DISTINCIÓN, IRONÍA Y LEYENDA. SABINA Y DYLAN, ENTRE BASTIDORES

Margarita García Candeira
Universidade de Santiago de Compostela

Es sabido que Joaquín Sabina ha reconocido sus deudas poéticas, destacando la contraída con «san César Vallejo» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 140), y también con Neruda, Quevedo o García Montero, entre otros. Asimismo, Sabina ha mencionado a sus cantantes de cabecera, y, en bastantes ocasiones —entrevistas, artículos, versos e, incluso, en las mismas composiciones—, se ha parado a glosar la influencia de una serie específica de autores, y autoras, que componen su particular santoral laico de la canción. Una buena muestra de su devocionario la constituyen los dos poemas que, con el título de «Mis juglares. Dos sonetos», publicó en noviembre de 2007 en la revista *Interviú*, como fruto de su colaboración regular con la cabecera[1].

[1] Estas colaboraciones serían recopiladas en el volumen *Esta boca es mía*, cuya edición definitiva, que se cita aquí, es de 2010. Es conveniente reproducir estos dos sonetos. El primero reza: «De Brassens aprendí la minuciosa / manera de rimar lo nunca oído, / de Gardel el insomnio del olvido, / de Dylan la insolencia caprichosa. // De Lou Reed la amanita venenosa, / de Paco Ibáñez el jardín florido, / de Krahe la ecuación del bien nacido, / de Luis Eduardo

En estos dos poemas, el de Úbeda ofrece una auténtica letanía en la que enumera los dones concretos que recibe o toma de una serie de artistas pertenecientes a múltiples tradiciones musicales y a distintos contextos, lenguas y estilos. Podríamos agruparlos, de modo muy inexacto, en: cantautores españoles (Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Javier Krahe, Luis Eduardo Aute, Chicho Sánchez Ferlosio), acompañados por Georges Brassens, maestro común de todos ellos; cantautores hispanoamericanos (Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Atahualpa Yupanqui, Rubén Blades); músicos de géneros populares caribeños y centroamericanos (Juan Luis Guerra, Chabuca, Gardel, Chico Buarque, José Alfredo, Chavela Vargas); la canción melódica de Piaf; la que podríamos denominar, sin intención peyorativa, como canción ligera, de Domenico Modugno (intérprete de la famosa «Nel blu dipinto di blu», más conocida como «Volare», con la que representó a Italia en Eurovisión en 1958), y el flamenco de Camarón. Al lado de todos ellos, destacan siete nombres anglosajones, en sentido amplio: Billie Holiday y Louis Armstrong, imprescindibles cantantes de *soul*; los todopoderosos Rolling Stones, y, entreverados entre ellos, cuatro nombres capitales: Bob Dylan,

---

el mar color de rosa. // De Modugno Sanremos veniales, / de Juan Luis Guerra la oración del huerto, / de Chavela rencores vaginales. // De Camarón el grito en el desierto, / de Chabuca jazmines coloniales, / de Serrat a cantar después de muerto». En el segundo, añade: «De Cohen la pasión de los profetas, / de Waits el bastardo crucigrama, / de Charly el aristócrata en pijama, / de Louis Armstrong burdeles y trompetas. // De los Stones zarcillos y braguetas, / de Yupanqui milonga y pachamama, / de Milanés la conga de la fama, / de Chico Buarque esdrújulas con tetas. // De Rubén Blades el diente de oro, / de Chicho el desparpajo frente al toro, / de Silvio la prosodia incandescente. // De Edith Piaf el indulto y la condena, / de Billie Holiday el alma en pena, / de José Alfredo el credo de la gente» (Sabina, 2010: 386 y 387).

Lou Reed, Leonard Cohen y Tom Waits. Del primero dice haber aprendido «la insolencia caprichosa»; del segundo, «la amanita venenosa»; del tercero, «la pasión de los profetas»; y de Waits, «el bastardo crucigrama» (2010: 387). No será el único sitio en el que se refiera a estos cuatro evangelistas de lo en inglés se conoce como *singer-songwriting* (esa palabra inglesa con la que se alude a la tradición de canciones en las que la escritura *cuenta*[2]), pero sí uno especialmente útil por el carácter selectivo y sintético a la vez en que expresa sus maestros y sus aprendizajes.

El estudio demorado de los haces de influjo en Sabina de estos cuatro nombres se antoja muy prometedor, pero indudablemente excesivo para acometer en un solo trabajo. Parece más oportuno comenzar desbrozando la poderosa huella que el primero de ellos ha venido ejerciendo, de modo sostenido, en el ubetense. De hecho, Sabina ha expresado en incontables ocasiones su fascinación por Dylan, quien puede ser considerado como el artista más influyente en la canción de autor contemporánea. David Viñas Piquer ha hablado de un «efecto Dylan» (Viñas, 2020) que tiene que ver con el trasvase a la canción de ambición y altura estéticas a través, principalmente, del cuidado de las letras: frente a los estribillos desenfadados y a menudo banales de muchos géneros musicales populares de vocación comercial, Dylan incorpora procedimientos de la lírica más exigente y dialoga con la tradición poética más canónica. No hay que olvidar que su propio nombre artístico, Bob Dylan, sustituye su Zimmermann de nacimiento por el antropónimo del gran poeta galés Dylan Thomas (1914-1953). Esta prerrogativa no ha dejado de suscitar cierta reticencia: cuando en 1966 el New Musical Express pidió a Mick Jagger que explicara el significado del tema «Nineteenth Nervous Breakdown», este contestó: «No

[2] Entre la amplia bibliografía existente, véase por ejemplo el libro recientemente editado por Williams & Williams (2019).

somos Bob Dylan. No tiene por qué significar nada» (cit. en Viñas, 2020: 728).

Dylan es probablemente la figura que hizo que Sabina se decantara por la profesión de cantante, y que se separase casi definitivamente del Martínez Sabina que escribía versos en las revistas juveniles de Granada (García Candeira, 2018). No es casual que su encuentro con Dylan tuviera lugar a través de su novia inglesa Leslie. Así lo describió el propio Sabina en el artículo «Poeta torrencial, maestro del caos», que publica a raíz de la concesión del Nobel al americano en 2016:

> La primera vez que escuché a Bob Dylan fue a los 18 años, cuando una novia inglesa me lo puso en mi casa de Granada. No entendí una palabra de lo que decía, pero tuve claro que me estaba hablando a mí. Su manera personal de jugar con la fonética, de escupir las palabras, de frasearlas, consiguió que aquel poeta que yo entonces quería ser se convirtiese en músico. Sobra decir que Dylan me cambió la vida. Después llegó el estudio de su música. He leído sus letras a conciencia aunque no diría que me han influido en la escritura; él es un poeta torrencial, un maestro del caos, yo soy más académico, y debo de tener unos cien libros sobre él. Escucho todos sus discos, incluso los que no me gustan (Sabina, 2016: s/p).

