

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2017-2018

Convocatoria (Junio/Septiembre): Junio

Título del Trabajo Fin de Grado: Allá donde se cruzan los caminos. Rasgos poéticos de la obra de Joaquín Sabina

- Autor -

Javier Soto Zaragoza

- Tutor -

Dr. José R. Valles Calatrava

RESUMEN

Este trabajo pretende demostrar que las letras de las canciones de Joaquín Sabina contienen un elemento literario de suficiente calidad como para ser estudiadas por la filología. Por las características de su obra, Sabina ha sido considerado por varias voces autorizadas un poeta y un cantante al mismo tiempo. Y es que, entre otros motivos, es un gran lector y amante de la poesía.

Tal es así que puede rastrearse en su obra lírica —la cantada y la estrictamente poética— la influencia de grandes nombres de la poesía hispánica. Destacan las reverberaciones de Jaime Gil de Biedma, Francisco de Quevedo y César Vallejo, entre una larga lista.

Su temática y su estilo tampoco desmerecen un estudio *ex profeso*, pues la conjunción de sus habilidades en ambos campos le ha permitido crear un mundo y un estilo enteramente suyos, en los que su poesía cobra pleno sentido y que son, a su vez, tremendamente personales.

ÍNDICE

1. Nos sobran los motivos. Introducción (pp. 3-5)
2. La relación canción-poesía y la concepción de Sabina como poeta (pp. 5-10)
 - 2.1. Un poeta metido a cantante (pp. 7-10)
3. Tiempos posmodernos (pp.10-16)
4. El baúl de los poetas (pp. 16-29)
 - 4.1. Jaime Gil de Biedma (pp. 16-20)
 - 4.2. César Vallejo (pp. 20-24)
 - 4.3. Francisco de Quevedo (pp. 24-29)
5. Estilo, recursos y lugares comunes del cancionero sabiniano (pp. 29-43)
 - 5.1. Lugares comunes (pp. 29-38)
 - 5.1.1. La experiencia (entre la biografía y la ficción) (pp. 30-32)
 - 5.1.2. La variable representación de la mujer (pp. 32-35)
 - 5.1.3. *Ab Urbe condita* (y de las drogas y la noche) (pp. 35-38)
 - 5.2. Estilo y recursos (pp. 38-43)
6. A modo de ejemplo: «Cerrado por derribo» (pp. 43-48)
7. Conclusión (pp. 48-50)
8. Bibliografía (pp. 50-52)

ALLÁ DONDE SE CRUZAN LOS CAMINOS. RASGOS POÉTICOS DE LA OBRA DE JOAQUÍN SABINA

Javier Soto Zaragoza

Esos versos me llegaban gracias a su música. Yo había considerado el lenguaje como una manera de decir cosas, de quejarse, o de decir que uno estaba alegre, o triste. Pero cuando oí aquellos versos (y, en cierto sentido, llevo oyéndolos desde entonces) supe que el lenguaje también podía ser una música y una pasión. Y así me fue revelada la poesía.

J. L. Borges, «Credo de poeta», *Arte poética. Seis conferencias*

1. Nos sobran los motivos. Introducción

Los inicios de la poesía están esencialmente ligados a la canción; podría incluso decirse que una es hija de la otra, sin saber con exactitud quién lo es de quién. Esa génesis musical de la poesía —o el origen poético de la música— ha sido, desde luego, estudiado por la filología del mismo modo que lo ha sido su extraordinaria y abundante descendencia: desde la poesía latina hasta el renacimiento italiano, pasando por el barroco español, por el modernismo anglosajón y por un largo etcétera.

No obstante, la filología parece haber adoptado el *non plus ultra* como estandarte, parece una verdad asumida por todos que la poesía llegó en un momento dado a su último estadio y que poco queda que estudiar después de dicho tiempo. Además, la misma ciencia que en otra época supo dar valor a los rapsodas, a los juglares y a los trovadores da la impresión de haber elevado el producto de ese origen musical a unos altares poéticos de los que el análisis filológico no puede permitirse descender para ejercer su saber y su magisterio. Unos escalones por debajo de ese altar y fuera del canon de lo que la crítica ha considerado y considera poesía, se encuentran la figura y la pluma de Joaquín Sabina, una suerte de puente entre ambas entidades, canción y poesía —otrotra indistinguibles y hoy apenas semejantes—, que, en su condición de cantautor, ha sabido llamar con fuerza a las puertas de la poesía y, en opinión de algunos, estas se le han abierto por méritos propios.

Por otra parte, a la difícil lucha contra el canon se añade la ausencia de un factor indispensable para que un objeto literario entre a formar parte del corpus de autores y

obras cuyo estudio está, en términos mundanos, «bien visto»: Joaquín Sabina aún está vivo; y no sólo está vivo, sino que continúa ampliando su obra. *Su estatus es el de los Rolling Stones. Algo más que una celebridad. Algo menos que una leyenda. Para lo primero le sobran discos espléndidos. Para lo segundo le falta morir* (Valdeón, 2017: 430).

En consecuencia, el filólogo que quiere aproximarse con sus herramientas de análisis a la obra sabiniana encuentra que la bibliografía sobre ella es inexistente, o casi. Entre las sí abundantes biografías cuesta encontrar no solo obras críticas, sino también artículos que analicen el estilo de Sabina. Tal es así, que alguno de los pocos autores que sí lo han hecho expone esta misma denuncia en las páginas iniciales de su texto: *le asalta al filólogo una cierta necesidad de justificar la atención que se propone prestar a las letras de Joaquín Sabina, ausente, que yo sepa, de cualquier elenco canónico de poesía española contemporánea* (Miguel Martínez, 2008: 11).

Pero no son la lucha contra el canon y la ausencia de una bibliografía específica los únicos obstáculos que el analista de Joaquín Sabina debe salvar. A estos se les suma un tercer impedimento, la autoría de las letras. En varias ocasiones —especialmente en los últimos dos discos, *Vinagre y rosas* (Vyr, 09) y *Lo niego todo* (Lnt, 17)¹— Sabina ha contado con la ayuda de compañeros como Benjamín Prado para escribir sus canciones. La sombra de los derechos de autor planea sobre las composiciones de Sabina como una auténtica espada de Damocles que amenaza a quien, con total honradez y a veces extremo altruismo, ha firmado varias de sus letras junto con el colaborador de turno². Este inconveniente analítico responde casi por completo a vicisitudes legales del último siglo, no es el mismo con el que se encuentra quien se propone analizar la obra poética de Quevedo, que tal vez pudo contar con ayuda en algún momento —no es una afirmación, es solo un ejemplo— a pesar de que fuese su rúbrica la única que luciera después del verso final. Así pues, aquellos que acertadamente alertan de la necesidad de cierta «pureza compositiva» deben saber que este trabajo está pensado a partir de las letras firmadas únicamente por Joaquín Sabina —que son la inmensa mayoría—, y que en caso de

¹ Las abreviaturas de los álbumes sustituyen a sus nombres completos en todo el conjunto del ensayo. En el Anexo están disponibles las relaciones abreviatura-álbum para su consulta. Los nombres de las canciones figuran a lo largo de este trabajo entrecomillados en tanto que son considerados poemas pertenecientes a poemarios que equivaldrían a los álbumes, cuyos nombres —y abreviaciones—, en consecuencia, están en cursiva.

² Una web útil, aunque no oficial, para comprobar esto es <<http://www.joaquinsabina.net/>> [Consultado el 25/02/2018]. No obstante, en este trabajo se procura contrastar la información con fuentes oficiales, como el libro *Con buena letra*, sobre el que más adelante se concretan algunos detalles.

mencionarse o citarse una canción firmada junto con otra persona —poeta, amigo y/o músico— se dejará constancia de ello.

En resumen, lo que en las páginas sucesivas se pretende es dar a las letras de Joaquín Sabina ese trato que poco o nada han recibido. Para ello, aparte de defender la innegable aunque olvidada relación entre la música y la literatura, se analizará el lugar que el Sabina poeta puede ocupar dentro de las siempre permeables franjas temporales que definen los estilos. Además, se prestará atención a las influencias literarias más notorias que se hacen presentes en su canción y a los recursos poéticos y temáticos que emplea más asiduamente. Por último, amén de un apartado conclusivo, se escogerá una canción que reúna la mayor cantidad de características previamente analizadas para examinarla con profundidad a modo de ejemplo.

2. La relación canción-poesía y la concepción de Sabina como poeta

El caso de Joaquín Sabina es el caso de un poeta particular. Él no es un poeta *stricto sensu* —aunque haya publicado varios libros de poemas— sino un cantautor cuyas letras gozan de una evidente calidad literaria. Por tanto, para aproximarse a la obra poético-musical del ubetense es imprescindible ahondar en la antigua interrelación entre la canción y el poema, entre la música y la poesía. Al fin y al cabo, Jaime Gil de Biedma —una de las más importantes influencias literarias de Sabina— relacionó esencialmente ambas artes en «El juego de hacer versos» cuando escribió que *la mejor poesía / es el Verbo hecho tango* (Gil de Biedma, 2010: 213).

Para comprender la relación que se establece en el cancionero sabiniano entre música y poesía es necesario retrotraerse hasta los anales mismos de la cultura occidental. Zamora Pérez (2000: 231-232) ha situado el origen de la filiación Música/Poesía en la *palabra cantada* unida a la danza con fines religiosos y mágicos, y ha enarbolado la historia de esa relación pasando, por supuesto, por los mitos de la cultura clásica que vinculan la música y la poesía y, de manera especialmente importante, por la figura del juglar en España: *Dar tratamiento literario a un tema musical no es nada novedoso, pues durante nuestra Edad Media, trovadores, troveros y juglares crearon un arte en el que*

*música y poesía se hermanaron, y algunos de ellos dieron sobrada cuenta de su talento musical, con un don igualmente superior para la poesía*³.

La influencia del cancionero español, de las trovas, de la *canzone* italiana y de desarrollo de la ópera como extensión dieciochesca de esa tradición, y la subsiguiente unión continua de la música y la poesía crean un bagaje cultural sin el cual habrían sido imposibles —en opinión de Zamora Pérez— las obras de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé (Ibid.: 234-237). No se trata de un tema baladí; los poetas malditos franceses —tradición lírica de la que España está huérfana (Siles, 2005: 66)— abanderan una condición de autor que no pocas veces se ha relacionado con la de Joaquín Sabina, con su particular y arriesgado *modus vivendi* y, por extensión, con su *modus scribendi*. De ahí los versos que le dedica García Montero (2001: 15): *Baudelaire con guitarra madrileña, / Joaquín Sabina escribe lo que sueña / en la rosa canalla de los vientos*.

Pero la relación de influencias que establece Zamora Pérez entre poesía y canción no queda únicamente en Francia, también llega hasta la Generación del 27: Rafael Alberti y Federico García Lorca llevarán hasta sus versos la canción. El primero lo hace en *Marinero en tierra* (1924) influido por Gil Vicente y los cancioneros de los siglos XV y XVI. El segundo *será consciente de cómo su poesía se va forjando en el dúctil lenguaje de la música popular y sus metros* (Zamora Pérez, 2000: 237). El propio Alberti (2004: 103-104) dará cuenta del camino inverso, de una poesía popular aceptada por los cantaores con una naturalidad tal que ignoraban que lo que cantaban en las tabernas eran versos de Manuel Machado, de Lorca o de, dice Alberti, *otros poetas antiguos y actuales*⁴. De nuevo, no se trata de dos autores cualesquiera; no solo por su más que consabido renombre en las letras hispánicas, sino porque Alberti es uno de los poetas de referencia de Sabina, a quien conoció⁵ y con el que llegó a coincidir en presentaciones de libros (Valdeón, 2017: 132). Benjamín Prado, incluso, ha llegado a establecer una relación de semejanza entre ambos, más allá de la admiración recíproca: *Él [Sabina] siempre piensa*

³ No es casual que algunos de los epítetos recurridos para referirse a la figura de Joaquín Sabina sean del tipo «juglar del asfalto». Este lo ha utilizado él mismo para autoreferenciarse en la sucesión de negaciones de apelativos que configura la canción «Lo niego todo» (*Lnt*, 17).

⁴ Algo muy parecido le ha sucedido a Joaquín Sabina con algunas de sus canciones, que han sido adoptadas, no por cantaores (que también), sino por mariachis que llegan incluso a poner en duda que un español sea autor de canciones tan habituales de su repertorio como «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92), a la que llegan a considerar hasta una canción popular (Valdeón, 2017: 202).

⁵ Tras su muerte, el 28 de octubre de 1999, Sabina le dedicará un soneto, «Si digo Rafael», que se publicó el 31 de octubre en *El Ángel* (Valdeón, 2017: 339-340). El poema lo perfeccionará para hacerlo formar parte de los cien sonetos que componen *Ciento volando de catorce* (2001). En esa versión, los últimos versos dicen: *si calla Alberti se avinagra el vino / del bar del Puerto de Santa María* (Sabina, 2001: 77).

*en lo que quiere que le haga la canción a quien la cante, coree o dé palmas. Se parece mucho a Rafael Alberti*⁶.

Como consecuencia de la relación esencial e histórica entre la canción y la poesía, Zamora Pérez (2000: 241-250) advierte que la aproximación literaria a una composición musical debe tener en cuenta una serie de elementos de atención inexcusable para el éxito del análisis. En primer lugar se sitúa el ritmo. La autora recuerda que las canciones están *pragmáticamente pensadas* (Ibid.: 241) para escucharse, y no para leerse. En segundo lugar, la rima, que fluctúa en función del timbre, de la cantidad y de la posición. *Rima* es, para Sabina, casi sinónimo de *música*: *Estoy absolutamente a favor de la rima, que es la música del lenguaje. Me parece completamente absurdo que los cantantes no se den cuenta de que las palabras ya llevan su música* (Valdeón, 2017: 497). En tercer lugar, el ritmo, inevitablemente dependiente de la música, o viceversa, y de nuevo indispensable en el canon sabiniano: *No puedo soportar, y lo escuchas todos los días, que pongan los acentos en las canciones donde les da la gana [empieza a cantar]«Qué hace una chicá como tú en un sitio como este...». Mira que es magnífica la canción, pero chicá... Y en eso, con los acentos, soy implacable* (Ibid.: 492).

En definitiva, analizar una obra poética construida en el marco de lo musical requiere prestar atención a elementos de presencia casi obligada. Esto no exime, sin embargo, a la canción de su calidad literaria, de su condición de poema. Leonard Cohen —referencia literaria y musical de Joaquín Sabina—, valga como ejemplo, no distingue entre *canciones* y *poesía* en el discurso que pronuncia en el Teatro Campoamor de Oviedo con motivo de la aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras de 2011: [...] *siempre he sentido cierta ambigüedad sobre un premio a la poesía. La poesía viene de un lugar que nadie controla, que nadie conquista. Así que me siento como un charlatán al aceptar un premio por una actividad que yo no controlo. Es decir, si supiera de dónde vienen las buenas canciones, me iría allí más a menudo* (Cohen, 2011, octubre 21).

