10/02/2020	Juan Luis Arsuaga
2	Corazón impar	-	Chueca, Madrid	11/05/2020	Leonor Watling
3	Cinturón blanco	-	El Palmar, Cádiz	22/02/2021	Leonor Watling
4	Tocarte	C. Tangana	Chueca, Madrid	20/06/2020	-
5	Tinta y tiempo	-	La Guindalera, Madrid	22/03/2021	<i>Tierra y tiempo (Morosoli)</i>
6	¡Oh, algoritmo!	<u>Noga Erez</u>	Chueca, Madrid	18/11/2020	-
7	Amor al arte	-	Chueca, Madrid	19/05/2020	-
8	El día que estrenaste el mundo	-	Chueca, Madrid	18/11/2020	Leah Drexler Watling?
9	Bendito desconcierto	<u>Martín Buscaglia</u>	Montevideo	09/10/2021	-
10	Duermevela	-	<u>Mazagón</u> , Huelva / Madrid	07/08/2016 / 09/04/2021	Lucero Prada da Silveira ( <i>in memoriam</i> )

Atendiendo primero a los espacios, encontramos que ocho de las diez canciones fueron escritas en Madrid, ciudad en la que reside el cantautor desde su traslado a España en 1995; seis en su estudio de Chueca, escenario de reuniones sociales y donde habitualmente recibe a los periodistas («El plan maestro», «Corazón impar», «Tocarte», «¡Oh, algoritmo!», «Amor al arte» y «El día que estrenaste el mundo»); una (la homónima «Tinta y tiempo») en la vivienda familiar del barrio de La Guindalera; y otra («Duermevela») en la que no se explicita el lugar exacto y cuya composición se inició, de acuerdo con las pistas que proporciona la caja, cinco años antes. En cuanto a las dos restantes, «Bendito desconcierto» se compuso en Montevideo, ciudad natal de Drexler, y «Cinturón blanco» en la provincia de Cádiz. Es conocida la predilección del uruguayo por «la tacita de plata», a la cual dedicó varias canciones con motivo del Carnaval de 2013, cuando fue pregónero. Solo una de ellas está grabada en estudio: se trata de «Cái creo que caí», que figura en el tercer disco de los cuatro que conforman el álbum conmemorativo *30 años* (2021), y a ella se suma su versión de «Toíto Cái lo traigo

andao», de Javier Ruibal (*Las damas primero*, 2001), que Drexler había grabado previamente para el álbum *Cara B* (2008). En un trabajo más amplio sería interesante trazar un «atlas de lugares drexlerianos» a la manera del «atlas de lugares sabinianos» de Ortuño (2018: 161-201), para delimitar los espacios en que se desarrolla su poética.

En cuanto al eje cronológico, el arco temporal de *Tinta y tiempo* comprende desde febrero de 2020 hasta octubre de 2021, es decir, que el disco comenzó a gestarse apenas unas semanas antes del decreto de confinamiento general debido a la pandemia de CoViD-19 y la canción más reciente fue escrita antes de que el gobierno español retirara las últimas restricciones preventivas. Así pues, el orden cronológico de los temas sería el siguiente: 1, 2, 7, 4, 6 y 8 (fechadas el mismo día, de modo que el 18 de noviembre de 2020 fue para Drexler lo que para Pessoa el 8 de marzo de 1914, al que denominó su «Día Triunfal»), 3, 5, 10 y 9. El germe de *Tinta y tiempo* no sería, por tanto, la canción que le da título, sino «El plan maestro», inspirada por sucesivas conversaciones del cantautor con el arqueólogo Juan Luis Arsuaga y la mencionada astrofísica Melfo. El 13 de noviembre de 2021, en el marco del Festival Eñe, Drexler y Arsuaga disertaron sobre la cuestión del amor como estrategia evolutiva en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en una mesa redonda que llevaba por título «El gen enamorado»<sup>12</sup>. Más adelante volveremos a esta canción a propósito de la visión de los afectos planteada en el álbum y su coherencia interna, pero primero merecen un comentario las colaboraciones del álbum.