Hay numerosos testimonios de la reverencia de Sabina hacia Dylan, como el soneto que comienza «Dylan es tantos hombres que me pierdo»[3]. En una pieza más extensa, compuesta por ocho

[3] «Dylan es tantos hombres que me pierdo. / Apenas aprendido, te despista: / el folksinger, el duro, el loco, el cuerdo; / el francotirador de la autopista. // El máster de las vísceras urgentes; / el novio de la Virgen del Asombro / que esconde una gillette entre los dientes / cuando sale a cantar manga por hombro. // Qué tormenta de otoño en primavera; / otra vuelta de tuerca, otro verano / por los de abajo, desde tan arriba. // Más joven y más viejo que cualquiera. / Tan lejos y tan cerca de fulano:

serventesios alejandrinos que prueban su condición de poeta que conoce bien la tradición literaria, Sabina reitera al final de cada estrofa: «dicen que Dylan anda suelto por aquí»[4]. Pero, más que analizar estas piezas de homenaje explícito con detenimiento, mi modo de operar va a ser distinto. En primer lugar, voy a tratar de examinar ciertos elementos que trascienden el ámbito textual para combinarse en una producción de sentido más global. Me refiero a cómo la gestión del cuerpo y de la voz coadyuvan a la hora de componer una *imagen de autor* en la que el deseo de una específica *distinción* no deja de estar presente. En segundo lugar, atenderé a dos versiones concretas que Sabina realiza de Dylan,

---

Roberto Zimmerman en sangre». Sabina lee este soneto en el documental *Las huellas de Dylan*, dirigido por Fernando Merinero (2006). Aquí se recoge la transcripción de Sabina y Menéndez Flores (2006: 55).

[4] «Gasta sombrero de castor y viejas botas, / luce un bigote menos Groucho que Chaplin, / sin él mi vida hubiera sido más idiota, / dicen que Dylan anda suelto por aquí. // Rasca el piano y la guitarra a su manera, / sopla una armónica, canta con la nariz, / *she's like a woman* me tiró por la escalera, / dicen que Dylan anda suelto por aquí. // Los de la Expo lo han sacado en rogativas, / claro que sé quién me ha robado el mes de abril, / no hay mejor musa que un amor a la deriva, / dicen que Dylan anda suelto por aquí. // Look talibán de trovador de Minnesota, / del Greenwich Village al Olimpo de París, / atina más si desafina cualquier nota, / dicen que Dylan anda suelto por aquí. // Aunque un mal día le besó el anillo al papa / se lo perdono porque *blowing in the wind* / porque sacude el corazón por la solapa / dicen que Dylan anda suelto por aquí. // Hace unos años nos cruzamos por la calle, / llevaba puesta su camisa de arlequín, / no me atreví a balbucear *nunca te calles*, / dicen que Dylan anda suelto por aquí. // Por su diván cruza la noche una autopista, / brilla en su cuello una medalla de carmín, / el escenario es el hogar del trapecista, / dicen que Dylan anda suelto por aquí. // No esperes nunca que vomite o finja un hola, / genio y figura, *Kansas City* es Chamberí, / si muere el cielo, si es agosto y estás sola, / dicen que Dylan anda suelto por aquí» (Sabina, 2010: 448).

una al comienzo de su carrera y otra mucho más reciente, con el objetivo de iluminar los mecanismos de lectura, fundamentalmente irónicos, que presiden estas particulares apropiaciones. Finalmente, entraré en el estudio intrínsecamente textual, tratando de identificar haces de semejanzas entre los cancioneros de Dylan y Sabina, que, en muchas ocasiones, no se limitan a relaciones de facto entre dos composiciones, sino que tienen más que ver con la creación de universos o climas, contornos de personajes, tramas narrativas, *ethos* o *pathos* más o menos definidos, y que pueden arrancar de una canción previa para cristalizar en varias del español, o, en menos ocasiones, proceder de modo inverso, es decir, partir de muchas previas para coagular en una del ubetense.

De calavera a poeta. Un matiz de distinción

No ha dejado de indicarse que, al tratar con la canción de autor, la atención exclusiva al texto genera como consecuencia una importante amputación, pues se ignora la infinita capacidad de producción de sentido del pentagrama. El propio Sabina lo reconocía, cuando publicó sus primeras letras en el volumen *Memoria del exilio*, allá por 1976, e imploraba: «Sea piadoso el lector con estos textos que, mucho me temo, separados contra natura de las melodías que les sirvieron de soporte, van a quedarse un tanto desabridos, como puchero de pobre» (cit. en García Montero, 2001: 9). Pero no solo la música importa; existen otros componentes, íntimamente ligados a la corporalidad del intérprete y a sus actitudes, que resultan tremendamente significativos, y que interactúan con letras y melodías a la hora de construir unos determinados perfiles autoriales. Ya en sus primeros trabajos sobre la canción de autor, pioneros en la investigación hispánica, la estudiosa Marcela Romano ponía muy certeramente el énfasis

en la amplificación que diferenciaba la recepción de la poesía difundida por los canales tradicionales del libro de la que suscitaba el concierto del cantautor. En este, el grado de exhibición se ve sustancialmente incrementado hasta el punto de conformarse lo que Romano define como un auténtico «sujeto espectacular» que entra en confrontación con el escritor tradicional: «Al modelo de productor individual, discretamente implicitado en la escritura, sucede otro fuertemente explícito, presente, quien, simultáneamente con el texto, exhibe la voz, el cuerpo, la vestimenta» (Romano, 1994: 65).

Desde entonces, han sido varios los estudiosos que han incidido en la conformación de un auténtico personaje por parte de Sabina. Ya Benjamín Prado hablaba en 2002 de «un personaje que a estas alturas es ya un auténtico mito popular, ese calavera flaco e irreductible que encarna la diversión, la nocturnidad, la poesía de la calle, la pasión sin contratos, la irreverencia, la sinceridad, la utopía...» (cit. en Sabina, 2002a: 16), y Guillermo Laín Corona (2018, 2021) o María Julia Ruiz (2021, 2022), entre otros, se han detenido a estudiar modulaciones concretas de este personaje en relación con sus diversas estrategias fuera y dentro del escenario. En este sentido, como explican teóricos como Maingueneau o Meizoz, se hace fundamental atender a tomas de posición, declaraciones, actitudes, kinesia y proxemia, atuendos y atrezzos, que acaban por conformar lo que Meizoz denominan «postura», y que define como «la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas», prestando atención a «una "escenografía autorial" de conjunto» y a la conformación de una «imagen colectiva» (Meizoz, 2014: 86), y que es fácilmente extrapolable al mundo de la canción.

