

INTRODUCCIÓN

Sabina y las abejas

Hace mucho tiempo ya que Joaquín Sabina apenas necesita presentaciones. Y menos mal, porque solo resumir la vida y obra de este cantautor nacido en Úbeda en 1949 y afincado en Madrid requeriría a buen seguro demasiado espacio. Asumiremos, por tanto y licenciosamente, que quien lee estas páginas sabe quién es o puede averiguarlo en unos segundos con una rápida búsqueda en internet. Aquel que sabe quién es Sabina —y el que acaba de saberlo no tardará en comprobarlo— conoce sin duda el extraordinario documento artístico que es su cancionero. Según ha ido el andaluz añadiéndole páginas, y según han ido pasando los años y sumándose nuevas generaciones al disfrute de su trabajo, ha germinado y florecido la idea, sostenida por muchos, de que no se trata solo de un cantante, ni siquiera solo de un cantautor, sino de un poeta, en el sentido más amplio y antiguo del término. No es este, sin embargo, el lugar para valorar las razones de esa intuición general, pero nos permitiremos dar por válida su tesis, aunque sea sin entrar en los interesantes matices que encierra. A Sabina, en efecto, puede considerársele sin ambages un autor literario por las letras de canciones que ha escrito y —lo que aquí es más relevante— así lo está reconociendo ya el ámbito académico. No resulta una exageración afirmar que en los últimos cinco o diez años

puede hablarse de un cierto y moderado *boom* de los estudios de las canciones de Sabina con perspectiva literaria, sobre todo si se compara con los años anteriores, en los que eran solo unos pocos precursores —algunos, auténticos pioneros— los que, muy de tanto en tanto, enarbolaban la bandera académica de la literariedad del cancionero sabiniano. La crítica actual, liberada en buena parte del estigma que la reprimía, nos está permitiendo conocer más y comprender mejor las letras que Joaquín Sabina lleva tantos años escribiendo y la literatura que late en ellas de formas diversas. De esta manera, varias facetas de su cancionero han recibido ya alguna o bastante atención, tanto desde el ámbito puramente académico como desde posturas algo menos academicistas y más divulgativas; otros asuntos, por el contrario, no se han explorado todavía o no se han investigado lo suficiente.

Este libro nace con la intención de corregir dos de esas insuficiencias, pues en él se investiga quiénes han sido las principales y más amplias influencias del Sabina letrista —algo que hasta ahora apenas había recibido ninguna atención crítica— y de qué forma acude el cantautor andaluz a un recurso tan literario como es la intertextualidad, entendida esta, según explicaremos después, como el recurso de la cita, la alusión, etc. —faceta de su cancionero de la que, aunque se había tratado de inventariar una parte, no había sido observada desde la óptica académica—. En resumen, y aunque de entrada pudiera sonar algo extraño, las páginas que conforman este libro no hacen sino observar y explicar la relación que tiene Joaquín Sabina con las abejas o, mejor dicho, entender a Sabina en tanto que abeja. Y no es que el ubetense haya sufrido, como Gregorio Samsa, una metamorfosis, sino que, del mismo modo que tantos otros autores literarios, a menudo opera en su hacer escritural igual que las abejas en sus haceres naturales, como expusiera Séneca en sus *Epístolas morales a Lucilio*:

Debemos, según dicen, imitar a las abejas que revolotean de aquí para allá y liban las flores idóneas para elaborar la miel; luego el botín conseguido lo ordenan y distribuyen por los paneles [...]. Te recuerdo que también nosotros hemos de imitar a las abejas y distinguir cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas (pues se conservan mejor diferenciadas); luego, aplicando la atención y los recursos de nuestro ingenio, fundir en sabor único aquellos diversos jugos, de suerte que aun cuando se muestre

el modelo del que ha sido tomado, no obstante aparezca distinto de la fuente de inspiración (Séneca, 1989: 51-52).

Siguiendo con la metáfora, el cancionero de Sabina nos revela a una abeja muy dedicada, que ha libado de numerosas flores para lograr las mieles de sus letras, tan disfrutadas por todos. Su pertenencia al mismo tiempo al mundo de la música y al de la literatura, aunada a su célebre carácter lector, bibliófilo y melómano, ha propiciado que Sabina se haya nutrido del néctar de numerosos letristas y poetas, que integran su biblioteca íntima, tan cancioneril como poética. Decía Claudio Guillén (1979: 90) que con frecuencia sucede que un libro, al leerlo, nos recuerda a otro, y esto ocurre también con las canciones de Sabina, que en ocasiones recuerdan a los cancioneros o poemarios de otros autores; escuchando o leyendo sus letras a veces se aparecen, como espíritus estilísticos, José Alfredo Jiménez o Georges Brassens, César Vallejo o Jaime Gil de Biedma, por quienes, junto con otros, se ha dejado influir. Por otro lado, una forma distinta de servirse de lo que, continuando la imagen de Séneca, podemos llamar las flores culturales, ha sido el gusto de Sabina por la cita clandestina, por la referencia secreta o insinuada y casi nunca explicitada. Estos dos fenómenos, que indudablemente se nutren de textos precedentes, tendrían cabida conjunta en el amplio concepto de la intertextualidad. Sin embargo, y buscando su mejor explicación, estimamos más oportuno acudir a ellos por separado y aplicar, en consecuencia, una formulación restrictiva de la intertextualidad para distinguirla de la influencia. Se hace necesario, por tanto, que este apartado introductorio continúe con una breve presentación de estos conceptos.