En primer lugar, la letra de «Tocarte» fue escrita al alimón con Antón Álvarez Alfaro, C. Tangana (Madrid, 1990). Según confesó Drexler en una conversación con estudiantes en el Paraninfo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, el 19 de enero de 2023, las dos primeras estrofas (desde «¿Valiente o gallina?» hasta «Sudorosa») las firma Tangana; a partir de «Quiero lamer la sal que traes de la playa» las frases se vuelven

---

<sup>12</sup> Tanto la retransmisión de acto como su transcripción se encuentran disponibles en línea. *Vid.* respectivamente:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=HdV36RgYH2s>> y  
<<https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=912>> [ambos consultados 29/05/2025].

más largas y corresponden al estilo de Drexler. Recordemos que, a su vez, este había participado en un tema del álbum *El Madrileño* (2021) titulado «Nominao». El tandem creativo Drexler-Tangana fue muy comentado en el momento de salida de *El Madrileño*, más de un año antes del lanzamiento de *Tinta y tiempo*, y uno se sentiría tentado de atribuir esta colaboración al marketing, asumiendo que supuso para ambos artistas la incursión en un nicho de público para el que, de otra manera, quizás sus nuevos álbumes hubieran pasado desapercibidos. Sin embargo, Drexler explica: «Cuando llamo a Puchito lo que me interesa es mantenerme vivo en el mundo de la creación y mantener la discoteca abierta. No tener *neofobia*. Ya venía tiempo atrás hablando bien del reguetón» (Drexler en Becerra, 2022, s/p). En esta entrevista con *La voz de Galicia* profundiza en el concepto de ese neologismo:

Nunca ha habido una generación de personas a la que pasados los cuarenta años no le parezca que la música que hacen los de veinte sea banal. Eso siempre se ha producido. De hecho, debería tener un nombre, pero, como no lo he encontrado, yo le he puesto «neofobia» (Drexler en Crespo, 2022, s/p).

Asimismo, la presencia en *Tinta y tiempo* de la israelí Noga Erez, que introduce una parte rapeada en inglés en «¡Oh, algoritmo!» (y que luego repiten traducida), demuestra la voluntad de Drexler de mostrarse siempre abierto a las nuevas tendencias musicales. Como él mismo explica al músico, matemático y comunicador Jaime Altozano: «Las colaboraciones y los amigos están para que te lleven a lugares a los que tú no puedes llegar»<sup>13</sup>. Los nombres del panameño Rubén Blades y del también uruguayo Martín Buscaglia, en una línea musical más cercana a la de Drexler, no resultan tan impactantes en la nómina de colaboraciones, y es precisamente la combinación de las cuatro lo que revela el propósito de Drexler de mostrarse como un canalizador de influencias y generaciones, en los últimos años en particular.

---

<sup>13</sup> *Vid.* <<https://www.youtube.com/watch?v=ruhUJB0nhkE>> [consultado 30/05/2025].

Finalmente, sobre las dedicatorias, reparemos en que dos de las canciones abiertamente amorosas («Corazón impar» y «Cinturón blanco») están dedicadas a Leonor Watling tras casi dos décadas de convivencia, de modo que la temática amorosa también se plantea en este álbum como una reflexión sobre la posibilidad de continuidad de las relaciones largas, tema infrecuente en la canción popular, si contrastamos con el desamor o a la pasión desenfrenada de los inicios. Sobre la temática amorosa en la canción española del siglo XX, véase Zamora Pérez (2002).