A esta luz, puede verse precisamente que la reivindicación explícita que hace Sabina de Dylan (y también de Cohen, por otra parte) obedece a una estrategia semiconsciente de acercamiento a dos grandes estrellas de la canción bendecidas no solo por la

música sino, sobre todo, por la calidad literaria de las letras. De hecho, aunque la huella dylaniana recorre toda su carrera, y los reconocimientos —más o menos ortodoxos, como veremos— se remontan a los tiempos de La Mandrágora, lo cierto es que los términos en los que Sabina celebra la concesión del Nobel al de Minnesota exhiben claramente el deseo de encarecer el prestigio que supone el galardón a todos aquellos que, en la senda de Dylan, se dedican a «dignificar las palabras en el pop». Explica Sabina, en el artículo ya mentado: «La dicha es, por suerte, buena: el gesto de la Academia Sueca hace que todos los que nos dedicamos a dignificar las palabras en el pop nos sintamos premiados con él». Y continúa, en esta misma línea: «Desde ayer, nuestro mundo ha quedado elevado a la categoría de alta cultura, y eso está bien» (Sabina, 2016: s/p). Se trata de un gesto que no es contradictorio, sino complementario, con su aproximación a una serie de poetas consagrados, como Ángel González, Luis García Montero o Benjamín Prado.

Pero también va en consonancia con esta clave de distinción la evolución de la imagen pública de Sabina, en sentido literal: el recurso al sombrero, en la actualidad ya casi obligado[5], no deja de remedar un atuendo especialmente característico de Dylan y —también, nuevamente— de Cohen. No hay que olvidar que, si el Sabina de La Mandrágora lo empleaba en ocasiones, el Sabina ochentero y noventero, que coqueteaba con ritmos más rockeros y urbanos, rara vez lo usaba. Sin forzar el paralelismo, y sin llegar a los extremos de Calamaro con Dylan, lo cierto es que se trata de un atuendo que crea un cierto aire de familia entre los tres, como se puede ver en estas fotografías:

[5] De hecho, la afición sabiniana por el sombrero ha dado lugar, incluso, a la creación de un emoticono, como revela una noticia publicada en *El Periódico*: «El bombín de Sabina se convierte en emoji» (9 de febrero de 2017).

Imagen 1. Sabina en un concierto en Madrid (2009).
Fotografía: (ɔ) Juan Tamargo en flickr.

Imagen 2. Dylan en un concierto en Vitoria-Gasteiz (2010). Fotografía: (ɔ) Alberto Cabello en flickr.

Imagen 3. Cohen en un concierto en Ginebra (2008). Fotografía: (ɔ) Rama en Wikipedia.

De igual modo ocurre con la voz. Es evidente que en las audiciones de la música la rotundidad de la imagen se aminora un poco, pero aun así está el poder intransferible de la voz, que alcanza grados de presencia muy diferentes de los que logra la letra impresa, en muchos sentidos distinta y distante. Y estamos ante tres voces peculiarísimas, que han sufrido evoluciones casi inversas: la de Cohen se vuelve más susurrante y aterciopelada con los años; las de Sabina y Dylan más roncas y ásperas, pero las tres son una muestra inmejorable de la potencia única y personalísima de lo que Roland Barthes denominó «el grano de la voz» y que define así al escuchar a un cantor ruso:

> [...] algo se muestra en él, manifiesta y testarudamente (es *eso* lo único que se oye), que está por encima (o por debajo) del sentido de las palabras, de su forma (la letanía), del melisma, incluso del estilo de ejecución: algo que es de manera directa el cuerpo del cantor, que un mismo movimiento trae hasta nuestros oídos desde el fondo de sus cavernas, sus músculos, mucosas y cartílagos [...] El «grano» sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua maternal: la letra, posiblemente; la significancia, con toda seguridad (Barthes, 1986: 164-165).

Sin duda, estos elementos no son aislables del acercamiento de Sabina no solo a Dylan sino, en general, a la tradición poética y musical. Me refiero al tamiz irónico, que, en diversos grados, preside las versiones que realiza del trovador de Minnesota y, también, ciertas narrativas que de él hereda. A continuación, voy a examinar una serie de canciones que, a mi parecer, actúan como base o inspiración general para la conformación del primer imaginario sabiniano, marcado por una mitología de juventud, carretera y precariedad que halla fuentes específicas en Dylan. Tanto en el caso de las versiones como de las canciones *ex novo*, la clave de lo que podríamos llamar la *apropiación* sabiniana está marcada por una clara reverencia a la que no es ajena cierta ironía,

con la que toma distancia frente a la solemnidad del estadounidense. No hay que olvidar las palabras de Kiko Amat sobre este: «Dylan trajo la seriedad al pop; solo eso es ya razón para tenerle un poco de manía» (cit. en Viñas, 2020: 728).

Iconoclasia y desapego: de «con su bikini» a «ese no soy yo»

Existen dos composiciones que permiten poner en diálogo directo a los dos autores y entender así algunas claves de la asimilación sabiniana del americano: se trata de un par de versiones, muy significativas, que el ubetense realiza de dos temas de Dylan.

En 1980, Sabina adapta el tema «Man gave names to all the animals», perteneciente al disco *Slow Train Coming*, publicado un año antes, como «El hombre puso nombre a los animales». La canción de Dylan era un *reggae* en el que la repetición del verso que le da título actúa a modo de jaculatoria: es necesario recordar que esta canción estaba inserta en el que era el primer álbum de la trilogía cristiana de Dylan[6], producida tras su conversión al evangelismo, de la que Sabina ha abominado[7]. Este hecho explica la impronta bíblica de la canción, que recrea el episodio del Génesis en el que Adán va dando nombre a los animales que habitan la tierra. Se trata de un acto sagrado: mediante esa acción onomástica el hombre remedaba a Dios, y lo hacía por medio de la *Ur-sprache*, una lengua originaria prelapsaria, un código armónico y perfecto que, como ha explicado Georg Steiner (1980: 78-79),

[6] Está conformada por los álbumes *Slow Train Coming* (1979), *Saved* (1980) y *Shot of Love* (1981).