2.1. Un poeta metido a cantante

Luis García Montero —poeta y amigo cercano de Joaquín Sabina— escribió en el prólogo a *Ciento volando de catorce* unas palabras que dan pie al estudio del Sabina

⁶ En una entrevista publicada el 14 de julio de 2017 en *La Vanguardia* con motivo del lanzamiento del álbum *Lo niego todo* (2017), en el que colabora el poeta madrileño. Puede consultarse la entrevista en <http://www.lavanguardia.com/gente/20170714/424098582478/joaquin-sabina-prado-leiva-lo-niego-todo.html> [Consultado el 22/02/2018].

letrista: *Joaquín Sabina es cantante y poeta. Por ajustar más: no es un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante* (García Montero, 2001: 8). En el mismo prólogo, el también catedrático de literatura de la Universidad de Granada se encarga de establecer las fronteras por las que se mueve el llamado «genio de Úbeda» y de dejar claro que este es consciente de su condición de cantante, con todo lo que ello implica, en paralelo con la de poeta:

[...] Joaquín Sabina no juega a discutir la musa de sus discos, sus conciertos y sus multitudes. La comprensión clara de las diferencias que hay entre un poema y una canción no le ha llevado a establecer rivalidades artísticas entre géneros, sino a conocer bien las exigencias íntimas de cada actividad, sus recursos y sus tentaciones. Le gusta leer buena poesía y oír buenas canciones; y sabe cómo se elabora un buen poema o cómo se escribe una buena canción. La hermandad no implica confusión de caracteres (Ibid.: 11).

En efecto, la profesión de poeta ha aflorado en muchas ocasiones junto a la de cantante, o por encima de ella. Julio Valdeón, en *Sabina. Sol y sombra* (2017), cuenta que en varias de las canciones de sus discos Sabina escribía la letra y después se pensaba en la melodía. Otras muchas veces, quienes han ido acompañando al jienense en la composición de sus álbumes afirman que la sola letra de la canción ya conducía musicalmente a la maqueta que elaborarían posteriormente. Sobre la polémica entre si lo que canta Sabina en sus discos son canciones o poemas, el escritor Felipe Benítez Reyes, entrevistado por Valdeón, cree tener la respuesta:

[...] en sentido estricto, una letra de canción es algo que sirve para ser cantado y un poema es algo que no suele servir para ser cantado a menos que el cantante le eche más voluntad y más sinalefas de la cuenta. Uno de los méritos de Joaquín es el de haber escrito muchas letras de canciones que, aparte de ser magníficas letras de canciones, pueden leerse como excelentes poemas (Valdeón, 2017: 369).

Otro de los que reivindican al Joaquín Sabina letrista es el catedrático de literatura española de la Universidad de Salamanca Emilio de Miguel Martínez (2008: 11-18), que justifica el potencial interés de un filólogo por abordar sus letras. El primero de los argumentos que esgrime para dicha justificación es la calidad literaria de un buen número de las canciones de Sabina y el éxito del que han gozado. En segundo lugar está la concepción de la división entre música y poesía como una frontera laxa que no debe suponer un impedimento especialmente notable para el filólogo que se aproxima a las letras de Sabina. Pone para ello como ejemplo los poemas de Machado, Miguel

Hernández o San Juan de la Cruz, que han sido, entre otros, musicados y que han alcanzado así *una nueva vida* (Ibid.: 12), la misma que alcanzan las canciones de Sabina al ser leídas, como señala Benítez Reyes, a modo de poemas. El argumento, al que muchos han recurrido tanto de manera algo romántica —es el caso de Benjamín Prado— como de manera crítica, de que no pueden estudiarse las letras de Sabina despojadas del aparato musical lo contrarresta Miguel Martínez amparándose en el estudio canónico de los villancicos, los romances o la épica, de los que no se ha puesto en entredicho la pertinencia de su análisis, a pesar de que han sido mayoritariamente estudiados sin la música que les era indispensable. El tercer argumento de la justificación de Miguel Martínez son García Márquez y las palabras que, en *Vivir para contarla* (2002), dedicó a Alfonso Reyes, quien había estudiado con rigor literario y herramientas filológicas las canciones de Agustín Lara como si de poemas de Garcilaso se tratasen. Dice el Premio Nobel colombiano: *Para mí fue como encontrar la poesía disuelta en una copa de vida diaria* (Ibid.: 14). Por último, Miguel Martínez se sirve de una cuarta justificación —más reivindicativa que las anteriores—, que fundamenta en la libertad de acción y atención del filólogo:

La derivada de preguntarnos quién tiene derecho y autoridad —estética, entiéndase— para prohibir o desaconsejar la atención profesional a unos u otros productos literarios con el argumento de su valía y, sobre todo, con la garantía de que serán valores con el discurrir del tiempo [...]. Cuántos sesudos de todos los tiempos habrán apostado, y con voluntad excesiva, por la literatura que definían como tal los configuradores del canon del momento frente a lo que con seguridad, y en nombre de ese mismo canon, esos controladores oficiales tacharían de subproductos. De qué sorpresa se han librado al no saber que, transcurrido un tiempo, la posteridad ha decidido subir a pedestal lo que en su momento ellos menospreciaron (Ibid.: 15).

Benjamín Prado, también poeta y amigo de Joaquín Sabina, prologó la colección más completa que el cantautor ha publicado de sus composiciones, *Con buena letra* (2002)⁷. Prado, aunque con pequeñas discrepancias con respecto a los autores anteriores —como la importancia de la *mitad musical* de la canción, sin la que esta quedaría reducida únicamente a *simples palabras* (Prado, 2008: 16)⁸—, considera del mismo modo que las letras de Sabina son asumibles como poemas y que son susceptibles de ser leídas de tal forma. Además, señala dos virtudes que potencian esa concepción poética de las

⁷ Más adelante llegarán dos reediciones del libro para incluir nuevas letras y material inédito.

⁸ No obstante, esta opinión de Prado encuentra en las líneas siguientes la afirmación contraria, dejando en el citado prólogo cierta impronta de esquizofrenia crítica.

canciones del ubetense: sus influencias literarias y la dificultad de trasladar esta práctica a las composiciones de otros músicos:

[...] Sabina es un magnífico poeta, porque sus canciones, sin dejar de ser canciones, están llenas de poesía, de una poesía a menudo mucho más brillante y profunda de la que uno puede encontrar en una buena parte de los libros de poemas. Aún más, las mejores de esas canciones tienen un valor literario y algunos de sus versos podrían dejarse dentro de un poema de Neruda o de Jaime Gil de Biedma —por citar a dos de sus maestros— con la seguridad de que se camuflarían en él [...]. Cuando pienso en Joaquín Sabina, lo primero que pienso es en eso, en que muchas de sus canciones [...] también son maravillosas cuando sólo se leen. Pretender hacer eso con el noventa y nueve por ciento de los compositores sería como intentar trepar por una barra de acero inoxidable engrasada con aceite para camiones (Prado, 2008: 16).

En definitiva, poetas y/o estudiosos de la literatura han dejado en alguna ocasión claro que ven en Joaquín Sabina la figura de un poeta, y que interpretan sus canciones como composiciones susceptibles de ser leídas como si de poesía se tratasen —si es que no lo son *per se*— y de ser estudiadas y analizadas mediante las herramientas y la visión crítica que proporciona la filología. En efecto, tal y como argumenta Benjamín Prado, de las letras de Sabina emanan influencias —e, incluso, referencias directas— de diversos poetas hispánicos de primer orden. Y no queda únicamente reducida a esa influencia la impronta literaria que Sabina confiere a sus canciones, entran también en juego un amplio abanico de recursos estilísticos y la construcción de un mundo propio, real y muy personal (García Montero, 2001: 12) que convierte su estilo en inconfundible.

3. Tiempos posmodernos

A pesar de su condición de cantante, las características expuestas anteriormente permiten considerar a Joaquín Sabina como poeta. Su cancionero, por tanto, debe poder situarse con mayor o menor precisión dentro de los parámetros de calificación propuestos por la crítica literaria. Es por ello que las letras de Sabina son susceptibles de ser adheridas a lo que se ha convenido en llamar posmodernismo.

Sin embargo, la posmodernidad no es un período cultural cerrado. Evidentemente se caracteriza fundamentalmente por incluir lo cibernético, lo tecnológico e, incluso, lo capitalista en el arte y el pensamiento y en la sistematización crítica de estos. A pesar de ello, las vías artístico-literarias por las que fluctúa el posmodernismo no se reducen

únicamente a aspectos virtuales (Rodríguez-Gaona, 2010: 9-24). Entre el discurrir histórico y práctico de esta estética es preciso atender a dos momentos cruciales para comprender por qué Joaquín Sabina tiene cabida en lo posmoderno. Se tratan, concretamente, de un momento más o menos histórico y de un grupo de poetas que surgirá después: La Movida madrileña y los poetas de la experiencia.

Pero antes de tratar de desarrollar ambas aristas de la posmodernidad, cabe llamar la atención sobre un matiz imprescindible para comprender la evolución de la poesía popular en los inicios de la década de los ochenta: la música de los cantautores, entre los que se encuentra Joaquín Sabina, y el afán de lucha de estos por la renovación posterior a la dictadura. En ese sentido, serán fundamentales grupos como Visor, que edita las traducciones de Bob Dylan o Leonard Cohen (Ibid.: 46). De hecho, será precisamente con esa editorial con la que Sabina publicará *Ciento volando de catorce*. Luis García Montero, hablando sobre ese poemario, ha explicado que Joaquín Sabina entra en la tradición de la calidad poética de los Dylan o Cohen *como autor español que había dignificado de una forma muy notable las letras de sus canciones* (Valdeón, 2017: 363).

Los cantautores son, precisamente, uno de los pilares de La Movida, que es, en palabras de Rodríguez-Gaona (2010: 47), el fenómeno que mejor representa el clima de posibilidades y retos de finales de los setenta *desde la conjunción de creatividad y juventud*. En esta etapa de La Movida, aunque no nombra a Sabina, Rodríguez-Gaona sí hace alusión a la participación de Luis Alberto de Cuenca como compositor en La Orquesta Mondragón. Pero este no será el único; el jienense escribirá para ellos en 1987 la letra de «Corazón de neón», que recoge en su ya mencionado libro de letras (Sabina, 2002: 259).

A diferencia de la mayoría de los cantautores de La Movida, Sabina perdurará: *Superviviente de una generación de músicos que arderá rápido y regará el sendero de cadáveres, advierte que hay método en su locura: «Siempre que la muerte viene tras mi pista me escapo por pies, / hay que espabilarse si eres trapealista y saltas sin red»*⁹ (Valdeón, 2017: 107). Es más, para él, los años de La Movida y de la inmediata post-Movida serán especialmente fecundos; entre 1980 y 1987 publica cuatro discos. Algunos de ellos incluyen obras inmortales de su repertorio como «Calle Melancolía», «Pongamos que hablo de Madrid» o «Princesa»; son: *Malas compañías* (1980), *Ruleta rusa* (1984), *Juez y parte* (1985) y *Hotel, dulce hotel* (1987). Excluimos de esta lista la *opera prima*

⁹ Los versos son de «Güisqui sin soda» (Jyp, 85).

sabiniana, *Inventario* (1978), porque está compuesto por canciones escritas durante su exilio en Londres (1970-1976¹⁰) o marcadas por él y porque el propio Joaquín Sabina se ha afanado en defender que su primer disco es *Malas compañías*. Es más, no ha dudado en destruir cuantas copias de *Inventario* han recalado en sus manos, como dirá en 1998 entrevistado para *El Duende*:

[...]“*Inventario*” era una mierda absoluta. Es un disco que me ha costado mucho dinero porque es mi primer disco y es horrible. Cada vez que se lo veo a alguien le pago el doble para quemarlo. He quemado como 100. Espero que haya cambiado [su música]¹¹. Ahora no digo que sea ni buena ni mala pero la defiendo, estoy de acuerdo con ella. “*Inventario*” me da muchísima vergüenza¹².

El período posterior a los años de La Movida es una herencia ideológica de la revolución que esta y los años de la transición trajeron consigo. Se trata del grupo de los poetas de la experiencia. Literariamente, su poesía pretende reivindicar la intimidad y *recuperar al lector como una proyección del ciudadano común, con deseos de superar, con vitalidad y cierta ironía, la crispación política del pasado* (Rodríguez-Gaona, 2010: 48). Siendo así, es inevitable pensar en Sabina y en sus letras, que cumplen con todo lo dicho. Valga como ejemplo el rap «Como te digo una co te digo la o»¹³ (19d, 99), que, entre los casi trescientos versos que lo componen, pone en boca del personaje literario que los enuncia líneas como *¿Y las religiones? / Ponme una de cada, / que están rebajadas / en El Corte Inglés*, o como *A mí, que al Borbón / lo pierdan las faldas, / mire usted, chapeau, / sin hijas bastardas / no habría monarquías*¹⁴.

Según Rodríguez-Gaona, los poetas de la experiencia rechazan las vanguardias —que son una de las principales bases del posmodernismo poético de acuerdo con su propia opinión (Ibid.: 46)—; sin embargo, esto *no los exime de desarrollar una peculiarísima conexión con lo posmoderno: su abierta proyección hacia el público y el mercado* (Ibid.: 48). Además, Rodríguez-Gaona ha sintetizado con sumo acierto la doctrina de sus poéticas: *propugnan la sensatez y la claridad, expresadas por un respeto*

¹⁰ Nos guiamos aquí por la fecha de regreso a España propuesta por Valdeón (2017: 37-38), que explica que en ese año Fernando Morán, cónsul español en Londres, entrega a Sabina el pasaporte. Afina incluso el día: el 8 de julio. Otras fuentes apuntan, erróneamente según Valdeón, al año 1977.

¹¹ Despojadas de esa música, Sabina no duda en incluir las letras de ese disco en *Con buena letra* (Sabina, 2002: 27-36).

¹² Puede consultarse aquí la entrevista completa: <<http://www.duendemad.com/15-anos-de-entrevistas-en-el-duende/15-anos-de-entrevistas-en-el-duende-joaquin-sabina>> [Consultado el 28/02/2018].

¹³ En *Con buena letra* se apunta la autoría conjunta de Sabina y A. Oliver (Sabina, 2002: 202).

¹⁴ No en vano apunta Sabina en *Con buena letra* un enorme *Viva la República* al final de la canción (Sabina, 2002: 205).

a la Tradición, casi exclusivamente definida por autores de lengua castellana, con contados guiños a poetas anglosajones en vena neoclásica, como cierto Eliot o Auden, a través del magisterio de Jaime Gil de Biedma (Ibid.: 48).

Los temas por los que transita la poesía de la experiencia —de nuevo, facilísimos de asociar a la factura sabiniana— son los ambientados en el mundo burgués. En primer lugar, sus relaciones: matrimonios y divorcios, amigos y vacaciones, la noche y los coches; binomios cuyos primeros elementos son especialmente recurrentes en las letras del jienense y cuyos segundos integrantes suelen ser los detonantes de las mismas —sustituyendo y desacralizando *divorcio* por *ruptura*, y obviando los coches—. En segundo lugar, el optimismo y la nostalgia frente a la veloz modernización del país¹⁵ (Ibid.: 48-49).

