

LA IMAGEN DE AUTOR DE JOAQUÍN SABINA. ESTUDIO CONCEPTUAL Y PERSPECTIVA DIACRÓNICA¹

THE AUTHOR'S IMAGE OF JOAQUÍN SABINA: CONCEPTUAL STUDY AND DIACHRONIC PERSPECTIVE

Javier SOTO ZARAGOZA

Universidad de Almería

javiersoto@ual.es

Resumen: Este artículo estudia la imagen de autor del cantautor español Joaquín Sabina. Para ello, se revisan primero las principales aportaciones teóricas sobre la imagen del autor con el fin de establecer qué conceptos y términos son los más operativos para este estudio. Tras este estado de la cuestión, se aborda la imagen de autor de Sabina con perspectiva diacrónica y se identifica un proyecto autorial dominado sobre todo por una imagen de canalla rebelde e integrado principalmente por las posturas del cantautor prototípico, el crápula noctívago amante de los vicios, el poeta y el viejo.

Palabras clave: Imagen de autor. Proyecto autorial. Postura de autor. Ethos. Joaquín Sabina. Canción de autor española.

Abstract: This article examines the author's image of the Spanish singer-songwriter Joaquín Sabina. To this end, the main theoretical contributions on the author's image are first reviewed to establish which concepts and terms are most operative for this study. Following this state of the art, Sabina's authorial image is approached from a diachronic perspective and an authorial project is identified, dominated primarily by an image of a rebellious scoundrel and mainly integrated by the authorial posture of the prototypical singer-songwriter, the nocturnal debauchee fond of vices, the poet, and the old man.

Keywords: Author's image. Authorial project. Authorial posture. Ethos. Joaquín Sabina. Spanish singer-songwriting.

¹ Este artículo —que adapta y revisa una parte de la tesis doctoral *Una rosa en los callejones: la dimensión literaria del cancionero de Joaquín Sabina*, realizada en la Universidad de Almería con una ayuda de la Junta de Andalucía (BDNS 567163) y defendida en 2024— es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Láin Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando uno escucha o lee las canciones de Joaquín Sabina y conoce también su biografía y su persona pública, se percata de que, al menos en apariencia, él mismo está muy presente en sus letras y estas, a su vez, lo retratan. Autor y obra, por así decirlo, se presentan entremezclados y las canciones, escritas a menudo desde una perspectiva autoficticia, remiten a la imagen de un Sabina que, por lo menos de entrada, concuerda o coincide con la que el público tiene de él. Es decir, Sabina parece haber construido dentro y fuera de su obra una imagen de sí mismo —única e irrepetible en la escena artística hispánica (Ruiz, 2024: 182)—, que es la que la mayoría de sus receptores reconoce sin demasiada dificultad: “un personaje urbano arrojado a la intemperie de las luces de neón de una ciudad aterradora y fascinante [...] autor de canciones y, por sobre todo, mal amigo de la soledad y mucho de los excesos” (Romano, 2007: 165). La imagen de Sabina es tan poderosa que resulta imposible considerar su obra sin tenerla en cuenta, por lo que se antoja necesario conocerla para contextualizar la interpretación de esta. Por desgracia nos será imposible ahondar en todos los recovecos de la mencionada imagen que, como veremos, podrían examinarse, aunque mediante las páginas siguientes dibujaremos un panorama general suficiente para proporcionar una perspectiva desde la que comprender mejor la relación de Sabina con su personaje. Para ello nos serviremos de los conceptos teóricos que mejor pueden iluminar el camino que desde ahora nos disponemos a transitar.

2. REVISIÓN CONCEPTUAL Y TERMINOLÓGICA

Tras la muerte y resurrección del autor (Zapata, 2011; Diaz, 2016) el estudio sociológico y discursivo ha generado —especialmente por parte de la teoría francesa— una notable bibliografía sobre su imagen y una notable indeterminación terminológica. Para la nominación de esa imagen se ha hablado, sobre todo, de *ethos* e *imagen de autor* (D. Maingueneau y R. Amossy), de *postura de autor* (J. Meizoz) o de *proyecto autorial* (J. M. Zapata), que son conceptos que además coinciden en muchos de sus aspectos con los de *escritor imaginario* y *escenografía autorial* (J.-L. Diaz). Se trata de postulados teóricos no solo todavía recientes e irresolutos, sino que, aunque se han producido por lo general en el lapso de unos pocos años, son enjundiosos y complejos, lo que hace imposible que nos detengamos aquí en sintetizar todos sus aspectos y en tratar de matizar en cuáles divergen y en cuáles convergen. Para ello, remitimos a los estados de la cuestión que han realizado Zapata (2015) y Ruiz (2019), pues nuestra aproximación únicamente puede ser aquí parcial y tentativa.

Solo apuntaremos, en primer lugar, que en sus rasgos configuradores esenciales todas estas nociones están muy próximas —algo que sus propios formuladores suelen reconocer—, pues en definitiva “cada una, a su manera, intenta resolver el mismo problema” (Maingueneau, 2014: 51). En segundo lugar, que tales conceptos se proyectan

para explicar y sistematizar una realidad más amplia en relación al autor y su obra que la que en este artículo nos proponemos; es decir la formulación más amplia del conjunto de estas ideas llega hasta asuntos como el género en el que escribe un autor o el estilo con el que lo hace, que quedan muy lejos de lo que, por ahora y para que se nos entienda, podemos llamar el personaje del autor, que es el fenómeno de la obra y persona de Sabina al que aquí queremos dar explicación. Y, en tercer lugar, que la diferencia entre estos conceptos que más interesa a nuestros fines es la que atañe a sus grados de amplitud o restricción. Atendiendo a lo expuesto por el propio Meizoz (2014: 93) podríamos ilustrar esas diferentes amplitudes en la cadena *postura* > *imagen* > *ethos*, a la que cabría sumar la noción de proyecto autorial, que según Zapata (2011: 49) es capaz de observar distintas posturas en la trayectoria de un autor, por lo cual debe concebirse como más amplia que la de postura: *proyecto* > *postura* > *imagen* > *ethos*.

Conviene, a partir de lo expuesto, aclarar mínimamente cómo se pueden definir y armonizar los conceptos destinados a explicar la imagen del autor o, más bien, de qué forma hemos creído nosotros conveniente servirnos de su pluralidad significativa, operacional y terminológica. Comencemos por los eslabones más restringidos de la cadena. En primer lugar, nos parece útil para nuestros planteamientos la triple distinción que propone Amossy (2014: 67): entre el personaje real y su figura imaginaria; dentro de la figura imaginaria, entre la que se crea en el texto literario o fuera de este; y, dentro de la creada fuera del texto literario, la que es fruto del personaje real o de terceros. El *ethos* es solamente una parte de estas posibilidades, en concreto la que se corresponde con “la imagen que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso” (Amossy, 2014: 69). Para Amossy (2014: 83), por tanto, la imagen del autor tiene carácter doble, pues se refiere tanto a la figura imaginaria que se construye en la obra literaria —el *ethos*— como a la que se construye en sus alrededores. La interacción entre estas dos “zonas de activación”, la que gira en torno al texto y la que gira en torno al autor como actor, es la que define, en suma, el concepto de *imagen de autor* (Maingueneau, 2015: 21). Formada ya una idea de en qué consisten estas nociones, resta esbozar los conceptos capaces de englobarlas.