[7] No hay que olvidar el verso de uno de los poemas citados: «Aunque un mal día le besó el anillo al papa / se lo perdono porque *blowing in the wind*» (Sabina, 2010: 448).

lograba la correspondencia exacta entre palabras y cosas. Sin duda, Dylan era muy consciente de todas estas connotaciones cuando compuso versos como los siguientes. A continuación, podemos leer los versos de Dylan, al lado de la traducción al español realizada por Miguel Izquierdo, José Moreno y Bernardo Domínguez Reyes (Dylan, 2016: 780-783)[8]:

Man gave names to all the animals	El hombre puso nombre a los animales
In the beginning, in the beginning	En el principio, en el principio
Man gave names to all the animals	El hombre puso nombre a los animales
In the beginning, long time ago.	En el principio, hace mucho tiempo.
He saw an animal that liked to growl	Vio un animal que gozaba gruñendo
Big furry paws and he liked to howl	Grandes zarpas peludas y aullaba feliz
Great big furry back and furry hair	Lomo peludo y pelaje tupido
«Ah, think I'll call it bear»	«¡Ah!, creo que lo llamaré oso».
[chorus]	[estribillo]
He saw an animal up on a hill	Vio un animal en lo alto de una loma
Chewing up so much grass until she was filled	Masticando hierba hasta hartarse
He saw milk comin' out but he didn't know [how	Vio que le salía leche pero no sabía cómo
«Ah, think I'll call it a cow»	«¡Ah!, creo que lo llamaré vaca».
[chorus]	[estribillo]
He saw an animal that liked to snort	Vio un animal que gozaba bufando
Horns on his head and they weren't too short	Cuernos en la cabeza y no muy cortos
It looked like ther wasn't nothin' that he [couldn't pull	Parecía no haber nada que no pudiera arrastrar
«Ah, think I'll call it a bull».	«¡Ah!, creo que lo llamaré toro»

[8] Todas las referencias a las letras de Dylan, así como a sus traducciones, están extraídas del volumen *Bob Dylan. Letras completas 1962-2012* de 2016. En adelante, solo se cita indicando entre paréntesis el título del álbum y el año, sin número de página.

[chorus]

He saw an animal leavin' a muddy trail
Real dirty face and a curly tail
He wasn't too small and he wasn't too big
«Ah, think I'll call it a pig»

[chorus]

Next animal that he did meet
Had wool on his back and hooves on his feet
Eating grass on a mountainside so steep
«Ah, think I'll call it a sheep»

[chorus]

He saw an animal as smooth as glass
Slithering his way through the grass
Saw him disappear by a tree near a lake...

[estribillo]

Vio un animal que dejaba un rastro fangoso
Cara muy sucia y cola enroscada
No era ni muy chico ni muy grande
«¡Ah!, creo que lo llamaré cerdo»

[estribillo]

El animal que halló luego
Tenía lana en el lomo y pezuñas en las patas
Comía hierba en una ladera muy escarpada
«¡Ah!, creo que lo llamaré oveja»

[estribillo]

Vio un animal tan liso como el vidrio
Deslizándose entre la hierba
Lo vio desaparecer en un árbol junto a un [lago...

La adaptación realizada por Sabina, en colaboración con Javier Krahe, Alberto Pérez y Antonio Sánchez, muestra su carácter libérrimo e iconoclasta a la luz de las estrofas anteriores, de las que hace una burla evidente:

El hombre puso nombre a los animales
Con su bikini, con su bikini.
El hombre puso nombre a los animales
Con su bikini, ¡qué mogollón!

Al cocodrilo le llamo cocodrilo
porque en el Nilo nadaba con estilo.
Y al diplodocus le llamó diplododocus
porque ya entonces quedaban pocus.
Y al que en la selva rugía feroz
fue... y le puso león.

[estribillo]

Vio a un bicho nadando por el Canal de Suez
y le puso pez, ¡qué gilipollez!.
Vio un caballo alto que no usaba gafas
y por supuesto, le puso jirafa.
Y al del rabo largo, chiquito y matón,
fue… y le puso ratón.

[estribillo]

A las ladillas les puso ladillas
por lo que pican, sí, cuando las pillas.
Al ornitorrinco le llamó ornitorrinco
porque no encontró un nombre más raro.
Y al que se adapta a cada situación
fue… y le puso camaleón.

[estribillo]

A un lagarto que iba para Barranquilla
le puso caimán, se va el caimán.
A otro que ya no puede caminar
porque le faltan las patitas de atrás
le dijo: cucaracha te vas a llamar.
Marihuana pa fumar[9].

La versión de Sabina casi roza lo sacrílego. Llama la atención la absoluta libertad con que, más que traducir, compone algunos versos, con pareados como «A las ladillas les puso "ladillas" / por lo que pican, sí, cuando las pillas», o «Vio un bicho nadando

[9] Se transcribe la interpretación que hizo Sabina de «El hombre puso nombre a los animales» en *Esta noche*, un programa de entrevistas y actuaciones musicales presentado por Carmen Maura en La 1 (1981-1982), en el episodio del 28 de mayo de 1981, que puede verse en RTVE Play.

por el canal de Suez / y le puso "pez", ¡qué gilipollez!». Sobre todo, resalta la traducción de «in the beginning» («en el principio»), con sus claras resonancias bíblicas, por «con su bikini», que responde a un mecanismo de mera semejanza fónica y solo obedece al original en el mantenimiento de la rima, pero que produce un efecto de risa por incongruencia, siguiendo uno de los mecanismos humorísticos característicos de Sabina, tal y como estudia Guillermo Laín en su capítulo de este mismo libro. Asimismo, Clara Martínez Cantón, a propósito de Krahe, explicaba que la rima actuaba a menudo como auténtica, y casi exclusiva, propulsora de la creación. Algo similar sucede en el estribillo de este tema, en el que se crea una asociación libre de ideas muy del gusto surrealista: en el caso de «con su bikini», el efecto transgresor lo acerca al impulso dadaísta.

De hecho, se ha afirmado en varias ocasiones que Dylan se enfureció cuando supo de la versión, y que su discográfica contactó con la de Sabina para prohibirle interpretar o grabar esa canción. Queda constancia de ello el 21 de junio de 2014 en *Canciones prohibidas*, programa de Radio 5 con anécdotas de historia musical[10]. Según Joaquín Carbonell en su biografía *Pongamos que hablo de Joaquín* (2012: 113), la discográfica de Dylan en España se comunicó con CBS, la de Sabina, para advertirles de que «Si el señor Sabina vuelve a interpretar o grabar esa canción con esa versión en castellano..., ahí acabará su carrera como cantante. Estamos muy disgustados con la traducción que ha hecho de un asunto tan religioso, la creación del mundo según la Biblia. Si el señor Dylan se enterase tomaría cartas en el asunto, así que lo mejor para todos es que el señor Sabina olvide para siempre esa canción». Aunque probablemente por eso no la grabó en el hoy clásico disco *La Mandrágora* (1981), Sabina sí la interpretó en varias ocasiones en público por aquellos años,

[10] También puede encontrarse en RTVE Play.

como en un programa de televisión de máxima audiencia, *Si yo fuera presidente*, en 1984[11]. Luego cambiaría el sintagma «con su bikini» por «Sandro Pertini», presidente italiano entre 1978 y 1985, una decisión en la que el mantenimiento de la rima y el absurdo seguían siendo las claves.