En «Duermevela», el recuerdo a la madre de Drexler, Lucero Prada Da Silveira, se explica en parte por ser este el primer disco de canciones originales publicado desde la muerte de ella en 2018. Los últimos habían sido *Salvavidas de hielo* (2017) y *30 años* (2021), lanzado un año antes de *Tinta y tiempo* en conmemoración de sus tres décadas de carrera musical, sin canciones nuevas<sup>14</sup>. En los coros de la canción participan sus tres hijos: Luca y Leah Drexler Watling y Pablo Drexler Laan, cuyo nombre artístico es «pablopablo». Las otras dos dedicatorias son de índole intelectual más que emocional, si nos permitimos la licencia de establecer dualidades en un autor que nunca las reivindicaría: «El plan maestro» es para Juan Luis Arsuaga por las razones ya explicadas; «Tinta y tiempo», que da nombre al álbum, para una obra literaria cuyo título coincide en la inicial y el segundo término del sintagma copulativo: *Tierra y tiempo*, un compendio de relatos de Juan José Morosoli, autor uruguayo de principios de siglo (1899-1957). En la citada entrevista con motivo de la Feria del Libro de Buenos Aires, Drexler menciona este libro junto con varios del argentino Pedro Mairal (1970), al preguntarle el periodista «qué escritores lo desvelan últimamente»<sup>15</sup>. Con ello se nos revela que el título del álbum pudo barajarse desde años antes (la entrevista tuvo lugar en 2018), y representa una paronomasia cristalina (tierra y tiempo / tinta y tiempo) y curioso un caso de

<sup>14</sup> Aunque el primer disco grabado por Drexler en España, *Vairén*, es de 1996 y por ende cabría esperar que el trigésimo aniversario no se celebrara hasta 2026, Drexler ya había publicado dos álbumes en Uruguay: *La luz que sabe robar* (1992) y *Radar* (1994), que luego quedaron fusionados en *Vairén*.

<sup>15</sup> *Vid.* <[https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis\\_0\\_rkBonah2z.html](https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis_0_rkBonah2z.html)> [consulta 30/05/2025].

intertextualidad que remite a una obra literaria preexistente. Por último, cabe señalar que la canción que ocupa el octavo lugar del disco («El día que estrenaste el mundo»), aunque no aparece acompañada de una dedicatoria explícita, no deja lugar a dudas en la interpretación de que se refiere a su única hija, Leah. Sumamos, pues, cuatro dedicatorias a tres mujeres, una de las cuales representa la generación previa, la segunda la coetánea y otra la generación siguiente. Las dedicatorias podrían haber aparecido exclusivamente en el libreto, como es frecuente, con los créditos y agradecimientos, y, sin embargo, Drexler ha querido concederles un lugar relevante en la contraportada, junto con las fechas y las ubicaciones, y asegurar su lectura por quien posea el objeto físico. Con ello parece vincular el conjunto del disco a un tiempo y un lugar concretos, y a determinadas figuras de inspiración, revelándolo como un álbum más conceptual de lo que hubiera parecido en primer término.

### *El amor como estrategia evolutiva*

Pasemos ahora al contenido del álbum, y establezcamos una propuesta de clasificación temática. En las tres primeras canciones del disco («El plan maestro», «Corazón impar» y «Cinturón blanco») el amor de pareja es el tema medular, mientras que «Tocarte» explora su otra cara: el deseo. Podría decirse que las tres siguientes («Tinta y tiempo», «¡Oh, algoritmo!» y «Amor al arte») versan sobre diferentes fases del proceso creativo, y las tres últimas («El día que estrenaste el mundo», «Bendito desconcierto» y «Duermevela») describen otras formas de amor, como el vínculo paternofilial o el apego natural a la existencia y la pulsión de búsqueda permanente. Ante la imposibilidad de analizar en profundidad cada letra en un trabajo de estas características, detengámonos en el más preponderante, y veamos el tratamiento que de él se hace. La temática amorosa se halla presente desde la apertura del disco, con una estrofa que deslumbra por su originalidad métrica y el uso de un vocablo impronunciable:

Corría la era del Mesoproterozoico  
Cuando aquella célula visionaria

a

b

En un acto inaudito	a
Tirando a heroico	a
Tuvo una idea revolucionaria	b
Cansada ya de dividirse sola	-
Vio con buenos ojos a otra célula vecina	c
Decidió a mezclarse, aprendió a reírse	-
Y nació aquella historia del huevo y de la gallina	c
¡Sin saberlo había inventado el amor y el sexo!	d
(Estríbillo)	
Y el amor es el plan maestro.	d

Encontramos que los primeros versos de «El plan maestro» explican el momento exacto del inicio de la reproducción sexual, y el estríbillo celebra la invención del amor por parte de la naturaleza, como una estrategia evolutiva para asegurar la perpetuación de las especies. Con ello se desdice a quien defienda que el amor no es sino un constructo cultural, nacido con Safo de Lesbos y la poesía lírica griega o incluso en el Romanticismo, hace apenas un par de siglos. Asimismo, en los versos «con cada beso se reinventa aquel primer suceso» se apunta a un paralelismo en la historia del mundo y de cada individuo, la filogénesis, lo que se relaciona nuevamente con la teoría de los fractales e incide en esa noción subyacente en la poética drexleriana de la identidad colectiva como especie, más allá de fronteras autoimpuestas. Tras la última estrofa aparece inserta una décima que rompe con el tono general de la canción y está interpretada por Rubén Blades:

Fundirse los dos en una	a
Buscar en otro cobijo	b
Crear la palabra «hijo»	b
Barajando la fortuna	a
Aullar de amor a la luna	a
Con un trino, una canción	c
Descubrirse el corazón	c
Soltar al viento semilla	d

Y de una pasión sencilla  
Ver nacer vida y misión.

Como ya señalamos, no es Drexler el autor de la décima, sino Alejandra Melfo, cuya voz también inaugura los conciertos de la gira promocional de *Tinta y tiempo*. En los conciertos realizados desde 2022, el espectáculo comienza con la reproducción de una nota de audio de *WhatsApp* precedida de trinos de pájaros, en la que Melfo explica que el amor es una invención de la naturaleza, y por tanto no existió siempre: existe un momento preciso de creación del amor, que coincide con el que se describe en «El plan maestro». Drexler explica a Altozano que la elección de Blades para la interpretación de la décima tiene doble razón de ser: la búsqueda de un intérprete del canto de mejorana panameño (ternario) que además pudiera aportar una voz «omnisciente», que observara desde fuera el conjunto de la canción. Asimismo, Blades reúne como artista una serie de características que Drexler valora en particular y lo convertían en la mirada externa idónea:

Vas a sus conciertos [de Rubén Blades] y estás tres horas bailando. Es música que está hecha desde y para el cuerpo. Y a la vez, nadie te puede negar que sus canciones tienen un sustrato emocional muy fuerte. La relación que tiene con sus personajes es muy, muy emotiva. Lo que hace tiene mucha fuerza emocional y, a la vez, te das cuenta de que sus canciones están interconectadas literariamente unas con otras (Drexler en Oliva, 2022, s/p).

En «Amor al arte» se establece una nueva analogía que ilustra el amor como estrategia evolutiva, tanto en la naturaleza salvaje como en los círculos humanos: «No, no somos más que otro bicho / ni nada menos que un bicho / [...] / El arte no es diferente / de [...] el perfume del jazmín, / el arte es el comodín / de la simiente». Si el aroma de las flores existe para que los insectos lleven a cabo la polinización, con esta metáfora pueden explicarse los éxitos amorosos tradicionalmente atribuidos a los artistas escénicos, así como los colores de la cola del pavo real cumplen la función del baile (o del llamado efecto escenario) en la selección sexual. En la

misma línea, «Cinturón blanco» representa el regreso a lo instintivo después de haber incorporado la técnica, y en «¡Oh, algoritmo!» la razón, en forma de ironía, se impone al sentimiento. Se trata de un texto autorreferencial, como lo es el disco a gran escala, sobre la búsqueda de inspiración. Si, en vez de respetar el orden de aparición en el disco, tomáramos reorganizadas estas cuatro canciones («El plan maestro», «Amor al arte», «Cinturón blanco» y «¡Oh, algoritmo!», los temas 1, 7, 3 y 6), podríamos considerar que con ellas concluye un primer ciclo temático, que transita desde la invención del amor del modo más instintivo hasta el triunfo del logos a través del empleo de la autoironía.

