Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución 4.0.

ORKOPATA
Vol. 4 N° 2 (2025)
pp. 7-17

ORKOPATA
REVISTA DE LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y ARTE
ISSN: 2955-8263
https://revistaorkopata.com
Editada por: Instituto Universitario de Innovación Ciencia y Tecnología Inudi Perú

ENSAYO

¿El lumpen es su pedigrí? Lo lumpen como recurso poético recurrente en las canciones de Joaquín Sabina de los años ochenta

Is lumpen its pedigree? The lumpen as a recurring poetic resource in Joaquín Sabina of the eighties

Le lumpen est-il son pedigree? Le lumpen comme ressource poétique récurrente dans les chansons de Joaquín Sabina dans les années quatre-vingt

Diego Vadillo
https://orcid.org/0000-0002-6771-0336
Universidad Complutense de Madrid – Madrid, España
diego.vadillo@iessapereaude.com (correspondencia)

DOI : https://doi.org/10.35622/j.ro.2025.02.001

Recibido: 26-12-2024 **/ Aceptado:** 15-03-2025 **/ Publicado:** 10-04-2025

Resumen

Lo lumpen como fenómeno social ha incidido notablemente en el cancionero del cantautor Joaquín Sabina, tal cosa le otorgó la vitola de artista interesado en trasladar a sus letras personajes y escenarios vinculados con los ambientes lúmpenes, los cuales frecuentó él mismo participando de ellos fundamentalmente durante las décadas de los setenta y ochenta del pasado siglo. Lo lumpen, que fue una categoría puesta en liza por Marx y Engels en su momento y abordada por otros teóricos, como Walter Benjamin, es el concepto a indagar en el presente estudio por entre las canciones de Joaquín Sabina, quien tomó esta figura como pieza fundamental de su poética cancioneril por ajustarse a un modelo muy armonizable con su juvenil y rebelde espíritu, el cual lo llevaría a exiliarse clandestinamente a finales de los 70 a Londres. Lo lumpen ha dotado con un marchamo de romanticismo e insubordinación a muchas de sus letras. Por las mismas desfilan delincuentes, como El Jaro o El Dioni, o bohemios, como el mago Tolito. En sus discos tal rasgo se ha ido atenuando de manera paulatina sin llegar a desaparecer. El universo lumpen, así las cosas, se ha erigido en sello característico de Sabina, quien deja en su obra el testimonio social de un tiempo vivido.

Palabras clave: escritura creativa, estilo literario, Joaquín Sabina, lumpen, marginalidad.

Abstract

The lumpen as a social phenomenon has notably influenced the songwriting of singer-songwriter Joaquín Sabina. This gave him the reputation of an artist interested in incorporating characters and scenes linked to lumpen environments into his lyrics, environments he himself frequented and participated in, mainly during the 1970s and 1980s. The lumpen, a category brought to prominence by Marx and Engels and later addressed by other theorists like Walter Benjamin, is the concept to explore in this study through Joaquín Sabina's songs. He adopted this figure as a fundamental element of his poetic songwriting because it fit well with a model that resonated with his youthful and rebellious spirit, which led him to clandestinely exile to London in the late 1970s. The lumpen has endowed many of his lyrics with a sense of romanticism and insubordination. Characters such as delinquents like El Jaro or El Dioni, or bohemians like the magician Tolito, parade through his work. Over time, this trait has gradually diminished in his albums but has never completely disappeared. The lumpen universe, therefore, has become a characteristic hallmark of Sabina, who leaves in his work a social testimony of a lived time.

Keywords: creative writing, literary style, Joaquín Sabina, lumpen, marginality.

Résumé

Le lumpen en tant que phénomène social a notablement influencé l'écriture de chansons du chanteur-compositeur Joaquín Sabina. Cela lui a valu la réputation d'artiste intéressé par l'incorporation de personnages et de scènes liés aux environnements lumpen dans ses paroles, environnements qu'il fréquentait et auxquels il participait lui-même, principalement dans les années 1970 et 1980. Le lumpen, une catégorie mise en avant par Marx et Engels et plus tard abordée par d'autres théoriciens comme Walter Benjamin, est le concept à explorer dans cette étude à travers les chansons de Joaquín Sabina. Il a adopté cette figure comme un élément fondamental de sa poésie lyrique car elle correspondait bien à un modèle qui résonnait avec son esprit jeune et rebelle, ce qui l'a conduit à s'exiler clandestinement à Londres à la fin des années 1970. Le lumpen a conféré à beaucoup de ses paroles un sens de romantisme et d'insoumission. Des personnages tels que des délinquants comme El Jaro ou El Dioni, ou des bohèmes comme le magicien Tolito, défilent dans son œuvre. Avec le temps, cette caractéristique a progressivement diminué dans ses albums, mais n'a jamais complètement disparu. L'univers lumpen est donc devenu une marque distinctive de Sabina, qui laisse dans son œuvre un témoignage social d'une époque vécue.