En lo relativo a los poetas de la experiencia, es imperativo mencionar a Luis García Montero, líder y teórico del grupo, que —motivaciones políticas, marxismo y filosofía aparte— optará por *la revisión de los orígenes de la modernidad poética en castellano, el rescate de Bécquer y el estudio de la intimidad en Antonio Machado* (Ibid.: 49). A Bécquer Sabina lo admirará —como casi todo poeta— pero, salvo recurridas referencias a su poesía, no es una de sus influencias destacadas como sí es Machado, otro sevillano, cuya figura y obra suscitan en el de Úbeda una admiración que nunca ha ocultado, sino todo lo contrario, tal y como evidencia este fragmento perteneciente al discurso que pronunció —completamente en verso— con motivo de su nombramiento como Hijo Predilecto de Andalucía: *Estos días azules y este sol / de la infancia en un patio de Sevilla / velaron al poeta en la pensión / de Colliure con flores amarillas. / Dos versos, un cuaderno, un sacramento / póstumo del mejor de los Machado / que nos dejó de noble testamento / su cómo ser un andaluz honrado* (Sabina, 2016, febrero 28).

Si retomamos el asunto de su poética, García Montero explica que la poesía es una forma de intimidad y que es necesaria una nueva sentimentalidad, basada en esa intimidad y en la experiencia frente a una vieja sensibilidad que nunca deja de estar presente. Propone un distanciamiento de dicha sensibilidad, una observación de esta desde más atrás para contemplar la poesía como quien contempla la vida en un teatro, sabedor de

¹⁵ Hasta tal punto llega el caso de la nostalgia en Joaquín Sabina que afirma vivir en otro siglo: *Vivo absoluta y radicalmente al margen, vea que yo no tengo ni teléfono móvil ni teléfono inmóvil, ni redes sociales, ni ordenador ni automóviles, soy un tipo de otro siglo, nada de ese mundo del chismorreo cibernético, no me interesa nada, lo único que leo son los periódicos*. Esto lo cuenta en una entrevista al diario ecuatoriano *El Comercio*, en 2015, que puede leerse completa en: <<http://www.elcomercio.com/tendencias/joaquinsabina-madurez-musica-concierto-mexico.html>> [Consultado el 28/02/2018].

que aquello que está viendo es una mentira, un simulacro (García Montero, 1993: 186-187): *Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos [...]. Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia* (Ibid.: 187-188).

No puede olvidarse que estas son las impresiones de García Montero sobre su modo de escribir poesía y sobre lo que él considera que su poesía es o que la poesía de su tiempo debe ser. Como hemos dicho antes, las relaciones con el estilo de Sabina existen, pero no son absolutas. No deben aplicarse sin más las palabras anteriores a las letras de Sabina porque el resultado sería incompleto; sin embargo, en lo referente a crear esa nueva sentimentalidad y a operar de acuerdo con la teatralización de los sentimientos sí es posible tender puentes entre la poética de García Montero y la de Sabina, pues el segundo —profundizaremos en ello más adelante— acostumbra a incluir en sus composiciones ingredientes de realidad y sentimientos que en muchas ocasiones le son propios y en otras muchas no lo son, creando así una frontera vaporosa entre la realidad más estricta y la situación inventada, entre la autobiografía y la ficción.

Por otra parte, Matei Calinescu también ha tratado de sistematizar los usos literarios de la posmodernidad. Parte de la base de que es un movimiento de carácter filosófico que no opera únicamente sobre los fundamentos, los métodos o el pensamiento de un único arte, sino que marca los múltiples y variados senderos por los que arquitectura o literatura —por citar dos de las más importantes— van a discurrir.

Calinescu coincide con Rodríguez-Gaona en señalar que las vanguardias artísticas son fundamentales para la comprensión del movimiento posmoderno. Ambos críticos sostienen que la posmodernidad resulta de *la esterilidad inevitable de la vanguardia* (Calinescu, 1991: 268). La opinión de Calinescu es que la vanguardia llegó en un momento a su máximo extremo posible en lo que a destrucción del pasado y del discurso tradicional se refiere, y que el posmodernismo es una reacción natural a ello. Para explicarlo recurre no solo a la figura sino también a las palabras de Umberto Eco que, al explicar cómo escribió *El nombre de la rosa* (1980), señala lo siguiente sobre el agotamiento de la vanguardia y la vuelta a la antigüedad:

La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura: Les demoiselles d'Avignon constituyen un gesto típico de la vanguardia; después la vanguardia va más allá, una vez que ha destruido la figura, la anula, llega a lo abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada; en arquitectura será la

expresión mínima del curtain Wall, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura, la destrucción del flujo del discurso, hasta el collage estilo Bourroughs, hasta el silencio o la página en blanco [...]. Pero llega un momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad (Ibid.: 268-269).

De esa visita al pasado que propone Eco es buen ejemplo el propio *El nombre de la rosa*, una mezcla entre el género de la novela policial (más moderna) y los ambientes y circunstancias propios de una abadía medieval italiana. El lazo con el tiempo anterior está igualmente presente en la obra de un Joaquín Sabina que, por ejemplo, canta en «Una canción para Magdalena» (19d, 99) a una prostituta a la que irreverentemente llama *Magdalena*, en alusión a María Magdalena y a su supuesta relación con Jesucristo; es decir, Sabina conjuga la leyenda del personaje evangélico con uno de sus lugares comunes —tanto literarios como físicos—. Se trata, la recurrencia al pasado más antiguo, de un tema menor dentro del estilo sabiniano; aparte de referencias religiosas, es difícil encontrar alusiones —que no sean intertextuales— a épocas como la medieval. No obstante, alguna vez ha visitado un tiempo anterior incluso a los evangelios para cantar, jugando con la homonimia en «Más de cien mentiras» (Ebm, 94): *Tenemos talones de Aquiles sin fondos*.

Otra característica de la posmodernidad que lista Calinescu y que es extensible al estilo de Sabina es la multiplicidad de códigos y, más concretamente, la cita, el comentario alusivo (Ibid.: 277). Más adelante se explicará que uno de los mecanismos con mayor presencia en la construcción de sus letras es la intertextualidad —en todas sus variantes y variedades— de otros poetas, cantantes, amigos, políticos, etc. Uno de los múltiples ejemplos de esa técnica tan biedmaniana es «Con la frente marchita» (Mp, 90), que reza muy explicativamente: «*con la frente marchita*» cantaba Gardel, en alusión al estribillo del celeberrimo tango «Volver», popularizado por Carlos Gardel, quien lo firma junto con Alfredo Le Pera. Por último, es pertinente señalar que Calinescu apunta otro recurso literario posmodernista fácilmente asociable al de Úbeda: *la tematización paródica del autor* (Ibid.: 293), que, en ese juego entre la verdad y la mentira, mucho tiene que ver con la confusión entre biografía y ficción que señalábamos anteriormente.

En conclusión, Joaquín Sabina tendría cabida, por las letras que ha escrito, en el amplio y variado repertorio de autores posmodernos. Calinescu ha señalado que el agrupamiento de autores en primera instancia tan disímiles bajo la bandera de la

posmodernidad responde a que, realmente, escritores como Julio Cortázar, Umberto Eco y Milan Kundera tienen características literarias compartidas (Ibid.: 291-292). Sentencia:

Para llegar a un modelo sensible de posmodernismo literario se debería aceptar como hipótesis de trabajo que los textos posmodernistas hacen un uso distintivo de ciertas convenciones, técnicas y recursos estructurales y estilísticos recurrentes, aunque individualmente sus intenciones, implicaciones y resultados estéticos pueden ser muy diferentes (Ibid.: 292).

4. El baúl de los poetas

Tal y como indican las palabras de Benjamín Prado anteriormente referidas, un buen número de los versos de Joaquín Sabina podría insertarse dentro de poemas de determinados autores dignos de habitar el Parnaso hispánico, o sustituir otros, sin que se notara el añadido o el cambio. El motivo de esa cualidad camaleónica de los versos de Sabina reside en su amplísimo bagaje literario. Quienes lo conocen definen al jienense como un apasionado de la poesía que ha leído todas —o casi todas— las obras maestras de la lírica en español.

Así pues, nos disponemos aquí a analizar una selección de los poetas —sería imposible hablar de todos— que más han influido en el estilo de Sabina y a identificar dónde están las influencias de dichos autores. Dejamos en el tintero nombres tan imprescindibles para cualquier poeta posterior a ellos como R. Darío, L. Cernuda, R. Alberti, J. Manrique, G. de la Vega, J. R. Jiménez, A. Machado, F. García Lorca, Espronceda, Á. González, San Juan de la Cruz, L. de Vega, J. Gelman, L. de Góngora, P. Neruda y un largo etcétera que el propio Sabina se ha encargado de poetizar (Sabina, 2010: 382) y que culmina con nombres de la poesía y la canción anglosajona como T. S. Eliot, Bob Dylan o Leonard Cohen (Ibid.: 386-387). En este apartado se tratarán los tres autores absolutamente imprescindibles para comprender la configuración de las letras y los poemas de Sabina según sus lecturas: Jaime Gil de Biedma, César Vallejo y Francisco de Quevedo.

4.1. Jaime Gil de Biedma

Un factor clave para comprender la factura poética de Gil de Biedma —y lo que de ella hay en Joaquín Sabina— es lo que la crítica coincide en llamar la «intertextualidad»;

es decir, las referencias existentes en los poemas del barcelonés a obras que no son suyas —o, también, que sí lo son—. Valender (2010: 24) apunta que esa intertextualidad se da por primera vez de manera muy notable en *Moralidades* (1966); y el propio Gil de Biedma, en una conferencia que lleva precisamente por título «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», señaló la admiración por sus predecesores como el motivo fundamental de su imitación: *Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros [...]. Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot* (Gil de Biedma, 2010: 1065). Tal es la importancia de la intertextualidad, de esa «imitación», en los poemas del barcelonés, que parte de la crítica que la reconoce ha llegado a afirmar la existencia de un Gil de Biedma autor y de un Gil de Biedma lector (Cabanilles, 1989: 100).

Que ese juego citativo lo aprendió Sabina de Gil de Biedma lo confirma el propio ubetense: *de Jaime Gil [de Biedma aprendí] la cita clandestina* (Sabina, 2010: 382). Dicha intertextualidad es innegable en su obra y permite descubrir en muchos casos al Joaquín Sabina más leído y más culto, al literato detrás del «rey de los suburbios»¹⁶. Si pasamos por alto las consideraciones sobre las fronteras entre el homenaje y el plagio (Menéndez Flores, 2010: 46), podemos entrar en la materia de los guiños hechos por Sabina a través de las seis vías propuestas por García Montero (1986: 115-117) a propósito de la intertextualidad de Gil de Biedma y comparar ejemplos de ambos escritores.

La primera fórmula que señala García Montero es la presencia de la cita de un autor clásico en el poema. Esta vía es, en el caso de Gil de Biedma, mucho más utilizada que en el de Sabina; por ejemplo, en «*De senectute*», cita a Góngora: *Y nada temí más que mis cuidados*¹⁷ (Gil de Biedma, 2010: 250). En el caso de Sabina, esta fórmula se aplica poco porque no tiene sentido utilizarla en unas canciones que, no olvidemos, nacen con el fin de ser escuchadas —aunque después puedan, y deban, ser leídas—; es por ello que para ofrecer ejemplos similares a los de Gil de Biedma hemos de acudir a la obra estrictamente poética del de Úbeda, en este caso a los sonetos de *Ciento volando de catorce*¹⁸. De esta obra, puede señalarse «A sílabas cuntadas», donde Sabina cita el *Libro*

¹⁶ De nuevo, el apelativo pertenece a «Lo niego todo» (*Lnt*, 17).

¹⁷ Vid. Góngora, L. de (1969). *Sonetos completos*. Madrid: Castalia, p. 140.

¹⁸ El propio título del libro ya supone un ejemplo de intertextualidad: *El poeta Gabriel Celaya, junto con Amparo Gastón, publicó un libro titulado Ciento volando (1953), con el deseo de buscar canciones en los*

de Alexandre: *Mester traygo feroso non es de ioglaría / mester es sin pecado que es de clerezía / fablar curso rimado por la quadern[a] [u]ia / a silauas contadas que es grant maestría* (Sabina, 2001: 80). Y no solo refiere grandes obras como el *Libro de Alexandre*, sino que también reproduce unas palabras de Francisco Umbral —*La movida se acaba; hasta en Rock Ola programan al decadente Sabina*— en «A Paco Umbral», el soneto que le dedica para satirizarle y en cuyo último terceto, con un matiz irónico, mienta Sabina directamente: *¡Me has citado, dios mío, me has citado! / Ese adjetivo, Umbral, directamente, / al umbral del parnaso me ha llevado* (Ibid.: 76).

El segundo mecanismo referencial que observa García Montero en Gil de Biedma es la cita directa de otro poeta, que aparece nombrado junto a sus palabras. El barcelonés escribe en «*Trompe l'oeil*»: *La dulce vaguedad del sentimiento, / que decía Espronceda*¹⁹ (Gil de Biedma, 2010: 171). En Sabina, y a vueltas con sus sonetos, podemos encontrar ejemplos muy similares, como en «La guerra de los mundos», donde escribe: *del polvo enamorado de Quevedo*²⁰ (Sabina, 2001: 40). El cantautor no tiende —especialmente en sus canciones— a mencionar de manera explícita a aquel a quien ha «robado» las palabras; aunque una excepción la constituye el ya mencionado verso de Gardel. Lo que sí hace mucho más regularmente es jugar con los nombres de escritores y hasta personajes: *vacío como una isla sin Robinsón*, en «Así estoy yo sin ti» (Hdh, 87); *En cambio, la vecina que jamás saludaba / cada vez que el azar o el ascensor nos juntaba, / vino ayer a decirme que mi última novela / la excita más que todo Camilo José Cela*, en «El joven aprendiz de pintor» (Jyp, 85); *Tenemos Quintero, León y Quiroga / y un “bisnes” pendiente con Pedro Botero*, en «Más de cien mentiras» (Ebm, 94).

El tercer procedimiento señalado por García Montero globaliza el oficio del poeta. Gil de Biedma (2010: 210) escribirá en «Pandémica y celeste»: *Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen*, evocando una cita de John Donne en su poema «The extasie» (*Loves mysteries in souls doe grow, / But yet the body is his booke*) (García Montero, 1986: 115). Esta vía es, de entre todas, la menos transitada por Sabina, que prefiere las siguientes.

vientos de su musa. El cantante Joaquín Sabina publica ahora otro Ciento volando, con la intención de buscar sonetos (García Montero, 2001: 7).

¹⁹ Vid. Espronceda, J. de (2007). *El diablo mundo. El pelayo. Poesías*, 4ª ed., (1992). Madrid: Cátedra, p. 343.

