

Introducción

Aunque pueda parecer extraño, las canciones, como hoy las entendemos, son todavía un objeto artístico reciente. Comenzaron a ser lo que son hace más o menos un siglo, impulsadas por nuevas formas musicales y la difusión que proporcionaban los medios de comunicación masivos (Jones, 1992). Pero, en realidad, proceden de una muy larga tradición literario-musical que se remonta —con distintos estados de cercanía y lejanía entre ambas artes— hasta los orígenes de la cultura occidental (Bernhart, 2017) y hasta el vínculo antropológico entre palabra, música y baile (Mithen, 2006). Así pues, «it is practically certain that music and literature, usually combined with dance, arose as a single activity long before the concept of art existed» (Brown, 1970: 97). Esta fusión, como ha logrado sintetizar Castro Jiménez, se mantendría en épocas posteriores:

Los aedos (ᾄοιδοί «cantor», que a su vez procede del verbo ἀείδω «cantar») eran, en la Grecia Antigua, artistas que cantaban la poesía épica tocando un instrumento musical de cuerda. Creaban sus propias obras, lo que los diferenciaba de los rapsodas, que serán posteriores y que no cantarán al son de la lira, sino que recitarán marcando el ritmo del poema con un bastón. Herederos de ambos serán los juglares y los trovadores y, en el siglo xx, las características de todos ellos convergen en la figura del «Cantautor» (2021: 17-18).

Aunque escuetamente abordado, a raíz de este asunto se comprenderá que la bibliografía crítica acerca de la relación existente entre la literatura, la música y la canción sea notablemente abundante y variada (Badía Fumaz, 2024a). En lo que se refiere a su estudio literario, las canciones reclaman atención crítica por sus letras, que, junto con la música y la interpretación, son uno de los tres elementos básicos que conforman la pluritextualidad que las caracteriza (Romano, 1991: 139-142). Y, durante los últimos años y décadas, estos textos escritos para ser cantados han comenzado a recibir la atención académica que reclamaban como elemento lingüísticamente elaborado de la canción, en buena medida al amparo de la misma realidad que este libro. Pues, si las canciones son un constructo que recupera el vínculo entre la música y la literatura, ¿qué impide aplicar —como haré a lo largo de las páginas siguientes— criterios filológicos y literarios a esos productos artísticos? Por mucho que se las relacione mayoritariamente con la esfera musical, la posi-

bilidad de encontrar y analizar en las canciones lugares comunes, recursos o usos del lenguaje propios de la esfera literaria resulta evidente.

Ahora bien, no todas las canciones han sido atendidas de igual modo por la crítica literaria porque, sencillamente, no todas reúnen las mismas o suficientes cualidades. Es más, son mayoría las que, siguiendo la terminología propuesta por Umberto Eco (1984: 313-334), se pueden ubicar bajo el marbete de la canción de consumo, o sea, aquellas cuyas letras con frecuencia consisten en un «guiso barato de tópicos manoseados, repetidos hasta la saciedad» que pasa por no ser más que un «objeto por lo general de consumo acrítico y fácil» en el que el mérito escritural es escaso (De Miguel Martínez, 2021: 28). En el extremo opuesto es donde se sitúa la ya mencionada canción de autor, caracterizada por la especial elaboración poética de sus letras, que obligan a la existencia de un receptor atento (Romano, 1994: 58-59) y que consecuentemente adoptan un papel esencial y dominante sobre los otros dos elementos de la canción (Viñas Piquer, 2020: 738). Por tanto, tiene sentido que sean las letras de la canción de autor y los cantautores los que mayor bibliografía científico-literaria vienen generando (Noguerol, 2021; Laín Corona y Romera-Figueroa, 2024), sobre todo a partir de la concesión del Premio Nobel de Literatura de 2016 a Bob Dylan, que a pesar de la controversia que provocó (Rollason, 2016; Agraz y Pastor, 2021) resultó un importante dinamizador para los estudios literarios modernos (Mai, 2021).