La segunda adaptación de la que voy a tratar es mucho más reciente: es la que realiza de «It ain't me, babe», perteneciente a *Another Side of Bob Dylan* (1964), como «Ese no soy yo», que está incluida en el directo *500 noches para una crisis*, de 2015. El tema enuncia en primera persona la reticencia a una entrega total y absoluta en el amor, algo que se mantiene tanto en el original de Dylan como en la versión de Sabina. Lo cierto es que, a grandes rasgos, esta última mantiene el tono de la primera, probablemente con un matiz más desenfadado, proporcionado por la intercalación de frases y expresiones coloquiales tan habituales en el de Úbeda. A continuación, junto a la letra de Dylan, ofrecemos la transcripción del audio de *500 noches para una crisis* (2015)[12]:

---

[11] En RTVE Play no están recogidos todos los capítulos de *Si yo fuera presidente*, pero se tienen noticias indirectas de estas participaciones. En 2007, Jesús Hermida presentó en La 1 *La tele de tu vida*, en el que se hacía una recopilación de los mejores momentos de cincuenta años de programación. En este enlace *amateur* de YouTube (https://youtu.be/np4_2UWawmQ?si=0uNdgue1KyHkTNaI) se reproduce un capítulo de un programa dedicado a Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina; en el rótulo se indica que la canción «El hombre puso nombre a los animales» se interpretó en 1984 en *Si yo fuera presidente* (véase entre el 00:12:37 y 00:13:37).

[12] Las canciones de Sabina se citan a través de la edición de 2002 de *Con buena letra*. En adelante, para facilitar la identificación de los álbumes, se indica solo el título del disco y el año, sin número de página. Las letras no contenidas en este libro se citan a través de transcripciones de los discos, como es el caso de esta canción.

Go'way from my window
Leave at your own chosen speed
I'm not the one you want, babe
I'm not the one you need
You say you're looking for someone
Never weak but always strong
To protect you an' defend you
Whether you are right or wrong
Someone to open each and every door
But it ain't me, babe
No, no, no, it ain't me, babe
It ain't me you're lookin' for, babe.

Vete de mi ventana,
no me tortures con tu adónde vas.
Ni mi hembra ni mi hermana
vas a ser tú, menos es más.
Dices que abres una tienda
para un cliente exclusivo como yo
que te mime y te defienda
tengas la razón o no,
alguien con quien ser una siendo dos.
Pero no soy yo.
No, no, no, ese no soy yo.
El que tú andas buscando no soy yo

Go lightly from the ledge, babe
Go lightly on the ground
I'm not the one you want, babe
I will only let you down
You say you're lookin' for someone
Who will promise never to part
Someone to close his eyes for you
Someone to close his heart
Someone who will die for you an' more
But it ain't me, babe,
No, no, no, it ain't me, babe
It ain't me you're lookin' for, babe

No me vengas con chantajes,
yo también sé de ultrajes y dolor.
Salgo el lunes de viaje
con mi recién pintado corazón.
Al filo de la navaja
rompen las olas del mar.
Tú haces cola en las rebajas,
yo me cambio de ciudad.
Tú buscas un Jesús y un Barrabás
Pero no soy yo.
No, no, no, ese no soy yo.
El que tú andas buscando no soy yo.

Go melt back into the night, babe
Everything inside is made of stone
There's nothing in here moving
And anyway I'm not alone
You say you're lookin' for someone
Who'll pick you up each time you fall
To gather flowers constantly
An' to come each time you call
A lover for your life an' nothing more
But it ain't me, babe
No, no, no, it ain't me, babe
It ain't me you're lookin' for, babe.

Las maletas del olvido
hacen más ruido que la soledad.
De lo que pudo haber sido
tomo partido por lo que será.
No quiero ser tu enemigo
ni tu andén ni tu alcanfor,
ni príncipe ni mendigo,
ni Jack el Destripador.
Tú apuestas a caballo ganador.
Pero no soy yo,
No, no, no, ese no soy yo.
El que tú andas buscando no soy yo.

La elección del tema encaja con un *leit motiv* capital en la conformación del personaje sabiniano, como es la renuncia al compromiso, que funda canciones como «Y sin embargo» o «Contigo» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), entre otras muchas. Es especialmente interesante que, en esta postura enunciativa y afectiva, la versión sabiniana de «It ain't me, babe» se entrevera con la que el ubetense realiza de la celebérrima «Knockin' on Heaven's Door»[13]. Sabina ha declarado en ocasiones que «esos tres acordes maravillosos» con los que comienza la canción «crearon una secuencia que llena la segunda mitad del siglo XX» y que es «la matriz de 500 canciones» (Sabina, 2011: s/p). Están, de hecho, como él mismo explica y se reconoce fácilmente, en la base del estribillo de «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*El hombre del traje gris*, 1988). La versión que realiza Sabina está directamente inspirada en una anterior: la que Antonio Flores había incluido, con el título de «No puedo enamorarme de ti», en su álbum *Al caer el sol* (1981), sobre cuya letra el de Úbeda realiza algunos cambios pero de la que mantiene, en líneas generales, la clave de adaptación. Esta consiste es ese imperativo de similitud fónica: el *knock*, *knock*, *knock*, que aparecía como *yo no* (Flores) y que Sabina traduce como *no*, *no*, *no*, conservando e, incluso, intensificando el sentido onomatopéyico del verbo inglés. El resultado es un texto cuyo significado es, tanto en la versión de Flores como en la del de Úbeda, mucho más parecido al de «It ain't me, babe» que al que comienza «Mamma, take this badge from me». Así reza la versión de Sabina, según transcripción hecha a partir del audio recogido en *Punto... y seguido*, su doble álbum recopilatorio de 2006[14]:

---

[13] Como se sabe, Dylan compuso este célebre tema para la banda sonora de la película *Pat Garrett and Billy the Kid*, estrenada en 1973.

[14] Como se ha dicho en cuerpo de texto, Sabina recrea la versión realizada por Antonio Flores, cuya letra es la siguiente: «Escúchame una cosa que te voy a decir, / puede que te duela pero esto es así. / Podría engañarte pero

Escucha una cosa que te voy a decir
aunque te duela el alma como me duele a mí.
Podría engañarte, si se me diera mentir:
El caso es que no puedo enamorarme de ti.
No, no, no puedo enamorarme de ti.
No, no, no puedo enamorarme de ti.