²⁰ Se refiere al soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte», cuyo último verso sentencia: *polvo serán, más polvo enamorado*. Vid. Rivers, E. L. (2016). *Poesía lírica del Siglo de Oro*, 28ª ed., (1979). Madrid: Cátedra, p. 347.

Sí es mucho más habitual que el ubetense incurra en el cuarto procedimiento: integrar versos, sin advertírsele al lector, de otros poetas. En «Elegía y recuerdo de la canción francesa», Gil de Biedma (2010: 201) repite un verso de Neruda —*Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos*²¹— y dice: *Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos, / aunque a veces nos guste una canción* (García Montero, 1986: 115). Así, por ejemplo, el propio Sabina (2002: 131) anota que los versos finales del estribillo de «Amor se llama el juego» (*Fyq*, 92) —*Y cada vez peor / y cada vez más rotos / y cada vez más tú / y cada vez más yo / sin rastro de nosotros*— se los robó a Pablo del Águila, poeta y amigo cercano en su época de estudiante en la Universidad de Granada (Valdeón, 2017: 21).

Con la quinta fórmula propuesta por García Montero — *citas no respetadas y manipuladas parcialmente para ser enmascaradas en el poema*—, entramos en la que es la más recurrida, con diferencia, de la factura sabiniana. Espronceda es por ejemplo objeto de referencia por parte de Gil de Biedma (2010: 181), que escribe *Hoy vestida de corsario / en los bares se te ve / con seis amantes por banda* en «A una dama joven, separada», mientras que el original en «Canción del pirata» es: *Con diez cañones por banda*²². En «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96) Sabina escribe: *un éxodo de oscuras golondrinas*²³, una clara alusión a la «Rima LIII» de Bécquer, que comienza con uno de los versos más famosos de la literatura en castellano: *Volverán las oscuras golondrinas*²⁴. Menéndez Flores (2016: 46-53) lista una larga selección de este fenómeno en las letras de Joaquín Sabina. De dicha recopilación puede tomarse, por ejemplo, «Princesa» (*Jyp*, 85), que contiene una clara alusión al segundo verso de Rubén Darío en «Sonatina»: *Los suspiros se escapan de su boca de fresa*; Sabina escribe: *cuando eras la princesa / de la boca de fresa*, y además añade el componente de la princesa, personaje principal del poema de Darío al que menciona en el primer verso de su composición: *La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?*²⁵.

El sexto y último procedimiento mediante el cual Gil de Biedma habría desarrollado su intertextualidad es la autorreferencia, de la que es buen ejemplo el poema IV de «Las

²¹ Vid. Neruda, P. (2002). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Los versos del capitán*. Madrid: El País, pp. 39-40.

²² Vid. Urrutia, J. (ed.) (2008). *Poesía española del siglo XIX*, 4ª ed., (1995). Madrid: Cátedra, p. 319.

²³ No es ésta la única vez que Sabina utiliza el ir y venir de las golondrinas en una canción, también lo hace en «Siete crisantemos» (*Ebm*, 94), donde escribe: *En tiempos tan oscuros nacen falsos profetas / y muchas golondrinas huyen de la ciudad, / el asesino sabe más de amor que el poeta / y el cielo cada vez está más lejos del mar*.

²⁴ Vid. Bécquer, G. A. (2008). *Leyendas y rimas*, 2ª ed., (2002). Barcelona: Vicens Vives, p. 206.

²⁵ Vid. Darío, R. (1983). *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia, p. 97.

afueras» (Gil de Biedma, 2010: 103) —*Os acordáis. Los años aurorales*—, cuyo inicio se repite en «Elegía y recuerdo de la canción francesa»: *Os acordáis: Europa estaba en ruinas* (Ibid.: 200). En el caso de Joaquín Sabina, esta identificación del referente con el intérprete se hace incluso más evidente, y se convierte en la segunda de las seis fórmulas más utilizada por el cantautor. Su obra está plagada de guiños a sí misma, como en «Pájaros de Portugal» (*Al*, 05), canción en la que exige: *Devuélveme el mes de abril*, en una clara remembranza del estribillo —y del título— de la canción «Quién me ha robado el mes de abril» (*Htg*, 88).

4.2. César Vallejo

Dice Joaquín Sabina, en el mismo soneto del que recogíamos las palabras sobre Gil de Biedma: *de Vallejo [aprendí] los húmeros²⁶, la espina* (Sabina, 2010: 382). Afirma saberse *enteritos de memoria²⁷* los poemas que configuran *Los heraldos negros* (1918). Y además, preguntado en 2011 para una entrevista con el diario argentino *Clarín*, señaló *Poemas humanos* (1939) como su libro preferido —no solo de César Vallejo—:

Lo elijo porque lo que uno lee a los 20 años²⁸, te sacude para siempre. Y porque el modo que tuvo el Cholo Vallejo de retorcerle el cuello al lenguaje²⁹ es de una asombrosa, y muy conmovedora, modernidad. Cuando yo trastamudo las palabras, invento verbos o desconozco un poco la sintaxis, ahí detrás hay un peruano, que es Vallejo, y un argentino, bastante hijo de él, que se llama Juan Gelman³⁰.

Si algunas páginas atrás hacíamos referencia a la facilidad con la que los versos de Sabina podrían hacerse pasar por los de sus maestros, un sencillo silogismo nos permite

²⁶ Es una referencia al poema «Piedra negra sobre una piedra blanca» —*Jueves será, porque hoy, jueves, que proso / estos versos, los húmeros me he puesto / a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, / con todo mi camino, a verme solo. [...] son testigos / los días jueves y los huesos húmeros, / la soledad, la lluvia, los caminos...* (Vallejo, 1988: 339)—, del que toma también el *París con aguacero* de «Contigo» (*Ymmc*, 96).

²⁷ En una noticia de 2015 publicada por el diario peruano *El Comercio*, que puede consultarse a través del siguiente enlace: <<https://elcomercio.pe/luces/musica/joaquin-sabina-prefiere-cesar-vallejo-neruda-191561>> [Consultado el 19/03/2018].

²⁸ Sobre sus tiempos como estudiante en Granada, *Sabina afirma que al poco de hacerse amigos [Pablo] Del Águila le prestó sus copias de Residencia en la tierra y Los versos del capitán, de Neruda, y los Poemas humanos de César Vallejo* (Valdeón, 2017: 21).

²⁹ El conocimiento literario de Sabina queda evidenciado en esta sutil referencia al soneto de Enrique González Martínez «Tuércele el cuello al cisne...», dedicado a la superación del modernismo literario hispánico iniciado por Darío, cuyo símbolo predilecto es el cisne. Vallejo, como poeta vanguardista, será parte fundamental de esa ruptura. Vid. González Martínez, E. (1943). *Antología poética*. 3ª ed., (1944). Buenos Aires: Espasa-Calpe, p. 33.

³⁰ La entrevista completa puede consultarse en este enlace: <https://www.clarin.com/espectaculos/Joaquin-Sabina_0_Hk7DoFQavQg.html> [Consultado el 19/03/2018].

invertir los términos de la ecuación. En el caso de Vallejo, a quien J. M. Oviedo (2012: 305) ha definido —muy en términos aplicables, aunque con paliativos, al de Úbeda— como un poeta *subterráneo hasta parecer mineral*, esa posibilidad de intercambiar versos es aún más evidente. Valga como ejemplo la primera estrofa de «Nochebuena»: *Al callar la orquesta, pasean veladas / sombras femeninas bajo los ramajes, / por cuya hojarasca se filtran heladas / quimeras de luna, pálidos celajes* (Vallejo, 1988: 26), que fácilmente podría imaginarse incluso cantada por la voz de Sabina si la sustituyésemos por los versos iniciales de «Princesa» (*Jyp*, 85) y le añadiésemos su melodía.

Su relación con Vallejo se extiende más allá de la mera influencia estilística o temática; es posible establecer un vínculo entre los comienzos poéticos de ambos creadores. Esto sucede si contemplamos las épocas de estudiante en Granada y hasta de inmersión en La Moviada por parte de Sabina como situaciones paralelas en lo revolucionario y rebelde a la etapa trujillana de Vallejo: *la pequeña ciudad [...] era un foco de actividad cultural y política, con muestras [...] de radicalismo juvenil y gestos de rebeldía literaria, de los que Vallejo aprendió mucho* (Oviedo, 2012: 306-307). García Montero (2001: 8) señala esa relación entre idealismo, revolución política y poesía como primordial en la precoz literatura del *joven letraherido* Joaquín Sabina, que publicó en la revista *Tragaluz* versos como *y no haya cordilleras de cemento / sino la paz de la higuera, / cuando no tengamos que inventar esquinas / donde los besos crezcan*. En el caso de Vallejo, algunos de los poemas que publica en esa etapa formarán parte —corregidos— de *Los heraldos negros* (Oviedo, 2012: 307), algo similar a lo que ocurre con los poemas/canciones que escribe Sabina en Londres y que cristalizarán en *Inventario*.

En lo que a *Los heraldos negros* respecta, se ha señalado de entre sus múltiples características una que atañe especialmente a lo que Sabina ha podido beber de la pluma de Vallejo: la recurrencia a elementos de la tradición cristiana (Ibid.: 310). Este cristianismo, sin embargo, no es exactamente igual que el que «profesa» Joaquín Sabina. Si evitamos las polémicas sobre la condición de creyente o no de Vallejo, es posible observar que gran parte de esa tradición cristiana se vuelca en sus poemas con un sentido más o menos irónico (Hart, 1987: 15), algo que comparte con las letras de un Sabina que acostumbra a servirse del poder de los símbolos y el léxico de dicha tradición con un mismo sentido alejado de la moralidad. Así, podemos poner como ejemplo versos de dos poemas que ilustran dicho uso en el estilo del de Santiago de Chuco: *¿por qué se habrá vestido de suertero / la voluntad de Dios*, de «La de a mil» (Vallejo, 1988: 77); *Amada, en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso; / y tú*

pena me ha dicho que Jesús ha llorado, / y que hay un viernesanto más dulce que ese beso, de «El poeta a su amada» (Ibid.: 42).

En Joaquín Sabina, los ejemplos son abundantes: *Dense prisa si me quieren enterrar, / pues tengo la costumbre de resucitar*, en «Pasándolo bien» (Mc, 80); *puedo ser tu estación y tu tren, / tu mal y tu bien, / tu pan y tu vino, / tu pecado, tu dios, tu asesino...*, en «A la orilla de la chimenea» (Fyq, 92); *Yo me llamaba Adán, seguramente / tú te llamabas Eva. / Vivíamos de squatters³¹ en un piso / abandonado de Moratalaz, / si no has estado allí, no has visto el paraíso / terrenal*, en «Eva tomando el sol» (Htg, 88); etc. Pero el ejemplo más famoso es, tal vez, el de la ya mencionada «Una canción para Magdalena» (19d, 99), cuyo estribillo deja poco lugar a confusión sobre el doble sentido de la meretriz que, *rara avis* del cancionero sabiniano, ha sido cantada en términos laudatorios por su antiguo —y presunto— cliente³²: *Dueña de un corazón, / tan cinco estrellas / que hasta el hijo de un dios, / una vez que la vio, / se fue con ella. / Y nunca le cobró / la Magdalena*. Lo que podría tacharse de irreverencia o de blasfemia no queda únicamente en esos versos. Alcanza, además, unos niveles más sutiles de referencia:

[...] *hacia el final de la composición, el hablante ceba los deseos del interlocutor comentándole que la más prohibida de las frutas le espera «entre dos curvas redentoras»: a nadie se le escapa lo altamente provocador del adjetivo redentoras que mantiene o potencia el clima religioso de la pieza. Y por si a alguien se le pasó inadvertido, percíbase que al describir las caderas de la prostituta como de leche y miel, está encareciendo su atractivo con dos términos que son muy repetidamente utilizados en la Biblia para ensalzar los encantos de la tierra prometida³³. En todo caso, el camino a la irreverencia o a la blasfemia se estaba recorriendo ya cuando en atrevidísimo oxímoron llamó Virgen del Pecado a la prostituta* (Miguel Martínez, 2008: 61).

Por otra parte, en relación con sus poemas del período europeo, Oviedo (2012: 326) ha señalado una circunstancia que puede ser determinante para justificar la preferencia de Sabina por la obra del peruano perteneciente a dicha etapa: *Hay un alivio de la tensión expresiva, que ahora se libera a través de fórmulas abiertas, apoyadas en ritmos más estables o familiares para el lector*. Esta familiaridad rítmica cobra especial relevancia cuando recordamos que el lector de Vallejo al que analizamos no concibe la poesía sin su

³¹ En *Con buena letra*, tacha Sabina esa palabra y la actualiza anotando *okupas* (Sabina, 2002: 86).

³² Además de mostrar interés por su estado —*Sólo te pido que me escribas / contándome si sigue viva*—, y de ofrecerse a abonar los costes de sus consumiciones —*Y si la Magdalena / pide un trago, / tú la invitas a cien / que yo los pago*— la define al final de la canción como *la más señora de todas las putas, / la más puta de todas las señoras*.

³³ Éxodo 33:3: *sube a la tierra que mana leche y miel*.

guitarra, que escribe canciones que, valga la redundancia, van a ser cantadas y que, en consecuencia, precisan ritmos fácilmente asumibles para quienes las reciben.

La poesía póstuma de Vallejo se caracteriza también por otros dos factores de fuerte presencia en la poética de Sabina. En primer lugar, una preocupación por lo social y un fuerte compromiso con ello (Ibid.: 326). Si Vallejo (1988: 481) escribe en «España, aparta de mí este cáliz» *Niños del mundo, / si cae España —digo, es un decir— / si cae [...]*, Sabina, en «De purísima y oro» (19d, 99), dirá sobre la supervivencia al asunto del que habla el peruano: *Habían pasado ya los nacionales, / habían rapado a la señá Cibeles, / volvían a sus cuidados / las personas formales*³⁴. En segundo lugar, *un juego de simetrías y asimetrías lingüísticas, de aserciones y negaciones* (Oviedo, 2012: 327-328), por ejemplo: *¡De puro calor tengo frío, / hermana Envidia! —muy barroco—* (Vallejo, 1988: 385), o *La cólera que quiebra el alma en cuerpos* (Ibid.: 399). Si reducimos este recurso de Vallejo al oxímoron, nos topamos con una herramienta retórica que Sabina ha hecho suya y ha dominado con gran acierto. Aunque el amplísimo uso oximorónico de la palabra poética no sea exclusivo de Vallejo, es sin duda uno de los poetas de los que lo ha asimilado. El resultado son versos como los de «A la orilla de la chimenea» (Fyq, 92): *puedo ser tu abogado y tu juez, / tu miedo y tu fe, / tu noche y tu día.*

Estos versos conducen a lo último del estilo de Sabina que tiene sabor a Vallejo: la yuxtaposición de imágenes, de palabras y frases. Se trata de una de las características compositivas más conocidas del ubetense, una de sus señas de identidad; y es, con bastante probabilidad, de la lectura de Vallejo de donde nace (Oviedo, 2012: 329-330). En los poemas del peruano es posible encontrar las dos vertientes que se pueden hallar —mucho más fácilmente— en las letras de Sabina, a saber: yuxtaposición de palabras y yuxtaposición de sintagmas. En lo que respecta a las palabras, un buen ejemplo es «La paz, la avispa»: *dúctil, azafranado, externo, nítido, / portátil, viejo, trece, ensangrentado* (Vallejo, 1988: 382). En las letras de Sabina, es muy poco habitual encontrar más de tres o cuatro elementos listados carentes, al menos, de artículos o preposiciones; para encontrar ejemplos, es recomendable asomarse a sus sonetos. Valga como tal el que se titula «Que no llevan a Roma»: *Cádiz, Granada, Córdoba, Sevilla, / Úbeda, Vigo, Tánger, Zaragoza, / Cartagena, Vetusta, Melipilla, / Montevideo, Cáceres, Mendoza* (Sabina,

³⁴ Aunque el título de la canción pueda llevar a equívoco dada la consabida afición de Joaquín Sabina por la tauromaquia, trata sobre los años de inmediata posguerra. Estos versos, concretamente, pintan el alzamiento del régimen franquista empleando como témperas un Madrid castizo que ha practicado con la céntrica estatua de la diosa Cibeles el mismo acto de humillación que reservaban los nacionales para su bando enemigo (Miguel Martínez, 2008: 27-28).