Meizoz (2015: 14-15) considera que la postura “comprende la presentación que el autor hace de sí mismo, las conductas públicas asumidas en la institución literaria [...] y la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*”. La postura, por tanto, se presenta sin duda más amplia que el *ethos*, pero parece superponerse con la noción de imagen según la hemos definido antes, y más aún cuando, en otro trabajo en el que reflexiona sobre su concepto, Meizoz (2014: 86) evoca su definición original y la sintetiza de un modo que la aproxima más claramente a la imagen: “la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas”. En este sentido, imagen y postura se confundirían también total o parcialmente con la teoría del escritor imaginario de Díaz (2007: 17-20), que concibe al escritor como la superposición de tres dimensiones virtuales: 1) la real, es decir el hombre, el sujeto biográfico; 2) la textual, a la que deberían reservar el nombre de autor

y que se define por ser el enunciador dentro del texto —o sea, que coincidiría en gran medida con el *ethos*—; 3) la imaginaria, que es en cierto modo la puesta en escena y que alude a la percepción que se tiene del escritor por lo que se dice de él —o en otras palabras, la imagen de autor construida fuera del texto—. Es a raíz de esta teoría que se desprende el concepto de escenografía autorial:

Depuis le romantisme en tout cas, être écrivain, c'est toujours un peu "jouer à l'écrivain". L'expression de "scénario auctorial" a le mérite de marquer cette dimension théâtrale de la prestation de l'écrivain, et d'insister sur le côté stéréotypé de ces mises en scènes. Le rôle offert à l'écrivain est choisi dans une liste restreinte d'emplois, qui se renouvellent lors des grandes mutations de l'histoire littéraire (Díaz, 2007: 47).

Vemos, por tanto, que este planteamiento de Díaz es en sus rasgos generales análogo al de Amossy y que, en consecuencia, hay también un alto grado de cercanía con la postura de Meizoz. Siendo nuestra intención delimitar estos conceptos y escoger, entre los que para nuestros fines se superponen, una terminología u otra, podríamos, en primer lugar, entender como sinónimos *de facto* el escenario autorial de Díaz y la postura de autor de Meizoz y, en segundo lugar, definir ese concepto como derivado de la existencia de la imagen de autor y administrador consciente de la misma (Amossy, 2014: 72).

Llegamos así al concepto más amplio de nuestra cadena: el proyecto autorial. Como ya sabemos, Zapata concibe esta noción para que sea más amplia que la postura y, en suma, pueda aglutinar en sí las distintas posturas que un autor adopta en su carrera; es decir, si se persigue practicar una observación de la imagen de un autor en su contexto diacrónico, lo ideal es enmarcarla en un proyecto. Es interesante, además, que Zapata (2011: 48) reconoce la cercanía, en muchos aspectos, del proyecto con la postura y la escenografía y anuncia que lo que se plantea es simplificarlos bajo un mismo término, *proyecto autorial*, que sin embargo y por su carácter agrupador no debe entenderse como una escenografía o postura, sino como el conjunto de ellas (Zapata, 2011: 47). Así, si decíamos que la postura —y con ella la escenografía— es la adopción consciente de una imagen —que puede forjarse en el texto (*ethos*) o fuera de él—, el proyecto será la adopción consciente de varias posturas y reflejará las imágenes de un autor a lo largo de su obra completa. De esta forma, la cadena antes mencionada puede ilustrarse, con las equivalencias apuntadas, como en la Figura 1, de la que partimos terminológicamente para analizar nuestro objeto de estudio.

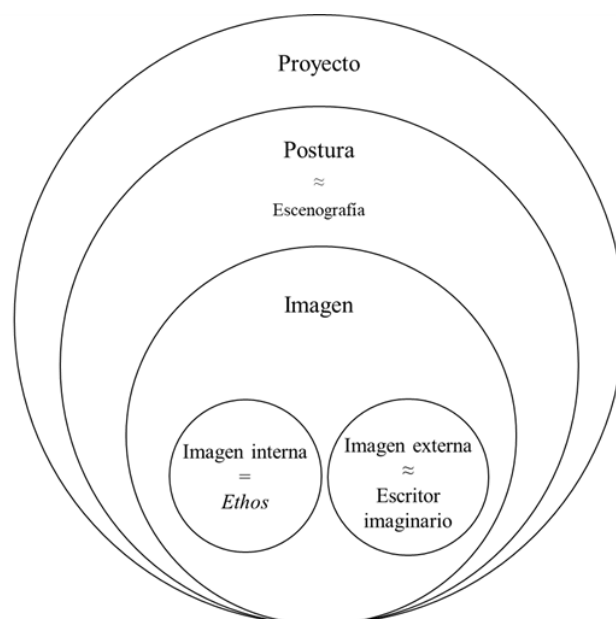


Figura 1. Contenciones y equivalencias entre las principales nociones sobre la imagen del autor.

3. EL PROYECTO AUTORIAL DE JOAQUÍN SABINA

Retomemos ahora el presupuesto del que partíamos. Decíamos al principio que Sabina ha construido una imagen de sí mismo dentro y fuera de su obra, y él es muy consciente de que es eso, una imagen —o, en términos más concretos, buena parte de su proyecto autorial y quizás la conjunción de varias posturas, no solo de la más conocida— que en realidad no es él o, mejor dicho, no es todo él. A ese *alter ego* imagológico lo marcó con un bombín que ahora es ya todo un símbolo de su persona: “como yo soy de natural más bien tímido y un poco agorafóbico, para subirme al escenario necesito un cierto disfraz para meterme en otro personaje, y el bombín me viene muy bien” (cit. por Galindo, 2010: s. p.). Esta noción tan actoral del disfraz a la que recurre Sabina es casi una explicación simbólica de la imagen del autor, que según hemos visto no es necesariamente la persona real. Como advertiera Díaz (2007: 27-28), es difícil que un autor, en la más actoral de sus dimensiones ontológicas, salga a escena sin haber elegido un traje para hacerlo. El bombín, por supuesto, es solo una representación simbólica del Sabina artista y apenas un complemento de su imagen de autor externa. Esta, como sabemos, depende de múltiples factores, pero en el caso de Sabina se multiplican por su exposición pública, van desde lo artístico a lo político y se concretan en entrevistas, actuaciones, gestos y demás vías de proyección (Romano, 2007: 157-158). Solo tomando en consideración las entrevistas ya sería necesario advertir que el propio Sabina y su imagen generan tal interés mediático que a menudo los entrevistadores preguntan al ubetense por sí mismo y no por su obra (Menéndez Flores, 2016: 229), focalización en la imagen que, paradójicamente, la retroalimenta. Pero además estas variadas procedencias y dimensiones de la imagen externa pueden generar no solo imágenes diferentes o incluso contradictorias entre sí,

sino que difieran o también contradigan a la interna (Amossy, 2014: 71). Paralelamente, hay que tener también en cuenta que las fronteras entre los distintos agentes de la formulación de una imagen a menudo son vaporosas (Díaz, 2007: 44; Amossy, 2014: 71), por lo que no siempre resulta sencillo diseccionar de dónde procede cada porcentaje de la misma. En suma, todas estas cuestiones dificultan con creces el análisis íntegro del proyecto autorial de Sabina, que además debería atender al conjunto de su obra —no solo las letras, sino otros factores como la música e interpretación de sus canciones, los poemas, o los dibujos—. Por estas razones, el objetivo que nos marcamos en las páginas siguientes es forzosamente parcial y se centra solo en proporcionar una perspectiva general² y diacrónica de dicho proyecto tomando como objeto de estudio principal las letras de sus canciones, aunque estas en ocasiones se complementen con otros factores³.

Comencemos advirtiendo de que, aunque sin duda simplificaría la cuestión, no puede ni debe desligarse la imagen de un autor de su biografía, de su persona real. Es cierto que cada autor es un caso distinto, pero con frecuencia —si no siempre— él y su imagen acaban identificándose (Díaz, 2007: 24). En el caso de Sabina esa identificación es más que conocida, como también lo es su imagen de autor, que apenas ha variado en un proyecto autorial que se ha caracterizado siempre por su actitud de rebeldía (Ruiz, 2022: 397; 2024: 183), en una “guerra abierta a la seriedad” (García Candeira, 2010: s. p.). Dentro de ese proyecto, la imagen del crápula es sin duda la que mayor impacto ha tenido; sin embargo, no fue la primera ni parece que Sabina esté determinado a que sea la última ni la definitiva. Es por eso por lo que estimamos que la forma más apropiada de aproximarnos a la imagen de Sabina es a través de una perspectiva diacrónica, pues, aunque sea levemente, ha experimentado cambios lógicos devenidos de la gestión autorial, algo común en cualquier proyecto jalonado por más o menos períodos (Díaz, 2007: 160).