1. Apuntes sobre la *intertextualidad* y la *influencia*

Es bien sabido que fue Julia Kristeva quien, introduciendo la noción bajtiniana del dialogismo,¹ acuñó en 1967 el término *intertextualidad*,

1 Puesto que nuestra intención no es trazar aquí una genealogía de la intertextualidad, valgan unas palabras de Martínez Fernández (2001: 53) para resumir lo que,

que explicó sentenciando que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1981: 190). Si bien ambos términos se aceptan por lo general como equivalentes (Gutiérrez Estupiñán, 1994: 141), lo cierto es que *intertextualidad* ha acabado teniendo mayor recorrido que *dialogismo* y lo ha desplazado, por lo que, siguiendo la tónica habitual en los estudios literarios, será este el término por el que nos referiremos al complejo fenómeno que es la presencia de un texto sobre otro. Este asunto, sin embargo, es una cuestión menor y lo que verdaderamente dificulta el uso del concepto y exige estas palabras previas son las diversas interpretaciones que se han hecho de él (Gutiérrez Estupiñán, 1994: 144-149; Martínez Fernández, 2001: 56-65) y el que estas se remitan para aludirse y replicarse generando así una intertextualidad de la teoría de la intertextualidad (Lachmann, 2004: 16) que, si bien resulta científicamente interesante por cuanto propone numerosas y heterogéneas posturas teóricas, dificulta la acotación del concepto y deja a elección de quien acude a él la decisión de emplearlo desde una perspectiva u otra. Por esta razón es posible hablar *grosso modo* de una intertextualidad en sentido amplio, que es la de Bajtin, Kristeva o Barthes² y es la que «contemplanía la actitud verbal como huella (reiteración, lo “d[é]jà dit”) de discursos anteriores [...], entendería el texto

para la reformulación de Kristeva, más interesa de la teoría de Mijail Bajtin: «la dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz de otro. Se opone, por tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva».

- 2 Roland Barthes también se alineó con esta perspectiva de la intertextualidad: «todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas. Pasan al interior del texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguajes sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y a su alrededor» (Barthes, 2002: 146).

como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos», y de una intertextualidad en sentido restringido, que «habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presentación de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte» (Martínez Fernández, 2001: 63).

Por razones que ya hemos presentado y que iremos detallando, aquí nos atendremos a la concepción restringida de la intertextualidad, siguiendo así la línea de pensamiento marcada, entre otros,³ por Gérard Genette (1989: 10), que expresamente afirma diferir con Kristeva y considera la intertextualidad como «la presencia de un texto sobre otro» y no como una idea más amplia —que cuadraría más con su idea de la transtextualidad—, o Cesare Segre (1985: 94), que para hacer de la intertextualidad un concepto operante prefiere acotar el uso del término a «casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado» y que prefiere distinguirla de la interdiscursividad, que coincidiría con el concepto amplio de intertextualidad: «poiché la parola *intertestualità* contiene *testo*, penso essa sia usata piú opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di *interdiscorsività*» (Segre, 1984: 111). Y aquí Segre está dando una de las claves por las

3 Grivel (1997: 68), por ejemplo, considera que la intertextualidad como «concepto en bloque» abarca desordenadamente demasiadas relaciones entre textos y propone distinguir entre intertextualidades intencionales, que son homólogas a la intertextualidad genettiana, y no intencionales, que se centran en las relaciones estereotípicas y de cliché, es decir en la tradición literaria. También Pérez Firmat (1978) formula una teoría restringida de la intertextualidad y establece una tipología que Martínez Fernández (2001: 82-83) ha sintetizado con acierto y que esboza mucho de lo que cuatro años después y con mayor claridad propondrá Genette en *Palimpsestos*. La intertextualidad específica de Álvarez Sanagustín (1986: 46) va por el mismo camino en tanto que se restringe «a contenidos concretos» como fragmentos o detalles específicos de las obras que se presentan en nuevo texto «directamente citados, aludidos, transformados».

que creemos oportuno acogernos a este concepto restringido de la intertextualidad —que para él y Genette es la intertextualidad *per se*—, puesto que lo distingue de las relaciones que un texto mantiene con la cultura con la que está inevitablemente relacionado. Este presupuesto, como enseguida veremos, está muy relacionado con el concepto de influencia, que para los objetivos que planteamos en este estudio conviene diferenciar de la intertextualidad tanto para conferirle entidad propia y con ello poder más adelante observar una idea más o menos acotada de las influencias en el cancionero de Sabina como para disponer de una terminología suficientemente restringida⁴ para el análisis de las citas, alusiones y demás procedimientos similares que son uno de los recursos más importantes y abundantes de la poética sabiniana.