En este contexto, el letrista español —y casi podría también decirse *en* español— que hasta la fecha mayor atención ha recibido por parte de los estudios literarios es Joaquín Sabina¹. Aunque cuenta con algunos precedentes —en ocasiones notables, como el pionero monográfico de Emilio

1 Presentar a Joaquín Sabina es, a estas alturas, prácticamente innecesario. Tras medio siglo de trayectoria musical, de formar parte de la memoria sentimental de varias generaciones de hispanohablantes y de ser ampliamente reconocido como uno de los cantautores más importantes en lengua española, pocos habrá que no sepan de su dimensión. Consignar todo ello en unas pocas líneas sería ineficiente y casi injusto, así que la decisión más adecuada quizás sea remitir al interesado tanto a la carta de presentación que Puchades y Valdeón (2024) han pertrechado en forma de heterogénea monografía como a las estupendas y aún considerablemente recientes biografías elaboradas por Menéndez Flores (2018a) y Valdeón (2017).

de Miguel Martínez (2008)—, la crítica sabinista² viene desarrollándose con especial vigor sobre todo en la última década. Y entre la ya notable bibliografía sobre la poética sabiniana, uno de los asuntos que mayor interés han suscitado son los temas que trata. Es una cuestión que se aborda en numerosos trabajos académicos, aunque muchos de ellos no se ocupen específicamente de la temática³, y que incluso es objeto de análisis en otros menos académicos y destinados más al sabinero que al sabinista, como es el caso del realizado por Menéndez Flores (2016).

Consciente de la existencia de estos trabajos previos y del interés que generan algunos aspectos temáticos del cancionero de Sabina, en este libro me propongo prestar atención a uno de los más importantes, el (des)amor, así como a la imagen de la mujer que se desprende de su tratamiento de dicho tema, pues en sus canciones las relaciones afectivo-sexuales se dan casi exclusivamente en el ámbito heterosexual y teniendo a la mujer como destinataria y al hombre como sujeto enunciador⁴ (Zamarro González, 2020: 220).

Y es que conviene recordar que el amor en sus variadas facetas y con todos los asuntos que de él se derivan ha sido el tema literario por excelencia y, consecuentemente, se ha erigido también como la deriva temática predilecta de la canción, sea esta de cantautor o no (Zamora Pérez, 2000: 67-68). No es de extrañar, entonces, que constituya uno de los pilares temáticos del cancionero sabiniano, tal como ha señalado, por ejemplo, De Miguel Martínez, que lo ha definido como «tema mayúsculo e invasivo de la lírica de Sabina» (2008: 118). Y esa profusión en su desarrollo por parte del ubetense queda clara a la luz de los inventarios que sobre la presencia en sus canciones del amor y el desamor, del sexo, de la prostitución, o de

2 Resulta práctica y conveniente la distinción terminológica propuesta por Laín Corona (2018a) a propósito de tres formas diferentes de relacionarse léxicamente con Sabina y con su obra. A lo concerniente a ambos desde la perspectiva del seguidor o el aficionado corresponde *sabinero*. El término *sabinista* queda reservado para su estudioso. Y *sabiniano*, para aquello perteneciente o relativo al autor o a su obra.

3 De entre aquellos que sí lo hacen, el más completo es el de Zamarro González (2020).

4 Aunque la heterosexualidad se configure como la opción sexual primordial, debe apuntarse que en sus letras aparecen, si bien mucho más esporádicamente, otras orientaciones sexuales que, pese a su menor representación, son tratadas siempre con respeto (Zamarro González, 2020: 295).