Siguiendo con las canciones de índole abiertamente amorosa, «Corazón impar» contiene varios madrigalismos, o reproducciones musicales de aquello que se sugiere en la letra: aparte de la evidente imitación del latido cardíaco a través de la percusión, Altozano explica en su análisis que se emplean cambios de ritmo armónico para expresar la transformación común en una relación a largo plazo al tiempo que se mantiene la independencia, lo que sintetiza el contenido de la letra<sup>16</sup>. Pertenecería también a ese supuesto grupúsculo de canciones relativas al triunfo del logos. En el extremo opuesto, «Tocarte» se inspira en aquello que nos estuvo vetado durante la pandemia: el contacto físico. Y, para conceder también en lo musical un lugar protagónico al cuerpo, toma elementos del funky carioca. El lugar central del álbum (o sea, el tema 5) se concede a la canción homónima: «Tinta y tiempo». Los primeros versos rezan: «Lo que dejo por escrito / no está tallado en granito», lo que parece remitir al carácter efímero de las artes orales en contraposición a la escritura. Cabe señalar que los videoclips de «Tocarte», «Cinturón blanco» y «Tinta y tiempo», dirigidos por Joana Colomar, presentan continuidad narrativa.

Observamos que otro tema recurrente en el disco es el de los comienzos, incluso los eternos comienzos, la «rueda de ilusión-desilusión» o el «bucle obsesivo» a los que se alude en el apartado «Agradecimientos y explicaciones» del libreto, en la primera de las

---

<sup>16</sup> *Vid.* <[https://www.youtube.com/watch?v=fPP\\_GSdhzYU](https://www.youtube.com/watch?v=fPP_GSdhzYU)> [consultado 30/5/2025].

páginas rojas (Drexler, 2022: s/p). Todo ello se relaciona con el momento de escritura de las canciones (en pandemia) y las consecuencias del cambio de discográfica (de Warner Chappel a Sony Music en 2019): el Mesoproterozoico, el cinturón blanco, la idea de «estrenar el mundo» o la alegoría del papel en blanco representan ese inicio que puede significar un retorno circular. La ciclicidad temática apunta a que el álbum aspira, tanto en lo literario como en lo musical, a constituir una enciclopedia, un compendio de saberes. De hecho, «El plan maestro» comienza con la nota más grave que puede aportar un instrumento acústico, como metáfora del caldo primigenio en que surgió la vida<sup>17</sup> y por tanto sintetiza, a pequeña escala y en modo menos ambicioso, la esencia del conjunto: un principio universal y extrapolable. También el fagot que inauguraba la primera canción («El plan maestro») aparece en las últimas notas de la última («Duermevela»).

Encontramos, en definitiva, que las estructuras circulares (los eternos comienzos) y simétricas, fractales, se encuentran presentes a lo largo y ancho la obra, y reflejan una obsesión hacia lo especular. Tampoco parece aleatorio que el disco se componga de diez canciones, lo que remite a la predilección de Drexler por la décima: esta estrofa se compone de dos redondillas unidas por un puente; se trata de una estructura simétrica, dos manos unidas por los pulgares, como representa la caja del álbum con el reflejo entre numeración y títulos. Así, aunque solo se vea representada en la estrofa que interpreta Blades, todo el disco se halla impregnado de la décima de manera muy sutil. Recordemos además que la oficina de *management* de Drexler se denomina Ocho Sílabas<sup>18</sup>.