La intertextualidad, pues, entendida en su formulación más amplia, entra en conflicto con el más tradicional estudio de las influencias literarias del que no ha podido desprenderse, con el que se ha solapado y al que en ocasiones ha tratado de absorber (Culler, 1998: 114-115; Martínez Fernández, 2001: 45-46, 58). Comparatistas como Claudio Guillén (2005: 289-290) llamaron la atención sobre el peligro que suponía asimilar la intertextualidad a las influencias en tanto que esta primera podía quedar lastrada por la ambigüedad teórica y práctica que, a partir del siglo xx, pero sobre todo desde la irrupción de la intertextualidad en los años sesenta (Clayton y Rothstein, 1991: 5-6), se denunció que condicionaba negativamente la operatividad de las segundas, aspecto del que nos ocuparemos también. Y no solo eso, sino que teóricos de la intertextualidad amplia como Barthes (2002: 146) advirtieron que no debía reducirse este concepto al problema de las fuentes y las influencias. También Kristeva (1974: 59-60) censuró este igualamiento, a su juicio banal, con la crítica de fuentes, aunque ello no impidió que continuaran las apropiaciones desde la crítica intertextual (Mai, 1991: 44). Revisando la teoría de la intertextualidad, no son pocos quienes han tratado de separar ambos conceptos soste-

⁴ La necesidad de hacer de la intertextualidad un concepto operativo es lo que ha motivado muchas de sus teorías delimitadoras (Martínez Fernández, 2001: 73-79).

niendo que operan en niveles distintos (Snyman, 1996: 428; Villar Dégano, 2012: 61); y los hay también quienes han argumentado que las influencias podrían considerarse dentro de una formulación restringida de la intertextualidad⁵ (Arrivé, 1997: 84; Jenny, 1997: 110). Parece claro, por tanto, que sea como parte de la intertextualidad, en su sentido amplio o restringido, o fuera de ella, la noción de influencia se resiste a desaparecer, quizás dando la razón a Martínez Fernández (2001: 50) cuando asevera que «sería absurdo negar la existencia de las influencias», cuyas investigaciones, además, han tenido una innegable importancia histórica (2001: 47).

¿Cuál ha sido o es, entonces, el problema con la crítica de fuentes y el concepto de influencia en literatura? Se trata de una cuestión que atañe fundamentalmente a la literatura comparada y que cuenta con un recorrido teórico de extensión y enjundia —no menor que el de la intertextualidad y relacionado con aquel— que no solo es vasto, sino que carece, como advierte Villar Dégano (2012: 62), de un panorama y un metalenguaje sistematizados. Estas condiciones hacen inviable tanto reproducir aquí todos los puntos de vista desde los que se ha observado la problemática de las influencias, todas las posturas que se han adoptado y todas las propuestas teóricas que se han formulado⁶ como, por supuesto, llegar a una conclusión que pudiera resultar totalizadora. No es ese, en absoluto, el objetivo de estas páginas, que por otra parte resultarían insuficientes para esa labor. Nos limitaremos, en consecuencia, a recuperar aquellas ideas que mejor pueden contextualizar la cuestión de manera que quede justificado y se comprenda el uso que más adelante hacemos de la influencia.

Establezcamos como punto de partida el hecho de que el concepto abriga desconfianza, entre otros aspectos, por su ambigua signi-

5 Es importante tener aquí en cuenta que no todas las perspectivas restringidas de la intertextualidad limitan su significado desde los mismos presupuestos; es decir, no toda intertextualidad en sentido restringido remitirá sin diferencias o necesidad de precisión a lo que aquí entendemos por tal, siguiendo, como indicábamos anteriormente, a Genette y Segre.

6 Para unos resúmenes aproximativos véanse Marino (1998: 46-50) y Maqueda Cuenca (2006).

ficación⁷ (Martínez Fernández, 2001: 47), por ser capaz de abarcar un extenso campo de relaciones textuales que llega incluso hasta la traducción (Villar Dégano, 2012: 54) y porque inevitablemente está condicionado por la biografía del autor, que no deja de ser en el mejor de los casos un texto auxiliar (Clayton y Rothstein, 1991: 12). Pero, con todo y como ya ha quedado claro, las influencias existen, están en los textos, por lo que la única salida que les queda a los críticos es tenerlas en cuenta y a los teóricos y comparatistas asumir —como con muchas otras nociones— la ambigüedad del concepto y tratar de sistematizarlo de la mejor manera posible para dotar al crítico de vías para su aplicación, aunque ello implique una pluralidad y consecuentemente indeterminación metalingüística y sistemática.

Aclarado este contexto es necesario, de entrada, valorar la intencionalidad de la influencia. Puede suceder que un texto esté influido por otros sin que el autor sea consciente de ello (Broich, 2004: 86), de ahí quizás que Weisstein (1975: 159-160) escogiera «considerar las “influencias” como imitación inconsciente y la “imitación” como influencia consciente». Esta afirmación conduce a una cuestión compleja, que no solo atañe a aspectos psicológicos, sino que trae a colación el concepto retórico de la *imitatio* y nos plantea aquí la necesidad de ubicarlo respecto de la influencia. Téngase en cuenta que desde sus orígenes los textos literarios han practicado tanto la *imitatio vitae*, al referirse a la realidad, como la *imitatio veterum*, al hacerlo a textos anteriores (Pfister, 1991: 210). El sentido autoritario que tenía esta segunda se fue diluyendo según ganaron peso las teorías románticas de la concepción idealista del arte por el arte (Verweyen y Witting, 1991: 174), pero es la que más se relaciona con el concepto de la influencia literaria. Sin embargo, parece claro que la *imitatio* clásica y la influencia o intertextualidad amplia no son lo mismo en tanto que están motivadas por causas diferentes y se producen de formas distintas (Mai,

7 Podrían citarse varias definiciones, pero una bastante atinada es la de Villar Dégano (2012: 58): «las influencias en general, y no solo las literarias, forman parte de un proceso de relaciones que se realiza a partir del material creativo que gravita sobre un autor y que este refleja en sus obras».