los besos y los corazones ha realizado Menéndez Flores (2016)⁵. Este amor tan frecuente en la poética sabiniana exige, además, dos puntualizaciones. En primer lugar, debe señalarse lo determinante que resulta el contexto sociohistórico en el que Sabina comienza su producción cancioneril, puesto que con los años ochenta⁶ llega a España la definitiva y posmoderna liberalización de la pareja. En ese tiempo se instaura en el *modus vivendi* de hombres y mujeres un hedonismo erótico que tiene como principal fundamentación su propia posibilidad de existir y como agentes dinamizadores la celebración nocturna y el consumo de drogas (Zamora Pérez, 2000: 92, 106; García Candeira, 2021: 117). Y, en segundo lugar, cabe destacar que Sabina introduce en sus letras el elemento sexual, aunque no acostumbra a mencionarlo directamente tanto como a hacerlo mediante un erotismo sugerido (De Miguel Martínez, 2008: 163-165; Zamarro González, 2020: 195-196), que se concreta en el empleo de metáforas y otros recursos que evitan la explicitud de la acción sexual.

Debe quedar claro, por tanto, que este libro no se ocupa solo del amor como tema, sino también del sexo. Y es que, así como resulta imposible referirse al amor sin hacerlo paralelamente al desamor, en la mayoría de los casos, cuando de lo que se trata es de las canciones de Joaquín Sabina, es necesario considerar también las relaciones sexuales. Esta es la primera novedad con respecto a los trabajos precedentes, pues tanto Menéndez Flores (2016) como Zamarro González (2020) —autores de los principales abordajes temáticos de las letras de Sabina— consideraron (des)amor y sexo por separado. Aquí, sin embargo, opto por hablar ampliamente de relaciones afectivo-sexuales, lo que permite ofrecer la necesaria visión de conjunto sobre dos aspectos temáticos tan importantes de la poética sabiniana como relacionados entre sí y, por supuesto, con la mujer, que constituye la segunda y quizás principal novedad de este estudio.

5 Su trabajo recopila numerosos ejemplos, lo cual ha resultado de gran utilidad para acompañar las explicaciones de este libro, de la misma forma que lo ha sido también el listado de canciones dedicadas al tema amoroso que proporciona De Miguel Martínez (2008: 118-119).

6 Sabina publicó su primer y más tentativo disco, *Inventario*, en 1978. Ya en 1980 publicó *Malas compañías*, que puede considerarse el verdadero comienzo de la poética sabiniana (Menéndez Flores, 2018a: 67). Llegarán, además, otros cuatro álbumes durante esa década: *Ruleta rusa* (1984), *Juez y parte* (1985), *Hotel, dulce hotel* (1987) y *El hombre del traje gris* (1988).

Hasta la fecha, apenas se había abordado el tratamiento que Sabina da a las mujeres en sus letras. Aunque es posible rastrear ideas interesantes sobre esta cuestión en otros estudios sobre su poética, este libro cuenta apenas con un precedente destacable de estudio específico: el breve trabajo en el que Martínez Fernández (2006) atendía a la representación femenina en el cancionero de Sabina, estudio que la autora ampliaba al extender también el análisis a la obra de Joan Manuel Serrat y Silvio Rodríguez, lo que apenas le permitió dedicar un par de páginas a las letras del ubetense. Esto evidencia que, si bien los estudios literarios están comenzando en los últimos tiempos a prestar atención a la canción como objeto artístico —fundamentalmente a través de la canción de autor—, quedan todavía grandes vacíos por cubrir. Y uno de ellos es el del análisis de las letras de canciones con perspectiva de género, en especial en lo que se refiere a la observación del retrato de la mujer en la producción de letristas masculinos —que, en cualquier caso, son los que mayor atención están recibiendo, al menos en el ámbito español—. Estos asuntos sí tienen una presencia más destacada en los trabajos de musicología, una ciencia que cuenta, lógicamente, con más tradición de estudio de las canciones y que dispone de una faceta, la musicología feminista, que *grosso modo* se ocupa de estudiar la música realizada por mujeres y la representación de las mujeres en la música (Cusick, 1999). Sin embargo, la musicología feminista presenta un inconveniente cuando lo que se quiere es analizar literariamente las letras de las canciones. Cuando se ocupan de la representación femenina, estos estudios conciben las canciones desde su más amplia condición pluritextual, por lo que atienden también —y, a menudo, sobre todo— a cuestiones relativas, entre otros asuntos, a la melodía o a las vías de interpretación y representación de la canción. Así que, aunque se puede localizar algún caso de estudio más o menos exclusivo de la representación de la mujer en las letras⁷, estos son escasos, y lo son todavía más en el ámbito de la

