

Notas sobre el proceso creativo y la “persona de la *performance*” en *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo* de Joaquín Sabina

Juliana Guerrero

Resumen: En este trabajo se aborda la complejidad del proceso creativo de un músico popular notorio. Con el fin de describir el entramado que supone actualmente este proceso en un disco de música popular y develar cómo se construye la “persona de la *performance*” de Joaquín Sabina en dos discos de su autoría, se recurre como estudios de caso a los testimonios de Benjamín Prado en su libro *Romper una canción* y a los de Sabina, Prado y otros músicos intervinientes en *Incluso la verdad* y al análisis de los discos *Vinagre y Rosas* y *Lo niego todo*.

Palabras clave: Proceso creativo. Composición. Música popular. Experiencia. Persona

Notes on the Creative Process and the “*Persona of the Performance*” in the Albums *Vinagre and Roses* and *Lo Niego Todo* by Joaquín Sabina

Abstract: This paper addresses the complexity of the creative process of a well-known popular musician. In order to describe the structural framework that currently supports this process in a popular music record and to display how Joaquín Sabina’s “*persona of the performance*” is constructed in two of his records, we take, as case studies, the testimonies of Benjamín Prado in his book *Romper una canción* and those of Sabina, Prado and other musicians appearing in *Incluso la verdad* and the analysis of the records *Vinagre y Rosas* and *Lo niego todo*.

Keywords: Creative Process. Composition. Popular music. Experience. Persona

“La intimidad se exteriorizó y ha caído la diferenciación entre privado y público” (SARLO, 2018, p. 108).

Los estudios de música popular se han dedicado escasamente a estudiar la experiencia creativa del compositor. En particular, sus investigaciones pocas veces atienden a las características que puede presentar la tarea de composición, ejecución y grabación de la música de un artista consagrado.

El proceso creativo, en tanto uno de los aspectos de la experiencia musical, podría ser examinado desde una perspectiva etnomusicológica y adoptar entonces las ventajas que algunos autores (COHEN, 1993 y MENDÍVIL, 2013) han señalado sobre el trabajo de campo en este tipo de música. Ahora bien, actualmente, la música popular, inmersa en un mundo globalizado, circula a través de grabaciones –difundida luego por los medios masivos de comunicación– y espectáculos en vivo. En este escenario, especialmente cuando se refiere a músicos consagrados, la posibilidad de hacer el seguimiento de su tarea es una labor casi irrealizable. La visibilidad, el reconocimiento

público y el estilo de vida que una persona famosa tiene en una gran ciudad hacen improbables que dicho músico acepte el pacto que implica el trabajo de campo. De ahí que la eventualidad de compartir la experiencia con el músico y llevar adelante una investigación de observación participante durante el proceso creativo es una misión muchas veces imposible de llevar a cabo. Ello impide, entonces, que el estudioso pueda dar cuenta de ese proceso empleando la metodología propia de la etnomusicología.

La publicación simultánea de dos libros, *Romper una canción*, de Benjamín Prado (2009) e *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*, de Benjamín Prado y Joaquín Sabina (2017), junto con la edición de los dos últimos discos en estudio de Joaquín Sabina, *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017), permiten reflexionar acerca del proceso creativo de un músico notorio, así como también, develar cómo se construye la “persona de la *performance*” de este músico en dos discos de su autoría.

A partir de ello, propongo, en primer lugar, describir el entramado que supone actualmente este proceso en un disco de música popular y, en segundo lugar, reconstruir la “persona de la *performance*” en música, siguiendo las propuestas de Philip Auslander (2009) y Allan Moore (2012).

Sabina y Prado: una conjunción compositiva

Joaquín Sabina es un músico español, nacido en Úbeda (Jaén) en 1949. Su música ha sido reconocida como rock, pop y canción de autor (CARBONEL, 2011). Si bien el encasillamiento bajo estos tres géneros puede resultar problemático, la industria discográfica y el público se refieren a su producción con estos rótulos. A mediados de la década de 1980, Sabina cobró popularidad entre el público español, con la venta de cientos de miles de copias de sus discos y, en la década siguiente, obtuvo el reconocimiento por parte de la industria con el premio al “mejor autor pop rock español”¹. Este cantautor ha consolidado una carrera artística en las últimas décadas no solo en España, sino también en varios países latinoamericanos, como Argentina, México y Perú.

Actualmente, su fama lo mantiene como una de las personalidades artísticas españolas más destacadas².

¹ En 1997 obtiene el premio mejor autor pop rock en la primera edición de los premios de la Música de España creados por la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y la Asociación de Intérpretes o Ejecutantes (AIE).

² Para un desarrollo más detallado de su biografía, cf. Sabina y Menéndez Flores (2007).

Vinagre y Rosas (2009) es el decimosexto disco de su producción en estudio. Está compuesto por catorce canciones, once de las cuales escribió en coautoría con el escritor español Benjamín Prado³. Este último ha llevado adelante una profusa actividad de escritor con la publicación de nueve novelas, libros de relatos, aforismos y ensayos, varios volúmenes de poesía, con las contribuciones en el diario *El país* (España) y con la dirección de la revista cultural *Cuadernos hispanoamericanos*.

Unos meses antes de que saliera a la venta *Vinagre y rosas*, Benjamín Prado publicó *Romper una canción*, libro en el que revela cómo se compuso ese disco⁴. Su relato trata de explicar cómo se fueron gestando las canciones que componen el disco. Como ha señalado Joaquín Carbonel en su libro dedicado a la vida del músico:

Romper una canción es un magnífico documento de cómo se fabrica un disco. Un diario detallado del nacimiento de cada canción. Allí se observa cómo los creadores retuercen las palabras, las aceptan o las rechazan, hasta encontrar la precisa, la única (CARBONEL, 2011, p. 503).

En efecto, este testimonio permitiría revelar el tejido conformado alrededor del proceso creativo y la manera en que se construye la persona⁵ de Sabina. Pocas veces ocurre que un músico transmita su experiencia de composición. Aun cuando uno pudiera pensar que la peculiaridad del álbum (estar compuesto en coautoría con un escritor) o tal vez la estrategia de la editorial que publica los libros de Prado explican la existencia de este libro, Prado revela que la idea de este proyecto fue responsabilidad de Sabina:

–¡Benja! ¿Por qué no cuentas todo esto? –decía Joaquín a menudo, cada vez que dábamos con el adjetivo intocable o con el enfoque justo que queríamos para una canción [...] –Es que sería fantástico permitir que la gente viera el motor a las canciones, ¿no? –seguía Joaquín–. Que se viera todo ese intercambio de golpes, todo este andamiaje (PRADO, 2009, p. 34).