Nadie te roba nada, nadie ocupa tu lugar;
de nadie son los besos de los labios del mar;
de nadie es el camino que no mira hacia atrás
donde se desangran las estatuas de sal.

Si quieres quererme, voy a dejarme querer.
Si quieres odiarme, no tengas piedad.
Pero hay una cosa que no vas a lograr
y es hacer negocios con la necesidad.

No es arriesgado proponer que «Knocking on Heaven's Door» y «It ain't me babe» se unen indefectiblemente en ese «no, no, no» de «No puedo enamorarme de ti», como un ejemplo de particular y contemporánea imitación compuesta.

Imaginarios de aventura: la traslación del sueño (y la pesadilla) americanos

Es de esta forma cruzada y multidireccional como se manifiesta o cristaliza la huella dylaniana en Sabina. Daniel Nappo dedica

---

no sale de mí: / La cosa es que no puedo enamorarme de ti. / Sí, yo no puedo enamorarme de ti. / Yo no puedo enamorarme de ti / Yo no puedo enamorarme de ti. / Yo no puedo enamorarme de ti. / Pregúntame si quieres quién ocupa el lugar. / Pues es fácil saberlo, solo tienes que andar, / andar por los caminos sin mirar hacia atrás. / Y así te darás cuenta quién ocupa el lugar. / Si quieres quererme me puedes querer, / si quieres odiarme me puedes odiar, / pero hay una cosa que no vas a lograr, / y es que te cambie por mi libertad».

un extenso capítulo a Dylan y Sabina en su libro *The Poetry and Music of Joaquín Sabina: An Angel with Black Wings* (2021: 131-169), en el que, sobre todo, se detiene a comparar el uso de recursos retóricos y métricos en ambos autores, con el objetivo explícito de reivindicar la mayor maestría del español, pero en el que también señala lo que otros críticos ven como préstamos directos entre el americano y Sabina, que casi siempre son puntuales y aislados (Nappo, 2021: 133-135). En ese sentido, mi hipótesis es diferente. Dejando al margen manifestaciones de obvio homenaje y adaptación como son las versiones anteriormente vistas, creo que la huella de Dylan en Sabina tiene que ver sobre todo con la generación de determinados climas afectivos, de ambientes, personajes e historias articuladas sobre una mitología particular: la que une juventud y libertad en una búsqueda que toma la forma de un movimiento continuo, caracterizado por la errancia y la precariedad, y de la que trenes, tranvías y autopistas son símbolos muy privilegiados. Surge entonces una narrativa muy reconocible, la conformada alrededor de la voz poética de un muchacho que deja su hogar de provincias para probar suerte en la ciudad. Sabemos que el esquema de la aventura está inscrito en el imaginario norteamericano, cuya identidad cultural está marcada por pioneros y exploradores, pero tiene una modalidad específica, históricamente emplazada, en los jóvenes que, en la década de los sesenta y setenta, dejaban sus pueblos y aldeas en estados interiores del Medio Oeste y la América profunda, con el objeto de buscar fortuna en las grandes ciudades de las costas, de modo muy especial en Nueva York. Así lo ha narrado infinitas veces el cine: *Midnight cowboy* (1969) es un ejemplo paradigmático y singular, como lo es el tema «The Boxer» de Simon and Garfunkel (*Bridge over Troubled Water*, 1970). Y como lo son, en fin, innumerables canciones de Dylan que hacen referencia a las condiciones y derroteros de estos particulares itinerarios.

Este modelo tiene un correlato en el traslado, que cobra también la forma de huida, del joven Sabina desde la España de provincias de esas mismas décadas —las de los sesenta y setenta— hacia pequeñas y grandes capitales, sobre todo hacia Madrid. Como en los casos anteriores, se trata de un desplazamiento que cobra la forma de una auténtica leyenda personal en las composiciones de ambos artistas: hay, así, todo un tejido, profundamente orgánico, de imágenes, símbolos y matrices isotópicas compartidas que, en ocasiones, eso sí, se plasman en expresiones y decisiones llamativamente similares que pueden ser préstamos directos.

El camino suele tener como objetivo la llegada, tantas veces decepcionante, a la gran ciudad: en el caso de Sabina, esta está representada indefectiblemente por Madrid. Aunque en los últimos tiempos, Sabina ha encarecido el carácter chulapo, radicalmente castizo de la capital, lo cierto es que, en los ochenta, Madrid era la ciudad de las oportunidades —a menudo frustradas—, la apertura al mundo, la modernidad máxima y la libertad —en ocasiones destructiva—. En este sentido, la fábula personal sobre Madrid que caracteriza el cancionero sabiniano, sobre todo el más temprano, está configurada también en términos discursivos, pues se alimenta de los versos y canciones existentes sobre otras ciudades que representaban paradigmas contemporáneos de la modernidad.

Nueva York era, en este sentido, el epítome a aquellas alturas del siglo xx. No es arriesgado decir que es la urbe que actúa como referente de la construcción de Madrid, y esta funcionalidad excede con creces la descripción de un lugar. Se ha propuesto en numerosas ocasiones que la célebre «Talking New York» (*Bob Dylan*, 1962) sirvió de inspiración para el «Pongamos que hablo de Madrid» (*Malas compañías*, 1980) sabiniano. Las similitudes en la posición enunciativa y metaliteraria son obvias, ya que enfatizan, precisamente, la condición textual, enunciada, de ambas ciudades, que son objeto, sobre todo, de intentos de descripción

verbal: *pongamos que hablo de* y *talking*. Pero, además, en «Talking New York» se narra la historia de un joven que llega desde el Wild West a la ciudad y va logrando un ascenso social que guarda más de una similitud con temas como «Cuando era más joven» (*Juez y parte*, 1985). Si aquí Madrid es probablemente el lugar al que se dirigían aquellos «sucios trenes que iban hacia el Norte» y que eran, como ha explicado Sabina, «animales mitológicos que simbolizaban la huida, la fuga, la vida, la libertad»[15], el Dylan que llega a Nueva York también monta, agarrado a su vieja guitarra, en «a subway car» para un «rocking, reeling, rolling ride» que le lleve a Greenwich Village. En esas ciudades ambos encuentran acogida y ocasiones de mejora. En el caso de Dylan, halla trabajo como músico en un bar, que le permite ganar dinero, afiliarse al sindicato y pagar sus facturas:

I walked down there and ended up
In one of them coffee-houses on the block
Got on the stage to sing and play
Man there said, «Come back some other day
You sound like a hillbilly
We want folk singers here»

Well, I got a harmonica job, begun to play
Blowin' my lungs out for a dollar a day
I blowed inside out and upside down
The man there said he loved m' sound
He was ravin' about how he loved m' sound
Dollar a day's worth

And after weeks and weeks of hangin' around
I finally got a job in New York town

[15] Palabras de Sabina al comienzo de la versión interpretada en el concierto *Joaquín Sabina y Viceversa* (1986), que pueden escucharse al comienzo del segundo corte del primer disco del álbum doble.