Mots-clés : écriture créative, style littéraire, Joaquín Sabina, lumpen, marginalité.

INTRODUCCIÓN

El vocablo "lumpen" es una acotación de "lumpenproletariado", concepto con el que Marx y Engels se referían a los desclasados de toda estirpe que, dentro de las capas de población más desfavorecidas, no se encuadraban en el proletariado industrial, que para el marxismo de la primera hora era el sujeto colectivo a quien correspondía llevar a cabo la revolución en pos de acabar con la opresión en aras de alcanzar la sociedad socialista.

En el *Manifiesto Comunista* se puede leer cómo se refieren a dicho fenómeno como "putrefacción pasiva de las capas más bajas de la vieja sociedad" al cual su idiosincrasia lo haría susceptible de "dejarse comprar como instrumento de manejos reaccionarios" (Marx

& Engels, 1996, p. 65). Engels abunda en tales consideraciones en su "Prefacio a la segunda edición de 1870" en *La guerra de los campesinos en Alemania* cuando alude al lumpemproletariado como "escoria integrada por los elementos desmoralizados de todas las capas sociales y concentrada principalmente en las grandes ciudades" y lo considera un "desecho […] venal y de lo más molesto" (Engels, 1850/2011, p. 12).

Reyes Mate observaba la controversia de Marx y Engels con otros filósofos como Stirner acerca de la relación entre pobreza y proletariado al considerar el primero que "el pauperismo es el último eslabón de un proletariado arruinado, el último peldaño en el que tropieza, empujado por la burguesía, un proletariado anémico" (Mate, 2010, p. 48), y los segundos, que era un proletariado carente de energía que más obstaculizaría la "*consideración de fuerza ascendente*" del proletariado organizado y presto a desplazar a la burguesía (Mate, 2010).

Como bien seguía apuntando Reyes Mate, Walter Benjamin dará un giro a las premisas marxistas para, sin huir del sustento de dicho ideario, reivindicar la figura del trapero, un lumpen harapiento. Sería Benjamin partidario de atender a la miseria surgida en el seno del capitalismo y encarnada en el trapero, poseedor del "secreto del capitalismo", porque "él sabe en qué acaban las glorias y los fastos de esta sociedad una vez consumidos: en la cloaca" (Mate, 2010, p. 50). Benjamin atisba la traslación de la fábrica al escaparate, donde se obra la fantasmagórica ensoñación capitalista. Se trataría de una religión desprovista de dogmas en la que meramente se daría el culto (Mate, 2010). Así, Benjamin tratará de "convertir al Lumpen en guía para entender lo que pasa" confrontando el pensamiento con los hechos, dado que aquellos "momentos de emancipación política no se han inspirado en promesas o utopías de que los nietos serían felices sino en el recuerdo de los abuelos ofendidos" (Mate, 2010, p. 60).

Señalaba el propio Benjamin que el trapero no formaba en puridad parte de la bohemia, si bien los arquetípicos componentes de la misma (conspiradores, literatos…) "podrían reencontrar en el trapero algo de sí mismos, quedando todos aunados "en una protesta más o menos sorda contra la sociedad" (Benjamin, 1972, p. 31).

Más recientemente, desde posiciones libertarias, el politólogo Carlos Taibo también teoriza acerca de la deriva del capitalismo y sobre la complejidad del tejido social aparejada a tal evolución. Aludiendo a los lumpemproletarios actuales evita los posicionamientos extremos: a su modo de ver, la clase obrera ni se habría diluido, ni permanecería encuadrada como antaño. Y apunta el hecho de que dicha clase obrera se halla "fragmentada por factores varios entre los que se cuentan el paro, la precariedad, el subempleo, el trabajo a tiempo parcial y el peso de la economía sumergida, con el hechizo alienador del consumo en la trastienda" (Taibo, 2022, p. 86). Taibo aboga por integrar en la condición de sujeto revolucionario tanto a la clase obrera como a "los desclasados, los lumpenizados o los precarizados" (Taibo, 2022, p. 87). Ya los anarquistas coetáneos de Marx "se acogían a una realidad más compleja de la que participaban segmentos de las clases medias, campesinos y lumpemproletarios, en una amalgama en la que darse cita, junto con los proletarios, los más castigados" (Taibo, 2022, p. 88).