³ La lista completa de canciones que componen el disco es: 1. Tiramisú de Limón (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva [Pereza]); 2. Viudita del Clicquot (J. Sabina/B. Prado – Antonio García de Diego/Pancho Varona); 3. Cristales de Bohemia (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 4. Parte meteorológico (J. Sabina/B. Prado – A. García de Diego/P. Varona); 5. Ay! Carmela (J. Sabina– A. García de Diego/P. Varona); 6. Virgen de la Amargura (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 7. Agua pasada (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 8. Vinagre y rosas (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 9. Embustera (J. Sabina/B. Prado – Rubén [Pereza]); 10. Nombres impropios (Luis García Montero/J. Sabina – A. García de Diego/P. Varona); 11. Menos dos alas (J. Sabina/B. Prado – A. García de Diego/P. Varona); 12. Crisis (J. Sabina – A. García de Diego/P. Varona); 13. Blues del alambique (J. Sabina/B. Prado – Álvaro Martínez Maluquer); 14. Violetas para Violeta (J. Sabina – Violeta Parra).

⁴ El libro tiene en la tapa la leyenda “Así se escribió el disco *Vinagre y rosas* de Joaquín Sabina”.

⁵ Me referiré a esta cuestión más adelante.

De la lectura de esta cita pareciera ser que Sabina quería mostrar a sus seguidores una pormenorizada imagen suya como compositor. En este sentido, Prado, cómplice del lector, pretende establecer una relación de proximidad a partir de esta posibilidad de dar a conocer la cocina del disco al público de Sabina. Por ello en más de una ocasión, el autor emplea guiños y explicita, por ejemplo:

Dentro de algunas páginas, el lector habrá visto cuántas vueltas puede llegar a dar una letra en nuestras manos y, en este caso, descubrirá cómo la suma de un poema que yo no quería escribir y otro que él siempre quiso cantar puede dar como resultado una canción fantástica [...] (PRADO, 2009, p. 21).

El juego de Prado es osado y, por un momento, parece que quiere simular el lugar de un etnógrafo. Entonces, caricaturescamente describe la mirada del otro e imagina de ellos mismos:

[...] que se sientan en una mesa, sacan unos papeles y se ponen a discutir en un idioma extraño [se refiere al español, puesto que, en ese momento, ellos están en Praga], hablando tan alto como si cada uno de ellos en lugar de estar allí estuviese en Polonia. De pronto, parece que se enfadan, uno tacha lo que ha escrito el otro en esos cuadernillos que llevan siempre en la mano, vayan donde vayan, y en los que a menudo hacen extraños dibujitos; otro se levanta, le monta un gesto airado con la mano a su compañero mientras le grita que no, que no y que no, se va y a los dos minutos regresa y vuelve a sentarse. A veces, incluso, da la sensación de que lloran. Y, de repente, gritan como si su barco estuviese entrando en un puerto y eso les hiciera muy felices, se levantan, se abrazan, se besan y hacen un extraño baile, al que llaman tregua y catala6, y que consiste primero en levantar los brazos y moverlos con los puños cerrados igual que si levantaran unas pesas invisibles y después en ponerse en jarras y menear las caderas [...] (PRADO, 2009, p. 32).

Este relato, que aparenta una mirada antropológica sobre su trabajo compositivo, está acompañado en el libro de otros recursos tales como fotos de ambos, tomadas durante diferentes viajes mientras compusieron las canciones, compartiendo lecturas en público, reunidos con colegas y amigos, junto con copias de sus borradores y dibujos realizados en sus cuadernos. Es decir, Prado pretende recrear una descripción etic del etnógrafo al mismo tiempo que nos cuenta la posición emic del informante. En este sentido, su texto quiere presentar o re-presentar la experiencia vivida. O, si seguimos la propuesta de Deborah Wong (en STONE, 2008)⁷, el escritor ha transformado la suma de

⁶ Sobre este baile, el autor explica más adelante en el texto que se refiere a los famas del libro de Julio Cortázar *Historia de cronopios y de famas* y lo describe: “Los famas bailan tregua y catala delante de los cronopios y las esperanzas, que se sienten irritadas y los atacan, porque no quieren que los famas bailen tregua y catala sino espera, que es el único baile que ellas y los cronopios conocen” (PRADO, 2009, p. 35-36).

⁷ “Ethnographic work means having direct, sustained contact with people and their activities –it means talking with them and spending time at it... At some point, you transform the accumulation of

particularidades vividas en el proceso de composición del disco, en un nuevo medio: su libro. Incluso su voz en primera persona se establece como una memoria personal y en ella parece percibirse el eco de la descripción de Clifford Geertz (1997) sobre la habilidad de la escritura etnográfica de convencer al lector de que el investigador ha “estado allí”. Sin embargo, no se trata de una etnografía. Prado es uno de los protagonistas de la composición del disco y no realiza trabajo de campo, más bien relata su experiencia como un viajero lo haría en su diario o como quien está interesado en brindar un relato autobiográfico, al mismo tiempo que juega, por momentos, tomando distancia de la situación. Además, Prado no necesita delimitar ni construir su identidad con respecto a un “otro”. Tampoco su función es etnográfica, en el sentido de realizar una investigación que involucre grados de observación y participación de la cultura estudiada, sino que su función es, en todo caso, la de recrear para sus lectores (y el público de Sabina) el proceso creativo de las canciones que componen el disco *Vinagre y rosas*.

Lo niego todo (2017) es el decimoséptimo disco en estudio de Joaquín Sabina⁸ que se editó ocho años después de *Vinagre y rosas*. Al igual que con ese disco, conjuntamente con su edición, salió publicado un libro, ahora en coautoría entre Prado y Sabina, que volvía a hacer público una gran cantidad de detalles de cómo se había gestado el repertorio del disco, agregando algunas fotos e ilustraciones de Jimena Coronado, pareja de Sabina.

Este libro, mucho más breve que el anterior, se limita a contar algunas vivencias en torno a la composición de cada canción y ofrece cuatro breves textos de otros músicos (Leiva, Ariel Rot, Rubén Pozo y Jaime Asúa), que participaron de la composición y grabación de algunas de las canciones. Al final, como espacio para que los fanáticos participen, hay algunas páginas en blanco para que cada lector agregue su propio texto a

particularities (personal histories, opinions, alliances, etc.) into another medium –a book, a film– in which you probably try to make some larger points about broader matters implicitly or explicitly suggested by the particularities”. (WONG; en STONE 2008, p. 4-5).