1991: 32-33), así que dejar a la imitación fuera de la ecuación parece la alternativa más lógica y, por tanto, tiene más sentido partir de la voluntariedad y no de la consciencia: «pienso que influencia directa o indirecta, voluntaria o involuntaria, refleja mejor la relación del autor con sus fuentes. [...] la influencia *directa* y *voluntaria*, cuando el receptor toma algo del emisor, o *indirecta* e *involuntaria*, cuando lo que toma se hace a través de intermediarios como traductores, editores, críticos o de convenciones y tradiciones» (Villar Dégano, 2012: 28). Es decir, un autor puede verse influido por otro bien por su relación directa con este, bien a través de un conjunto de posibilidades intermediarias cuya existencia viene condicionada por la huella dejada por dicho autor en los ámbitos artísticos y cultural. Esto no es sino la conjunción de la architextualidad y la hipertextualidad de Genette (1989: 13-15), que vertidas sobre la noción de influencia dan como resultado la posibilidad de que una obra sea influida por el conjunto de textos precedentes que la hacen posible y perfilan sus rasgos.

Este razonamiento conduce a la diferencia que plantea Guillén (1979) entre las influencias y las convenciones. Para él las convenciones —término que estima más adecuado que *tradiciones*— son relaciones de amplio espectro entre una obra literaria y la propia literatura —«un tema, un motivo, un argumento, un desenlace en el teatro o la novela, o una antítesis y una correlación final en un soneto» (1979: 91)—; es decir, un género literario sería una convención, como también lo sería un tópico, de ahí la alusión anterior al architexto y al hipertexto genettianos. Así, dirá Guillén (1979: 91) que «si una reciente novela de guerra nos recuerda a Homero, es un conjunto común de premisas y tradiciones culturales, más que el *tête-a-tête* de una influencia, lo que entra en juego»,⁸ con lo que también perfilará su idea de la influencia como una relación más directa y menos mediatizada: «si las convenciones (hablando sistemáticamente) son extensas, las

8 Martínez Fernández (1997: 179-180) pone otro ejemplo tal vez más ilustrativo, pues indica cómo la presencia del tópico del paraíso perdido en poetas como Vicente Aleixandre, Victoriano Crémer, Dámaso Alonso o Jorge Guillén no es el resultado de una influencia sino de una confluencia.

influencias (genéticas e individuales) son intensas». Deja constancia también de los puntos fuertes y débiles de cada concepto, así como de sus límites:

Las convenciones y tradiciones despliegan amplias perspectivas —campos o sistemas— más fácilmente que las influencias; y nos muestran las configuraciones que la literatura presenta desde un punto de vista primordialmente sincrónico. Las influencias no «organizan el caos» de los hechos literarios particulares de una manera tan útil. Pero abren, por medio del examen intenso de contactos no mediatizados entre autor y autor o entre obra y obra, con mayor rigor de lo que podrían las convenciones o las tradiciones, las puertas del taller del escritor y el proceso, interminablemente complejo, de la creación artística (Guillén, 1979: 92).

Esta distinción entre influencia y convención no ha resultado, desde luego, una teoría definitiva sobre la problemática que nos ocupa y, por ejemplo, se le ha criticado que la influencia es una relación muy difícilmente reconocible (Weisstein, 1975: 173), que la convención es un concepto tan amplio que resulta impreciso (Villar Dégano, 2012: 59) o que queda irresuelto el problema de «los *modos* de articulación entre las influencias y el área más general de la convención» (Pimentel-Anduiza, 1993: 96). Lo que sí está claro es que la toma en consideración del concepto de convención —se le dé el nombre que se prefiera y se dibujen sus límites como se considere— facilita la concepción aislada de una influencia directa de autor a autor, un poco como si se aplicara sobre esta problemática teórica la misma voluntad de restricción terminológica en busca de operatividad que se ha aplicado en la intertextualidad.

Muy en relación con la existencia de esta tradición o convención, del architexto y el hipertexto genettianos, está el vértice clave de la relación triangular de la influencia que sugiere Umberto Eco:

Quando se habla de la relación de influencia entre dos autores A y B, podemos encontrarnos ante dos situaciones: (1) A y B han escrito en el mismo período [...]. (2) A precede cronológicamente a B [...], por lo cual la discusión atañe sólo a la influencia de A sobre B. Sin embargo, no se puede hablar del concepto de influencia en literatura, en filosofía, e incluso en la investigación científica, si no se pone en el vértice del trián-

gulo una X. ¿Queremos llamar a esta X cultura, la cadena de influencias previas? [...]. La relación A/B puede plantearse de varias maneras: (1) B encuentra algo en la obra de A y no sabe que detrás está X; (2) B encuentra algo en la obra de A y a través de ella se remonta a X; (3) B se refiere a X, y sólo después se da cuenta de [que] X estaba en la obra de A (Eco, 2005: 130).