El vocablo "lumpen" es una palabra hiperónima y apocopada, pues supone la contracción de "lumpemproletariado", procedente del alemán "*lumpenproletariat*". La definición que figura en la RAE es la siguiente: "Sector social más bajo del proletariado desprovisto de conciencia de clase", lo que sitúa el término como adyacente a lo marginal. Los personajes y entornos marginales han constituido en todas las épocas un recurso temático o estilístico por cuanto

supone de provocación, denuncia o reivindicación. Algo de todo ello hay en muchas letras del cantautor Joaquín Sabina, quien ha hecho de tal motivo una seña de su identidad poética.

En una presurosa canción ("Pongamos que hablo de Joaquín"), Luis Eduardo Aute[1] trazaba algunos de los principales rasgos físicos y temperamentales de Joaquín Sabina; entre los segundos apuntaba en sendos versos eneasílabos cosas como que el interfecto es "amigo de causas perdidas"; o que "el perdedor es su universo"; o que "el lumpen es su pedigrí". Esto último es rebatible si atendemos a la genealogía del cantautor andaluz, ya que, si bien no nadaba en la abundancia su familia nuclear, sí disponía de ciertas comodidades en un tiempo aciago para la mayoría. Queda dicho en la biografía que elaborara Javier Menéndez Flórez del ubetense:

> […] el niño Sabina tuvo la suerte de que la profesión de su padre, si bien no daba para lujos excesivos, sí que le permitió en cambio recibir una educación estudiantil rigurosa y completa; no teniendo, por tanto, que ponerse a trabajar, cuando era apenas un crío —como les ocurrió a otras muchas familias de la época—, para sacar la casa adelante (Menédez, 2001, p. 22).

Después estudió con los salesianos y más tarde iniciará los estudios de Filología Románica en la Universidad de Granada. Así las cosas, imbuido del ambiente universitario de la Granada de la época tardofranquista, se vio implicado en una serie de acciones con trasfondo político por las que fue requerido policialmente. A partir de entonces su vida se empezó a complicar, motivo por el que tomó la determinación de exiliarse a Londres, donde, dada su falta de medios, hubo de vivir como squatter. En la canción "Cuando era más joven", el cantante relata evocativamente algunos recuerdos de aquella etapa (Menéndez, 2001). Aquel viaje iniciático supuso el contacto más directo de Joaquín Sabina con las atmósferas lúmpenes y delincuenciales, a las cuales siguió manteniendo instaladas en su imaginario poético incluso cuando las cosas le empezaron a ir bien artísticamente.

El Sabina de los años ochenta, como muchos "rebeldes" de su generación, venía de abrazar presupuestos de cariz marxista o anarquista ("Tirando a zurdo en sus ideas / por donde escora Bakunin", le cantaba Aute) cuando, con estos en el morral de su ideario, se adentró en una vorágine embriagada por la incipiente posmodernidad bajo cuyo manto todo empezaba a transcurrir. Afecto a las ideas cariz progresista e inserto en la bohemia de aquellos años, no se sustrajo de tal atmósfera de época, mucha de la cual trasladará a su cancionero, incluidos los más desapacibles flancos del día a día: la delincuencia, las drogas, la supervivencia en su más sórdida versión… Algo parecía tener la cara b de la existencia para el cantautor, que, como Walter Benjamin, puso su mirada en los perdedores.

Él, que fue "cantante y vagabundo" en Inglaterra y que trabajó en el Centro Antonio Machado (reducto comunista español en Londres), diferenciaba entre las figuras del proletario y el lumpen cuando reconocía que los frecuentadores habituales del mismo eran progres (jóvenes politizados) y no emigrantes meramente económicos (Menéndez, 2001, p. 47). En aquel contexto, ni los lúmpenes eran tan lúmpenes, ni los proletarios tan proletarios a la luz de un marxismo ortodoxo.

La extracción familiar de Sabina circunscrita a la pequeña burguesía de provincias no evitó que su vinculación con ambientes politizados lo conectaran primero a las luchas proletarias

[1]Luis Eduardo Aute (1943-2003), polifacético artista: compositor, poeta, escultor, pintor y cineasta. Se puede acceder a la letra de dicha canción en el siguiente enlace: https://www.letras.com/joaquin-sabina/1350171

y, subsiguientemente, con las atmósferas lúmpenes, las cuales quedaron impregnadas en su personal imaginario, estando, asimismo, presentes en buena parte de su cancionero, pasando a ser en una gran medida temática y motivo creativo del mismo.

Lo lumpen está muy incardinado en el cancionero del cantautor Joaquín Sabina. Por ello, en el presente trabajo se tiene el propósito de indagar en las implicaciones de dicho concepto y en el uso que Sabina ha venido haciendo del mismo hasta el punto de incidir en el conjunto de su poética.