⁸ La lista completa de las canciones del disco es: 1. Quién más, quién menos (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Joaquín Sabina/Leiva); 2. No tan deprisa (Joaquín Sabina/Benjamín Prado/Rubén Pozo – Rubén Pozo/Leiva); 3. Lo niego todo (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva); 4. Postdata (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Ariel Rot); 5. Lágrimas de mármol (Joaquín Sabina – Leiva); 6. Leningrado (Joaquín Sabina – Jaime Asúa); 7. Canción de primavera (Joaquín Sabina – Pablo Milanés); 8. Sin pena ni gloria (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva); 9. Las noches de domingo acaban mal (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva); 10. ¿Qué estoy haciendo aquí? (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Afo Verde/Leiva); 11. Churumbelas (Joaquín Sabina – Joaquín Sabina); 12. Por delicadeza (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Joaquín Sabina/Leiva).

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la “persona de la performance” en *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo* de Joaquín Sabina. *Música e Cultura*, n° 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

partir de una estrofa que han dejado inconclusa de una canción junto con una dirección de Twitter (#lejanaydesnuda) para continuar el intercambio.

(Des)componer una canción: sobre el proceso creativo

Como se adelantó, la edición del libro *Romper una canción*, simultánea con el disco, ha permitido ofrecer a los oyentes detalles de la composición entre bambalinas. De allí que, luego de su lectura, es posible recrear cómo surgió el disco, qué homenajes implícitos poseen algunas de las canciones, cómo tomaron las decisiones para cada una, qué recursos empleó Sabina para componer las letras y qué papel juega la música y sus músicos, entre otras cosas. Es decir, este libro nos abre la puerta al mundo del proceso creativo de uno de los músicos españoles actualmente más en boga. A continuación, detallaré cómo es ese proceso.

Hace ya algunos años, Jason Toynbee (2003) intentó formular una explicación del mecanismo creativo en la música popular que lo distinguía del de la música académica. Mientras que para el caso de la música popular se trataría de un proceso cultural en el cual se lleva a cabo una selección dentro de un conjunto de posibilidades, el mecanismo en música académica está atribuido a una idea asociada a una inspiración romántica. Las distinciones trazadas por este autor podrían ser polemizadas, al igual que sus definiciones de “música académica” y “música popular”, pero ello excede a esta exposición. Lo importante de señalar aquí es que esta diferenciación de mecanismos (uno relacionado con la inspiración espontánea y otro que corresponde a un trabajo consciente) se presenta como dualidad a la hora de describir las actividades vinculadas a la creación musical, también en el caso del proceso creativo de Joaquín Sabina.

Prado concibe la composición de canciones, al igual que la tarea de escritor en general, como un proceso complejo, por momentos contradictorio, de idas y vueltas, y cuyo final generalmente está determinado por condicionamientos externos. Sin embargo, cuando se refiere a la inspiración no evita coquetear con ese imaginario romántico⁹, según

⁹ La argumentación de Sabina para emprender el viaje que les permitiría componer las canciones del disco rozaba la idea romántica según la cual un alma despechada generaría una inspiración mayor que aquella subsumida en la rutina diaria. Prado cuenta que Sabina le confesó: “Yo vivo en una felicidad doméstica de la que es imposible sacar un verso; pero tú estás hecho polvo [por un desamor], y eso es una mina. Te propongo aprovecharme de tus desgracias y que nos vayamos por ahí a escribir canciones contra tu ex-novia. Donde tú quieras: La Habana, Lisboa, Nueva York, Praga...” (PRADO, 2009, p. 15).

el cual aquella se adquiere mediante una iluminación, aunque finalmente el autor deja bien en claro que se trata, en cambio, del trabajo y esfuerzo del artista:

[...] por aproximación y de forma abreviada, para que el lector sepa de qué modo empezábamos a construir las canciones, siempre a partir de una idea y de la discusión que esa idea generaba acerca de la historia, el personaje, el tono, el punto de vista y, en último lugar, pero por encima de todo eso, sobre las palabras que íbamos a usar y que sólo aceptábamos cuando nos parecían inmejorables (PRADO, 2009, p. 55)¹⁰.

Y en el que no faltan momentos en los que no aparece la inspiración, como en estos dos ejemplos: “[...] también hubo otros días en los que nos costó muchísimo encontrar lo que perseguíamos [...]” (PRADO, 2009, p. 200-201) y “Uno entiende muy bien la famosa respuesta de Picasso a la pregunta de si creía en la inspiración: ‘Sí, pero que me pille trabajando’” (PRADO, 2009, p. 205).

Para Prado, la intuición en la composición siempre va acompañada de genialidad: “La intuición: esa mezcla de inteligencia e instinto que distingue a las personas capaces de inventar algo de las que sólo pueden hacer bien, o incluso maravillosamente bien, lo que ya existe” (PRADO, 2009, p. 214).

De acuerdo con esta concepción, el proceso creativo no siempre responde a una forma ordenada y pautada de rutinas. Como es posible advertir, a medida que la composición de las canciones avanzaba, Prado muestra que también los acompañaba el caos. Según su relato, este mismo caos se transforma en una obsesión que se manifiesta en otros órdenes de la vida cotidiana: “[durante el cumpleaños de Jimena Coronado] todo eran apartes para hablar de las canciones” (PRADO, 2009, p. 177). La tarea conjunta también tendría su código y Prado lo anticipa: “[...] así sabrán qué eran mis corralitos,

¹⁰ Discusiones de esta índole son reproducidas en el texto de Prado, como, por ejemplo, en el siguiente diálogo:

–De todas formas –dijo de pronto–, lo que yo quiero no es nada de eso, sino que escribamos otra canción, una que hable de Praga. ¡Me la está pidiendo el cuerpo a gritos!

–Genial. Una canción que hable de Praga y de qué más.

–Bueno, eso ya lo veremos; de momento, ya sabemos dónde y contra quién, ¿no?

–Es posible, pero ¿cuál va a ser la historia? Supongamos que es la de un tipo que ha venido a Praga a olvidar a una mujer.

–A olvidarla... o a intentarlo.

–...O a olvidarla una vez en cada esquina...

–¡Ah, Benja! ¡Cómo me gusta eso! “A olvidarla *otra vez* en cada esquina”. Mejor *otra vez*. Y mejor *olvidarte*, más directo. Oye, pero ¿es que me interesa muchísimo lo que estamos haciendo! “Vine a Praga a escribir una canción, / a olvidarte otra vez en cada esquina”.

–No, a escribir, no: “Vine a Praga a *romper* una canción, / a olvidarte una vez en cada esquina”.