2001: 88). La yuxtaposición de sintagmas está provista de ejemplos en la poesía de ambos autores. Por no extendernos en demasía, referiremos únicamente uno de Vallejo y dos de Sabina. De Vallejo, «Despedida recordando un adiós»: *¡Adiós, tristes obispos bolcheviques! / ¡Adiós, gobernadores en desorden! / ¡Adiós vino que está en el agua como vino! / ¡Adiós, alcohol que está en la lluvia!* (Vallejo, 1988: 394). En Sabina, encontramos dos maneras de yuxtaponer sintagmas: frases largas al estilo del ejemplo anterior de Vallejo, como en «Contigo» (*Ymmc*, 96): *Yo no quiero cargar con tus maletas, / yo no quiero que elijas mi champú, / yo no quiero mudarme de planeta*; o ilaciones de elementos más inmediatos, como es el caso del estribillo de «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92): *Y nos dieron las diez y las once, las doce y la una / y las dos y las tres*.

4.3. Francisco de Quevedo

Con Quevedo se completa el trío de las influencias literarias más relevantes del cancionero sabiniano. Los tres —Gil de Biedma, Vallejo y el propio Quevedo— son, a su vez, representantes de tres aspectos fundamentales de lo que Sabina entiende por poesía: la Generación del 50, cuyos integrantes son para él lecturas fundamentales; Hispanoamérica, a la que ha declarado en innumerables ocasiones su amor incondicional tanto literario como musical; y la lírica barroca, cuya reminiscencia en un gran número de sus composiciones es innegable. Quevedo es el más lejano en el tiempo de los poetas mayores que componen el Olimpo lírico de Sabina, y en alguna ocasión incluso ha expresado públicamente —en el tono reivindicativo que suele caracterizar sus intervenciones de esta naturaleza— su pesar por el ostracismo al que está siendo condenado junto a todos esos poetas que se adhieren al adjetivo *clásico*: *Ya no se aprenden poesías de memoria ni se conocen a los autores clásicos, así es imposible hacer buena poesía*³⁵.

Quevedo es fundamental para comprender el desarrollo de la poesía y la canción de Sabina por dos aspectos. El primero, que es el representante más próximo al jienense, estilística y temáticamente, de la ya mencionada lírica barroca, de la cual tomará variados recursos y planteamientos poéticos. El segundo, lo que el propio Sabina se ha encargado de poetizar: que de Quevedo aprendió *el ardid luciferino* (Sabina, 2010: 382); es decir, la

³⁵ Estas palabras las recoge una noticia de *El País* fechada en 2013. Está disponible para su consulta en https://elpais.com/ccaa/2013/08/19/andalucia/1376938053_572686.html [Consultado el 15/04/2018].

sátira, la burla, la caricatura. Además, hay quienes, como J. P. Neyret (2004)³⁶ han señalado que debe prestarse atención a un tercer aspecto que vincula a ambos poetas: una vida inseparable de su obra; o, dicho con las palabras del propio Neyret, *a partir de su exhibición pública, [Sabina] pone a su persona en un mismo plano de exposición —si no mayor— que el de su poesía*, algo que es en cierta medida también aplicable a Quevedo si se evita trasladar sin paliativos el foco posmoderno del que habla Neyret al siglo XVII o si se habla de su figura tal y como se la ha conocido en los siglos que lo sucedieron.

En lo que se refiere a los recursos estilísticos propios del Barroco, si bien Quevedo es un magnífico ejemplo para esclarecer la recurrencia que Sabina hace a ellos, quedarán en este apartado únicamente mencionados, puesto que su desarrollo corresponde a la próxima sección de este ensayo. Neyret (2004) ha señalado algunos de los más importantes para comprender esta relación de influencia: *léxico de uso corriente entrelazado con cultismos, equívocos, retruécanos, contrastes y antítesis, así como construcciones anafóricas y enumeraciones asindéticas, estos últimos, los dos principales tropos de la poética sabiniana*³⁷.

Obviamos aquí todos los recursos literarios propios de la lírica barroca porque consideramos que estos no corresponden exclusivamente a la factura quevedesca; de hecho el propio Sabina afirma haber aprendido también de otros tres poetas de dicha época, aunque a buen seguro serán más sus lecturas: *de Lope [de Vega] una aventura en cada esquina [...]. De Sor Juana el amor a contrapelo [...], de Góngora lo oscuro cristalino* (Sabina, 2010: 382). Así pues, y quedando pendiente la ampliación del estilo barroco, expondremos en este apartado la influencia de Quevedo sobre Sabina en lo satírico, pues no en vano el de Úbeda la escogió para los sonetos dedicados a sus poetas.

Citando a Marcela Romano³⁸, Neyret (2004) explica que la lectura de Quevedo por parte de Sabina responde en gran medida a su atención previa a la poesía de la Generación de 50 y, concretamente, a la de Ángel González, en quien es observable lo que Romano denomina *sujeto autorreferencial y sujeto irónico*. La caracterización del sujeto irónico

³⁶ Las referencias al artículo de Neyret, incluido en el apartado bibliográfico, carecerán de paginación ya que la revista en la que fue publicado lo ofrece digitalizado a modo de página web; es decir, sin hacer precisiones sobre las páginas que ocupa en el número en el que se publicó.

³⁷ Estos dos últimos tropos que señala Neyret han sido ya analizados dentro del estilo poético de Vallejo, del mismo modo que la oscuridad de los versos del peruano puede también encontrarse, en cierta medida, en los de Quevedo.

³⁸ Romano, M. (1994). «La “media” voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González». En L. Scarano, M. Romano y M. Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (pp. 55-68). Buenos Aires: Biblos.

que hace Romano, apunta Neyret con sumo acierto, es perfectamente aplicable a la poética sabiniana:

[...] la ironía propiamente dicha, la intertextualidad (que incluye la parodia de la literatura, la fusión y el borramiento de géneros y tipos discursivos, la apropiación y refuncionalización de hablas sociales diversas) y los juegos verbales (presentes a través de procedimientos como la deslexicalización y las asociaciones impertinentes, entre otros posibles).

Para desarrollar lo satírico y burlesco de la factura sabiniana, reproduciremos primero —y por última vez— unas palabras de Neyret (2004) al respecto: *Sarcasmo, ironía, mordacidad son determinantes en la poética de Joaquín Sabina, quien, como se ha dicho de Quevedo, “se apresuró a reír de todo para no tener que llorar”*. Esos tres ingredientes que, en suma, puede decirse que conforman la sátira son localizables en el cancionero de Sabina; no obstante, no es este el principal receptáculo de sarcasmo, ironía y mordacidad de la factura sabiniana. Es más habitual y más fácil detectar versos satíricos en su producción poética y poético-periodística; es decir, en el ya varias veces mencionado *Ciento volando de catorce* y en su libro de versos satíricos *Esta boca es mía* (2010), que recoge los poemas que entre enero de 2005 y noviembre de 2009 Sabina publicó en su sección semanal «Esta boca es mía» de la revista *Interviú*. Un buen ejemplo de esa sátira son los versos que le dedica en febrero de 2005 a la por entonces princesa Letizia bajo el título —nada casual— de «Princesa». Si Quevedo escribió —o al menos se le atribuye el haberlo hecho— el calambur más famoso de la literatura española —*Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja. / Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad es coja*— para llamar *coja* —que lo era— a Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV (Conde, 2013: 97), Sabina (2010: 96) adaptará la letra de «Princesa» (*Jyp*, 85) —*cántese con la música de ídem*, apunta— para dedicársela a Letizia Ortiz, quien se había convertido en princesa un año antes. La primera estrofa pasa a ser *Entre los borbones / y los nubarrones / andas siempre Letizia, / con tu rojo Caprile³⁹, / decorando el desfile, / retrasando primizias⁴⁰*; el primer estribillo, algo más forzado en su primer verso, se convierte en *La corona es un ayuno de fresa / siglo veintiuno, de madonna a princesa*.

³⁹ En esta estrofa Joaquín Sabina no da puntada sin hilo. Se refiere al vestido rojo con el que el diseñador Lorenzo Caprile vistió a la futura reina de España para la boda del príncipe Federico de Dinamarca, en 2004. El atuendo de Letizia se hizo famoso rápidamente y dio visibilidad entre la realeza europea a la por entonces prometida del príncipe Felipe.

⁴⁰ No se trata de una errata, Sabina se permite la licencia de escribir *primizias* con *z* para asemejar la palabra al nombre de la princesa. Si intentaba convertir casi en sinónimos *Letizia* y *primicia* en un año en el que la

En el repertorio cancioneril de Sabina es menos habitual encontrar canciones dedicadas *ad hoc* a la sátira. Sin embargo, es una característica tan propia del estilo del ubetense que no pasa desapercibida en composiciones cuyo fin temático es otro; o lo que es lo mismo, es posible encontrar fragmentos irónicos o burlescos antes que canciones completas. Como también sucede con la obra satírica de Quevedo, la de Sabina debe mucho a la política, a la que muy a menudo retrata directa e indirectamente. Pero, además, Sabina ha tenido a lo largo de su vida una gran implicación en la política; no de manera directa, sino apoyando manifestaciones, firmando y leyendo manifiestos, etc. Es por ello que resulta imposible que su canción sea impermeable a un tema del que procura reírse, aunque a veces también hace justicia con versos lapidarios. Menéndez Flores (2016: 137-140) ha listado algunas de las referencias políticas directas presentes en las canciones de Sabina, aunque como nosotros matiza que no son numerosas. Esas referencias políticas pueden ser únicamente nominativas —*para cambios profundos los de Felipe [González]*, en «Telespañolito» (Rr, 84)— o algo más generales. Buen ejemplo de este segundo tipo es «El blues de lo que pasa en mi escalera» (Ebm, 94): *El más capullo de mi clase (¡qué elemento!) / llegó hasta el parlamento / y, a sus cuarenta y tantos años, / un escaño / decora con su terno / azul de diputado del gobierno.*

Ambos ejemplos, tomados de la breve lista de Menéndez Flores, tratan en efecto el tema político. Solo uno, el que llamábamos más general, deja entrever un grado mayor de mordacidad. No obstante, existen referencias satíricas hacia lo político bastante menos explícitas, pero igualmente interesantes. Es en sus primeros álbumes donde son más abundantes ese tipo de sátiras, por ello el ejemplo que ofrecemos pertenece a *Inventario*. «Mi vecino de arriba» (Inv, 78) está colmado de versos irónicos, referidos a un vecino del que en ocasiones la voz poética dice palabras que perfectamente pudieran haber salido de su boca: *Mi vecino de arriba hizo la guerra y no / va a consentir que opine a quien no la ganó, / mi vecino es un recto caballero español / que siempre habla ex cátedra y siempre con razón.* Esta canción, de la que podría reproducirse cualquiera de sus estrofas como ejemplo, carga contra el español castizo, contra el español de la España franquista; es decir, contra el modelo de ciudadano, de vecino, que menos comulga con la ideología de Sabina, por lo que sus discrepancias son evidentes: *Al vecino de arriba le revienta que yo*

princesa era un auténtico foco mediático —no se había cumplido siquiera un año de su boda y se especulaba con un posible embarazo para el siguiente: *a cambio de aguatar / al patio preguntar / ¿pa cuando un heredero?*— queda para la interpretación del lector.

/ deje crecer mi barba y cante mi canción, / mi vecino de arriba es más hombre que yo / (dice que soy un golfo y que soy maricón).

Sin embargo, no solo la política y sus pensadores, seguidores o cabezas visibles son objeto de la sátira de Sabina; otro blanco habitual son aquellas personas que —habitualmente pertenecientes a su vida real, a su biografía— le han engañado, insultado, menospreciado, etc. Como norma general, Sabina se refiere a esa situación molesta para él y se ríe de ella, pero acostumbra a decir solo el pecado, rara vez el pecador⁴¹. Valga como ejemplo el comienzo de «El joven aprendiz de pintor» (*Jyp*, 85), en el que los intereses del criticado chocan con la valoración artística —algo hiperbólica— que este tiene de la voz poética: *El joven aprendiz de pintor que ayer mismo / juraba que mis cuadros eran su catecismo, / hoy como ve que el público empieza a hacerme caso, / ya no dice que pinto tan bien como Picasso.*

Por último, en las canciones de Sabina existe otro elemento receptor de su burla: él mismo. La «autosátira» es, a diferencia del resto, más habitual en las canciones que en su poesía no musical, muy seguramente porque lo más habitual es que se reduzca a unos versos o a una estrofa, no a un poema completo, por lo que para Sabina es más fácil incluirla en sus canciones. Hay muchos ejemplos; nosotros analizaremos dos, los presentes en «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92) y en «A mis cuarenta y diez» (*19d*, 99). El primero es *una festiva exhibición, mental y léxica, de profesiones y actividades soñadas, con esas gozosas y sorprendentes mezclas de los estratos más dispares que Sabina sistemáticamente propone* (Miguel Martínez, 2008: 89). Entre el *Al Capone en Chicago* o el *taxista en Nueva York* encontramos un verso que se ríe un tanto de su pasado, en el que entra en juego la profesión de su padre⁴²: *¿policía? ni en broma*. La segunda canción es un relato en el que toma consciencia de su edad. Entre el pesimismo inseparable de la proximidad de la muerte —*Más antes que después / he de enfrentarme al delicado momento / de empezar a pensar en recogerme, / de sentar la cabeza, / de resignarme a dictar testamento*— Sabina explica en qué consiste su última voluntad: *Para que mis allegados, condenados / a un ingrato futuro, / no sufran lo que he sufrido, he decidido / no dejarles ni un duro*. Esos versos, que cantados con una melodía diferente a la de la

⁴¹ Para encontrar un ejemplo nominativo claro podemos irnos a *Ciento volando de catorce*, por ejemplo al ya citado soneto «A Paco Umbral».