DESARROLLO

El mundo de la marginalidad y lo delincuencial hasta llegar a Sabina tiene remotos antecedentes en la literatura española. Uno de sus principales hitos es la obra cervantina *Rinconete y Cortadillo*, en la que se nos refieren las andanzas de dos sujetos vinculados al mundo de la marginalidad en el marco de la primera modernidad, que trajo el crecimiento de las ciudades, donde el ladrón se podía disimular mejor y donde estaban más a mano de las randas los bienes muebles, portadores de cuantioso valor en un manejable volumen (Del Bravo, 1993). Se ofrece en esta novela breve un friso del mundo hampesco de aquel tiempo, en el que se usaba la lengua de germanía, una jerga delincuencial que hacía crípticos los mensajes (Podadera Solórzano, 2014). Hay de fondo la crítica a una sociedad hipócrita escudada falsariamente en el "honor, la devoción y el trabajo" (Podadera Solórzano, 2014, p. 405); así, "Cervantes consigue darle voz, en el relato analizado, a gentes de mal vivir del hampa sevillana de la España de los Austria" (Podadera Solórzano, 2014, p. 415).

Corridos los siglos, Valle-Inclán, en su última etapa literaria, también manifestará un cierto regodeo en mostrar lo que se sustanciaba en los bajos fondos de la sociedad. Anthony Zahareas entreverá un panorama de profunda crítica social en el esperpento valleinclaniano (1967). En *Luces de bohemia*, Valle-Inclán compone un paisaje dramático conformado por diversos personajes de los bajos fondos en una atmósfera de gran conflictividad sociopolítica. "El desempleo y el hambre se encadenan con las ametralladoras que disparan y matan en Cuatro Caminos" (Zahareas, 1067, p. 707).

Pedro Carrero observaba el hecho de que el artístico tratamiento de la marginalidad no era algo privativo de Sabina, y señalaba a la picaresca; a los poetas decadentes de fines del XIX o al romántico Espronceda, apuntando a su poema "El mendigo" (Carrero, 2004), en el que algún pasaje recuerda en algunos aspectos a la canción de Sabina "Cuando era más joven", en la que el de Úbeda cantaba cosas como: "Fumaba de gorra y sacaba la lengua a las damas / que andaban del brazo de un tipo que nunca era yo". Espronceda escribió en el poema antedicho: "Y a la hermosa / que respira / mil perfumes, / gala, amor / la persigo / hasta que mira / y me gozo".

Como señalaba Javier Soto Zaragoza, no hay contenido político de cariz protestatario en el cancionero sabiniano (2023), omisión que resulta llamativa en quien en su vida sí se ha manifestado, en diferentes momentos, en tales direcciones. Muestra más, Sabina, una querencia por aupar a sus letras a los personajes más al margen de la recta moral, lo que, a la manera de ver de Soto Zaragoza, comportaría un fondo de "crítica al sistema y una reivindicación de los aludidos", habiendo "una tendencia por estar del lado de los desfavorecidos" (2023, p. 641). Ahí radicaría su compromiso: "en el propio hecho de haber reparado en ellos", siendo su intención "más social que política" (Soto, 2023, p. 642). Algo semejante a lo que apuntábamos con respecto a la perspectiva adoptada por Walter Benjamin.

Sucede con Sabina algo similar a lo que ocurrió con el dramaturgo José Luis Alonso de Santos: se dejó seducir por esas vidas que habitúan a pasar desapercibidas en la vorágine del día a día siendo las que, por otra parte, contribuyen a determinar en una gran medida la atmósfera social que se respira en un tiempo y lugar, esa de la que con tan cumplida predisposición se hicieron eco el dramaturgo, el cantautor, y otros diversos creadores de otras disciplinas, como el cineasta Eloy de la Iglesia.

Cesar Oliva, en relación a Alonso de Santos apuntaba a "la coartada del personaje marginal", esto es, "la justificación que explica los motivos que le llevan a comportarse como lo hace en la vida y en el teatro", pues habitúa a manejarse este dramaturgo con "personajes negativos, cuya condición hace entendibles los impulsos antisociales que le llevan a la droga, al robo e incluso al crimen. La pluma de Alonso de Santos pasa por apenar más que condenar" (Oliva, 2012, p. 11). Menéndez Flores atraía a su sabiniana biografía las palabras del cantante publicadas en un diario allá por el año 1985 a través de las que él mismo compartía apuntes acerca de su poética cancioneril. Apuntaba a cuatro puntos clave de su universo creativo: "el héroe del suburbio […]. La introspección íntima […] la noche y su mundo". También añadía la importancia de marcar una distancia que implique cierta "ternura o simpatía a favor del personaje en el contexto de la canción, pero que no se justifique en absoluto algo como la violación o la heroína". Asimismo, aclaraba que él habitó en su momento en barrios marginales de Londres y Madrid, así como que no hace delincuencial apología, sino meramente crónicas (Menéndez, 2001, pp. 80-81).