7 Por lo general, los trabajos en los que se presta atención exclusiva a la representación de la mujer en las letras de canción escritas por hombres no persiguen un estudio de la misma naturaleza que este. Los hay que se ocupan solo de algunas canciones escogidas y no del conjunto de la poética de un autor (Carvajal Araya, 2011), o —ampliando el foco de estudio en lugar de reducirlo— de géneros musicales, aunque demasiado alejados de la canción de autor y/o de la poética de Sabina, como el reggaetón —que con frecuencia es indesligable de su *performance*— (Gallucci, 2008; Merlyn, 2020; Piñón Lora y Pulido Moreno, 2020; entre otros) o la salsa (Peña Alicea, 2015). O los hay también que, aunque analicen única o mayoritariamente las letras, atienden a cuestiones

canción de autor española. Es en este contexto en el que, comprendidas además las limitaciones analíticas de la musicología para con los textos lingüísticos de las canciones, debe entrar en juego la crítica literaria feminista, que lleva décadas estudiando —entre otras cuestiones— la representación de la mujer en las obras literarias escritas por hombres, pero cuyos postulados todavía no se habían aplicado a las letras de canción tal como en este trabajo he pretendido hacer.

Vehiculado por una metodología comparativa entre la crítica literaria y la musical, entre la bibliografía precedente y entre los propios textos del corpus estudiado, el resultado ha sido un breve pero conciso abordaje de cómo se representan el amor, el desamor, las relaciones sexuales y las mujeres en el cancionero de Sabina. Para exponer estos asuntos —tan interrelacionados— de la mejor manera posible, el libro se divide en tres partes que conviene presentar someramente.

El primer capítulo parte de lo más general: la presencia del (des)amor y del sexo en las letras de Sabina a través de lo que he llamado relaciones afectivo-sexuales positivas y negativas. Esta cuestión es la que cuenta con mayores precedentes; sin embargo, en su mayoría o no son trabajos académicos o resultan demasiado breves para lo enjundioso del asunto. El amor sabiniano ha sido frecuentemente comentado en los medios de comunicación a través de artículos, entrevistas, breves antologías de canciones o citas y demás formatos⁸, y está presente en otras publicaciones de interés

ajenas al propio texto como su recepción (Hernández Romero y Maia, 2013), o que, aun centrándose en las letras de artistas específicos, ponen el foco más bien sobre el artista y no sobre su poética (Reynolds y Press, 1995). Se hace, por tanto, difícil considerar plenamente estos u otros estudios análogos como guía procedimental o como apoyo bibliográfico principal para este estudio. Su objetivo, en lo referente a la representación de la mujer, pasa más bien por el análisis de la poética de un autor concreto —lo cual es altamente infrecuente, pues predominan los enfoques colectivos sobre géneros musicales o incluso sin distinción de género y con intención cuantitativa (Hall *et al.* 2012; Betti *et al.*, 2023)— perteneciente a un género musical especialmente elaborado y apenas estudiado desde la perspectiva de género. Además, se lleva a cabo sobre todo mediante herramientas propias de la crítica literaria, y no poniendo el foco en cuestiones relativas a la recepción o el análisis del discurso, lo que sí es frecuente en estudios como varios de los antes referidos.