⁴² El padre de Joaquín, Jerónimo Martínez Gallego, era policía, profesión que, unida al espíritu rebelde del joven Sabina, terminó por dar pie a una anécdota que ha quedado para la historia: *De los años en Granada es la famosa anécdota de su detención a manos de su padre, después de que se declarara el Estado de Excepción y la Brigada Político-Social practicase redadas en los círculos políticos granadinos* (Valdeón, 2017: 24).

canción a la que pertenecen podrían resultar hasta jocosos, van seguidos de otros de la misma condición, para culminar en el estribillo, que rompe el tono de la pieza con un mensaje esperanzador aunque igualmente autosatírico: *Pero sin prisas, que a las misas / de réquiem nunca fui aficionado, / que el traje de madera que estrenaré / no está siquiera plantado, / que el cura que ha de darme la extremaunción / no es todavía monaguillo.*

5. Estilo, recursos y lugares comunes del cancionero sabiniano

Con Joaquín Sabina ocurre algo muy similar a lo que sucede con Góngora, Lorca o Vallejo. Su estilo y su discurso se distinguen fácilmente del de los demás, están muy marcados y son muy reconocibles. Además, García Montero (2001: 12) apunta que *Joaquín Sabina resulta convincente porque su mundo personal es fruto de una experiencia colectiva*; es decir, aclara un aspecto que ha de resultar fundamental para comprender ese concepto tan general que es el estilo: la verosimilitud de lo cantado, la realidad que puede haber detrás de los versos de una canción o de un poema y que remite a la experiencia colectiva, a un conjunto de vivencias que para el lector son sencillas de asimilar porque podrían pasar por suyas. Este aspecto temático puntualiza lo que a lo largo de las páginas anteriores ya se ha podido averiguar: que Joaquín Sabina no escribe letras o poemas de contenido metafísico o de evasión; sino que le canta a la realidad, a la suya, a la de otros o a la inventada.

Estilísticamente, Joaquín Sabina debe mucho a sus poetas. Una gran parte de los recursos empleados en su *modus scribendi* ha sido ya explicada como consecuencia de la influencia de un autor determinado. Es el caso de la repetición anafórica de Vallejo y la yuxtaposición de imágenes, o también su gusto por mentar elementos propios de la religión cristiana; el de la intertextualidad aprendida de Gil de Biedma; o el de la sátira inspirada por Quevedo. No obstante, quedan aún por explicar varios recursos retóricos especialmente habituales en su factura.

5.1. Lugares comunes

La temática de las canciones de Sabina es muy variada pero siempre gira en torno a tres ejes principales, que serán los que aquí se expliquen: la ya mencionada experiencia, la mujer y la ciudad. En el caso de este último, se trata del escenario predilecto del

cantautor, y en él pueden hallarse múltiples núcleos temáticos de su canción; de entre ellos, los más importantes son las drogas y la noche.

5.1.1. La experiencia (entre la biografía y la ficción)

Al Sabina de la experiencia puede encontrarse en todas o casi todas sus publicaciones. Además, lleva esa manifestación de lo empírico —y la sentimentalidad que ello conlleva— hasta lo más autobiográfico en muchas de ellas. Así algunas de sus canciones más populares surgen de la narración en verso de una experiencia personal —a menudo dolorosa y relacionada con el amor—; aunque, como apunta Mario Benedetti, puede darse cierta indistinción entre las historias «reales», verídicas, y las que «pueden ser reales» por ser su autor quien es, pero que también pueden ser solo un recurso estilístico:

[...] Sabina es un contador de historias. La mayoría de sus canciones narran una peripecia. Con la misma eficacia que un cuentista de fuste, logra meterse en el pellejo de cualquiera de sus protagonistas que nos dicen su anécdota en primera persona, convenciéndonos una y otra vez de que es el cantor quien nos entrega su vida y milagros (Benedetti, 1995: 6).

El caso de una experiencia real es el de, quizás, su canción más famosa: «19 días y 500 noches»⁴³ (19d, 99). El mismo comienzo de la canción no da lugar a confusión: *Lo nuestro duró / lo que duran dos peces de hielo / en un güisqui on the rocks*; y sigue: *De pronto me vi / como un perro de nadie, / ladrando a las puertas del cielo. / Me dejó un neceser con agravios, / la miel en los labios / y escarcha en el pelo*. Toda la canción está escrita desde el sentimiento de rencor y aversión del narrador hacia la chica que le ha dejado justo cuando él *quería quererla querer*. Se construye en torno al proceso mediante el que la voz poética logra olvidar a esa chica, y el tiempo que le lleva hacerlo: *tanto la quería, / que tardé en aprender / a olvidarla diecinueve días / y quinientas noches*⁴⁴.

⁴³ *Acababan de dejarme y me dije: ¡tendré que vengarme de ella de alguna manera, tendré que hacerle una canción que la persiga toda la vida! Y así surgió el tema. Ahora, la hija de puta anda diciendo por ahí que le hice una canción muy bonita. ¿No te jode?* explica en una entrevista a *El Periódico*. Disponible en: <<http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20141221/joaquin-sabina-lo-paso-peor-que-los-toreros-3791253>> [Consultado 08/03/2018].

⁴⁴ Cien noches más de las que prescribe Gil de Biedma (2010: 209-210) *para saber de amor* en «Pandémica y celeste»: *Para saber de amor, para entenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / —con cuatrocientos cuerpos diferentes— / haber hecho el amor [...]*.

Un ejemplo, por el contrario, de mezcla entre ficción y realidad es el de «Pacto entre caballeros» (*Hdh*, 87), canción en la que Sabina poetiza su tropiezo con unos ladrones que querían atracarle y que, al reconocerlo, se van de copas con él. Esta experiencia, cuenta Menéndez Flores (2016: 87-88), no llegó a pasar de verdad, pero sí que vivió Sabina dos episodios en los que se inspiró para crear el que narra en la canción. A propósito de esto, el propio Menéndez Flores recoge unas palabras de Sabina al respecto en una entrevista con motivo de otro libro, *Sabina. En carne viva* (2006), que sirven para aclarar lo que hay de fantástico y de real en la canción y para conocer la opinión del cantante sobre el uso de la experiencia en sus composiciones:

[...] se me acerca mucha gente para preguntarme si eso que cuento en «Pacto entre caballeros» me pasó realmente⁴⁵, y yo contesto que sí, pero la verdad es que casi habría sido mejor que me la hubiese inventado. Lo que quiero decir es que ¿qué importancia tiene si lo que cuentas en una canción te ha pasado o te lo has inventado? Siempre he dicho que mis canciones están hechas con poca imaginación y exceso de autobiografía ¿“Pacto entre caballeros”? Sí me pasaron dos cosas parecidas en una semana (Ibid.: 87).

Este aspecto empírico de las letras de Sabina puede rastrearse en la poesía de dos de los autores explicados anteriormente: en Vallejo y, sobre todo, en Gil de Biedma. Sobre la relación que se establece en la poesía del peruano entre esta y su experiencia vital, apunta Oviedo (2012: 305) lo siguiente: *Vallejo plantea el caso típico de un creador cuya vida —como experiencia, no como anécdota— pasa directamente a su poesía; a su vez, la experiencia poética transfigura la vital [...]. Es por eso por lo que resulta tan difícil separar una de otra.* En el caso de Sabina es bastante más habitual la presencia de la experiencia como anécdota, pero quizás sea solo porque sus canciones más autobiográficas —o pretendidamente autobiográficas— han alcanzado una fama que encaja con la imagen que el ubetense se ha ido construyendo de sí mismo⁴⁶; no obstante, su experiencia vital innegablemente ha afectado a canciones menos concretas, que no tienen que contar necesariamente una historia «completa» como la de las anteriores.

⁴⁵ Por lo que contaba, esta canción fue bastante conocida, hasta el punto de que Sabina recibió críticas por idealizar a sus asaltantes, pues los llama «caballeros» en su deuda de honor: *Yo que siempre cumplo un pacto / cuando es entre caballeros, / les tenía que escribir esta canción* (Menéndez Flores, 2016: 87).

⁴⁶ Para comprender esa imagen conviene leer los versos de «Lo niego todo» (*Lnt*, 17). Aunque los rechaza, Sabina hace un repaso por una serie de apelativos que resumen muy adecuadamente la concepción general que se tiene de su figura: *ángel con alas negras* —en alusión, también, a la carátula de *19 días y 500 noches*—, *profeta del vicio*, *héroe en las barricadas*, *rey de los suburbios*, *flor del precipicio*, *el Dylan español*. Cabe puntualizar sobre esta canción que forma parte de un disco en la composición de cuyas letras colaboró muy activamente Benjamín Prado.

Sobre la experiencia en Gil de Biedma, debe puntualizarse que el poeta barcelonés, que comenzó su andadura poética a principios de la década de los cincuenta —época en que la poesía social era el modelo dominante—, se aleja de esa tendencia poética para desarrollar lo que posteriormente se conocerá como la poesía de la experiencia: [...] *los poetas jóvenes, según Gil de Biedma, partían de una experiencia concreta que asumían de manera explícita como algo delimitado por las circunstancias históricas que cada uno vivía* (Valender, 2010: 8). Por lo general, puede entenderse ese carácter empírico de la poesía de Gil de Biedma como un estilo en cierto modo autobiográfico. Cabanilles (1989: 145) suscribe dicha concepción y apunta el que considera el rasgo autobiográfico principal: *la identidad autor = narrador = personaje principal*.

5.1.2. La variable representación de la mujer

El cancionero de Joaquín Sabina está plagado de canciones «protagonizadas por» o «dedicadas a» mujeres. Los temas del amor y del sexo no le son ajenos a un cantautor que, recordemos, alcanza su zénit creativo y popular en la década de los ochenta en España. Entre esos temas asoma la representación de mujeres aparentemente comunes que son transformadas en sujetos líricos de diversa índole (Martínez Fernández, 2006: 38).

De este modo, Martínez Fernández (Ibid.: 38-39) ha señalado una diferenciación inicial entre las canciones de Sabina dirigidas a su vida y las protagonizadas por mujeres anónimas. En las primeras es posible detectar un sentimiento que trasciende lo meramente autobiográfico o autocomplaciente del yo lírico para cristalizar en una empatía provocada a quien ha sufrido por amor. Martínez Fernández propone como ejemplos de estas canciones «Dieguitos y Mafaldas» (19d, 99) y «Rosa de Lima» (Nsm, 00); de la segunda composición son estos versos: *Jimena no deshoja las margaritas / por miedo a que le digan que sí, / cuando se le atragantan mis nochecitas / le canta las mañanitas / el rey David*⁴⁷. Por otra parte, hay canciones protagonizadas por mujeres sin nombre, como «Bruja» (Mc, 80) o «Lágrimas de plástico azul» (Dc, 02), que representan, respectivamente, lo cándido oculto tras la figura de la *femme fatal* y la soledad de las mujeres que ven pasar la vida sin esperanzas desde una oficina *con un futuro sin mañana*.

⁴⁷ La canción está dedicada a la peruana Jimena Colorado, pareja de Sabina desde hace *casi veinte años* a la que conoció en Lima (Menéndez Flores, 2016: 246).

No obstante, la clasificación de la figura femenina en cuanto a las posibilidades de su presencia en las canciones de Sabina no se reduce únicamente al binomio anterior; entran en juego aspectos esenciales como la melancolía. A este respecto, Martínez Fernández propone aceptar como válida la tesis propuesta por Pérez Costa (2004)⁴⁸, según la cual temas habituales de la factura sabiniana como la tristeza provocada por la cotidianidad de la vida y la ruptura o el abandono amoroso estarían conectados con el tópico barroco de la ausencia de la amada, algo que se hace evidente en el estribillo de la composición titulada, precisamente, «Calle Melancolía» (*Mc*, 80): *Quiero mudarme hace años al barrio de la alegría. / Pero siempre que lo intento ha salido ya el tranvía / y en la escalera me siento a silbar mi melodía*. Mediante historias que mezclan a la mujer y la melancolía, Sabina incluye a las mujeres en un sentimiento de desilusión nacional en los años postfranquistas, sobre todo en los inicios de los ochentas. Las utopías se desdibujan y las amantes se esfuman, por lo que la voz poética no puede más que *[trepar] por tu recuerdo como una enredadera / que no encuentra ventanas donde agarrarse [...] o [volver] donde el olvido / que es un país / tan aburrido...*, en «Calle Melancolía» (*Mc*, 80) y «Me plantó la princesita azul» (*Dp*, 03) (Martínez Fernández, 2006: 39). En conclusión, puede decirse que el amor parece tener siempre en las letras de Sabina un difícil punto de partida, con un matiz doloroso y melancólico.

No es el mismo el caso de las aventuras sexuales —lógicamente, también coprotagonizadas por mujeres—, que acostumbran a gozar de mejor fortuna que el amor anterior, *lo cual no sería posible sin la participación de mujeres que desafían corporalmente el doble estándar de la moral tradicional* (Ibid.: 39). Es entonces cuando cobran mayor sentido versos como los de «Y si amanece por fin» (*Mp*, 90): *La buena reputación / es conveniente dejarla caer / a los pies de la cama. / Hoy tienes una ocasión / de demostrar que eres una mujer / además de una dama*. Según Martínez Fernández, las canciones que desafían esa moral tradicional tienden a constituirse, bien como un recuerdo querido⁴⁹, bien como una lección de vida. En resumidas cuentas, *a la mujer que practica plenamente su “liberación” sexual, Sabina le ha rendido homenaje* (Ibid.: 39).

⁴⁸ Vid. «La melancolía en la obra de Joaquín Sabina» (2004), en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/sabiname.html>> [Consultado el 31/03/2018].

⁴⁹ Aunque no es una canción, buena prueba de ello es el soneto «Conmigo vais» (Sabina, 2001: 87), compuesto casi exclusivamente con los nombres de las mujeres más importantes en la vida de su autor. No obstante, Menéndez Flores (2016: 246-247) reduce —en una conversación con Sabina— el número de las más de cincuenta que lista el poema a solamente cuatro: *Él me corrigió. Le salían cinco: Chispa, el amor de su adolescencia, hija de un notario; Sonia Tena, hermana del crítico musical Carlos Tena, con la que vivió durante su etapa en el exilio en Londres; Isabel [Oliart, la madre de sus hijas], Cristina [Zubillaga]*

Pero, aunque pudiera parecerlo en primera instancia, no es la mujer libertina o, mejor dicho, libre, la que mayor relevancia cobra en las canciones del de Úbeda. Resta por mencionar la simbiosis de dos de sus temas más recurrentes, que dará como resultado la representación más interesante de lo femenino en sus canciones: la marginalidad y la mujer; es decir, las mujeres que habitan o crean espacios marginales (Ibid.: 39-40). Como ejemplo de estas mujeres caídas, valga «Barbi superestar»⁵⁰ (19d, 99). Se trata de la narración de la vida de una muchacha de nombre desconocido que alcanzó la fama gracias a su éxito televisivo como parte de la farándula que se dedica a la exhibición erótica fácil —*las del octavo derecha dijeron: / «otra que sale rana», / cuando, en Crónicas Marcianas, la vieron / haciendo striptease*—. El vertiginoso éxito que la envuelve ha hecho a la chica romper con su vida anterior en busca de nuevas, y más peligrosas, experiencias —*La noche antes de la noche de bodas / arrojó la toalla, / el novio, con un frac pasado de moda, / enviudó ante el altar / mientras Barbi levitaba en la Harley / de un chulo de playa*— que la conducirán inevitablemente a ser objeto de dos de los versos más esclarecedores de quien relata su historia: *Al infierno se va por atajos, / jeringas, recetas* (Miguel Martínez, 2008: 45-47). Al final, a la muchacha de desamparante belleza y desenfrenado éxito *por Vallecas, ya nadie la llama / Barbi superestar*; es más, está más cerca de protagonizar varios versos de «Princesa» (Jyp, 85): *Entre la cirrosis / y la sobredosis / andas siempre, muñeca [...]/ ¿cómo no ibas a verte / envuelta en una muerte / con asalto a farmacia?*.