Al fin, Alonso de Santos, Sabina y otros son artistas se embebieron de una atmósfera de época la cual dejarán entrever en sus obras de manera más o menos directa. En el caso de muchas de los dos en este párrafo nombrados, el fenómeno de la delincuencia y la marginalidad, producto ambas de la falta de expectativas sociales, proviene del ambiente que se respiraba en la España de la década de los ochenta y más en concreto en su capital, donde ambos se afincaron a fines de los setenta.

Queda evidenciado que en todos los tiempos el arte ha servido de cauce para la traslación de las circunstancias sociales más arduas, lo que, sin ser directamente una crítica política, implica un trasfondo de denuncia elevada artísticamente, toda vez que, al cabo, se está haciendo arte con los flancos más desapacibles del colectivo vivir sacándolos a relucir.

En 1975 España había duplicado su población con respecto a los inicios del siglo XX, además de haber pasado de ser un país eminentemente rural a otro urbano, obrándose un trasvase poblacional del campo a la ciudad, comportando tal dinámica el acceso a nuevos hábitos y dimensiones de consumo, así como dando lugar a nuevas dinámicas sociales (Pérez Pérez, 2014). Una nueva clase media se irá estatuyendo en los ochenta y noventa engrosada por oficinistas, funcionarios y profesionales liberales. Adquirirá relevancia pública lo que coloquialmente se conoció como "cultura del pelotazo" toda vez que quedó de manifiesto que una minoría de gentes cercanas al poder tenían acceso a modos de enriquecimiento ilícitos apoyados en la falta de mecanismos de control. Además, el inicio de la década de los ochenta estuvo marcada por una severa crisis económica potenciada aún más por efecto de la reconversión industrial. Entre las consecuencias sociales de tal estado de las cosas adquirió una patente dimensión la degradación de las ciudades merced a la extensión de la heroína y de la delincuencia cuyo cénit se vivió entre 1983 y 1986. España vivió un ambiente de robos y atracos cotidianos, de huelgas generales y de degradación de los núcleos urbanos por efecto del paro y la drogadicción (Pérez Pérez, 2014). Además, el país entró en aquella década en la

posmodernidad, un tiempo en el que los grandes relatos habían quedado desestabilizados; la economía había pasado de ser preindustrial a ser posindustrial en un ambiente de desazón ante la insatisfactoria deriva de la embrionaria democracia en un marco de vacuo capitalismo (Maginn, 1995). Joaquín Sabina será testigo de toda esta evolución histórica, la cual quedará parcialmente patentizada en muchas de sus letras a su vez insertas en un cancionero ya instalado en el colectivo imaginario y que ha obtenido mayor eco que aquellos otros centrados más diametralmente en los aspectos políticos.

ANÁLISIS

Durante la década de los ochenta, en un marco como el más arriba apuntado, Sabina escribió muchas de sus canciones más populares e insignes relativas a lo lumpen, susceptibles las susodichas de ser escrutadas bajo criterios pragmáticos, esto es, recurriendo al modelo de ostensión e inferencia en aras de hacer aflorar la información más significativa que portan sin necesariamente estar codificada. El fin es sortear inferencialmente la distancia intermedia "entre el significado lingüístico literal y el sentido pragmático" (Gutiérrez Ordóñez, 2017). Se intenta, así, rescatar el sentido profundo de lo que Sabina pudo querer decir en las letras aquí traídas más allá de lo que en ellas queda literalmente escrito.

Con "Qué demasiao" (segunda canción del disco *Malas compañías*, de 1980), a decir de Javier Menéndez Flores, Sabina inaugurará la veta de la "radiografía marginal". Enumera Sabina algunas de las más señeras andanzas de uno de los delincuentes urbanos más temidos de finales de los 70, cuyas fechorías tenían lugar en Madrid, acabando por referir su muerte tras ser trasladado al "Piramidón" (jerguística alusión al Hospital Ramón y Cajal) (Menéndez, 2001). Sabina aparte de los delitos, sienta las bases del comportamiento del joven delincuente: "Hijo de la derrota y el alcohol / sobrino del dolor/ primo hermano de la necesidad. / Tuviste por escuela una prisión, / por maestra una mesa de billar…". En la revista *Triunfo*, José Antonio Gabriel y Galán escribía una crónica acerca de la vida de José Joaquín Sánchez Frutos, El Jaro, titulada "La muerte de El Jaro. El bandido adolescente" (1979, p. 31), y aportaba datos y circunstancias que podían poner al lector en la pista de la avocación del joven a llevar aquella vida:

> Según me contaba un tío del muchacho, los seis hijos han vivido siempre en la calle. "Si han querido comer tenían que buscárselo. Si uno traía un duro, los mayores se lo quitaban a tortazos. La madre le decía a El Jaro: '¿Tú quieres comer? Pues búscatelo'. Y así los niños salían a pedir. Los cogían pidiendo y los metían en la Sagrada Familia, donde los trataban a batacazos. Y de allí se escapaban. La verdad es que todos están desquiciados de los nervios" (Gabriel, 1979, p. 39).