## Conclusiones

Jorge Drexler ha consolidado, en sus más de treinta años de carrera musical, un lenguaje propio y reconocible, así como un inventario de temas que en *Tinta y tiempo* (2022) se sintetizan,

---

<sup>17</sup> *Vid.* <<https://www.youtube.com/watch?v=ruhUJB0nhkE>> [consultado 30/5/2025].

<sup>18</sup> *Vid.* <<https://ochosilabas.es/>> [consultado 30/5/2025].

conformando una obra enciclopédica en lo que se refiere a la poética drexleriana y a un compendio de saberes literarios y científicos. Este álbum aglutina la formación en medicina del cantor-compositor con sus aprendizajes más recientes, como la geometría fractal o el empleo de la décima en el verso improvisado y su cabida dentro de la canción moderna. La insoslayable temática amorosa se plantea aquí desde la originalidad de un enfoque biológico, entendiendo el enamoramiento como una estrategia evolutiva, sin que ello suponga (en un momento de la historia literaria marcada por la denostación del amor romántico) una lectura desencantada. Al contrario, representa la promesa de un eterno comienzo cíclico. Todo ello continúa el ejercicio de divulgación científica que Drexler viene realizando con su obra, especialmente desde el álbum *Bailar en la cueva* (2014), y refuerza la imagen autorial trabajada en la última década. En este breve estudio hemos apuntado hacia la posibilidad de realizar un análisis filológico de los textos de Drexler y, con ello, de las letras de canciones en su sentido amplio. Así, a modo de conclusión recalcaremos, por una parte, el extraordinario interés de la obra drexleriana, que permite ser abordada desde numerosas perspectivas literarias y musicales; por otra, y de manera fractal, la posibilidad de análisis de una comunidad más amplia, en la que Drexler desempeña un papel medular y demiúrgico: la Alexisfera. Y, más allá del fenómeno y el estudio individualizado de los autores que la integran, invito a los filólogos a explorar la relación de influencia que sobre ella ejerce la poética drexleriana, como inspiradora de temas y formas, y de la que el científicismo es un rasgo notable.

## Bibliografía

ALFARO, Víctor. (2022) *Marwan, el hijo del refugiado*. Valencia. Efe Eme.

BECERRA, Javier. (2022) «Jorge Drexler: «Decir ‘esta generación escucha una música de mierda’ me parece una afirmación xenófoba»». *La Voz de Galicia*, 1 de agosto, s/p.

CRESPO, Carlos. (2022) «Jorge Drexler: «Me gusta ir a los locales bailables de la ciudad tras los conciertos»». *La Voz de Galicia*, 1 de diciembre, s/p.

C. TANGANA. (2021) *El Madrileño*. Sony Music.

DREXLER, Jorge. (2004) *Eco*. DRO EastWest / Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2014) *Bailar en la cueva*. Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2017) *Salvaridas de hielo*. Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2021) *30 años*. Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2022) *Tinta y tiempo*. Sony Music.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2022) «Retratos de la identidad plural en la canción de autor: la «Milonga del moro judío»». Monográfico «Repensar las identidades culturales en el mundo hispánico II. Interpretaciones, poéticas y resistencias desde Hispanoamérica». *Angeos de Diablotexto Digital*. 8. Juan Martínez-Gil e Iris de Benito Mesa (coords.). Valencia. Universidad de Valencia. 73-88.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2024) «Un pirata decimista. Joaquín Sabina en el Carnaval de Cádiz». *Joaquín Sabina. Siete versos tristes para una canción*. Guillermo Laín Corona (ed.). Madrid. Visor Libros. 91-133.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2025a) ««Canciones con Pimienta». Textos híbridos en el seno de la Alexisfera». Monográfico «Las dos orillas. Poesía y canción en el ámbito hispánico». *Letral*. 36. Gimena del Rio Riande y Francisco Javier Ayala (eds.). Granada. Universidad de Granada. 7-36.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2025b) «La IA y el verso clásico. Experimentos lúdicos en el seno de la Alexisfera». *Literatura, teatro e inteligencia artificial*. José Romera Castillo (ed.). Madrid. Verbum. 149-164.