In a bigger place, bigger money too
Even joined the union and paid m' dues[16].

Los términos de este progreso dejan su eco claro en la situación del sujeto sabiniano. A Sabina, en «Cuando era más joven», la vida en Madrid le garantiza una posición similar, incluso un tanto más cómoda: «Pasaron los años, terminé la mili, me metí en un piso, / hice algunos discos, senté la cabeza, me instalé en Madrid. / [...] Hoy como caliente, pago mis impuestos, tengo pasaporte».

En este periplo, como en toda épica, el camino es más importante que la propia llegada. Numerosas canciones de Dylan tematizan lugares de tránsito, carreteras y autopistas, muy en la línea de la *beat generation* —no hay que olvidar la novela *On the road* (1957), de Jack Kerouac, y todas las leyendas alrededor de la Ruta 66—, y quizás pueda decirse que temas como «Down the highway» —*The Freewheelin'* (1963)—, «Highway 61 revisited» —*Highway 61 Revisited* (1965)— o «On the road again» —*Bringing It All Back Home* (1965)— constituyen la base sobre la que se funda el tema «69 punto G» (*Dímelo en la calle*, 2002). De igual manera, en Dylan se configura una cartografía emocional que es también muy característica de Sabina, como ha estudiado Rocío Ortuño Casanova (2018). Dylan canta a «Desolation Row» (*Highway 61 Revisited*, 1965), tema citado en «Peces de ciudad»

[16] Así traducen estas estrofas Izquierdo, Moreno y Domínguez Reyes (Dylan, 2016: 7-9): «Di una vuelta y acabé / En uno de los cafés del barrio / Salté al escenario para tocar y cantar / Un tipo me dijo: «Vuelve otro día / Cantas como un patán / Y aquí queremos cantantes de folk. // Conseguí trabajo con mi armónica y empecé a tocar / Echaba el bofe por un dólar al día / Soplaba a rabiar, como una fiera / El tipo de allí dijo que le encantaba mi música / Estaba entusiasmado con mi música / Por un dólar al día. // Y después de semanas rondando por ahí / Encontré un trabajo en Nueva York / Un local más grande, también más dinero / Hasta me afilié al sindicato y pagué mi cuota».

(*Dímelo en la calle*, 2002): «pero en Desolation Row, las sirenas de los petroleros no dejan reír ni volar». «Peces de ciudad» es, además, una pieza que, según Julio Valdeón (2017: 381), se inspira en el ritmo de «To Ramona» (*Another Side of Bob Dylan*, 1964). De modo similar, Sabina reside, muy significativamente, en «Calle Melancolía» (*Malas compañías*, 1980). La indolencia les impide a ambos tomar el tren que les sacará de su estancamiento. En «Ballad for a friend» (*Witmark Demo*, 1962), Dylan explica que se encuentra «Sad I'm a-sittin' on the railroad track / Watchin' that old smokestack» y que «Train is leavin' but it won't be back», y añade: «Years ago we hung around / Watchin' trains roll through the town / Now that train is a-graveyard bound». Por su parte, como sabemos de sobra, Sabina quiere mudarse hace años al barrio de la alegría, pero siempre que lo intenta «ha salido ya el tranvía», por lo que solo le queda sentarse en la escalera «a silbar mi melodía».

En estos recorridos, los encuentros y desencuentros con mujeres son fundamentales. Me gustaría señalar un ejemplo realmente llamativo de similitud entre dos temas de Dylan y Sabina: «Girl of the North Country» (*The Freewhelin'*, 1963) y «Cuando aprieta el frío» (*El hombre del traje gris*, 1988). En ambos casos estamos ante un sujeto masculino que pide a un amigo dispuesto a emprender un viaje al norte que salude y le dé noticias de una antigua amante. Las conexiones son tan evidentes que permiten suponer que la canción de Dylan actuó como impulso o inspiración de la de Sabina[17]. Parece conveniente citar ambos temas en su integridad, con objeto de facilitar el cotejo:

[17] En su ponencia «El hombre que mató por un adjetivo», con la que participó en el curso de verano *Allá donde se cruza la poesía: más de cien mentiras sobre la música de Joaquín Sabina* (UNED Madrid, 28-30 de junio de 2023), Benjamín Prado, coautor de «Cuando aprieta el frío», afirmó precisamente que se habían basado en el mencionado tema de Dylan.

«Girl of the North Country»

Well, if you're travelin' in the north country
[fair
Where the winds hit heavy on the borderline
Remember me to one who lives there
She once was a true love of mine.

Well, if you go when the snowflakes storm
When the rivers freeze and summer ends
Please see if she's wearing a coat so warm
To keep her from the howlin' winds.

Please see for me if her hair hangs long
If it rolls and flows all down her breast
Please see for me if her hair hangs long
That's the way I remember her best

I'm a-wonderin' if she remembers me at all
Many times I've often prayed
In the darkness of my night
In the brightness of my day.

So if you're travelin' in the north country fair
Where the winds hit heavy on the borderline
Remember me to one who lives there
She once was the true love of mine.

«Cuando aprieta el frío»

Viajero que regresas a esa ciudad del norte
donde una dulce nieve empapa la razón
donde llegan los barcos cargados de
[preguntas
a muelles laboriosos como mi corazón.

Háblale de mi vida, las autopistas negras
que atraviesan volando mi terca soledad,
esa gente que pasa por la calle, llevando
mi pensamiento al otro lado de la ciudad.

Cuando de ella y de mí queden solo estos
[versos,
los hoteles que un día quisimos compartir,
los coches aparcados sobre nuestro recuerdo,
la glorieta de Atocha donde la conocí.

Dile que estoy parado al final de mí mismo
igual que un aduanero sin nadie a quien
[multar,
como un autoestopista debajo de la lluvia,
como la menopausia de una mujer fatal.

Y dile que la echo de menos
cuando aprieta el frío,
cuando nada es mío,
cuando el mundo es sórdido y ajeno.
Que no se te olvide,
es de esas que dan
siempre un poco más que todo
y nada piden.

Cuéntale que la extraño y que me siento seco
igual que un presidente dentro del autobús,
como una kawasaki en un cuadro de El
[Greco,
igual que un perro a cuadros, igual que un
[gato azul.