En 1982, Enrique Arranz Villalta trazó un estudio del desinterés y rechazo de la juventud por la política, por estimarla distante y turbia además de inútil, y añadía que los aludidos jóvenes se sentían nimios ante un aparato estatal enorme; además, apuntaba Arranz a los bajos porcentajes de afiliación juvenil a los partidos (Arranz, 1982). No ha de extrañar, así el panorama, que un Sabina al cabo de la calle se hiciera eco de este episodio de épica suburbial; no en vano, la figura del cantautor es la del juglar traída a la contemporaneidad.

En el disco *Juez y parte* figura en sexto lugar la canción "Kung-Fu", que trata de una banda de delincuentes juveniles que mantienen desasosegada a la ciudadanía y que podría ser enmarcada en la expresión entonces habitual y que sirvió para dar título a una película de Eloy de la Iglesia: *Miedo a salir de noche* (1980). Alude en esta letra Sabina a cómo los pandilleros

se allegan desde el suburbio, que es donde solían habitar estos jóvenes lúmpenes de los ochenta, hasta el centro de la ciudad para hacer sus fechorías.

Estamos en 1985, año en el que la heroína acechaba con pujanza, cobrándose miles de víctimas, como la protagonista de "Princesa", abocada está a la delincuencia por la adicción a dicha sustancia y malograda, al fin, por el encadenamiento de las dos anteriores circunstancias.

Será "Pacto entre caballeros" (segunda canción de *Hotel dulce hotel*, 1987) a decir de Menéndez Flores "uno de los himnos sabinianos por excelencia", en el que volverá "a retratar los ambientes de la marginalidad anteriormente explotados en los ya clásicos "Qué demasiado" y "Princesa", y en la Olvidada "Kung-Fu" (Menéndez, 2001, p. 111).

En esta letra se aúnan la memoria en el imaginario colectivo de la condición de lumpen de Sabina (muy promovida por él) y el fervor por trasladar elementos variados de dichos ámbitos del cantautor, pues la historia que refiere en ella se sustenta en dos sucesos que lo tuvieron como feliz protagonista, toda vez que, por ser quien era, sendos amigos de lo ajeno con más o menos expeditivos modos hicieron defección del inicial propósito para acabar congraciándose con él. En la revista *Primera Línea*, recordaba Menéndez Flores que lo definieron como "el amigo de los delincuentes" y que, asimismo, le afearon su empatía con los malhechores, aduciendo que estos "son mucho menos simpáticos y su violencia no se suele ejercer contra millonarios y estrellas del rock, sino contra gente modesta e indefensa" (Menéndez, 2001, p. 113). Sabina ya empezaba a situarse en la bohemia acomodada del artista reconocido, pero no había cortado el cordón umbilical con el suburbio, que tantos réditos creativos le reportaba.

En *El hombre del traje gris* (1988) seguirá el bardo andaluz dando cabida a los personajes marginales que por la urbe pululan sin remisión. En "Al ladrón, al ladrón" (novena canción del álbum) nos trae Sabina la historia de un carterista venido a menos con la edad, en una letra que oscila entre la decrepitud que marca la actividad del protagonista en el presente, tornándola aciaga, y la remembranza de pretéritos tiempos gloriosos en los que dicho protagonista hacía un arte de tan mala arte. Hace uso Sabina del perspectivismo narrativo toda vez que dice contar lo que otros a su vez le han contado, y, asimismo, lo entremezcla con la traslación de su propio punto de vista, además de hacer uso del "tú" poético, dirigiéndose al mentado protagonista de la historia.

Tocando al fin la década, en el interludio entre decenios, publicará Sabina *Mentiras piadosas* (1990), un nuevo disco en el seguirá incluyendo a personajes y circunstancias marginales y al margen de la recta actitud ciudadana. La sexta canción "Con un par" se la tributó al Dioni, un entonces vigilante jurado que distrajo unos sacos crematísticos bajo su custodia del furgón en el que los trasladaba, fugándose a Brasil, donde merced al derroche y al tren de vida que exhibió llamó la atención de la policía de aquel país, que lo detuvo y extraditó. Hoy el Dioni ha alcanzado la categoría de "héroe folclórico contemporáneo" (Domínguez, 2024).