Apunta aquí Eco a las posibles relaciones entre la convención y la influencia, que no interesan en estas páginas tanto por su aspecto generativo —nuestra labor consiste en explicar las influencias de ciertos autores en Sabina, no en valorar si se produjeron siendo el autor consciente o no de su presencia en la tradición más allá de en el autor inspirador— como por la advertencia que la tercera de esas posibilidades puede inducir al crítico a la sobreinterpretación de una influencia. En un interesante experimento, Martínez Ángel (2018) juega con la X de Eco para argumentar influencias inexistentes de Séneca sobre Miguel Delibes y advertir sobre el peligro de la sobreinterpretación en lo que respecta a las influencias literarias, asunto sobre el que también avisó el propio Eco (1997: 88-89), en este caso señalando cómo, entre las fuentes de su novela *El nombre de la rosa* (1980) que muchos críticos han indicado con acierto, se han señalado también algunas que, aunque verosímiles, no fueron tales. En palabras de Marino (1998: 45): «si bien es cierto que existen relaciones de hecho, debidas a influencias, a circulación de temas, etc., no es menos cierto que existen también relaciones entre hechos debidas a homologías de estructuras, de textos, de valores, etc.». Queremos con esto llegar a la conclusión de que las influencias exigen del exégeta mucha prudencia no solo para evitar confundir una determinada influencia con una convención —o, más bien, para no indicar que esta influencia es *también* una convención, según queda claro en los supuestos de Eco— sino para evitar sobreinterpretar los textos y, con ello, señalar influencias inexistentes.

Llegamos así al final de estas breves palabras sobre la intertextualidad y la influencia con la esperanza de que haya quedado claro cuáles son los presupuestos teóricos de los que partimos para el estudio de ambos conceptos aplicados sobre el cancionero de Joaquín Sabina y por qué creemos conveniente acudir a unas interpretaciones y no a

otras de tales conceptos. Lo que resta antes de concluir este apartado introductorio es presentar una serie de cuestiones que contextualizan el modo en el que los siguientes capítulos están estructurados, planteados y escritos.

2. Consideraciones previas y corpus estudiado

Ahora que ya tenemos una perspectiva más clara de cómo acudimos en este libro a los conceptos de intertextualidad e influencia, se comprenderá que los capítulos que lo integran se dividan por tanto en tres bloques: «I. Influencias de letristas», «II. Influencias de poetas» y «III. Intertextualidades». De este último apenas es necesario precisar que en él nos ocupamos tanto de las intertextualidades externas —procedentes de textos de otros autores— como de las internas —procedentes del propio cancionero—, sobre las que en su momento proporcionaremos las explicaciones oportunas e indispensables. Las influencias, sin embargo, sí requieren algunos apuntes previos más extensos, pues antes de comenzar a explicarlas debe justificarse por qué nos ocupamos de unos autores y no de otros.

En primer lugar, hay que tener presente que no existe en Sabina una gran y única influencia; no hay un letrista o un poeta cuya estilización, en término de Weisstein (1975: 162), haya acometido el ubetense. Por el contrario, sus influencias son múltiples, concretas y solo a veces evidentes, lo que dificulta su identificación pero, en paralelo, revela a un autor conocedor de las obras de variados poetas y letristas y gran tamizador y procesador de ellas. Esta multiplicidad nos obliga a seleccionar y —aunque dejemos constancia de los nombres del resto— a comentar solo a los poetas y letristas que resultan más importantes. En segundo lugar, las influencias —como se puede inferir del epígrafe anterior— no son casi nunca demostrables empíricamente y dependen en buena medida del acierto, o al menos aproximación al acierto, del exégeta. Empíricas pueden ser las similitudes con la poética de otro autor, pero ello no implica siempre una relación de influencia. Esa ausencia de empirismo y el hecho de que en algunos aspectos se pueda detectar una misma influencia presuntamente adquirida de

distintas fuentes dan la razón a las teorías intertextuales sobre las deficiencias del estudio tradicional de la influencia y el mayor interés teórico que suscita la concepción de una red de textos interconectados. Sin embargo, nuestro objetivo aquí no es tanto identificar cuál es la fuente de un estilema de Sabina como explicar en qué grado se pueden considerar determinados autores como fuentes de influencias diversas —que pueden coincidir entre sí—. Por todas estas razones, no solo hemos seleccionado los letristas y poetas que tanto Sabina como sus biógrafos y los analistas de su obra han señalado como modelos⁹, sino que hemos procurado, siempre que ha sido posible, cimentar la argumentación de tal o cual influencia con un apoyo bibliográfico que la explica o al menos la sugiere. Se ha evitado, por tanto, considerar como influencia directa cualquiera que no contase con ninguno de estos soportes, de manera que no hubiera lugar a la sobreinterpretación de una convención como influencia.

Así pues, en el caso de los letristas es necesario comenzar advirtiendo que Sabina se ha visto influido en distintas formas y grados por un variado número de músicos a lo largo de su extensa trayectoria artística, y así lo demuestran los trabajos biográficos que se han escrito sobre él y las múltiples ocasiones en las que se han abordado sus ges-