–*Otra*. Prefiero *otra a una*. Y no a romper *una* canción, sino *esta canción*. Pero ¡estoy muy caliente con lo que acabamos de hacer! Hay que meter el río: Moldava es una palabra fantástica” [Y sigue...] (PRADO, 2009, p. 53-54).

las palabras de servilleta y los verbos indios de Joaquín: comprar/no comprar” (PRADO, 2009, p. 35). Unas páginas más adelante, el autor explica esos códigos secretos:

[...] en el capítulo anterior prometí que iba a explicar lo que eran las palabras de corralito y servilleta, y los verbos indios comprar/no comprar, que ideamos para poder seguir riéndonos mientras no nos pasábamos una. Los corralitos eran, efectivamente, unos círculos que hacíamos en el cuaderno en el que escribíamos, siempre con una especie de gallina dibujada dentro, y en los que yo metía, castigadas, todas las palabras que se le ocurrían a Joaquín y a mí me parecían indignas de la canción. Él se vengaba dando un veredicto inapelable cuando la inconveniencia, en su opinión, la decía yo: no comprar. O daba saltos de alegría cuando pasaba lo contrario: ¡comprar, comprar! A la servilleta que estuviésemos al lado, real o imaginaria, iban a parar las cosas demasiado sabineras: abril, princesa, policía... (PRADO, 2009, p. 56).

[...] guachi-guachi, o sea, una melodía sobre la que se canta una letra de mentira, que puede ser en falso inglés, en un español sin mucho sentido, hecho con palabras improvisadas que hacen de simple decorado, o directamente puede ser tarareada (PRADO, 2009, p. 208).

Todos estos códigos, que no se explicitan en el disco, dan cuenta de la manera en la que el músico trabajó para componer sus canciones. Narrados de manera risueña, marca la relación estrecha entre Sabina y Prado, en la que estaba siempre presente la idea de negociación.

En cuanto a la relación entre letra y música, Prado explica que, pese a componer las letras de diversas maneras, en ningún caso la música había sido previa a la letra. Así, la composición tendría sus idas y vueltas, y aunque hubiera una estructura que podría ser suficientemente sólida, la concatenación del plano poético con el musical requería siempre de algunos ajustes. Esta relación de letra y música también es problematizada en cuanto a la viabilidad de lo que se compone¹¹ o la elección del género musical por parte del músico. La relación texto-música se torna más compleja durante el proceso de ajustes finales: “Hay que tener en cuenta, además, que las letras ya no estaban solas, y que habíamos entrado en el territorio de la música, donde algunas palabras o secuencias de palabras que te gustan por escrito resulta que no se pueden cantar” (Prado, 2009, p. 205). Ello abre la reflexión hacia un lugar singular de la composición: el estudio de grabación. En el caso de Sabina, Prado se encarga de detallar cómo incide el trabajo en el estudio

¹¹ “Joaquín probó la canción como lo hace siempre, siguiendo la teoría de que, si se puede cantar como un blues, un tango y una ranchera, es que sirve” (PRADO, 2009, p. 41). Y más adelante repite: “Es lo que siempre digo: si se puede cantar como una ranchera, un blues y un tango, es que es una canción” (PRADO, 2009, p. 128).

durante el proceso creativo¹², cuáles son las sensaciones que allí se generan¹³, qué cambios se producen¹⁴, cómo influye el espacio¹⁵, qué carácter tiene el resultado de ese proceso¹⁶, cómo pueden ser las relaciones interpersonales que se generan en ese espacio¹⁷ y cuáles son las técnicas que, invisibilizadas en el producto final, son materia frecuente en el estudio¹⁸.

Asimismo, Prado describe una serie de actividades que forman parte del trabajo de composición tanto en la escritura de las letras como en la grabación de las músicas.

¹² “Pónganse ropa cómoda, procuren tener las tardes libres a partir de ahora y ármense de paciencia, porque si les parece bien me van a acompañar al estudio de grabación, van a volver a él todas las tardes de julio y de septiembre, y parte de las de octubre, a eso de las cuatro, se van a sentar en el sofá que hay según se entra a la izquierda, y van a ver con mis ojos cómo se destiló *Vinagre y rosas* para que pudiera pasar de la tinta verde de mis cuadernos y la tinta negra de los folios de Joaquín a los canales, los ecualizadores y los potenciómetros de las mesas de mezclas, y así convertirse lentamente, y después de sufrir muchas metamorfosis, en el disco que ustedes han comprado y que, probablemente, estén escuchando ahora mismo” (PRADO, 2009, p. 166).

¹³ “[...] Joaquín dijo por sorpresa:

–Quiero meterme con “Crisis”. Benja, escucha lo que hay y lo que voy a añadir, dime todo lo que no te guste y proponme lo que se te ocurra. [...] estábamos muy inspirados y nos pudimos dedicar en cuerpo y alma al placer de escribir en el estudio y a afinar allí las letras, que como ya he dicho, es algo que nos encanta, sobre todo por la tensión que exige y por el aroma a definitivo que tiene lo que estás haciendo” (PRADO, 2009, p. 145).

¹⁴ “Sé que aún tendrá algún cambio de aquí a que se grabe, dentro de unos días, en el estudio, pero también sé que empieza a meterse de verdad dentro del disco y a estar a su gusto, porque por primera vez la cantó, sobre la maqueta que nos había mandado Rubén [...]” (PRADO, 2009, pp. 91-92).

“Es verdad que, como ya sabe quién haya oído *Vinagre y Rosas*, algunos de esos versos no han llegado vivos al disco, porque murieron en el estudio de grabación, pero en aquel instante bailamos y nos abrazamos después de escribirlos...” (PRADO, 2009, p. 36).

¹⁵ “Y la verdad es que un estudio es algo parecido a eso [un estuche], un lugar que sólo se puede definir si usas palabras como hermético, insonorizado o pecera. Pero, por otra parte, también es el sitio en el que las canciones se van formando como las perlas dentro de las ostras, así que al final termina por convertirse en un sitio lleno de magia, en el que, eso sí, a menudo te sientes como la chica que hay dentro del cajón en el que el mago clava sus espadas” (PRADO, 2009, p.169).

¹⁶ “[...] todo lo que se hace en el estudio de grabación tiene un sabor a definitivo. Se acabaron los asaltos de tanteo y empieza el combate. Hasta aquí llega la propiedad privada y a partir de aquí empieza el área de dominio público; lo que salga por esa puerta ya no serán tus canciones, sino su disco, no será tuyo, sino de ellos, los compradores, el público, los críticos, los periodistas, toda esa gente que, de un modo u otro, opinará, valorará, definirá y, en definitiva, dictará una sentencia que no va a hacer mejor ni peor tu trabajo, pero sí puede hacerlo visible o invisible” (PRADO, 2009, pp. 171-172).