El listado de tipologías femeninas presentes en el cancionero sabiniano podría aumentarse, de hecho Zamora Pérez (2000: 131-152) ha señalado algunos otros perfiles de mujeres existentes en el registro de la canción de autor —como la mujer «explosiva», la antiheroína, o la solitaria— que encajan en las letras de Sabina; sin embargo, su presencia no es tan mayoritaria como la de las anteriores. Así pues, para finalizar podemos hacer nuestra la conclusión a la que llega la propia Martínez Fernández:

Quizá la única forma de comprender la visión sabiniana de la mujer sea entendiendo la naturaleza femenina como paradójica y un tanto contestataria. De ahí que posiblemente la canción “Mujeres fatal”⁵¹ (1994) sea uno de los mejores intentos de este cantautor de colectivizar y resumir su particular expresión y relectura de lo

y «la Jime». Habría que añadir a Lucía Correa —sí mencionada por Menéndez Flores antes de la corrección de Sabina—, la única mujer con la que se ha casado el jienense.

⁵⁰ El propio Sabina la ha definido como una versión de «Princesa» *20 años después* (Sabina, 2002: 188).

⁵¹ Del álbum *Esta boca es mía*, lista modelos de mujeres. Este es su estribillo: *Hay mujeres veneno, mujeres imán, / mujeres consuelo, / mujeres puñal, / hay mujeres de fuego, / hay mujeres de hielo, / mujeres fatal.*

femenino, revisitando a las mujeres desde su soledad hasta su tradicionalismo, pasando por los derroteros del materialismo, la sensualidad y lo sublime (Martínez Fernández, 2006: 40).

5.1.3. *Ab Urbe condita* (y de las drogas y la noche)

Tal vez Joaquín Sabina no haya fundado la ciudad de Madrid, pero no hay duda de que es y ha sido uno de sus máximos y mejores cantores —la composición de la que este trabajo toma su título está ya considerada casi su himno—. Decimos Madrid porque Sabina siempre ha vivido allí —al menos, desde que volvió de Londres— y la mayoría de las canciones que relatan escenas urbanas tienen lugar en la ciudad del Atleti y del Borbón⁵². La mayoría de las alusiones sabinianas a la ciudad se refieren a su noche, a su fiesta, a su descontrol, a la libertad propia de los años de La Movida: *La noche que yo amo no amanece jamás* dice en «Negra noche» (*Rr*, 84). Ambos conceptos, la ciudad y la noche, quedan perfectamente hermanados en palabras de Benedetti:

Noctámbulo y noctívago, Sabina es [...] un enamorado de la noche urbana, sin paisaje pero con pasiones, sin dioses pero con cuerpos. Su hermenéutica de la marginalidad, su tratamiento del sexo como un juego vital, y su particularmente sensible asunción de lo cotidiano, lo sitúan como una voz tan original como crítica en el centro de un mundo caótico, desorientado e injusto (Benedetti, 1995: 6-7).

En efecto, la ciudad es el macrotema de Sabina. En ella convergen todos los demás; en ella está presente la experiencia, están presentes las mujeres y el sexo, están presentes la droga, el delincuente, etc. El caso de la delincuencia y la marginalidad es, según Menéndez Flores (2016: 107) el de una situación y unos actores observados con curiosidad. Sabina comparte la noche con los canallas que la violentan y no es, por tanto, ajeno a ellos; buen ejemplo de esto es «Pacto entre caballeros». Además, *escribir canciones de bancarios y de vendedores de seguros es imposible* (*Ibid.*: 107).

Pero no podemos dilatarlos en un análisis profundo de lo tangencial, así que nos remitiremos a lo principal. Lope de Vega dedicó un soneto a la noche definiéndola muy en términos aplicables a lo que puede entenderse de lo nocturno en Sabina: *Noche, fabricante de embelecos, / loca, imaginativa, quimerista [...] / habitadora de celebros huecos, / mecánica, filósofa, alquimista*⁵³. Para el de Úbeda, la noche es el tiempo donde

⁵² Estos son algunos de los reclamos de Madrid presentes en «Yo me bajo en Atocha» (*Eí*, 98).

⁵³ Vid. Rivers, E. L. (2016). *Poesía lírica del Siglo de Oro*, 28ª ed., (1979). Madrid: Cátedra, p. 269.

sucede la acción de sus letras; es siempre un momento de disfrute que no quiere que acabe y que le da licencia para que el yo lírico se comporte de un modo que durante el día estaría censurado —*confundí con estrellas las luces de neón*, dice en «Tan joven, tan viejo» (Ymmc, 96)—. Uno de los mejores ejemplos del amor que siente Sabina por exprimir cada minuto de una noche que quiere que sea eterna es el estribillo de «Peor para el sol» (Fyq, 92): *Peor para el sol / que se mete a la siete en la cuna / del mar a roncar, / mientras un servidor / le levanta la falda a la luna*. Un gran número de las canciones que ha escrito emparentan, como esta, la noche con el sexo; y es que en este sentido —veremos que con la droga no tanto— es bastante explícito: la mayoría de las aventuras nocturnas que narra consisten en conocer a una mujer o empiezan ya habiéndola conocido. Otro gran ejemplo es «Noches de boda» (19d, 99): *que cada noche sea noche de bodas, / que no se ponga la luna de miel*. Valdeón se ha encargado de sintetizar lo que la noche representa en el cancionero del jienense, esa suerte de irónico *carpe diem*, o de *carpe noctem*:

Un espacio mental. Un territorio mágico. Una oficina. Una cama y luego otra. Un bar y cien más. Un enriquecimiento para el alma. Una derrota segura. Una tertulia con amigos en la que prohibieron el despertador. El manuscrito que escriben los que desdeñan los proyectos a plazo fijo. Un antibiótico para combatir la bacteria del presente y el miedo al futuro y los estados carenciales del olvido. [...] Un sueño de victoria sin diplomas o medallas ni más réditos que el «vientecillo de la libertad»⁵⁴ agitando tu pelo. [...] El lugar donde él mismo ha trabajado y escrito durante años. Un gineceo de mujeres. Un matriarcado de hombres en fuga. Un ladrido ilustrado contra el aburrimiento (Valdeón, 2017: 214).

Sin embargo, la noche —como la ciudad—, en su condición vertebradora de los temas sabinianos, también es la circunstancia temporal que propicia la aparición de las drogas. En la mayoría de los casos, las menciones más directas tienen que ver con el alcohol o, en su defecto, con los lugares en los que lo sirven: *nunca le hago ascos a la última copa / ni al próximo bar* canta en «Güisqui sin soda» (Jyp, 85). Miguel Martínez (2008: 162) ha sintetizado muy bien la opinión que le merecen a Sabina las distintas drogas en sus canciones: *lo escuchado en sus letras avala la impresión de que es tan clara su postura proclive a las llamadas blandas como su distanciamiento de la heroína, y un punto irónica y cómplice su actitud en lo que respecta a la cocaína*⁵⁵. Su postura respecto a la marihuana está entre la del alcohol y la de la cocaína.

⁵⁴ Es un fragmento de «Pastillas para no soñar» (Fyq, 92).

⁵⁵ Sabina nunca ha negado la utilidad de dicha sustancia en materia compositiva. Refrendando su imagen de «poeta maldito», en una entrevista para *Jot Down* explicó que fue bajo su influjo como compuso su obra maestra: *compuse [19 días y 500 noches] sin dormir y con coca y whisky todo el tiempo. Daría cualquier*

Lo más interesante, pues, es abordar ese tratamiento irónico de la cocaína y del resto de drogas mencionadas en el mismo estilo. Existen dos versiones de esta droga en las canciones de Sabina: por un lado, puede aparecer nombrada directamente; y por otro puede haber sutiles referencias a sus efectos, su aspecto o al modo de tomarla. Así, en «El rocanrol de los idiotas» (*Ymmc*, 96), escribe *yo le guiñaba un ojo a mi nariz*. Más clara es la mención en «19 días y 500 noches» (*19d*, 99), donde habla de *gente sin alma / que pierde la calma / con la cocaína*.

Por otra parte, si la noche es el tiempo en el que tienen lugar la mayoría de las canciones narradas por Sabina, el espacio será la ciudad. Como ya hemos dicho, la urbe es el mar en el que confluyen todos los ríos temáticos del jienense. Ese mar acostumbra a tener dos nombres: Madrid y Buenos Aires. Ciertamente es que hay canciones que nombran otras ciudades, o que se desarrollan en ellas —incluso en lugares de los que no se dice nunca el nombre ni se dan referencias que puedan hacerlo deducible; un buen ejemplo es «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92), que sitúa la acción *en un pueblo con mar*—, pero las capitales española y argentina ocupan un lugar privilegiado en el cancionero de Sabina. Para comprender qué es Madrid para el cantante y el porqué de su atractivo hay que atender a todo lo que pasaba a su alrededor:

Mientras Madrid arde con La Movida y España abre y cierra puertas, olvida dictadores y condena golpistas, mientras muere la utopía, corre el dinero, ETA asesina cada semana, agoniza la industria, llueve cocaína y nieva heroína, mientras aterrizamos en Europa, [...] Joaquín Sabina recoge, de forma definitiva, el cetro y el reto de cantarle a la ciudad. Que no es otra cosa que el escenario de la vida contemporánea desde la revolución industrial, tal y como comprendió pronto Baudelaire (Valdeón, 2017: 128).

El caso de Buenos Aires es el de la identificación con toda Latinoamérica, a donde dice que entró «*por vía vaginal*», *en alusión a una de sus parejas* (Ibid.: 178). Pero realmente, y como ya se ha dicho con anterioridad, Sabina admira tanto la literatura como la canción hispanoamericana, y no duda en cantarle a ese continente con la misma fuerza con la que le canta a Madrid. Si a la capital de España le ha dedicado dos de sus más famosas canciones —entre otras muchas menciones—, a Buenos Aires le ha escrito otras igualmente notables. Cuando aparece como escenario o sencillamente mencionada,

cosa por verme en esa situación otra vez. No lo hago porque soy un cagón y no me quiero morir. Puede consultarse la entrevista completa a través del siguiente enlace: <<http://www.jotdown.es/2012/09/joaquin-sabina-la-gloria-fue-la-mandragora/>> [Consultado 10/05/2018].

Sabina suele identificarla con dos espacios que le son muy familiares: el Teatro Gran Rex —o el Luna Park— y el Estadio La Bombonera. Son muy ilustrativos los versos —y el título— de «Dieguitos y mafaldas» (19d, 99): *Los muchachos de «la doce» más violentos, / cuando la «juanan», en la Bombonera, / le piden a la Virgen de los Vientos, que le levante a Paula la pollera / [...] ¿y total para qué? / si al final se rajó con un pibe / que le prohíbe a mi ex / ir a verme al Gran Rex / cuando estoy de visita.* Pero también le ha dedicado canciones al estilo de los cantos madrileños. Valga como ejemplo «Con la frente marchita» (Mp, 90), aunque no se trata de un himno al uso como sí pueden ser los de Madrid:

Consagrado como notario lírico de lo madrileño, cansado de lo previsible, buscó fuera la nostalgia por una mina austral. Aprovechó para desempolvar unos cuantos traumas generacionales. Una exiliada, que sobrevive en el rastro madrileño, y un cantante gallego, unidos por el destierro de ella y separados cuando la vuelta de la democracia propicia el regreso de la chica a su país (Ibid.: 192).

5.2. Estilo y recursos

Como ocurre con todo escritor, Sabina se sirve de gran cantidad de recursos estilísticos para componer sus canciones; sin embargo, el hecho de que el objeto de este ensayo sea la palabra destinada a ser cantada permite detectar el uso reiterado de algunos de ellos. Además, no solo los asuntos inherentes a la canción merecen un análisis dentro de este epígrafe; Sabina emplea habitualmente una serie de recursos «de confianza» que están presentes en muchas de sus letras. Así pues, se prestará aquí atención únicamente a los recursos más utilizados por el autor, y se dejarán en el tintero algunos igualmente interesantes de comentar.

Hubo un tiempo en el que la poesía fue imposible de entender desligada de la rima. Los estilos literarios han cambiado, pero en el mundo de la canción esta sigue siendo un elemento indispensable a la hora de redactar letras. Por ello, Sabina nunca rehúye la rima; es más, rara vez acude a la rima asonante, casi siempre suele mantenerse en la consonante. Pero no solo en ello queda el análisis métrico de sus letras; hay dos asuntos de especial relevancia para la composición sabiniana. En primer lugar, el metro. Aunque muchas de sus canciones están escritas en verso libre, Sabina se inclina a menudo por el octosílabo y por el decasílabo —también es fácil encontrar manifestaciones de versos endecasílabos—. No se trata de un tema baladí, son los dos tipos de versos más habituales

en el habla castellana y, por tanto, los más apropiados para marcar el ritmo de una canción. Y, en segundo lugar, el encabalgamiento, recurso que rara vez no está presente en una de sus canciones. Como ejemplo valgan sus versos más famosos: *que tardé en aprender / a olvidarla diecinueve días / y quinientas noches*, de «19 días y 500 noches» (19d, 99).

Por otra parte, en lo referente a los recursos destinados a embellecer estilísticamente sus letras, Sabina emplea —como anticipábamos al hablar de Quevedo— varios tropos típicos del estilo barroco. Neyret (2004) ha analizado ese barroquismo propio del ubetense a partir de la que ha considerado la canción más representativa de dicho aspecto: «Contigo» (Ymmc, 96). En primer lugar, apunta la importancia de la anáfora, ya detallada en el epígrafe dedicado a Vallejo. Pero el uso anafórico de la palabra más evidente en «Contigo» —incesantes sucesiones de *yo no quiero*— permite además observar otro rasgo barroco: lo que Neyret llama *definición por la negativa*; es decir, la voz poética dice todo lo que no quiere vivir en la relación de pareja de la que habla la letra para terminar con un sencillo *lo que yo quiero, corazón cobarde, / es que mueras por mí*. Ese *corazón cobarde*, por otro lado, es un ejemplo perfecto de otro recurso muy barroco en opinión de Neyret: el ablativo absoluto, ya sea para referirse a sí mismo o a su interlocutor —en el caso de «Contigo» no queda del todo claro—. Sin embargo, este vocativo no abunda especialmente en las letras del jienense.