9 Es de justicia mencionar en este punto el reciente intento de Julio Valdeón (2024) por identificar qué autores han influido en Sabina. Sin pretensiones en absoluto académicas y siguiendo el tono ligero del libro en que se encuentra —que busca presentar la extensión de la obra de Sabina y aportar datos que sus aficionados puedan considerar curiosos o interesantes—, Valdeón da una lista de hasta 38 nombres —alguno bastante peregrino, como William Shakespeare, y en su mayoría diríamos que tomados de los sonetos de Sabina de los que nos ocuparemos a continuación— que apenas explica en unas líneas en las que a menudo no llega a indicar en qué se concreta la influencia, o la presenta muy por encima, y en las que con frecuencia no se distingue si en el caso de los músicos está hablando de una influencia en la música o en las letras. De hecho, el propio Valdeón (2024: 23) reconoce la imprecisión de su listado: «no todos los nombres que aparecen en esta lista ordenada y caótica son influencias directas. Algunos serán más bien guiños puntuales, de los que puede haber tomado algún elemento, o compañeros de viaje». Por tanto, se trata para nuestros intereses de un trabajo más bien testimonial y de escasa utilidad.

tos e influencias musicales —distinción que sus analistas no siempre han trazado con claridad— en las entrevistas que ha concedido. Donde mejor se observa esta pluralidad es en dos sonetos escritos bajo el título «Mis juglares» (Sabina, 2010a: 386-387), en los que sintetiza el aprendizaje que ha obtenido de cada uno de ellos —aunque en ocasiones se trate más bien de un guiño al autor o a su relación con él— y en los que son mentados, por este mismo orden, Georges Brassens, Carlos Gardel, Bob Dylan, Lou Reed, Paco Ibáñez, Javier Krahe, Luis Eduardo Aute, Domenico Modugno, Juan Luis Guerra, Chavela Vargas, Camarón de la Isla, Chabuca Granda, Joan Manuel Serrat, Leonard Cohen, Tom Waits, Charly García, Louis Armstrong, los Rolling Stones, Atahualpa Yupanqui, Pablo Milanés, Chico Buarque, Rubén Blades, Chicho Sánchez Ferlosio, Silvio Rodríguez, Edith Piaf, Billie Holiday y José Alfredo Jiménez. Esta lista, que podría incluso ampliarse, nos sirve también para poner de manifiesto una cuestión fundamental: este libro se ocupa de las influencias que ha recibido Sabina de letristas; es decir, que se excluyen todos aquellos nombres, por relevantes que sean, cuya huella en el andaluz no se aprecie en las letras de su cancionero. Por poner un ejemplo claro, nada menos que Paco Ibáñez, el primer referente de los cantautores españoles (González Lucini, 2006: 51) pero que solo ha cantado poemas ajenos, queda fuera de nuestro interés.

Entrando ya directamente en la materia de los letristas que han podido ejercer una influencia destacada en Sabina, cabe señalar que la dificultad en la identificación de este fenómeno se acentúa en un oficio que, como agudamente ha señalado Nappo (2021: 135), ejemplifica a la perfección —más incluso que cualquier otro arte, poesía incluida— aquella sentencia bíblica que reza «no hay nada nuevo bajo el sol» (Qo. 1:9).¹⁰ Quiere esto decir que las letras de Sabina tienen a menudo bastante en común con las de muchos de los letristas de los que es posible argumentar que ha recibido alguna influencia, lo que

10 Las referencias a la Biblia se indican en todo el libro mediante el modelo clásico para la cita bíblica. En todos los casos proceden de la edición que figura en la bibliografía citada (Biblia, 2007).

obliga a obrar todavía con mayor cautela tanto a la hora de seleccionar de qué autores ocuparse ampliamente y a cuáles relegar a un segundo plano —pues, por otra parte, es inevitable hacer una selección— como en el momento de calificar alguna correspondencia estilística de influencia. Por todo ello, y también por razones que estriban en las consideraciones que el propio Sabina y otros han hecho sobre su obra —es decir, qué letristas son considerados principales, por cuáles ha dicho con más frecuencia y convicción haberse sentido influido el ubetense, etc.—, hemos optado por explicar y comentar ampliamente las influencias de Bob Dylan, José Alfredo Jiménez, Georges Brassens, Javier Krahe, el tango y la copla. No obstante, en un último capítulo de este primer bloque se recogen, encabezados por Leonard Cohen, otros nombres que juegan un papel más secundario y sobre los que existen algunas pistas que podrían fundamentar la existencia de influencias en grados diversos.

En lo que se refiere a los poetas, debe tenerse muy presente que quienes conocen a Sabina con frecuencia lo describen como un ávido lector (Carbonell, 2011: 188). Entre ellos está Luis García Montero, que pondera también la capacidad de su amigo para memorizar mucha de la poesía que lee: «[Sabina] era y es un lector voraz. Es normal que en nuestras conversaciones cite de memoria poemas largos de Garcilaso, César Vallejo o Federico García Lorca» (cit. por Valdeón, 2017: 131). Ese Sabina que siempre leyó por vocación construye —a juicio de Menéndez Flores (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 14) o Carbonell (2011: 52), y también nuestro— la base sobre la que después se ha ido asentando su obra, de ahí que otro de sus amigos, Benjamín Prado (2002: 17), pueda sostener sin necesidad de paliativos que «Joaquín Sabina ha buscado muchos de sus versos en las selvas del rock & roll o el tango, pero otros muchos los encontró en los jardines de César Vallejo, Neruda, Rafael Alberti o Lorca».