¹⁷ “Estuvimos un rato hablando del modo en que ahora se hacen los discos, cada cosa por separado, de manera que a veces los intérpretes de una canción ni siquiera llegan a conocerse, y les pregunté si ya nadie los graba en directo, con toda la banda allí, tocando. Antonio [García De Diego] me explicó que eso sólo lo hace la gente muy joven, que para empezar se sabe las canciones milimétricamente, a fuerza de tocarlas un día tras otro en el garaje de su casa, y para terminar suele tener un presupuesto muy bajo, con lo cual los días de estudio que les da la compañía son pocos y les obligan a ser veloces y a resolver las cosas sin andarse por las ramas.

–Además –dice Antonio–, eso puede parecer muy auténtico, pero no es mejor. Lo divertido es probar cosas, atreverse a investigar en las canciones” (PRADO, 2009, p. 184).

¹⁸ “[...] *composit*, que es elegir los mejores momentos de cada toma, si es necesario, entre las diferentes pistas grabadas, ecualizar el sonido, añadirle algún matiz o algún efecto y demás” (PRADO, 2009, p. 175).

Me refiero, por ejemplo, al pasaje en limpio de los borradores¹⁹, el resguardo y copia de los mismos²⁰, el intercambio a distancia por tratarse de una obra en coautoría²¹, la unificación de versiones²², la escucha de maquetas²³ y la inscripción legal del *copyright*²⁴.

Otra de las cuestiones que el autor hace presente por doquier en *Romper una canción* es el tratamiento de los sentimientos que se generan durante el proceso creativo. Entre ellos, pueden identificarse en el texto: la exaltación²⁵, la alegría²⁶, la euforia²⁷, la alucinación²⁸, la depresión²⁹ y la excitación³⁰. Todos estos se entrecruzan con algunos pensamientos acerca del proceso de escritura en la poesía, que parecen ser máximas para Prado, por ejemplo: “–¿Se dan cuenta? La poesía consiste en decir lo que quieres decir con las mejores palabras posibles y, después, volver a decirlo con la mitad de ellas” (PRADO, 2009, p. 96).

¹⁹ “Y después de organizar el caos de nuestros manuscritos, llenos de correcciones, flechas, notas, paréntesis y quien sabe qué más, hicimos una versión en limpio en uno de mis cuadernitos, [...]” (PRADO, 2009, p. 39).

²⁰ “Porque la verdad era que Joaquín tendría algunas cosas en sus folios, pero yo llevaba conmigo los tres cuadernos que habíamos llenado de versos y versiones, gallinas, tachaduras. Y también el ordenador en el que estaban copiados...” (PRADO, 2009, p. 110).

²¹ “En el aeropuerto, aún hablábamos dos o tres veces a través del móvil, y nos mandábamos algunos mensajes con propuestas y contrapropuestas para “Virgen de la Amargura” [...]” (PRADO, 2009, p. 109).

²² “[...] el primer trabajo que debíamos hacer era unificar unos manuscritos que habían tenido tantas idas y venidas y que estaban llenos de versos escritos a las cuatro de la madrugada [...]” (PRADO, 2009, p. 181).

²³ “[...] cuando Joaquín invitó a su casa a algunas de las personas que estaban en la plaza Barroso, se vinieron todas, para escuchar la maqueta de ocho o nueve canciones de *Vinagre y rosas*, [...]” (PRADO, 2009, p. 83-84).

²⁴ “[Isabelita Oliart] las registró a primera hora y antes de comer yo ya tenía en la puerta a un mensajero que me había enviado con un montón de papeles que yo firmé a ciegas, como es natural [...]” (PRADO, 2009, p. 149).

²⁵ “[...] nos gustaba tanto “Cristales de Bohemia” que nos pusimos a trabajar con otra. ¿Por qué? Pues porque no hay que fiarse de los estados de exaltación mientras escribes” (PRADO, 2009, p. 61).

²⁶ “Lo mejor de todo era ver a Joaquín tan radicalmente alegre y diciendo que no se sentía así desde que compuso *19 días y 500 noches*, que siempre ha considerado su mejor disco” (PRADO, 2009, p. 62).

²⁷ “De pronto, y esto no se lo pierdan, Joaquín grita que está muy, muy caliente, que es como él le llama a sentirse inspirado; se levanta de un salto, va corriendo a la cocina, vuelve con un cubo lleno de hielo ¡y me echa un montón en la copa!

–Es que no quiero que te emborraches todavía –dice–, te quiero entero.

Y luego se ajimena [significa diluye] a sí mismo el güisqui como quien pega un tiro al aire. Si no lo veo no lo creo.

El caso es que seguimos adelante, aunque sea con agua en el combustible, y hacemos otra estrofa. El tío está intratable, encontrando cosas fantásticas todo el tiempo, y yo me limito a correr detrás de él” (PRADO, 2009, p. 130).

²⁸ “Los famosos perros del diablo contra los que Joaquín afirma luchar las veinticuatro horas al día –y si cuento esto es porque él me pidió que lo contara [...]– sólo se los explica él, porque para los demás resultan incomprensibles” (PRADO, 2009, 136).

²⁹ “Ustedes ya saben que seis versos pueden separar la depresión de la felicidad, y que ése es el tema de este libro” (PRADO, 2009, 139).

³⁰ “Eso era siempre excitante, ver qué se le había ocurrido al otro y, en algunos casos, descubrir que eran ideas de la misma especie” (PRADO, 2009, p. 100).

La fama y el reconocimiento público de Sabina también habrían condicionado el trabajo compositivo en coautoría. De ahí que Prado celebre el anonimato como un oasis en unos pocos lugares públicos³¹ y, además, que deje las decisiones finales para que las tome Sabina³². Como contracara, se reconocen las propias limitaciones del músico³³. Prado, además, explicita referencias intertextuales a otros músicos³⁴ y otros poetas³⁵, que permiten, en algunos casos, dar a conocer influencias u homenajes en las canciones.

La relación entre el escritor y el músico también es tratada en el libro y, si bien es descrita como una “combustión” (PRADO, 2009, p. 133), no faltan detalles en los que se percibe acuerdo³⁶, incertidumbre³⁷ y, por supuesto, negociación³⁸. El propio Prado sintetiza esa relación como “un combate puramente intelectual, que es lo que hemos mantenido desde entonces hasta ahora mismo” (PRADO, 2009, p. 34).