Partimos, pues, del año 1978 y de *Inventario*, su primer álbum, que ya firma solo con el menos usual y, por tanto, más artístico y comercial apellido materno —“entre tantos

² Una razón más para perseguir una cierta generalidad es que apenas se ha abordado previamente de forma crítica y sistemática el conjunto del proyecto autorial de Sabina. Cabe destacar algunos estudios parciales. Romano (2007) ofreció una más que lúcida primera aproximación a ese conjunto —que se puede complementar con otro estudio posterior, aunque menos específico (Romano, 2021)—. Laín Corona (2018; 2021) hizo unas reflexiones en torno a la postura de poeta y algunas acerca del personaje hechas desde la teoría de la recepción, y recientemente ha coordinado un volumen (Laín Corona, ed., 2024) en el que varios de los capítulos tienen en cuenta, desde perspectivas diversas, pero casi siempre de forma complementaria, el personaje que Sabina llevó a cabo de sí mismo —por ejemplo, en el Carnaval de Cádiz, véase en ese libro el estudio de Esteban Becedas (2024)—. María Julia Ruiz, en varios análisis (2022 y 2024, entre otros) ha abordado las posturas de la vejez. Y autoras como García Candeira (2010) o Barbero y Malik de Tchara (2015) han hecho algunas consideraciones contextuales. Por tanto, estas páginas resultan ser la primera fotografía más o menos completa del proyecto autorial de Joaquín Sabina y de las posturas e imágenes que lo configuran.

³ De poder analizar la totalidad del proyecto autorial de Sabina, este revelaría, como ha indicado Ruiz (2024: 183), a un *autoperformer*, alguien que se interpreta a sí mismo. Pero quede tranquilo el lector, el proyecto autorial del andaluz, aunque poliédrico, es homogéneo, y toca para su construcción las mismas teclas en cada una de sus facetas, por lo que estudiarlo tomando como base las letras de sus canciones no aportará una visión sesgada del mismo.

Martínez elegí ser Sabina” (Sabina, 2010a: 369), escribiría tiempo después—. La decisión no es casual y revela ya a un autor consciente de su posición como tal. Sin embargo, aunque venga bajo el mismo nombre, la imagen autorial de ese álbum no es la de los siguientes. En *Inventario* Sabina proyecta cierta imagen, ya entonces anacrónica, de cantautor prototípico, que adopta la pose del “profeta perseguido” (Romano, 2007: 161) y que, en los casos de mayor popularidad, alcanza la condición de divo de protesta⁴ (Romano, 2007: 159). Esta imagen, por supuesto, no será la que adopte en el resto de su obra, y en ese sentido se revela como un ejemplo paradigmático para explicar cómo la primera fase del proyecto autorial está caracterizada por la urgencia de adoptar una imagen, una identidad, aunque sea aproximativa, con la que presentarse al público (Díaz, 2007: 157; Zapata, 2011: 54). Cuando Sabina comienza su andadura musical caben dos opciones: ser un cantautor al uso absolutamente descontextualizado o aceptar una vía distinta. Es evidente que, tras examinar el camino del cantautor de protesta en *Inventario*, escogió finalmente discurrir por el segundo sendero (Romano, 2007: 162).

Estamos, en consecuencia, ante una primera imagen rápidamente desechada, sustituida por otra, la que anunciábamos al comienzo, que será la que, a grandes rasgos, lo caracterice durante los años ochenta y noventa; imagen que, estando construida por la suma inequívoca de un *ethos* y una imagen externa de procedencia propia y ajena y sirviéndose claramente Sabina de ella, podemos considerar sin ambages una postura, la más clara e importante de su proyecto autorial. Pero no adelantemos acontecimientos; antes de hacer una lectura de esa imagen y de sus consecuencias hay que conocer su génesis. Como decíamos, tras la configuración de una primera y urgente imagen durante la etapa inicial de su proyecto autorial se percibe una clara modificación en su sentido, lo que coincide con uno de los rasgos esenciales de la segunda etapa propia de cualquier proyecto:

El autor que se encuentra por primera vez confrontado a un público amplio y a los medios de comunicación se ve obligado a exponer su identidad imaginaria al examen público, lo que acarrea, por lo general, la necesidad de reevaluar y reacomodar su primera identidad escenográfica (Zapata, 2011: 55).

Recodificada la imagen concebida en *Inventario*, a partir de *Malas compañías* (1980) —y de sus actuaciones en el bar La Mandrágora y en televisión— Sabina se ve envuelto en un cierto éxito mediático que es ya lo suficientemente importante como para que comprenda que la nueva imagen que ha ensayado en su obra es la que debe explotar. Afirmaba Meizoz (2015: 10) que “en la cultura del espectáculo, en la era del *marketing* de la imagen, todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado

⁴ No es difícil darse cuenta, por ejemplo, de que en “Canción para las manos de un soldado”, apenas es posible reconocer a Sabina, parapetado en la imitación del estilo de otros y de otros tiempos: “el soldado de mi pueblo / antes ha sido albañil; / ahora ya no tiene pala, / lleva en la mano un fusil: / qué frías tiene las manos / alrededor del fusil” (Sabina, 2010b: 34). Para un análisis más detallado de esta faceta de las letras de *Inventario*, véase Soto Zaragoza (2023a).

a construir y a controlar la imagen que proyecta de sí mismo” y, en ese sentido, es a partir de *Malas compañías* cuando comienza a apreciarse en el proyecto autorial de Sabina la preocupación por la apariencia, por el impacto de la propia imagen, que también ha ponderado Díaz (2007: 20-25). Resulta clave, por tanto, tener en cuenta que la imagen o la postura autorial están estrechamente ligadas a la explotación económica de la obra del autor⁵, hasta el punto de que este por lo general crea su imagen en función de cierta expectativa que percibe en el público (Díaz, 2007: 105). En el caso de Sabina resulta, pues, evidente que la imagen que durante aproximadamente dos décadas llevaría por bandera fue construida “a partir de una infinidad de notas periodísticas, entrevistas y biografías que llenan un vacío que los fans quieren consumir” (Guerreiro, 2019: 70).

Por tanto, desde *Malas compañías* y tras un giro en su imagen autorial fruto en parte de cuestiones mercantiles, nos encontramos con “la postura del canalla como primer estandarte” (Ruiz, 2022: 403) construida no solo desde el alejamiento de la que caracteriza al cantautor de protesta cuya pose imitó en *Inventario*, sino en oposición a aquella, un fenómeno imagológico operado por Sabina que se ajusta bastante al descrito por Díaz (2007: 201) sobre la percepción de la imagen de un autor a partir de antítesis. Esta imagen es, como indicábamos antes, la que tanto ha caracterizado a Sabina, aunque haya intentado distanciarse de ella. Él mismo la definirá en “Lo niego todo” cuando ya dice no ser “ni ángel con alas negras ni profeta del vicio” y tampoco “el rey de los suburbios ni flor del precipicio” (Sabina y Prado, 2017: 54). Esa imagen, entiende Nappo (2021: 45), se establece definitivamente en las letras de *Ruleta rusa* (1984), algo que resulta evidente a la luz de que en dicho álbum se incluyen canciones como “Negra noche” —que canta a una nocturnidad oscura, turbia y habitada por diversos personajes de los bajos fondos⁶— y “Eh, Sabina” —en la que el yo reconoce haber sido advertido de fumar, beber y salir demasiado, aunque parece no tener intención de hacer caso—, pero no son las únicas ni de ese álbum ni del resto. Sin ir más lejos, *Malas compañías* —de revelador título— ya incluía nada menos que un “Manual para héroes o canallas” con versos que parecen el vademécum de esta postura de Sabina: “aprender a reírse torvamente, / a mirar de reojo en los bautizos”, “a enfadar a las monjas y a los niños, / a poner zancadilla al guardia urbano, / a escupir sin piedad por un colmillo”, “apurar los licores del fracaso”, etc. (Sabina, 2010b: 43). O cuando, en *Hotel, dulce hotel* (1987) y con esta imagen ya más que asentada, Sabina se permite ironizar con ella⁷ en “Oiga, doctor”:

⁵ La proliferación de la imagen de Sabina tiene múltiples motivos —entre ellos, la recepción de su obra como poesía y la de sí mismo como poeta (Laín Corona, 2018)—, aunque no podemos ignorar que uno de los principales es la creación de una “marca Sabina” (Laín Corona, 2021).