8 Es infrecuente que en esta presencia en los medios —o, en general, en internet— se trate específicamente el tema del amor en sus canciones —salvo, como expongo más adelante, que sea para vincularlo con su biografía—, y lo más frecuente es que se re-

para el seguidor de Sabina, entre las cuales se puede destacar el ya mencionado trabajo de Menéndez Flores (2016). La perspectiva académica, no obstante, ha sido menos habitual. Aunque se pueden encontrar alusiones sobre estas relaciones afectivo-sexuales sabinianas en algunos trabajos que no las abordan específicamente, su tratamiento individualizado escasea, y son excepción la citada monografía de Zamarro González (2020) y un temprano trabajo de Carrero Eras (2004) titulado, precisamente, «El tema del amor en las canciones de Joaquín Sabina». Siendo estos los precedentes analíticos, lo que pretendo aquí es partir de las ideas que proporcionan para continuar esclareciendo la forma en la que amor, desamor y sexo se representan en el cancionero sabiniano. Este libro, por tanto, busca no solo contribuir a engrosar esa parte de la bibliografía sobre el ubetense sino hacerlo aportando la novedad que supone proponer puntos de vista alternativos en lo que a la sistematización de los elementos integrantes de este gran tema respecta, así como recoger, valorar y discutir postulados e ideas de los trabajos previos y enriquecerlos con el planteamiento de asuntos antes desatendidos o desarrollar con mayor amplitud otros más sucintamente tratados. En este primer capítulo, además, he incluido adicionalmente unas reflexiones en torno a la representación del (des)amor, el sexo y el erotismo a través de las figuras retóricas de sentido, lo cual contribuirá no solo a la comprensión de la forma en la que este tema se manifiesta en el cancionero de Sabina, sino a cualquier estudio futuro sobre su empleo de las llamadas figuras retóricas.

El segundo capítulo retoma la cuestión antes tratada acerca de los límites de los estudios musicológicos feministas, puesto que se centra en cómo Sabina representa a las mujeres en sus letras. La cuestión es observada desde dos grandes perspectivas: la presencia del cuerpo femenino —y de su silencio—, y la conformación en el conjunto del cancionero de una serie de estereotipos. El lector más conocedor de la bibliografía sabinista sabrá que ambas cuestiones están entre las muchas tratadas por Zamarro González (2020: 196-203, 220-231); no obstante, a menudo su análisis resulta

duzca a algún trazo en un contexto más amplio, como el comentario de una de sus canciones que hizo Marta Sanz (2017) entre una selección de «canciones salvavidas» que poder «abrir en caso de ruptura». Sin embargo, y como anotación probatoria de la existencia de casos de tratamiento específico, puede el lector interesado asomarse, a modo de ejemplo, a publicaciones como las firmadas por Arcila Perdomo (2018) o Sánchez (2021).

demasiado tentativo o superficial. Más allá de que algunas ideas sean más valiosas o más discutibles, es en la falta de profundidad donde se comprueba que su trabajo no busca estudiar específicamente estas cuestiones⁹. Por tanto, partiendo de la base proporcionada por Zamarro González, en este segundo capítulo no solo se amplían, matizan y en ocasiones se proponen alternativas respecto a sus afirmaciones, sino que se añade la perspectiva que proporciona el estudio de la cuestión desde la crítica feminista. La primera parte del capítulo está dedicada al silencio y al cuerpo de la mujer, y en ella se recogen conceptos como el de la petrificación o la fragmentación, o el tópico de la *descriptio puellae*, para valorar si son aplicables, en qué grado y con qué apostillas a las letras de Sabina. En la segunda parte se expone la existencia en su cancionero de cinco grandes estereotipos de representación femenina. Además de discutir la denominación empleada por la crítica precedente y los parámetros que definen qué mujeres caben en cada uno, estos estereotipos son puestos en contacto con los existentes en la tradición literaria y en la canción popular contemporánea, lo que permite plantear y responder preguntas como en qué divergen y en qué convergen los estereotipos sabinianos de la mujer libre y la malévola con la oposición entre el ángel y el monstruo, o qué relación guarda la mujer insatisfecha con la tópica solterona.