Finalmente, el lector advierte que se trata de un proceso que, para su autor, no tiene fin: “Yo no acabo los discos, a mí hay que quitármelos’, sostiene Joaquín” (PRADO, 2009, p. 218). Toda esta compleja red que surge en el proceso creativo se

³¹ “Una de las cosas que le hacían felices en Praga era el hecho de que no lo conociera nadie, más allá de algún que otro turista, y de que eso le permitiera hacer una de las cosas que más le gustan, que es escribir en un bar” (PRADO, 2009, p. 89).

³² “[...] cuando nos metemos en un callejón sin salida, decide él, utilizando un argumento que, por mucho que me lo ponga muerto de risa, es irrefutable: mira, Benja, el que va a cantar eso en el escenario soy yo” (PRADO, 2009, p.101).

³³ “A la hora de elegir un repertorio, Joaquín solo canta lo que puede imaginar cantado por Sabina” (PRADO, 2009, p. 92).

³⁴ “Lo que yo quiero, lo que yo quiero...!. ¿Sabes? Me parece que eso es lo mismo que se decían Lennon y McCartney en el tejado de Abbey Road... Y diez minutos más tarde se separaron los Beatles” (PRADO, 2009, p. 74).

“A lado de esto [los versos de Leonard Cohen], todo lo que hemos escrito es bisutería” (PRADO, 2009, p. 87).

“Leyendo en *Rolling Stone* una entrevista con Bob Dylan vi que cuando le preguntan cómo había sido componer diez de las once letras de su último disco, *Together Through Life*, con John Hunter, respondía: “Fácil: es un viejo amigo, hábil como yo con las palabras y al que lo único que le interesa es lo mismo que a mí: escribir las canciones que hoy no escribe nadie más”” (PRADO 2009, 117).

³⁵ “¿[...] así que de lo que se trata es de escribir una canción sobre Ángel González para que lo echen de menos los que no saben quién es?” (PRADO, 2009, 70-71).

³⁶ “Escribimos toda la noche, cada vez más metidos en lo que hacíamos y tan coordinados que cuando acabamos, ya bien metidos en el día siguiente, no solo es que la canción estuviese hecha, sino que ninguno de los dos sabía qué se le había ocurrido a él y qué al otro” (PRADO, 2009, p. 16).

³⁷ “Y, sobre todo, lo habíamos pasado muy bien forcejeando con la canción para conseguir organizar una estrofa o solucionar una rima, deambulando por la habitación, como dos leones enjaulados, cuando nos dábamos con la palabra que rastreábamos, y pegando saltos de goleador cada vez que dábamos en el clavo” (PRADO, 2009, p. 16-18).

³⁸ “[...] se repitió la escena de “Vinagre y rosas”, con Jime [Jimena Coronado] y él mirando la tele y yo en el otro lado de la cama, pasando al ordenador la canción, con las correcciones y los añadidos que acabábamos de hacerle, y tratando de negociar algunas cosas que no me volvían loco. Lo inaudito es que Joaquín, en cuanto tuvo el folio en la mano, dejase a medias la faena [una corrida de toros], que le estaba interesando, y fuese al salón a cantarla de nuevo” (PRADO, 2009, p. 163-164).

combina también con la “persona” de Joaquín Sabina. A continuación, entonces, propongo examinar este asunto con más detalle.

Joaquín Sabina: músico, persona y personaje

Algunos trabajos en el campo de los estudios de música popular se han dedicado a los roles de los músicos cuando cantan canciones. A propósito del ensayo de Roland Barthes sobre el grano de la voz, Simon Frith (1998) ha esquematizado el uso de la voz (como instrumento, cuerpo, persona y personaje) en los cantantes de música popular. Esta propuesta ha sido desarrollada luego por Philip Auslander (2009), para trazar la distinción entre la “persona real”³⁹ (el *performer* como ser humano), la “persona de la *performance*”⁴⁰ (el *performer* como ser social) y el “personaje”⁴¹ (el *performer* como la figura o protagonista de la canción), vinculándola con el análisis sobre la actuación (*front, setting, appearance* y *manner*) que propuso Erving Goffman (2006 [1959]). La “persona real” se refiere a la identidad del músico en tanto individuo particular con su historicidad. La segunda corresponde a la representación de la “persona” que el oyente crea al oír al *performer* (esta puede estar manipulada –entre otros factores– por la mediación de la grabación). El tercer nivel remite al protagonista de la canción, el cual no tiene identidad fuera de ella. A su vez, Allan Moore (2012), examinó este esquema tripartito de Auslander para establecer una relación entre la persona de la *performance* y algunos elementos del lenguaje musical, en especial, la textura, con el fin de analizar otros aspectos del proceso interpretativo.

La persona de la *performance* de Sabina como músico consagrado ha sido construida a partir de una infinidad de notas periodísticas, entrevistas y biografías⁴² que llenan un vacío que los fans quieren consumir. De ahí que sepamos que el músico estudió filología en Granada, fue detenido por su propio padre –inspector de policía– y se exilió en Londres por siete años durante el régimen franquista. Se casó por única vez con una argentina, Lucía Inés Correa Martínez, pero su matrimonio duró pocos años. Actuó en un circuito de *pubs* madrileños y grabó sus primeros discos hasta que en 1987 consolidó su éxito con la venta de cuatrocientas mil copias del disco *Hotel, dulce hotel*. Tuvo dos hijas

³⁹ En inglés: *the real person*.

⁴⁰ En inglés: *the performance persona*.

⁴¹ En inglés: *the character*.

⁴² Cf. www.jsabina.com

con Isabel Oliart a fines de la década de 1980 y principios de la siguiente. Desde finales de la década de 1990 mantiene una relación sentimental con la fotógrafa peruana Jimena Coronado y en 2001 tuvo un infarto cerebral que le dejó como secuela una depresión, la cual lo mantuvo lejos de los escenarios por un largo tiempo.

Toda esta información, que construye la “persona de la *performance*” de Sabina, es también parte de algunos personajes de sus canciones del disco *Vinagre y rosas* en el que gran parte de las canciones tratan sobre el desamor, la consolidación y la ruptura de una relación entre un hombre y una mujer. Aunque Sabina lamenta que le hayan colocado el mote “juglar del asfalto” o vea como una exageración que alguna vez lo hayan nombrado “profeta del vicio”⁴³, la letra de “Viudita de Clicquot” coincide con algunos detalles de su vida:

A los quince los cuerdos de atar me cortaron las alas,
a los veinte escapé por las malas del pie del altar,
a los treinta fui de armas tomar sin chaleco antibalas,
Londres fue Montparnasse sin gabachos... Atocha con mar.