⁶ Si la noche ha sido el horario al que Sabina se ha enfrentado en todo su proyecto autorial, no puede ignorarse que, junto con sus antiheroicos moradores, fue determinante para perfilar la postura de calavera hedonista de eterna juventud que preside su obra en los años ochenta y noventa (Ruiz, 2024: 194-195).

⁷ Aunque es una cuestión que nos es imposible desarrollar en este artículo, debe tenerse en cuenta la importancia del humor en la vida y obra de Sabina, hasta el punto de que, como ha explicado Laín Corona (2024: 79-83), no solo se ríe desde pronto de su propia y canallesca postura autorial, sino que se sirve del

Oiga, doctor,
 devuélvame mi rebeldía,
 ahora que a la carta ceno cada día
 y viajo con American Express,
 algunas cosas,
 oiga, doctor,
 que imaginaba odiosas,
 ¿sabe que están muy bien? (Sabina, 2010b: 80).

Y a canciones de esta naturaleza hay que sumar, por supuesto, las narraciones de historias de personajes canallas o de los bajos fondos distintos del yo, pero a los que habitualmente se dirige o con los que interactúa en algún grado. Por ejemplo, la icónica “Princesa” de *Juez y parte* (1985), que no necesita presentaciones, pero en cuya letra se puede llamar la atención sobre tres versos, que contienen el imagológicamente sugerente título del álbum y que ejemplifican muy bien el papel que el trasunto de Sabina juega en sus letras incluso cuando quienes se visten con los ropajes asociados en algún grado a su imagen son otros: “¿con qué ley condenarte / si somos juez y parte / todos de tus andanzas?” (Sabina, 2010b: 70). En efecto, las caracterizaciones de los personajes que protagonizan letras de esta naturaleza o deambulan por ellas favorecen el procedimiento por el cual se acaban traspasando los rasgos de los personajes al autor. Y eso, en el caso de numerosas letras de Sabina, lleva a una vinculación inherente con la ruptura con la realidad y las normas del yo romántico (Romano, 2007: 163-164), hasta tal punto que el individualismo y el hedonismo, así como la temática de la subjetividad, acercan estas canciones a algunos poemas románticos como la “Canción del pirata” esproncediana.

Hemos tocado en el párrafo anterior dos palos fundamentales en los que conviene profundizar: la definición del *ethos* de Sabina a partir de los rasgos de sus personajes, a menudo autoficticios, y la vinculación de su imagen con ciertos estereotipos literarios. En relación con la primera de estas cuestiones es conveniente recordar cómo Meizoz (2015: 22) sostiene que “una postura selecciona, en la biografía del autor o en su particular visión del mundo, los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de ‘fábula biográfica’”. Si esos hechos destacables, además, coinciden en tanto grado con los experimentados por el yo autoficticio⁸, no solo se confiere una importante verosimilitud a la autoficción sino que, en paralelo, se desdibujan las fronteras entre vida y obra, y *ethos* e imagen externa parecen fundirse en una sola —y en el caso de Sabina muy exitosa— imagen autorial. Es un recurso —incluirse a sí mismo en la obra— importante y efectivo de la construcción imagológica del autor (Díaz, 2007: 139; Meizoz, 2015: 20) que, sin embargo, no debe interpretarse como la creación *ex nihilo* de una imagen a partir de la

humor para sobrellevar su caricaturización —a la que, según veremos, contribuyó él mismo—, lo que permite que, cuando se hable de su imagen de autor, pueda a menudo hablarse de autoparodia o, incluso y más recientemente, de deconstrucción paródica.

⁸ Es habitual que se recurra a “Pacto entre caballeros”, de *Hotel, dulce hotel*, para ejemplificar esta cuestión, pues la canción —que narra cómo a Sabina le asaltan unos maleantes que, al reconocerlo, se van de fiesta con él— estaría basada en dos situaciones similares que vivió el propio Sabina (Menéndez Flores, 2018: 133).

propia existencia y experiencia del autor. Las imágenes y posturas autoriales se vinculan con la colectividad y no se adoptan con pretensión de absoluta originalidad (Meizoz, 2015: 18-20) sino que responden en uno u otro grado a estereotipos o arquetipos (Castilla del Pino, 1989: 32; Romano, 2007: 163-164; Amossy, 2014: 71), como bien se ha ocupado de exponer Díaz (2007) con sus escenografías. Así, la postura autorial de Sabina durante, sobre todo, los años ochenta y noventa, podrá relacionarse con varias imágenes preexistentes y relacionadas entre sí. Una de ellas es, sin duda, la del personaje posmoderno propio de la Movida. La imagen del hedonista, amante de la noche, los vicios y las malas compañías coincide con y por tanto se inserta de lleno en el movimiento cultural, en la colectividad, que, durante los primeros años de su producción, domina la escena cultural española y, sobre todo, madrileña. Esta imagen, sin duda, comparte muchos rasgos con su vertiente más literaria. Igual que Romano, Laín Corona (2018: 55-56) considera que la imagen más difundida del Sabina crápula y amigo de los vicios se vincula con el yo romántico, pero va más allá y entiende que persona y personaje proyectan combinadamente una imagen decadentista identificable con la del poeta maldito (Laín Corona, 2018: 63), algo que con anterioridad ya había señalado Ortuño Casanova (2015: 435-436). Es más, Laín Corona (2018: 56-59) apunta audazmente que ese decadentismo, igual que en la bohemia, viene dado también por la relación de Sabina con la sociedad marginal y con hábitos de vida difíciles⁹, algo que ya podría observarse desde su iniciática “40 Orsett Terrace” —“salgo a la calle, fumo, estoy contento”, “me emborracho, trasnocho, llego tarde” (Sabina, 2010b: 32)— pero que veremos en muchas más ocasiones en su cancionero, como en las ásperas reflexiones que hace el yo de “Nacidos para perder” —“la única medalla que he ganado en mi vida / era de hojalata y decepción” (Sabina, 2010b: 92)— o en el protagonista de “Medias negras”, que se deja seducir y robar por una exconvicta, posiblemente prostituta. A esta imagen del autor decadentista se le suman el gusto general por lo demodé (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 287-288), donde se instala el icónico bombín al que aludíamos antes: “esta pieza de vestuario tiene un sentido performativo, porque la usa en el escenario y contribuye a crear una imagen de artista. A su vez, se basa en los tópicos del poeta maldito, ya que el bombín busca un efecto dandi” (Laín Corona, 2021: 21). Los rasgos de esta imagen autorial del decadentista, como veremos a continuación, se reconocerán también en la construcción de su imagen de poeta y literato; sin embargo, antes de llegar a ese momento es necesario hacer unos últimos apuntes sobre la postura autorial de los años ochenta y noventa que acabamos de perfilar.