Derivado, sobre todo, de lo explicado en el segundo capítulo, pero sin perder de vista la base que proporciona comprender el *modus amandi* sabiniano expuesto en el primero, el tercer y último capítulo ahonda por primera vez de manera específica en el debate en torno a la misoginia de las letras de Sabina. Tomando como punto de partida una polémica generada en los medios de comunicación a propósito de este asunto, se exponen los argumentos que alguna vez se han ofrecido desde el ámbito crítico tanto para sostener que las letras de Sabina son machistas como para afirmar que, por el contrario, son feministas. Esos argumentos son interpretados y matizados gracias a las conclusiones que, previamente, se han extraído de los otros dos capítulos.

Una vez hecha esta somera introducción a las tres partes del libro y a la novedad que aportan al estudio de la poética de Sabina, creo importante aclarar que las cuestiones que se tratan en ellos no se abordan persi-

9 Nótese, por cierto, que en su corpus faltan los —hasta la fecha— tres últimos álbumes de Sabina.

guiendo ningún interés morboso, sino el estudio imparcial y científico de un objeto artístico literario con el fin de explicar cómo se construye una poética notable en el panorama cultural en español y facilitar con ello trabajos posteriores —sobre Sabina u otro letrista— que puedan beneficiarse de este análisis. Además, y sabido ya de qué asuntos sí se ocupa este libro, también es conveniente subrayar una cuestión de la que no se ocupa. El objetivo de este estudio no es realizar una biografía sentimental de Sabina; en otras palabras, sus letras no se interpretan de acuerdo con su potencial correspondencia biográfica. Pero es cierto que para comprenderlas mejor es imprescindible conocer también la dimensión donjuanesca del personaje autorial de Joaquín Sabina. Es asunto que se aborda en esta misma introducción, aunque primero debo matizar cuál es el corpus que se ha estudiado y cómo se cita a lo largo del libro.

1. El corpus: delimitar y citar el cancionero

Además de extenso, el cancionero de Joaquín Sabina es un conjunto un tanto indeterminado. En él se incluyen, por supuesto, las letras de sus álbumes de estudio, lo que podría llamarse su cancionero principal. Pero existe también un cancionero secundario, que consta de un número incierto de canciones, entre ellas algunas inéditas incluidas en recopilatorios o en discos en directo, letras escritas para otros artistas o para películas o programas de televisión, e incluso se sabe que hay canciones que solo interpretó alguna vez en un concierto, o de las que existe una grabación que nunca se publicó oficialmente, o una letra que se le atribuye¹⁰. En todo caso, la cuestión aquí no es cuantificar el número exacto de letras que ha escrito Sabina, sino explicar cuáles de ellas y por qué han conformado el corpus que se ha estudiado en este libro.

La práctica totalidad de dicho corpus la constituyen sus álbumes de estudio¹¹, a los que se han sumado las letras de las canciones inéditas que

10 El panorama se clarificó bastante cuando en 2002 Sabina publicó *Con buena letra*, un recopilatorio de todas sus letras —por así decir— *oficiales*, que tuvo su última ampliación en 2010, *Con buena letra III*. Sin embargo, esos recopilatorios no incluyen las letras de todas esas canciones menos *oficiales*, algunas efímeras y sobre cuya existencia o contenido no hay absoluta certeza. De cualquier modo, este recopilatorio está desactualizado, pues falta toda la producción *oficial* posterior.

11 Por orden cronológico: *Inventario* (1978), *Malas compañías* (1980), *Ruleta rusa* (1984), *Juez y parte* (1985), *Hotel, dulce hotel* (1987), *El hombre del traje gris* (1988), *Mentiras*