A los cuarenta y diez naufragué en un plus ultra sin faro,
mi caballo volvió solo a casa, ¿qué fue de John Wayne?
Me pasé de la raya con tal de pasar por el aro,
con sesenta qué importa la talla de mis Calvin Klein.

Esta superposición entre el “personaje” de la canción y la “persona de la *performance*” de Sabina, en términos de Auslander, también se verifica, en algún sentido, en el plano musical. Si se sigue el planteo de Moore (2012), es posible concebir la textura de una canción grabada de una manera mucho más abarcadora que a partir de una división funcional de capas. Además de las melodías, ritmos y armonías de la teoría musical convencional, Moore agrega una “sensación” (*feel*). Para explicar mejor esta idea propone el concepto de *soundbox* como una manera de conceptualizar “el espacio textural que habita en la grabación” (MOORE, 2012, p. 30). Específicamente, se trata de un modelo heurístico del modo de localización del sonido-fuente de las obras en las grabaciones, que actúa como un “recinto” espacial virtual para el mapeo de las fuentes.

Siguiendo esta línea de pensamiento, en “Viudita de Clicquot”, es posible establecer tres “zonas proxémicas” entre Sabina y el oyente. Luego de una breve introducción instrumental de guitarras, bajo y batería, las primeras dos estrofas –arriba

⁴³ Entrevista realizada por Juan José Millas, “Conversaciones secretas”. <https://vimeo.com/27319877>. Acceso: marzo de 2017.

citadas— en las que enumera hitos que coinciden con cada una de sus décadas, la voz está grabada al frente con un acompañamiento instrumental de fondo y ello genera, siguiendo la propuesta de Moore, una zona íntima. Esta se caracteriza por la percepción de una distancia corta entre la “persona de la *performance*” y el oyente, poca intervención de material musical, la línea vocal ubicada al frente del *soundbox*, un rango vocal cercano al susurro, claridad de sonidos vocales y un contenido de la letra que sugiere intimidad o un potencial contacto físico.

En la tercera estrofa de la canción, en cambio, se modifica esta zona y se transforma en lo que Moore denomina “zona personal”. Esta se define por un distanciamiento de la percepción entre la “persona de la *performance*” y el oyente, un grado mayor de desarrollo del material musical, la voz no necesariamente está al frente, las voces son suaves a medias y hay menos claridad de los sonidos vocales. En esta estrofa de la canción se introduce una segunda voz (femenina) en los dos primeros versos, que está al mismo nivel que la voz de Sabina, la batería modifica el patrón con una mayor actividad rítmica al final de cada verso y las guitarras introducen líneas contrapuntísticas más extensas. Además, la voz de Sabina es más fuerte. Llegado el estribillo, la canción pasa a una zona “pública” —en términos de Moore—, en la que se evidencia un distanciamiento mayor entre la “persona” y el oyente, aparece un mayor grado de integración textural entre las guitarras, la batería, el bajo y las voces (ahora con la incorporación de un coro) y la incorporación de una trompeta. Las voces ya no están al frente en el *soundbox*, sino que el ambiente es más difuso y son mucho más ruidosas, casi como un grito. Este recorrido por tres zonas proxémicas (de lo íntimo a lo público, con un grado intermedio personal) se repite en las estrofas cuatro a seis de la misma manera. El modo de volver a la zona íntima luego del estribillo es cantando el primer verso de la cuarta estrofa a capela. Un recurso similar (la voz al frente del *soundbox* y una escasa intervención del material musical) es el que se utiliza para cerrar la canción con un último verso como séptima estrofa junto con un *fadeout*.

La integración entre el material sonoro, el modo de grabación, la letra de la canción y la “persona de la *performance*” es empleada en otras canciones del disco. La publicación del libro de Prado, además, ofrece detalles que permiten al oyente contextualizar aún más algunas letras. Tal es el caso de “Cristales de Bohemia”. En esta canción, el piano comienza con una introducción a la que le siguen dos estrofas, en las que la voz de Sabina está grabada al frente del *soundbox* mientras que el piano suena claramente en un plano posterior. Luego, continúa un estribillo en cuya segunda estrofa

incorpora una tuba y una segunda voz (nuevamente femenina) que está grabada al mismo nivel que la voz de Sabina. Finalmente, en la quinta estrofa se agrega un acordeón y una guitarra con líneas melódicas contrapuntísticas. De esta manera, la intervención del material musical se desarrolla de acuerdo a las distintas zonas proxémicas que establece la voz. El libro de Prado, como se dijo, cuenta cómo es que Sabina le propuso a su amigo realizar juntos un viaje a Praga para componer algunas canciones y además, detalla la experiencia en la Taberna del Soldado Svejek, en la que aparentemente decidieron la instrumentación con la que se ejecutaría esta canción:

El lugar, como he dicho, era una pasada, desde la comida hasta los dos músicos que andaban entre las mesas vestidos de soldados de la Primera Guerra Mundial, uno de ellos tocando el acordeón y el otro un trombón que, desde ese instante, Joaquín decidió que sonaría en “Cristales de Bohemia” y que iba a salir en la portada de *Vinagre y rosas* (PRADO, 2009, p. 60-61)⁴⁴.

Asimismo, la canción incorpora el acordeón en su letra: “Ay, Praga, Praga...Praga / Donde el amor naufraga / en un acordeón”, junto con otros detalles de la “persona de la *performance*” de Sabina que se conocen a través de la lectura del libro.

Los entrecruzamientos entre los personajes de las canciones, la “persona de la *performance*”, los recursos sonoros manipulados en el estudio de grabación, las letras de las canciones y la experiencia que cuenta Prado en su libro permiten una escucha compleja de un oyente atento. En el caso de “Menos dos alas”, esta suerte de intertextualidad generada por las referencias externas a la letra de la canción, finalmente, refuerza la intención de Sabina en su homenaje al poeta Ángel González.

En el caso de *Lo niego todo*, los mecanismos compositivos, por momentos, se repiten y, en otros, acentúan la composición de la persona de la *performance*. La canción que lleva el nombre del disco enuncia, en las dos primeras estrofas, todos los motes de los que el músico quiere desprenderse:

Ni ángel con alas negras ni profeta del vicio.
Ni héroe en las barricadas ni ocupa, ni esquirolo.
Ni rey de los suburbios ni flor del precipicio.
Ni cantante de orquesta ni el Dylan español.

Ni el abajo firmante ni vendedor de humo.
Ni juglar del asfalto ni rojo de salón.
Ni escondo la pasión ni la perfume.
Ni he quemado mis naves ni sé pedir perdón.

⁴⁴ Prado menciona un trombón pero en la grabación de la canción y en las imágenes del *booklet* del disco se trata de una tuba.