La imagen creada a partir de *Malas compañías* es, sin duda, hiperbólica, una “hiperidentidad” (Romano, 2007: 160) que viene a ser un caso claro de lo que Castilla del Pino (1989: 32) denominó *personajeidad*, concepto basado en la máxima de que “el personaje ha de tener su excepcionalidad a través de la exageración”. Ahora bien, aunque el *ethos* —por vía sobre todo autoficticia— haya contribuido notablemente a la

⁹ Sobre estas dos cuestiones, véase por ejemplo Zamarro González (2020: 39-79, 160-180).

configuración y al sobredimensionamiento de esta imagen, no cabe duda de que ha sido su vida, tamizada a través de las imágenes autoriales interna y externa, la que más ha ayudado a forjar lo que, en términos de Mauron (1983: 32), podemos considerar un auténtico mito personal. En este sentido, el papel de la imagen externa creada por terceros se nos antoja determinante. Amossy (2014: 69-70) destaca la importancia —y práctica inevitabilidad— de estos agentes terceros —que se concretan casi por entero en la prensa—, puntualiza que solo algunos géneros como la entrevista permiten que el autor regule la imagen que de él se está ofreciendo, sostiene que por supuesto el autor desea controlar su imagen y apunta que debe ser capaz de reapropiarse de lo que se diga de él. Es decir, es más que posible que la inevitable y necesaria exposición mediática del autor —incrementada cuando este, como Sabina, es además un cantante de éxito— devenga en una exageración descontrolada de su imagen o incluso en la añadidura de teselas al mosaico a partir del “conjunto confuso de enunciados que participan activamente de la imagen de autor: rumores, habladurías, indiscreciones...” (Maingueneau, 2015: 26), información a la que el receptor del texto artístico acudirá a falta de otra que sacie su interés por la vida e imagen del autor (Díaz, 2007: 196). Durante mucho tiempo, como ha reconocido, Sabina fue cómplice de la hipertrofia que se hizo de su imagen y, si no confirmó habladurías que engrandecían su mito, lo cierto es que tampoco dio a la prensa demasiados motivos para ir a buscar esos rumores, pues él mismo se encargaba aparentemente de confesar lo que otros —hicieran o no— callaban:

En muchas ocasiones me he sentido víctima del personaje por mí creado y culpable de haber colaborado en mi caricatura. No se puede decir en la prensa, o no se debe, por cuestiones de estrategia artística, cosa que aprendí tarde, que vas de putas o que tomas copas o que vives de noche, porque eso se transforma en una caricatura tremenda de un borrachín putero con los pantalones bajados y metiéndose rayas. Tal vez no debí colaborar en eso. ¡Pero yo sólo decía la verdad! Que vivo de noche y que tomo copas. Y que he frecuentado el mundo de las putas y que alguna vez me he metido alguna raya, cosa que los demás no dicen y que yo entiendo que no lo digan. Aunque la hipocresía que hay es abominable (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 31-32).

A través de estas palabras de Sabina llegamos a un punto determinante de su proyecto autorial, que no podemos fechar con exactitud en un momento específico pero que es indudable que poco a poco va sucediendo hasta que resulta evidente: Sabina llega a ser eclipsado por su personaje (Nappo, 2021: 51). Y es lógico que nos preguntemos si esto es posible, si un autor puede acabar siendo víctima de su imagen. Meizoz (2015: 23) se cuestionó esta posibilidad y arguyó que una postura literaria puede llegar a condicionar el comportamiento social del autor; es decir, que una de las consecuencias de tener una imagen que identifique al autor, una personajeidad, es que se pierde libertad de actuación, pues las expectativas del público con respecto al autor están construidas con base en su hiperimagen (Castilla del Pino, 1989: 35-36). Además, es frecuente que se produzca lo que Díaz (2007: 203-206) llamó el imperialismo de la primera imagen, o lo que es lo mismo, cuando con el primer trabajo publicado por un autor se genera una imagen que el

público, del que acaba siendo prisionero, exige que cumpla a partir de entonces y de la que le será difícil liberarse después, especialmente si esa primera imagen se ha ido reforzando por su mantenimiento en el tiempo. Desde luego, si hacemos caso a Menéndez Flores (2018: 67) y aceptamos que *Malas compañías* “bien pudiera considerarse su verdadero estreno musical”, comprobamos que el de Sabina es un caso claro de autor preso de la imagen con la que nació ante el gran público y que, durante al menos veinte años, continuó respaldando y alimentando.

La consecuencia final de esta hiperimagen será su caricaturización, un procedimiento relativamente frecuente en algún punto del proyecto autorial de un escritor que Díaz (2007: 198-199) ha explicado como una tendencia lógica a la simplificación y a la esquematización por parte de un público que no percibe tanto al ser humano como al personaje y que Sabina ha resumido casi aforísticamente: “la fama caricaturiza” (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 47). Como hemos visto antes, a esta caricatura de la postura más famosa de Sabina han contribuido notablemente terceros. Por ejemplo, Luis Antonio de Villena, que en su libro *Mitomanías* perpetúa ese retrato y no vacila en darlo por completamente asumido: “sabemos que Sabina, mucho tiempo, todavía quizás, gusta de acostarse al filo del mediodía y levantarse a las ocho de la tarde” (De Villena, 2002: 140). O Carbonell (2011), cuyo *Pongamos que hablo de Joaquín* es en numerosos momentos el mayor reflejo, a menudo complaciente, de la imagen y la caricatura del ubetense. O los diarios que, aún hoy, anuncian la llegada a una determinada ciudad del “poeta canalla”, como denunciaba el propio Sabina (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 360). Aunque Menéndez Flores (2016: 229) no exculpa al ubetense y entiende que el mayor culpable de que esto suceda, y por extensión el principal artífice de esa imagen de hedonista noctámbulo, es él mismo, como hemos visto que ha llegado a reconocer. Esta circunstancia, sin embargo, no es óbice para que Sabina haya decidido descafeinar su postura autorial más icónica y rentable y a partir de los primeros años del siglo XXI haya empezado a criticar su exageración: “¿el cantautor o su caricatura?” (cit. por Menéndez Flores, 2018: 377) se ha llegado a preguntar con quejumbrosa resignación y dejando patente que “l’écrivain répugne à l’idée de se voir emprisonné dans un chromo” (Díaz, 2007: 215).

Arribamos así a un momento determinante del proyecto autorial de Sabina. Llega en su vida un punto de inflexión en el que la imagen externa proyectada por él deja de ser la del crápula, a pesar de que la asociación, con una tradición de dos décadas, se mantenga. A partir del inicio de su relación con Jimena Coronado en 1999 y, sobre todo, del accidente isquémico cerebral que sufre en 2001, la imagen del hedonista noctívago aficionado a las drogas y frecuentador de prostitutas comienza a faltar a la verdad. El nuevo siglo y un grave problema de salud seguido de una depresión traen a un nuevo Sabina alejado de las fiestas o, por lo menos, que traslada las fiestas a su casa. Lo lamentará él mismo más adelante, ya con la vejez como nueva imagen añadida, en “Lágrimas de mármol”: “la vida alrededor ya no es tan mía, / desde el observatorio de mi casa / la fiesta se resfría” (Sabina en Sabina y Prado, 2017: 80). Surgen en este punto tres

cuestiones: ¿qué cambia en la imagen y el proyecto autorial de Sabina?, ¿trata el ubetense de destruir la postura anterior?, y ¿hasta qué punto esa imagen ahora abandonada era caricatura? Se trata de preguntas cuyas respuestas se cruzan pero que, para tratar de mantener un orden que permita seguir nuestra exposición, responderemos comenzando por la última y terminando por la primera.