"Medias negras" (décima canción del disco) refiere el encuentro con una hermosa mujer que acaba de salir de prisión y que no tiene adónde ir en un día lluvioso. El "yo" poético en primera persona que nos cuenta la historia nos refiere tanto la historia de amor vivida con la dama como el hecho de que al despertar tras una noche de pasión se percatara de que le habían sido sustraídos por esta los objetos de su ajuar doméstico de mayor valor, haciendo el desvalijado portador de la voz narrativa patente su doble desazón.

Además de tratar acerca de la figura del delincuente, Sabina se interesa asimismo por la del personaje meramente marginal, que puede estar o no vinculada a la del delincuente, si bien la marginalidad tiende a abocar a lo delincuencial. Sabina ha concebido canciones en las que la propia experiencia lo ha ayudado a moldear las letras de las mismas. "Cuando era más joven" es la segunda canción del disco *Juez y parte* (1985), su letra porta tintes autobiográficos. Se asume como protagonista de la misma, concebida en primera persona. Esa condición de lumpen autorreferida aporta fundamentos que ayudan a entender la cercanía en esos primeros años de singladura artística a los personajes residenciados en los márgenes de la mesocrática probidad. "Balada de Tolito", séptima canción del disco relata las andanzas y performances de "un mago cirrótico que sobrevivía como ilusionista ambulante" (Menéndez, 2001, p. 80). Se trató de una canción por encargo de Televisión Española, quienes estimarían muy adecuado al de Úbeda para trazar un perfil como el de aquel mago bohemio.

En "Eva tomando el sol" (canción de *El hombre del traje gris*) relata a decir de Menéndez Flores "episodios de su época londinense (cuando la necesidad le obligó a ejercer de *squatter*) mezclados con otros nunca vividos en su propia piel, como lo de cantar en la madrileña calle Preciados" (Menéndez, 2001, p. 123).

Aparte de conformar un flanco muy idiosincrásico de su poética, el abordaje de lo lumpen constituye un desafío a las instituciones por quien ya desde joven desafió la institución paterna, lo que en su caso comportaba, al tiempo, desafiar a la autoridad policial. Su padre encarnaba para el joven Joaquín las instituciones familiares y la estatal. Sus juveniles acciones con tintes políticos que lo acabarán empujando al exilio no eran bien vistas por los más ortodoxos militantes comunistas: "El militante ortodoxo jamás ha podido aceptar el lujo de la izquierda golfante y traviesa", escribía Maurilio de Miguel, definiendo a la perfección la adscripción de Sabina en aquellos años de tardofranquismo (1986, p. 35). De Miguel hace hincapié en que no se trataba de un exiliado político, de hecho, volvería a los siete años sin mediar amnistía con un perfil más acusado del que se llevó a Londres, pues antes de partir la le gustaba fantasear "sobre su pasado y procedencia delante de los borrachos y las fulanas de sus rondas nocturnas de Granada para hacerse valer" (De Miguel, 1986, p. 36). En los albores del siglo XXI, cuando publicó *19 días y 550 noches*, el periodista Javier Romero señalaba el hecho de que Sabina había escrito la mayor parte de su cancionero en los bares por sentirse en estos ámbitos más inspirado que en su domicilio, donde no halla a esos pícaros modernos a los que atribuir cierta épica (Romero, 1999), pero el transcurso de la década de los noventa obró otro Joaquín Sabina. En el año 2000 lo aclaraba él mismo cuando el periodista David Saavedra le preguntaba acerca del mito de crápula noctámbulo que lo circundaba:

> Es una caricatura a la que lamentablemente yo he colaborado. Gente como Miguel Ríos o Serrat me dicen que toda la culpa de eso la tengo yo porque soy un bocazas, y tienen razón, pero, ¿qué pasa?, ¿Qué tengo que decir que no salgo por la noche, que no me tomo un whisky? Me he pasado muchos años de mi vida en esos sitios de las 6 de la mañana donde hay putas y chorizos, es cierto, y lo lamento mucho, porque ya no se habla de las canciones, sólo se habla de eso. No sé qué hacer contra ello y sólo digo la verdad: que llevo tres años sin salir de casa y que escribo diez horas al día, pero nadie se lo cree (Saavedra, 2000, p. 45).

Cabe entender, de resultas de su azarosa trayectoria vital durante los setenta y primeros 80, impregnada de una atmósfera que sin duda lo marcó hondamente, que muchas de sus letras estuvieran trufadas de suburbio y bohemia, algo que posteriormente, si bien no desapareció, sí fue paulatinamente atenuándose.