FORNARO BORDOLLI, Marita (2019). «En la puerta giratoria. La visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española». *Cuadernos de Etnomusicología*. 13. 184-216.

FRANCO, Marie et OLMOS, Miguel Ángel (Éds.) (2020) *La chanson dans l'Espagne contemporaine (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Variations, appropriations, métamorphoses*. Berne. Peter Lang.

GARCÍA GIL, Luis. (2021) *Serrat y los poetas*. Valencia. Efe Eme.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2017) «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX. Propuestas teóricas y metodológicas». *Dirasat Hispánicas*. 4. 127-136.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2021) «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX. Propuestas teóricas y metodológicas». *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Francisca Noguerol y Javier San José Lera (eds.). Kassel. Reichenberger. 15-25.

INGBERG, Alex. (2018) «*Data, data*. Un análisis inmersivo en el universo de Jorge Drexler a través de la exploración estadística de su música y letra». *Medium*, s/p. Disponible en:

<<https://medium.com/datos-y-ciencia/data-data-b82201ec1cf4>>.

LAÍN CORONA, Guillermo. (2021) «Joaquín Sabina: Poesía, personaje y marca musical». Monográfico «En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica». *Ínsula*. 900. Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (eds.). Madrid. Espasa. 20-23.

LAÍN CORONA, Guillermo. (Ed.) (2018) *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid. Visor Libros.

LAÍN CORONA, Guillermo. (Ed.) (2024) *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*. Madrid. Visor Libros.

LUCIFORA, María Clara y LUCIFORA, María Inés. (2017) «Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler». *AdVersuS. Revista de semiótica*. 14. 32. 76-101.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel. (2012) «El auge de la nueva poesía oral. El caso del *poetry slam*». *Castilla. Estudios de literatura*. 3. 385-401.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel. (2021) «La décima como molde intermedial. Recorridos de una estrofa musical y musicalizada». Monográfico «En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica». *Ínsula*. 900. Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (eds.). Madrid. Espasa. 33-37.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. (2008) *Joaquín Sabina: Concierto privado*. Madrid. Visor Libros.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. (2021) «La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico?». *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Francisca Noguerol y Javier San José Lera (eds.). Kassel. Reichenberger. 27-37.

NOGUEROL, Francisca y SAN JOSÉ LERA, Javier. (2021) *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel. Reichenberger.

OLIVA, Ángeles. (2022) «Jorge Drexler: «Sentarse a hablar con un científico es como hacerlo con un poeta»». *elDiario.es*, 1 de diciembre, s/p.

ORTUÑO CASANOVA, Rocío. (2018) «Atlas de lugares sabinianos». *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Guillermo Laín Corona (ed.). Madrid. Visor Libros. 161-201.

PONTE, Rafa. (2019) «Jorge Drexler: «España es un país muy fálico»». *El País*, 15 de febrero, s/p.

ROMANO, Marcela, LUCIFORA, María Clara y RIVA, Sabrina (Eds.) (2021) *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata. EUDEM.

RUIZ, María Julia. (2021) «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina». *Cuadernos de ALEPH*. 13. 82-112.

URIÉN, Héctor. (2015) *La narración fractal: Arte y ciencia de la oralidad*. Guadalajara. Palabras del Candil.

URIÉN, Héctor. (2020) *El arte de contar bien una historia. 101 estrategias para el storytelling*. Barcelona. Alienta.

URIÉN, Héctor. (2023) *Teoría y práctica de la narración fractal (Parte I). Descubre la dimensión científica del arte de contar historias*. Madrid. Jacobo Feijóo.

VIÑAS PIQUER, David. (2020) «Presencia de la poesía en la canción de autor. El efecto Dylan». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 7. 727-745.

ZECCHETTO, Victorino. (2011) «El persistente impulso a resemantizar». *Universitas*. 14. 127-142.