Este no es el lugar para dilucidar si las imágenes interna y externa —propia y de terceros— que adoptó Sabina durante buena parte de su proyecto autorial tienen exacta correspondencia biográfica. Es decir, no pretendemos rastrear si ocurrió o no lo que Sabina —que, como dice Puchades (2019: 124), entra y sale de sus canciones a voluntad y que ha afirmado tener “una estética de la impostura” (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 33)— cuenta que le sucedió a su yo autoficticio o a cualquiera de sus otros personajes, si conoció a alguno idéntico o similar a los que se pasean por sus letras, si la filosofía que emana de ellas es la que él ha practicado diariamente. Tampoco pretendemos evaluar la coincidencia de la imagen externa que él ha proyectado con su vida real, ajena al foco mediático, o con su cancionero, ni valorar si tal o cual aportación de terceros a esa imagen era fiel a la realidad y/o se alineaba con el rumbo que Sabina quería que siguiera su imagen. Todas estas cuestiones requerirían, sin duda, uno o varios estudios independientes. No pudiendo —ni debiendo— entrar aquí en esos detalles, sí creemos que, al menos, es conveniente para la consecución de los objetivos propuestos para estas páginas dejar constancia de que la postura autorial más importante de Sabina se mueve en una indeterminación entre realidad y ficción. Y es importante tener en cuenta que si esta postura le ha resultado tan rentable ha sido porque, a pesar de haberse podido sentir traicionado por las imágenes que se formaran de él¹⁰, ha sido consciente de que ese era el precio para obtener visibilidad, concesión imagológica señalada por Díaz (2007: 38-39).

Nos preguntábamos antes si Sabina intenta o no destruir esta postura una vez caricaturizada; la respuesta es que no. Lo que desde entonces trata de hacer es distanciarse de ella sin anularla del todo, en un momento en que —también hay que decirlo— puede permitirse dejarla de lado a pesar de la rentabilidad que le ha reportado. Dirá, por ejemplo, que “hay una caricatura del borrachín, putero, noctámbulo que en una parte de mi vida se pareció a la realidad. Ahora no” (cit. por Campos, 2022: s. p.) o “he sido mucho más moderado de lo que dice mi leyenda” (cit. por Puchades, 2019: 37). Lo cierto es que

¹⁰ Por ejemplo, la imagen de Sabina como una persona que se droga o frecuenta prostitutas se ha creado a partir tanto de la presencia de ambos asuntos en sus canciones (imagen interna) como de las declaraciones sin paliativos que él mismo ha realizado (imagen externa), a pesar de que ante la hipérbole en que en ocasiones ha devenido la cuestión haya intentado matizar su relación con ambos asuntos. Resulta ilustrativa una entrevista que recogen Carbonell (2011: 403-404) y Puchades (2019: 129-130) en la que, además de proclamar el amor que sentía por las prostitutas y de defender la dignidad de su trabajo, Sabina reconocía que lo que le interesaba era su compañía y no sus servicios sexuales, así como denunciaba su explotación y práctica esclavitud. Sabina respondía así a la caricatura de putero —que puede verse claramente, por ejemplo, en Carbonell (2011: 399-405)— creada a partir de sus propias palabras y de la presencia de la prostitución en sus canciones, en la mayoría de los casos con tono neutral o de cierta alabanza (Zamarro González, 2020: 209-212). Este caso —aquí muy sintetizado— nos permite comprobar cómo la realidad a menudo no tiene exacta correspondencia con la imagen autorial, aunque bien es cierto que los testimonios posteriores de Sabina pueden estar también sujetos a la construcción de una imagen.

seguirá adoptando en sus declaraciones e intervenciones públicas cierta pose canallesca, no desterrará nunca de forma definitiva la rebeldía que preside su proyecto autorial, y podremos encontrarla también en el *ethos* de canciones publicadas tras este punto de inflexión. Es todavía notable en algunas letras de *Dímelo en la calle* (2002) y *Diario de un peatón* (2003) —que, sin ahondar en esta cuestión, hay que tener en cuenta que proceden en buena parte de épocas creativas anteriores¹¹—, pero se pierde bastante a partir de *Alivio de luto* (2005), álbum “emancipado del perfil canalla”¹² (Valdeón, 2017: 399). Con todo, en los trabajos a partir de esa fecha aún se pueden encontrar ejemplos del *ethos* sabiniano irreverente, como los alocados jóvenes protagonistas de “Pájaros de Portugal” en *Alivio de luto*, que se escapan de casa para poder ver el mar; “Tiramisú de limón”, de *Vinagre y rosas* (2008), donde tanto la historia de amor terminada —“al borde del precipicio / jugábamos a Thelma y Louise”— como la libertad recuperada por el yo —“pero esta noche estrena libertad un preso” (Sabina y Prado en Sabina, 2010b: 258)— están marcados por un sabiniano hedonismo; o el viejo verde voyeur de “Churumbelas”, en *Lo niego todo* (2017), que espía a tres gitanas —“y yo que espío desde mi ventana / cada mañana a las sultanas / de Lavapiés—, y que a pesar de poder ser “su abuelito” afirma estar “muriendo de ganas / de casarme con las tres” (Sabina en Sabina y Prado, 2017: 161).

Podemos comprobar, pues, que Sabina no abandona ni destruye por completo su imagen, lo que le habría supuesto un riesgo importante para su proyecto autorial (Díaz, 2007: 145). Llegamos así a la última de las preguntas que nos planteábamos antes: ¿cómo sigue el proyecto autorial de Sabina una vez que decide restar protagonismo a la postura que había caracterizado casi toda su producción hasta el momento? Sin perjuicio de que se mantenga con mayor o menor intensidad la postura anterior, Sabina inaugura una nueva, que tiene también mucho que ver con su actividad autorial fuera de su cancionero. A partir del análisis que, desde la teoría de la recepción, realiza Laín Corona (2018) de las distintas vías a través de las cuales Sabina ha proyectado —también desde antes, aunque con especial incidencia a partir del siglo XXI— una imagen de poeta, diríamos que podemos identificar cuatro grandes marcas que permiten percibir a Sabina como literato, a saber: su relación con estéticas como la romántica a través de su imagen de genio decadente, la publicación de sus letras en un cancionero impreso¹³, la publicación

¹¹ Piénsese en el grito de rebeldía que late en “Vámonos pa’l sur”, en la propuesta indecente de “69 punto G” y “A vuelta de correo”, en la mujer que en “Lágrimas de plástico azul” sueña con “tribus de los mares del sur al oeste de la frontera” (Sabina, 2010b: 219), en el amor de verano de “Yo también sé jugarle la boca”, o en el padre que en “Ay, Calixto” le roba la novia al hijo.

¹² Hay que tener también en cuenta que, aunque la canallería se atempere en las canciones, pervivía claramente en el *ethos* de su poesía satírica (Laín Corona, 2024), que es la mayoría de la publicada en ese tiempo. Véase la nota siguiente.