CONCLUSIONES

Joaquín Sabina hizo de lo lumpen un sello muy característico de su cancionero, el cual contribuyó a forjar durante los últimos años de la década de los setenta y en los ochenta del siglo XX, etapa en la que él mismo estuvo más cercano a determinados ambientes bohemios, con todo lo que la bohemia puede comportar: trato con lo artístico, con lo conspiratorio, con lo delincuencial…

Marx y Engels, teóricos que más contribuyeron a la divulgación del término "lumpen", no veían con muy buenos ojos a aquellos elementos de las capas desfavorecidas de la sociedad que no se alineaban con sus tesis revolucionarias por quedar desclasados y, por ende, a merced de los elementos reaccionarios.

Posteriores pensadores de raigambre marxista, como Walter Benjamin, hallaron interesante al lumpen como objeto de estudio por considerar a los elementos más bajos del escalafón social una expresión de las lacras del sistema capitalista. Tal sería la perspectiva de Joaquín Sabina.

A lo largo de los siglos siempre han existido los escritores e intelectuales que se han ocupado de la cara b de las sociedades encarnada en gentes que sobreviven en los márgenes de lo consensuado como correcto u honorable. Joaquín Sabina estaría en dicha línea, sobre todo en la década de los ochenta, cuando trasvasó mucho del caudal aprehendido en sus nocturnales y periféricas singladuras o inspirado en estas.

El compromiso político apenas se entrevé en el cancionero sabiniano, compareciendo más bien una intención social. Coligiéndose por ende una intención política expresada de manera tamizada mediante la traslación de una serie de historias que venían a testimoniar las consecuencias sociales de un momento político de la España contemporánea.

Conflicto de intereses / Competing interests:

El autor declara que no incurre en conflictos de intereses.

Rol de los autores /Authors Roles:

No aplica

Fuentes de financiamiento / Funding:

El autor declara que no recibió un fondo específico para esta investigación.

Aspectos éticos / legales; Ethics / legals:

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos, ni haber omitido aspectos legales en la realización de la investigación.

REFERENCIAS

Alonso de Santos, J. L. (2012). *Yonquis y yanquis. Salvajes. Dos tragedias cotidianas* (C. Oliva, Ed.). Castalia.

Arranz Villalta, E. (1982). La juventud española en la década de los 80. *Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada, 46*, 11-26. https://www.caritas.es/main-files/uploads/1982/01/DS100046-LA-JUVENTUD-ESPA%C3%91OLA-EN-LA-DECADA-DE-LOS-80-ocr.pdf

Del Bravo, M. A. (1993). El mundo social de "Rinconete y Cortadillo". En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO),* 45-53. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_3_008.pdf

De Miguel, M. (1986). *Joaquín Sabina*. Júcar.

Domínguez, I. (5 de marzo de 2024). *Cómo el Dioni se convirtió en un héroe popular*. Ethic. https://acortar.link/QFqejv

Engels, F. (2011). *La guerra de los campesinos en Alemania (Edición digital)*. Marxists Internet Archive. (Obra original publicada en 1850). https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/guerracamp/index.htm

Gutiérrez Ordóñez, S. (2017). *Comentario pragmático de textos literarios*. Arco.

Maginn, A. (1995). La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas. En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, 151-159. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_024.pdf

Marx, K., & Engels, F. (1996). *Manifiesto Comunista*. Alba

Mate, R. (2010). Del Proletariat al Lumpen. Sobre el sujeto político en el capitalismo contemporáneo. *RIFP, 35*, 47-62. https://digital.csic.es/bitstream/10261/285577/1/Del%20Proletariat%20al%20Lumpen.pdf

Menéndez Flores, J. (2001). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. De Bolsillo.

Pérez Pérez, J. A. (2014). Este es el tiempo del cambio. España 1982-1996. Una sociedad en transformación. En *España en democracia: actas del IV Congreso de Historia de Nuestro Tiempo* (63-82). Universidad de la Rioja.

Podadera Solórzano, E. (2014). El mundo del marginalismo a través de la lengua de germanía en Rinconete y Cortadillo (1613) de Miguel de Cervantes. *Lemir, 18*, 399-418.

Romero, J. (31 de agosto de 1999). Sabina. Íntimo y libertino. *Diario 16*, 6-7.

Saavedra, D. (26 de noviembre de 2000). Ya no soy un crápula, llevo tres años sin salir de casa. *Diario 16*, 44-45.

Soto Zaragoza, J. (2023). La protesta política en el cancionero de Joaquín Sabina: análisis de un no tema y reflexiones acerca de un compromiso apolítico. *Kamchatka, 22*, 623-645. https://doi.org/10.7203/KAM.22.26462

Zahareas, A. (1967). La historia del esperpento en Valle-Inclán. En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH), 705-711. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_071.pdf