Y en el estribillo declara:

Lo niego todo,
 aquellos polvos y estos lodos;
 lo niego todo,
 incluso la verdad,
 la leyenda del suicida
 y la del bala perdida,
 la del santo beodo.
 Si me cuentas mi vida,
 lo niego todo.

Musicalmente, los recursos empleados para generar las zonas proxémicas son equivalentes a los utilizados en el disco anterior: una introducción de piano y guitarra con *sustain*, dos primeras estrofas grabadas en una zona íntima con una voz al frente y el piano y la guitarra de fondo, hasta que comienza el estribillo, en el que se produce un pasaje a la zona pública. Se introducen voces femenina y masculina como coros, la batería está colocada en un plano más cercano y se completa con líneas contrapuntísticas de guitarras, bajo, vientos y acordeón. En el último verso del estribillo un *rallentando* permite volver a la zona íntima con un breve interludio antes de comenzar la tercera y cuarta estrofas de la canción.

Esta búsqueda por ofrecer al oyente proximidad con el músico está explicitada en el libro que Prado escribió junto con Sabina:

[...] quería hacer una canción contra su propio mito, aparecer en ella como alguien que si nunca fue del todo la persona de la que hablan cuando se refieren a él, a estas alturas tiene muy poco que ver con ella. ‘Ya sabes, se trata de cambiar la leyenda del calavera, el juglar del asfalto y el profeta del vicio, como me llamaron en un periódico de Chile, por la imagen de un tipo que llora con las películas de sobremesa los domingos por la tarde’, me dijo una noche en casa, a su hora favorita, esa en la que, como él suele decir, te das cuenta de que dos copas eran demasiadas pero tres ya son pocas” (SABINA; PRADO, 2017, p. 49).

Todo el resto de las canciones del disco tienen referencias personales. Un caso es el de “Lágrimas de mármol”. El propio Sabina cuenta en el libro que: “La canción habla de algunas cosas que pueden entenderse como fragmentos de un autorretrato, y dos de ellas son la imagen de mi casa como un observatorio y la mención al ictus que tuve hace unos años” (SABINA; PRADO, 2017, p. 77). Y da algunos detalles más de las letras de las otras canciones:

“...unas veces utilizo los cristales de las ventanas [de mi casa] como microscopio, [...], y otras los empleo como espejo y cuento lo que veo en él: yo, a los mis casi sesenta y diez, ese hombre del que hablan “Quien más, quien menos”, “Sin pena ni gloria” o “Por delicadeza”. La suma de las dos cosas, lo que veo a lo lejos y lo que

veo en mí, hace que Lo niego todo sea el disco más confesional que he hecho jamás” (SABINA; PRADO, 2017, p. 77-78).

Esta última declaración deja en claro su intención por construir desde las letras y la música aún más esa persona de la performance, que no siempre coincide con la que aparece en la prensa, redes sociales y otros medios de comunicación. En definitiva, la persona de Sabina coincide con la lectura que Beatriz Sarlo realiza sobre la subjetividad que se vuelve pública:

[...] hablamos de lo que nos sucede como si habláramos de otro. Por eso, es posible “contarlo todo”, ya que el que cuenta ha alcanzado un grado máximo de separación respecto de su propia vida: el escándalo concierne a OtroYo, que es el de su figura pública (SARLO, 2018, p. 159).

A modo de conclusión

A pesar de la dificultad de no poder interactuar con un músico famoso como es Joaquín Sabina para examinar en profundidad cómo es que se conforma el proceso creativo de sus obras, los testimonios que ofrece Benjamín Prado en su libro y los textos de Sabina, Prado y los músicos en el segundo son una entrada importante para poder acceder a dichas experiencias musicales. De la lectura ha sido posible identificar una enorme cantidad de elementos, espacios, códigos, tácticas, estrategias, sujetos, sentimientos y acciones comprendidos antes de que una canción tome real identidad al entrar en el circuito público. Precisamente, pone en evidencia el detalle de actividades vinculadas a ese trabajo, incluye los sentimientos involucrados en el proceso creativo (tales como exaltación, alegría, euforia, alucinación, depresión, excitación), los condicionamientos externos, las referencias intertextuales, los homenajes, las influencias, la relación entre la letra y la música, la inspiración, la genialidad, la negociación y la rutina del trabajo.

Finalmente, todo ello se conjuga, también, con el modo en que el músico se presenta en la sociedad. Esto es, “la persona de la performance” que no solo se construye por el relato externo de biografías, entrevistas, declaraciones, sino también, como he presentado aquí, por decisiones estéticas y compositivas que emergen en la grabación de un disco. Es por ello que el material sonoro, las técnicas de grabación, las letras de las canciones y la mezcla en el estudio coadyuvan a construir la persona del músico, y en el caso de Sabina en particular, se entretreje aún más al jugar con los personajes de sus canciones.

Bibliografía

AUSLANDER, Philip. “Musical Persona: the Physical Performance of Popular Music”. In: SCOTT, Derek B. (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate, 2009. p. 303-315.

CARBONEL, Joaquín. *Pongamos que hablo de Joaquín*. Barcelona: Ediciones B, 2011.

COHEN, Sara. “Ethnography and Popular Music Studies”. *Popular Music*, v. 12, vol. 2, p. 123-138, 1993.

COOLEY, Timothy J. “Casting Shadows in the Field: An Introduction”. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (Eds.), *Shadows in the Field, New perspective for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 3-22.

FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

GEERTZ, Clifford. “Estar allí. La antropología y la escena de la escritura”. In: *El antropólogo como autor*. Buenos Aires: Paidós, 1997. p. 11-34.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006 [1959].

MENDÍVIL, Julio. “The Use of Ethnography. On the Contribution of Ethnomusicology to Popular Music Studies”. In: GRUPPE, Gerd (Ed.). *Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie*, Vol. 25. Aachen: Shaker Verlag, 2013. p. 197-219.

MOORE, Allan. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate, 2012.

PRADO, Benjamín. *Romper una canción*. Buenos Aires: Aguilar/Taurus/Alfaguara, 2009.

SABINA, Joaquín; MENÉNDEZ FLORES, Javier. *Sabina en carne viva*. Barcelona: Mondadori, 2007.

SABINA, Joaquín; PRADO, Benjamín. *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Barcelona: Planeta, 2017.

SARLO, Beatriz. *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.

STONE, Ruth. *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

TOYNBEE, Jason. “Music, Culture, and Creativity”. In: CLAYTON, Martin;

HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. New York/London: Routledge, 2003. p. 102-112.