Partimos, pues, de la base de que las lecturas poéticas de Sabina son múltiples y, además, variadas. Así lo refleja otra serie de sonetos titulada, en este caso, «Mis poetas» (Sabina, 2010a: 382). En esos dos sonetos, Sabina menciona —y en uno de los casos solo alude—, por este mismo orden a Rubén Darío, Luis Cernuda, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Juan Ramón Jiménez

nez, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Blas de Otero, Jorge Luis Borges, Antonio Machado, José de Espronceda, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón de Campoamor, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Gelman, Violeta Parra,¹¹ Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Luis García Montero. Este nutrido grupo de aparentes maestros —recuérdese que la serie está destinada a quintaesenciar lo que Sabina habría aprendido de cada uno— constituye en realidad un rosario cuyas cuentas podrían casi relatar una biografía de Sabina desde el punto de vista de sus lecturas pero que, sin embargo, no todas tienen el mismo peso en la configuración de su poética. Si bien es imposible negar la impronta que los poetas más clásicos —que forman, además, parte de un currículum escolar inevitable— dejan, en grados diversos, en el *modus scribendi* de cualquier autor medianamente leído e instruido, lo cierto es que la poesía que más se respira en el cancionero de Sabina, como también sugiriese García Montero (en Valdeón, 2017: 369), es la poesía contemporánea, la poesía del siglo xx, con la notable excepción de Quevedo. Así pues, el listado anterior —que, teniendo en cuenta que incorpora a autores tan aparentemente extraños para Sabina como Juan Ramón Jiménez o Sor Juana, quizás sería conveniente ampliar, al menos, con Rafael Alberti, José Hierro, y quizás también con Pablo del Águila, en principio más próximos a Sabina y su poética— es imperativo observarlo con la perspectiva del lugar que ocupa este bloque en el libro en el que se enmarca; es decir, que en sus páginas lo que se abordan son las influencias de mayor calado y se dejan de lado autores de los que, en efecto, es posible encontrar ecos más o menos puntuales en el cancionero de Sabina¹² pero que no resultan

11 Violeta Parra, *rara avis* entre esta nómina de poetas, figura en el segundo de los sonetos por la enseñanza de «la décima inocente» (Sabina, 2010a: 382) en clara referencia a su libro *Décimas: autobiografía en verso*, editado solo a partir de 1970.

12 Aunque no se trate de un poeta, no debe pasarse tampoco por alto a Guillermo Cabrera Infante, pues el propio Sabina, en una entrevista en 2005, dijo lo siguiente sobre él: «le he copiado hasta la náusea, sobre todo con las palabras, intentando hacer magia con los finales de las frases. Guillermo era un fuera de serie, nunca llegaré a las suelas de sus zapatos» (en Puchades y Valdeón, 2024:

tan determinantes para la configuración del conjunto de su poética, que además observamos específicamente desde el punto de vista de la escritura de sus letras y no de las composiciones ajenas a su cancionero, cuyo análisis podría revelar unas influencias prioritarias diferentes.

Por tanto, en el segundo bloque de este libro tomamos el relevo de un trabajo anterior (Soto Zaragoza, 2019) en el que —con menor desarrollo y pretensiones menos ambiciosas— trazábamos con cierto pionerismo las influencias que Gil de Biedma, Vallejo y Quevedo han tenido en la poética de Sabina y particularmente en su cancionero. Las páginas que aquí le dedicamos a las influencias que el ubetense ha recibido de los poetas deben considerarse sin ambages como una ampliación y matización de ese estudio anterior, en tanto que no solo las abordamos desde más puntos de vista y con mayores apoyos bibliográficos, sino que también añadimos a otros autores fundamentales.

Siguiendo, como en el caso de los letristas, el criterio combinado de la asunción y declaración por parte del propio Sabina de la relación de influencia con un determinado poeta y la observación de la abundancia y extensión suficiente de esta en su cancionero, los autores que se han estimado esenciales son César Vallejo, Pablo Neruda, Francisco de Quevedo y la llamada generación del 50, particularizada en Ángel González y Jaime Gil de Biedma. Por supuesto, igual que sucede con los letristas, otros muchos poetas —como casi todos los listados antes— han podido ejercer influencias en su cancionero, pero estas o se dan solo en algunos casos puntuales o resultan menos generales que las de los poetas que, forzosamente, hemos tenido que seleccionar. Aun así, también en este segundo bloque hemos dedicado un breve capítulo final a consignar algunos nombres más. Al no haber encontrado, como en el caso de los letristas, indicadores que pudieran

172). Estas palabras seguramente apuntan al imaginativo virtuosismo verbal del cubano, señalado por críticos como Oviedo (2001: 355-356), aunque no cabe duda de que también debería examinarse como posible influencia sobre Sabina su mezcla orgánica de los lenguajes culto y popular (Gallagher, 1974: 59-79; Baixeras Borrell, 2010: 48-50). Sin embargo, Cabrera Infante es uno de los muchos sacrificios que, como podrá comprobar el lector, hemos debido hacer al hablar de las influencias de Sabina.

ponernos sobre la pista de influencias de distinto grado procedentes de numerosos poetas, hemos optado por desarrollar algo más que en aquel caso la de tres autores, todos relacionados en algún grado con la poética del 50: Luis Cernuda, Ramón de Campoamor y Blas de Otero.

Ya para terminar, y antes de dar definitivamente paso a la parte nuclear del libro, creemos imprescindible dedicar unas pocas y últimas líneas a concretar cuál es el corpus que se ha estudiado para llegar a las ideas que se exponen en los capítulos siguientes, así como dar algunas notas sobre la citación de las letras.