¹³ Hasta la fecha, Sabina ha publicado tres ediciones de su cancionero: *Con buena letra* (2002), *Con buena letra II* (2005) y *Con buena letra III* (2010). Pero no hay que olvidar también las otras publicaciones de selecciones de letras, *De lo cantado y sus márgenes* (1986) y *Palo seco* (2017). Sobre la presentación como poemarios de las letras y la consideración de estas como poesía, véase Soto Zaragoza (2023b: 59-62).

de poesía *stricto sensu*¹⁴, y los elementos formales y temáticos asociados con la literatura que se pueden localizar en sus letras¹⁵. A nuestro parecer, y sin negar el planteamiento de Laín Corona, la imagen del Sabina poeta se ha visto también espoleada en estas dos últimas décadas por la confluencia de otros aspectos, muchos difíciles de explicar, pero entre los que creemos pertinente destacar tres que afectan a su imagen externa. El primero viene dado por el éxito ya abrumador y continuado que alcanza en los años noventa y esa cima de su carrera que constituye *19 días y 500 noches* (1999). A partir de ahí, la consideración de Sabina como un maestro ha fortalecido la opinión no académica de aquellos que, por su calidad y belleza, entendían sus letras como poesía, y por tanto se ha ido reforzando la opinión general de que Sabina, maestro en el arte de hacer canciones, ha elevado ese arte a una calidad tal que es posible referirse a él como poeta. En segundo lugar, y un tanto relacionado con lo anterior, está su edad. Conforme han ido pasando los años, y con ellos el incremento de la fama, los sustos y los achaques diversos, Sabina ha tenido que retirarse al observatorio de su casa, y lo ha hecho de tal manera que cada vez sale menos de ella. Su domicilio, un *horror vacui* invadido por los libros —entre los que no pocas veces se ha preciado de contar con manuscritos originales o primeras ediciones de gran valor—, se ha convertido también en un símbolo, claramente vinculado con la intelectualidad, y, por extensión, su habitante un tanto bohemio —por el poso de su postura principal—, cantautor, poeta y hasta dibujante¹⁶ y traductor¹⁷ ha ido adquiriendo cierta imagen de hombre de letras, de intelectual¹⁸. Y en tercer y último lugar hay que hablar de sus relaciones personales, de aquellos a los que él llama los “jóvenes poetas líricos”, una denominación que podría entenderse casi sinónima a la del “Grupo de Rota”, en el que destacan García Montero, Benjamín Prado, Benítez Reyes, Chus Visor y los fallecidos Ángel González y Almudena Grandes. Es decir, que, como él mismo ha afirmado, durante esos años se ha relacionado más con poetas y con gente del mundo de

¹⁴ Si bien la más conocida es el libro de sonetos *Ciento volando de catorce* (2001), Sabina ha publicado otras obras de poesía —estas, con poemas publicados antes en prensa—: *Esta boca es mía* (2005), *Esta boca sigue siendo mía* (2007), *Esta boca es mía* (Edición revisada y ampliada) (2010), *El grito en el suelo* (2013) y *En román paladino* (2018).

¹⁵ Nos referimos a una amplitud de fenómenos que va, entre otros, desde la presencia en sus canciones de temas, motivos, tópicos o estereotipos presentes en la tradición literaria con los que “la canción gana el tipo de prestigio cultural que se atribuye a la poesía en el imaginario colectivo” (Laín Corona, 2021: 21) hasta el hecho de que a menudo narre historias, pasando por un amplio abanico de figuras y recursos literarios. Aunque no agota las aproximaciones a estos asuntos —y conscientes de que existen varios estudios específicos sobre algunos de ellos—, un lector no iniciado en las letras de Sabina podrá encontrar en el trabajo de Menéndez Flores (2016) un muy buen punto de partida para su conocimiento.

¹⁶ Es una faceta que, al menos en lo que a publicaciones *ad hoc* se refiere, se puede comprobar en *Muy personal* (2013), *Garagatos* (2016) y *Garagatos (bis)* (2023).

¹⁷ En 2012 una edición en España del álbum de Leonard Cohen *Old ideas* se editó con las letras traducidas por Sabina —en lo que él llama “versiones libérrimas”—. Esos textos se han recuperado en *Cohen. Old ideas. Viejas ideas* (2019). A ello hay que sumar que “Pie de guerra” y “Máter España”, ambas de *Alivio de luto*, son respectivamente versiones libérrimas de canciones de Cohen —“There is a War” (1974)— y Francesco de Gregori —“Viva l’Italia” (1979)—, como lo es también “Ese no soy yo” —en *500 noches para una crisis* (2015)— del “It Ain’t Me Babe” (1964) de Bob Dylan.

¹⁸ De ahí, entre otras razones, que se permitiera publicar incluso un particular epistolario, *A vuelta de correo* (2007).

la literatura que con músicos —lo que, dice, ha marcado también su escritura— (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 339), por tanto, y como apuntara García Candeira (2021: 120), ha ampliado aquello que, con Bourdieu (1988), podemos denominar su capital simbólico.

Para finalizar, es necesario destacar que, sobre todo a partir del carácter protagonista que adquiere en *Lo niego todo*, es posible hablar de una nueva postura de autor en el cancionero de Sabina: la que tiene que ver con la asunción *sui generis* que hace de la vejez, negando la adultez y sin desembarazarse por completo de la rebeldía que caracteriza a la que con todo derecho podemos llamar su postura principal. Se trata, en consecuencia, de la postura más particular de este proyecto, pues permite a Sabina mantener la postura principal, reinventándola para hacerla resistir el paso del tiempo y, a su vez, armonizarla con la imagen del poeta y del hombre de letras —ya se sabe que la sabiduría y la vejez imagológicamente han casado siempre bien—. Las figuraciones de la vejez en la imagen de Sabina las viene estudiando M.^a J. Ruiz en múltiples trabajos, por lo que no creemos necesario ahondar en su formación, que tiene además una faceta más externa que interna por las declaraciones en las que, en especial aunque no exclusivamente desde 2017, Sabina viene admitiendo que la vejez ha marcado su *modus vivendi* y, en consecuencia, su *modus scribendi*. Un ejemplo muy sintético de la asunción del inevitable envejecimiento y de cómo sobrellevarlo en armonía con su inconfundible postura de rebelde y hedonista lo podemos encontrar algunas de las respuestas que dio durante una entrevista:

—¿Hoy lleva una vida distinta?

—Sí, un poco, aunque lo que estoy consiguiendo es algo que deseé desde mi juventud: envejecer sin dignidad y conseguir ser un viejo verde. Y lo estoy consiguiendo.

[...]

—¿Y cómo lleva a la práctica lo de “viejo verde”?

—Bueno, hoy me gustan las mismas cosas, disparates, desobediencias y la misma forma de no atenerse a las reglas de juego (Vergara, 2014: s. p.).

4. CONCLUSIONES

Hecho este recorrido, podemos extraer algunas conclusiones. En primer lugar, es posible decir que el proyecto autorial de Sabina está integrado por cuatro posturas de extensión temporal e importancia desigual. En su primer álbum adopta una postura algo impostada de cantautor al uso, que enseguida desecha. Inaugurará entonces, a partir de *Malas compañías*, su más importante postura, la que ha acabado siendo su mito personal, su hiperidentidad, su personajidad, el sinónimo de lo que se entiende por la imagen de Sabina: la del “sujeto provocativo, inclasificable, rebelde y lúdico, siempre dispuesto a sacarle la lengua a las instituciones” (Ruiz, 2022: 386). Estos rasgos generales son los que caracterizan una postura que cruza todo su cancionero, incluido en menor medida *Inventario*, y cuya faceta más conocida y caricaturizada es la que se concentra en los años ochenta y noventa, que sitúa la rebeldía sabiniana en los dominios de la noche, los vicios, etc. Sin desprenderse de la postura rebelde y canallesca principal, estas imágenes

comenzarán a perder intensidad según avance el siglo XXI, cuando cambia radicalmente su modo de vida. Comienza entonces a potenciarse una nueva postura, que convive con la anterior y se sitúa siempre bajo su paraguas: la del poeta. Finalmente, en los últimos años ha proyectado una imagen externa y un *ethos* —a través de *Lo niego todo*— que hace que podamos hablar de la vejez como su última postura.

Sobre esta diacronía resta una última precisión. Es común que el final de una carrera sea el momento escogido por un autor para preparar la última imagen de sí mismo (Díaz, 2007: 168), pero en el caso de Sabina esto no debe entenderse como que la postura del poeta o, menos aún, la del viejo, están desplazando a cualquier otra con el fin de erigirse la última, única y definitiva imagen, sino que estas posturas se han desarrollado, han alcanzado peso y notoriedad suficiente al amparo de la postura del canalla rebelde que domina todo su proyecto autorial, según hemos ilustrado en la Figura 2. La labor de Sabina en las dos últimas décadas ha sido limar esta postura, desembarazarla de las imágenes caricaturescas que la dominaron durante los años ochenta y noventa y hacer que bajo ella se armonicen toda su imagen y su obra. Cuando firme su último verso, cuando haga su última aparición pública, cuando dé carpetazo a su proyecto autorial, será el mito del canalla rebelde el que sintetice imagológicamente su leyenda.