Y dile que la echo de menos…

Quedan aún algunas vetas por explorar, que voy simplemente a apuntar. Hay que referirse inevitablemente a las innumerables historias de perdedores que pueblan los discos de Bob Dylan, y que probablemente tengan que ver con la proverbial simpatía sabiniana por los antihéroes. Por los versos de Dylan desfilan toda clase de víctimas del sueño americano, pero de modo muy especial las víctimas de la violencia racial, policial y judicial, síntomas de los males casi endémicos de la sociedad estadounidense. Así sucede con «The Death of Emmett Till» (*Bob Dylan*, 1962), «Ballad of Donald White» (*Bob Dylan*, 1962) o «Walls of Red Wing» (*The Freewhelin'*, 1963), y no hay que olvidar que la historia de la célebre «Hurricane» (*Desire*, 1976) es la de «the man authorities came to blame / for something that he never done / Put in a prison cell, but one time he could-a been / The champion of the world».

Sabina muestra su preferencia por distintas formas de marginación social y económica, que muchas veces acaban intrínsecamente unidas a estructuras de desigualdad determinantes y deterministas, como ocurre con «Qué demasiao (Una canción para el Jaro)» (*Malas compañías*, 1980), «Barbi Superestar» (*19 días y 500 noches*, 1999) o «Una canción para la Magdalena» (*19 días y 500 noches*, 1999). No obstante, también hay otra serie de temas que cantan a las víctimas de una época de desencanto hedonista, que a menudo se resuelve en la autodestrucción de la droga: es el caso de «Conductores suicidas» (*Física y Química*, 1992) y de la archiconocida «Princesa» (*Juez y parte*, 1985), casos paradigmáticos de lo que, en su monumental estudio sobre la contracultura de la transición, Germán Labrador ha denominado «cuerpos que no aguantaron» (Labrador, 2017: 149).

Me gustaría apuntar a una posible ligazón, a primera vista inverosímil, entre «Like a rolling stone» (*Highway 61 Revisited*, 1965a) y «Princesa»: la actitud de medida condescendencia que las dos voces líricas dirigen al tú —en ambos casos femenino—,

así como los términos en los que evocan su caída en desgracia, no dejan de guardar cierto aire de familia. Si Dylan le recuerda a la muchacha que «once upon a time you dressed so fine / You threw the bums a dime in your prime, didn't you?» (2016: 326), Sabina le evoca a su interlocutora los tiempos en los que era «la princesa de la boca de fresa» —por cierto, en clara alusión al verso que describe a la protagonista de la «Sonatina» de Rubén Darío, en *Prosas proanas* (1896)— y le impreca en términos muy similares: «tú que sembraste en todas las islas de la moda las flores de tu gracia». Ambas mujeres acaban en una idéntica actitud mendicante. Dylan constata que «Now you don't talk so loud, / Now you don't seem so proud / About having to be scrounging for your next meal»; Sabina lamenta: «Maldito sea el gurú que levantó entre tú y yo un silencio oscuro / del que ya solo sales para decirme "vale, déjame veinte duros"».

Aunque existen otros préstamos obvios o explícitos, como el que puede verse en la canción «Tan joven y tan viejo», incluida en *Yo, mí, me, contigo* (1996), que finaliza citando «like a rolling stone», la huella de Dylan, a mi parecer, tiene una naturaleza mucho más compleja y es objeto de una asimilación intensa y sostenida. Adquiere la forma de una profunda y extensa *impresión*, en el sentido etimológico y neoplatónico del término, que recorre la cartografía imaginativa de su cancionero. En estas líneas solo he podido transitar algunas de las líneas maestras o autopistas de ese peculiar mapa, que contiene múltiples vías secundarias y encrucijadas a la espera de ser, nunca mejor dicho, transitadas.

BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA CITADAS

BARTHES, Roland (1986). «El "grano" de la voz». En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, R. Barthes, 262-271. Barcelona: Paidós.

Carbonell, Joaquín (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín: Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Barcelona: Ediciones B.

Dylan, Bob (2016). *Letras completas 1962-2012*, traducción de Miguel Izquierdo, José Moreno y Bernardo Domínguez Reyes, notas de Alessandro Carrera y Diego Manrique, prólogo de Diego Manrique. Barcelona / México / Buenos Aires / Nueva York: Malpaso.

Flores, Antonio (1984). *Al caer el sol*. Epic.

García Candeira, Margarita (2018). «La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68. (Cuatro poemas)». En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 203-250. Madrid: Visor Libros.

García Montero, Luis (2001). «El mundo de Joaquín Sabina». En *Ciento volando de catorce*, J. Sabina, 7-15. Madrid: Visor Libros.

Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.

Laín Corona, Guillermo (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.

Martínez Cantón, Clara (2013). «La reescritura como transgresión en las canciones de Javier Krahe». *Oceánide* 5, s/p.

Meizoz, Jérôme (2014). «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor». En *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (ed.), 85-98. Antioquía: Editorial Universidad de Antioquía.

Merinero, Fernando, dir. (2006). *Las huellas de Dylan*. Vendaval Producciones.

Nappo, Daniel (2021). *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. London: Lexington Books.

Ortuño Casanova, Rocío (2018). «Atlas de lugares sabinianos». En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 161-201. Madrid: Visor Libros.

Romano, Marcela (1994). «*A voz en cuello*. La canción "de autor" en el cruce de escritura y oralidad». En *La voz diseminada: hacia una*

teoría del sujeto en la poesía española, M. Romano, L. Scarano y M. Ferrari (eds.), 55-68. Buenos Aires: Biblos.

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

— (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.

Sabina, Joaquín (1986). *Joaquín Sabina y Viceversa*. BMG / Ariola.

— (1988). *El hombre del traje gris*. BMG / Ariola.

— (2002). *Con buena letra*, introducción de B. Prado. Madrid: Temas de Hoy.

— (2006). *Punto... y seguido*. Sony BMG / Ariola.

— (2010). *Esta boca es mía. Edición completa de los versos satíricos*, ilustraciones de Gustavo Otero. Barcelona: Ediciones B.

— (2011). «Cuando en casa hay dos músicos y una botella de whisky tocamos una de Dylan». *Telediario Digital*, 19 de abril (edición digital), s/p. Disponible en: *https://www.telediariodigital.net/2011/04/sabina-cuando-en-casa-hay-dos-musicos-y-una-botella-de-whisky-tocamos-una-de-dylan/*.

— (2015). *500 noches para una crisis*. Sony Music.

— (2016). «Poeta torrencial, maestro del caos». *El País*, 14 de octubre (edición digital), s/p.

Sabina, Joaquín, y Menéndez Flores, Javier (2006). *Sabina en carne viva. Yo también sé jugarme la boca*. Barcelona: Ediciones B.

Steiner, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Valdeón, Julio (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.

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

Williams, Katherine & Williams, Justin, eds. (2019). *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. New York: Cambridge University Press.