En primer lugar, como venimos diciendo, esta investigación se centra exclusivamente en las letras que configuran el cancionero de Sabina, por lo que las conclusiones que aquí se extraen no pueden aplicarse sin más a su otra producción literaria, aunque sí es cierto que existen más analogías que diferencias entre el Sabina letrista y el Sabina poeta. En lo que se refiere a las letras, hemos considerado la mayor y más importante parte de su producción. El grueso del corpus lo constituyen las letras de las canciones que integran sus álbumes de estudio en solitario, a saber: *Inventario* (1978), *Malas compañías* (1980), *Ruleta rusa* (1984), *Juez y parte* (1985), *Hotel, dulce hotel* (1987), *El hombre del traje gris* (1988), *Mentiras piadosas* (1990), *Física y química* (1992), *Esta boca es mía* (1994), *Yo, mí, me, contigo* (1996), *19 días y 500 noches* (1999), *Dímelo en la calle* (2002), *Alivio de luto* (2005), *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017). Junto con estas letras se han considerado, además, las que se publicaron en el CD extra del recopilatorio *Diario de un peatón* (2003) y cuatro letras importantes que formaron parte de otros álbumes:¹³ «Adivina, adivinanza» (*La Man-*

13 El cancionero de Sabina es amplio, y es posible que ni siquiera podamos estar por completo seguros de cuántas letras lo configuran con exactitud. De entre la mayoría de las que sí conocemos, una parte está escrita por encargo o para otros, y el propio Sabina (2010b: 22) indica que son «trajes a medida» y por tanto «dependen del gusto del cliente». No es una circunstancia que debiera afectar en demasía y siempre a los objetivos que se propone este libro, aunque por prudencia y también para limitar el corpus a un conjunto suficientemente manejable y algo más homogéneo hemos preferido dejarlas fuera, con la intuición de que la mayo-

drágora, 1981), «Zumo de neón» y «Cómo decirte, cómo contarte» (*Joaquín Sabina y Viceversa en directo*, 1986) y «Rosa de Lima» (*Nos sobran los motivos*, 2000). De igual modo, se han considerado también las contenidas en los álbumes *Enemigos íntimos* (1988), firmado con Fito Páez, y *La orquesta del Titanic* (2012), con Joan Manuel Serrat. Todas estas canciones pueden consultarse en el listado del Apéndice II, donde también están detalladas las coautorías de algunas letras, según figuran en los créditos de los álbumes en los que aparecieron y en el que, como podrá comprobarse, no se recogen las pocas canciones en cuya letra él no figura como autor ni como coautor. Por tanto, siguiendo los precedentes de autores como Ortuño Casanova (2018: 168) o Zamarro González (2020: 31) y los argumentos esgrimidos en un trabajo específico sobre este asunto (Soto Zaragoza, 2024a), hemos optado por no hacer distinciones entre las canciones firmadas en solitario y las escritas en coautoría, ya que a fin de cuentas son colaboraciones destinadas a aparecer en unos discos que llevan principalmente la firma de Sabina —en los últimos años de forma literal, bien visible en la carátula—, por lo que son él y su criterio poético para con su obra quienes tienen, en definitiva, la última palabra sobre lo que escriba junto con otro autor. No obstante, para que el lector tenga constancia de esta condición y no deba remitirse al Apéndice II para comprobar cada canción, cuando se menciona una cuya letra esté escrita en coautoría se marca con un asterisco, por ejemplo: «Tiramisú de limón»*.

Por último, en lo referente a la citación de las letras es necesario hacer algunas indicaciones. No existe un cancionero completo y revisado que contenga todas las letras de Sabina, por lo que para reproducirlas hemos tenido que acudir a varias fuentes. La principal de ellas es la tercera edición de *Con buena letra* (Sabina, 2010b), que contiene todas las letras que integran nuestro corpus a excepción de las procedentes de *La orquesta del Titanic*, que al no haberse reproducido en ningún otro lugar se citan directamente de la versión disponible en

ría de lo aquí expuesto podrá encontrarse sin demasiadas dificultades también en ellas.

su libreto, y *Lo niego todo*, que se citan por la reproducción contenida en el libro que Sabina y Prado (2017) escribieron sobre el proceso de creación de ese álbum. Existiendo, pues, esta triple procedencia de las letras y buscando también aliviar la lectura del texto, hemos resuelto citar las canciones que constituyen nuestro corpus acompañadas solo de unas abreviaturas que indican el álbum al que pertenecen y su fecha de publicación¹⁴ —por ejemplo, (19*d*, 99) para *19 días y 500 noches* (1999)—. Estas abreviaturas pueden consultarse en el Apéndice I.

Llegamos así al final de esta introducción con la esperanza de haber facilitado el proceso de lectura de las páginas siguientes, que son las verdaderamente importantes. En ellas, a pesar de existir un rigor científico, se ha procurado la mayor claridad expositiva, de forma que también el lector no especializado pueda hacer aprovechamiento de lo que se explica, ignorando, si así lo estima conveniente, las convenciones inherentes al aparato citativo académico. Así que, parafraseando al propio Sabina, nos queda solo pedir que ocupen su localidad, pues el telón puede considerarse ya definitivamente levantado.

14 En el caso de las cuatro canciones que no proceden de álbumes de estudio y que en el Apéndice II figuran en el apartado «Otras canciones», no se emplea abreviatura.