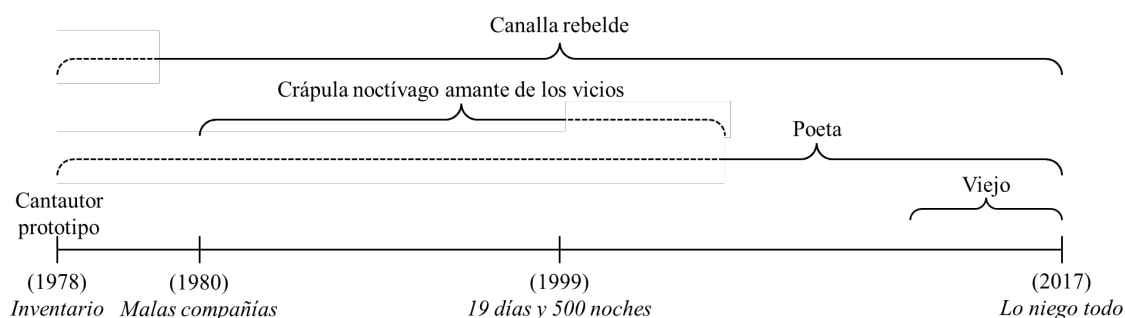


Figura 2. Esquematación temporal aproximada de las posturas del proyecto autorial de Sabina en la que las líneas discontinuas representan una presencia más atenuada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, R. (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor”, J. Zapata (trad.). En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 67-84. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- BARBERO, S. B. y MALIK DE TCHARA, C. (2015). “La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice ‘poeta’”. *Recial* 6.7, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n7.11912> [16/09/2023].
- BOURDIEU, P. (1988). *Cosas dichas*, M. Mizraji (trad.). Barcelona: Gedisa.

- CAMPOS, S. (2022). “Joaquín Sabina: ‘Ya no soy tanto de izquierdas porque tengo ojos y oídos’”. *La Razón*, 16 de noviembre. Disponible en línea: <https://www.larazon.es/cultura/20221116/3fwj2uzn2benxkajppuw5wq2lu.html> [24/08/2023].
- CARBONELL, J. (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Barcelona: Ediciones B.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989). “La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje”. En *Teoría del personaje*, C. Castilla del Pino (comp.), 21-38. Madrid: Alianza.
- DE VILLENA, L. A. (2002). *Mitomanías*. Barcelona: Planeta.
- DÍAZ, J. L. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies autoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
- _____. (2016). “Muertes y renacimiento del autor”, A. Pérez Fontdevilla y C. Goauiller (trads.). En *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, A. Pérez Fontdevilla y M. Torras Francés (comp.), 55-77. Madrid: Arco / Libros.
- ESTEBAN BECEDAS, M. (2024). “Un pirata decimista. Joaquín Sabina en el Carnaval de Cádiz”. En *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 91-133. Madrid: Visor Libros.
- GALINDO, B. (2010). “‘Las crisis han coincidido con mis mejores canciones’”. *El Mundo*, 21 de junio. Disponible en línea: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/18/ocio/1276863051.html> [23/08/2023].
- GARCÍA CANDEIRA, M. (2010). “La enunciación lírica en las canciones de Joaquín Sabina: desdoblamiento del yo”. En *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, vol. 2, P. Civil y F. Crémoux (coords.), CD-ROM, 158. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- _____. (2021). “*From de wells of disappointment*. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M.^a C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 103-123. Mar del Plata: EUEM.
- GUERREIRO, J. (2019). “Notas sobre el proceso creativo y la ‘persona de la performance’ en *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo* de Joaquín Sabina”. *Associação Brasileira de Etnomusicologia* 11, 59-76. Disponible en línea: <https://www.abet.mus.br/volume-11-2019/> [20/08/2023].
- LAÍN CORONA, G. (2018). “Sabina ¿no? es poeta”. En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 29-88. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2021). “Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.

- ____ (2024). “‘Marxista de la tendencia progrouchiana’. Figuraciones del humor en Joaquín Sabina”. En *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 13-89. Madrid: Visor Libros.
- LAÍN CORONA, G., ed. (2024). *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor Libros.
- MAINGUENEAU, D. (2014). “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, J. Zapata (trad.). En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 49-66. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- ____ (2015). “Escritor e imagen de autor”, J. Zapata (trad.). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24, 17-30. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139 [16/11/2023].
- MAURON, C. (1983). *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris: José Corti.
- MEIZOZ, J. (2014). “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, J. Zapata (trad.). En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 85-96. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- ____ (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, J. Zapata (trad.). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- MENÉNDEZ FLORES, J. (2016). *Sabina. No amanecerá jamás*. Barcelona: Blume.
- ____ (2018). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza* (Edición revisada y actualizada). Barcelona: Libros Cúpula
- NAPPO, D. J. (2021). *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. London / Lanham / Maryland: Lexington Books.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2015). “La reescritura del mito de la expulsión del Edén en tres canciones de Sabina o de cómo Eva llegó a vender en un supermercado manzanas del pecado original”. En *Literatura y Re/escritura*, A. Dotras Bravo, D. Santos Sánchez y S. Augusto (eds.), 433-445. Coímbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- PUCHADES, J. (2019). *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*. Valencia: Efe Eme.
- ROMANO, M. (2007). “Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina”. En *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, L. Scarano (ed.), 153-170. Mar del Plata: EUDEM.
- ____ (2021). “Presencias y figuras. Acerca de dos “complementarios” (Serrat y Sabina)”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M.^a C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 195-215. Mar del Plata: EUDEM.
- RUIZ, M.^a J. (2019). “Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor”. *Recial* 10.15, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24853> [21/08/2023].
- ____ (2022). “¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*

- 10.2, 381-407. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1756> [21/08/2023].
- ____ (2024). “Las edades de Joaquín. Temporalidad disruptiva en la obra de Sabina (Peter Pan, Dorian Gray, Drácula)”. En *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 181-242. Madrid: Visor Libros.
- SABINA, J. (2010a). *Esta boca es mía* (Edición revisada y ampliada). Barcelona: Ediciones B.
- ____ (2010b). *Con buena letra III*. Barcelona: Temas de Hoy.
- SABINA, J. y MENÉNDEZ FLORES, J. (2016). *Sabina. No amanecer jamás*. Barcelona: Blume.
- SABINA, J. y PRADO, B. (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de “Lo niego todo”*. Barcelona: Planeta.
- SOTO ZARAGOZA, J. (2023a). “La protesta política en el cancionero de Joaquín Sabina: análisis de un ‘no tema’ y reflexiones acerca de un compromiso apolítico”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 22, 623-645. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.22.26462> [03/01/2024].
- ____ (2023b). “La canción de autor, la literatura y la crítica: la integración de un elemento en el sistema”. *Hispanófila. Ensayos de Literatura* 199, 51-66. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.a918074> [18/05/2024].
- VALDEÓN, J. (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.
- VERGARA, C. (2014). “Joaquín Sabina: ‘Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde’”. *La Tercera*, 6 de julio. Disponible en línea: <https://www.latercera.com/noticia/joaquin-sabina-estoy-logrando-lo-que-siempre-quise-envejecer-sin-dignidad-y-ser-un-viejo-verde/> [24/08/2023].
- ZAMARRO GONZÁLEZ, J. (2020). *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ZAPATA, J. M. (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y Literatura* 80, 35-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545> [21/08/2023].
- ____ (2015). “Prólogo. La noción de postura en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor”. En *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, J. Meizoz, ix-xxxvii. Bogotá: Ediciones Uniandes.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 28/05/2024