Neyret señala además otros dos recursos que sí deben interesarnos por la constancia con la que Sabina los emplea: el quiasmo y el oxímoron. Son dos tropos que ya aparecían en la comparación con Vallejo. El quiasmo, que no deja de ser un tipo de repetición, es especialmente interesante por lo que de juego de palabras hay en él, puesto que Sabina gusta mucho de elaborar estos ingenios semánticos y fonéticos; dice en el estribillo de «Contigo»: *porque el amor cuando no muere mata, / porque amores que matan nunca mueren*. En lo que se refiere al oxímoron, a las contradicciones, un ejemplo más que ilustrativo es «Corre, dijo la tortuga» (Mp, 90): *Corre, dijo la tortuga, / atrévete, dijo el cobarde, / estoy de vuelta, dijo un tipo / que nunca fue a ninguna parte, / sálvame, dijo el verdugo, / sé que has sido tú, dijo el culpable*.

Más allá de las consideraciones de Neyret, es posible listar algunas figuras literarias más que abundan entre los versos de Sabina, a saber: el símil, la metáfora, la personificación, la paradoja y la sinestesia. Para entender el uso que da el de Úbeda a estos tropos son inexcusables las lecturas de Miguel Martínez (2008: 159-174) y Menéndez Flores (2016: 18-38). Además de estos, en las canciones de Sabina pueden también identificarse otros recursos como la hipérbole, el políptoton, el retruécano, etc.

Miguel Martínez (2008: 165) ha calificado los símiles de Sabina como *abundantes, eficaces, deslumbrantes a veces* y coincide con Meléndez Flores (2016: 28) en señalar que el mejor ejemplo de la comparación en sus canciones es «Así estoy yo sin ti» (*Hdh*, 87), que comienza de este modo: *Extraño como un pato en el Manzanares, / torpe como un suicida sin vocación, / absurdo como un belga por soleares, / vacío como una isla sin Robinson*. Miguel Martínez apunta también sobre los símiles de Sabina que habitualmente están contruidos con elementos extraídos *de su medio vital más próximo*. Así, la voz poética puede transformarse en parte de ese tabaco que Sabina nunca abandona —*Me he quedado tan delgado / como un papel de fumar*, en «Eh, Sabina» (*Rr*, 84)— o una canción puede incendiar como el fuego necesario para prender un cigarrillo —*Canta la canción de las noches perdidas, / quema como el gas azul de los mecheros*, en «La canción de las noches perdidas», (*Fyq*, 92)—. Por último, Miguel Martínez apunta que, dentro de los símiles más habituales a los que recurre Sabina, se da con relativa frecuencia la fórmula *B de A: la carcoma de la vida cotidiana*, en «Amores eternos» (*Hdh*, 87).

Junto al símil, la metáfora es uno de los tropos preferidos por Sabina. Tal y como señalaba acerca de sus comparaciones, Miguel Martínez (*Ibid.*: 166-167) llama la atención sobre lo ingeniosas y brillantes que pueden resultar las metáforas sabinianas. Pone como ejemplo una extraída de «La canción más hermosa del mundo» (*Dc*, 02): [*Yo tenía*] *una hispano-olivetti con caries*. Son muy habituales, dentro del amplísimo repertorio de metáforas, las referidas a lo erótico y las que transmutan un elemento *A* en otro *B* que acostumbra a guardar relación con el mundo de lo urbano. Como ejemplo del primer caso, valga este fragmento de «Besos con sal» (*Emb*, 94): *Tu piel es una patria en mis manos, / tu vientre un desayuno de vino y pan*. Para ejemplificar cómo Sabina metamorfosea diversos elementos, concretos o abstractos, en útiles o sensaciones propias de la ciudad, el mejor ejemplo es su definición del sol de Madrid como *una estufa de butano* en «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80).

En lo que a la personificación respecta, hay quien la considera un tipo de metáfora, pero en virtud de la importancia que adquiere en las letras de Sabina la analizaremos aparte. Meléndez Flores (2016: 26) explica que su presencia en las canciones del jienense es *copiosa* y se atreve incluso a cifrar aproximadamente su presencia en toda su discografía: *supera la centena*. Apunta incluso que es cuantitativamente el recurso más utilizado por Sabina. Los mismos versos anteriores sobre la máquina de escribir podrían suponer un buen ejemplo, pero hay más. Entre los más famosos está su más que repetido verso *que bailar es soñar con los pies*, de «El rocanrol de los idiotas» (*Ymmc*, 96), o los

también algo surrealistas de «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87): *Y algunas veces suelo recostar / mi cabeza en el hombro de la luna / y le hablo de esa amante inoportuna / que se llama soledad*. Menéndez Flores (*Ibid.*: 28) advierte que a partir de *Yo, mí, me, contigo* (1996), es decir, una vez entrado en su etapa de madurez, la personificación de Sabina se vuelve *más exquisita y poética*. Valga como ejemplo «Dieguitos y mafaldas» (*19d*, 99): *sus huesos son sobrinos de mis huesos, / sus lágrimas los clavos de mi cruz*.

Además de estos tres recursos, la paradoja y la sinestesia adquieren una importancia vital en el cancionero sabiniano. La primera es, según Miguel Martínez (2008: 167), uno de los *aciertos expresivos muy característicos de Sabina*. Menéndez Flores (2016: 36) también ha alabado su uso paradójico del lenguaje porque *se trata de un recurso al alcance de pocos, pues con él se pone a prueba el ingenio, la agudeza, la capacidad para la ocurrencia*. Abundan los ejemplos de paradoja en los discos de Sabina —muchos de ellos pueden hermanarse con el gusto por lo oximorónico y la fusión de contrarios—, pero uno de los más indicados para ilustrarla son los versos de «Mujeres fatal» (*Ebm*, 94): *Hay mujeres que tocan y curan, que besan y matan, / hay mujeres que ni cuando mienten dicen la verdad, / [...] hay mujeres que empiezan la guerra firmando la paz*. Otro estilo de paradoja es la de «Mi primo El Nano» (*Ymmc*, 96), canción dedicada a J. M. Serrat: *Yo, de joven, quisiera ser como él*.

La sinestesia, por su parte, está considerada tanto por Menéndez Flores (2016: 25-26) como por Miguel Martínez (2008: 168). El primero la concibe únicamente como la *asociación de sensaciones de distintos campos sensoriales*, para lo que hay ejemplos tan notables en el cancionero de Sabina como el de «Ahora que» (*19d*, 99): *ahora que tocan los ojos, / que miran las bocas, / que gritan los dedos*. El segundo, aunque considera también este enfoque, amplía el espectro a *la agudeza mental exhibida cuando, en uso legítimo de las capacidades que tiene todo poeta para actuar como dueño de su propio universo poético, asigna atribuciones a elementos que no las poseen*, como ocurre en «Yo me bajo en Atocha» (*Ei*, 98): *Aunque la noche delire como un pájaro en llamas*.

Por otro lado, además de los tropos literarios, es preciso prestar la debida atención al léxico empleado por Sabina. En una selección de este destacarían tres tipos: el religioso —expuesto ya en el epígrafe de Vallejo—, el lenguaje de la calle y el léxico sobre relaciones amorosas. Sobre el uso del léxico popular, Menéndez Flores (2016: 42) explica que el argot marginal y las expresiones coloquiales son omnipresentes en la obra de Sabina, sin embargo llama la atención sobre unas palabras del ubetense al respecto: *El colega cree que hablo su lenguaje, y yo pienso: “Querido, cojo el lenguaje de la calle*

para devolvértelo literariamente dignificado”. Valga como ejemplo la ya varias veces mencionada canción «Pacto entre caballeros» (*Hdh*, 87), entre cuyo léxico puede leerse —y escucharse—: *pico* (‘inyección de heroína’), *peluco* (‘reloj’), *por la cara* (‘gratis’), etc. En ese mundo de lo coloquial —aunque a medio camino con la versión más culta de Sabina— podrían incluirse las frases hechas y los nuevos giros que de estas hace el cantautor (*Ibid.*: 38-41), por ejemplo, el título del álbum *Vinagre y rosas altera y «amarga»* la locución «vino y rosas».

En lo referente al léxico ligado a las relaciones amorosas, hay que entender su uso en dos sentidos. El primero, para referirse propiamente a dichas relaciones; es decir, el uso que podríamos llamar «natural». El segundo es, en cierto modo, el juego con el estilo sinestésico que explica Miguel Martínez: emplear palabras o expresiones propias de ese mundo para otro que no le es propio. En «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92) dice Sabina: *si la vida se deja, yo le meto mano*. Estos préstamos suelen también tomarse de expresiones dedicadas a la infidelidad, como *X se fue con Y*, o *poner cuernos a*. Se trata de un recurso que Sabina no ha abandonado a lo largo de los años, está presente incluso en su último disco. En colaboración con Benjamín Prado, dice —en «Canción de primavera» (*Lnt*, 17)— *Ponle cuernos al invierno, por favor* para retomar una fórmula a la que treinta años antes ya había dedicado toda una composición: «Cuernos» (*Hdh*, 87).

Para terminar, es inevitable prestar atención a los estribillos de Sabina; no en vano son canciones lo que escribe. Miguel Martínez (2008: 170-173) ha señalado que el estribillo es *un nexo genético muy claro entre la canción ligera y la lírica primitiva* y que, por tanto, reivindica *la naturaleza poética del género canción*. La presencia del estribillo, según él, es imprescindible para la existencia de la canción ligera —en la que ubica al cantautor— y su análisis en las letras de Sabina no debe ser menor; aunque es importante señalar que no todas sus canciones incluyen un estribillo.

De acuerdo con los planteamientos de Miguel Martínez, el estribillo de Joaquín Sabina *suele vertebrar la composición en que se integra*; es decir, comprende toda la esencia de la canción⁵⁶ y añade incluso un toque de mayor carga emocional. Un ejemplo muy ilustrativo es el de «Güisqui sin soda» (*Jyp*, 85): *¿Qué voy a hacerle yo / si me gusta el güisqui sin soda, / el sexo sin boda, / las penas con pan? / ¿Qué voy a hacerle yo / si el amor me gusta sin celos, / la muerte sin duelo, Eva con Adán?*. Ese estribillo vertebrador aparece como una estrofa normal en un primer momento, pero al repetirlo

⁵⁶ Esto se nota especialmente en canciones de tipo más narrativo.

más adelante *el autor [...] pone sus preferencias sobre esa estrofa y la erige como estribillo.*

Por otra parte, un gran número de las canciones de Sabina contiene estribillos con variantes —o que son totalmente disímiles y solo coinciden la rima y la métrica— que, de acuerdo con Miguel Martínez, tienen como fin último conseguir un efecto incrementador de la intensidad narrativa o anímica de la pieza hasta llegar al estribillo final, como ocurre en «Con la frente marchita» (Mp, 90), donde el estribillo primero —*Iba cada domingo a tu puesto del Rastro a comprarte / carricoches de miga de pan, soldaditos de lata; / con agüita del mar andaluz quise yo enamorarte / pero tú no querías más amor que el del Río de la Plata*— se ve ligeramente alterado en su segunda aparición —los *carricoches* pasan a ser *monigotes* y los *soldaditos, caballos*— y en su última reproducción, al final, cambia bastante —hasta el punto de variar incluso la métrica— como consecuencia del cambio de la historia —*Y no volví más / a tu puesto del rastro a comprarte / corazones de migas de pan, sombreritos de lata / y ya nadie me escribe diciendo «no consigo olvidarte, / ojalá que estuvieras conmigo en el Río de la Plata*»—.

Finalmente, sirvan como último apunte las palabras de Miguel Martínez (Ibid.: 171-172) acerca de la función que desempeñan los estribillos de Sabina y la calidad literaria que atesoran: *[...] frente al uso y abuso de estribillos inusualmente hueros y bastadamente pegadizos en la canción ligera española, Sabina va dejando un buen muestrario de estribillos no solo cargados de sentido sino representantes válidos, especie de embajadores plenipotenciarios de la canción a que pertenecen.*

6. A modo de ejemplo: «Cerrado por derribo»

En una de sus múltiples sátiras a Góngora, Quevedo dedicó al estilo culterano del cordobés este verso: *que te ha de detractar el que te rumia*⁵⁷. Ese verbo —*rumiar*—, tan metafórico como envenenado para ilustrar el arduo y laborioso proceso de lectura de la poesía gongorina, es aplicable, si se despoja del encono con que fue escrito, para entender cómo hay que aproximarse a las letras de Sabina. Obviamente, este no es Góngora —ni pretende serlo—, pero su estilo literario está en las antípodas de las habilidades del resto de cantantes. Sus letras hay que leerlas con detenimiento, y no solo escucharlas, para ver y apreciar todo lo que hay en ellas.

⁵⁷ Vid. . Rivers, E. L. (2016). *Poesía lírica del Siglo de Oro*, 28ª ed., (1979). Madrid: Cátedra, p. 358.

Una vez analizadas las influencias de Sabina y los rasgos más identitarios de su estilo, la canción «Cerrado por derribo» ha de servir como ejemplo de los planteamientos teóricos expuestos y como demostración de la veracidad de los mismos. Se trata de una de las composiciones que integran *19 días y 500 noches*, por lo que se sitúa temporalmente en el momento de plena madurez y brillantez de su autor; es, en consecuencia, una perfecta embajadora de la poesía inserta en su canción. La letra puede consultarse en el Anexo de este ensayo.

Grosso modo, la pieza es una enumeración de sensaciones consecuencias de una ruptura amorosa: *dispone un tapiz para expresar lo indecible, el duelo y los celos, el cansancio y el asco, el adiós y el orgullo del amante que despide con la lista de agravios* (Valdeón, 2017: 326). Está construida con el recurso sabiniano predilecto: la yuxtaposición de ideas, la enumeración —a veces paralelística— que ofrece imágenes reducidas a uno o, a lo sumo, tres versos y destinadas a ilustrar un sentimiento difícil de expresar. Dicho sentimiento huye de ser el desamor convencional, es un hastío doliente y un punto resignado. No hay una lucha por recuperar a esa mujer a la que se le canta, y no hay tampoco un odio profundo hacia ella como consecuencia de la ruptura; hay, únicamente, un retrato de cómo queda el mundo de la voz poética una vez que la amada la abandona. Esa resignación parece originarse como consecuencia de la edad cada vez más avanzada del poeta —*19 días y 500 noches* aparece el año en que Sabina cumple la cincuentena—, y así lo deja entrever uno de los versos: *Este hacerse mayor sin delicadeza*.

La estructura de la canción es muy interesante, en primer lugar, por lo simétrico de la misma: son dos partes al final de las cuales aparece el estribillo. Cada una de esas partes consta de cuatro estrofas de cinco versos: tres dodecasílabos iniciales —aunque hay algún endecasílabo— y dos octosílabos. La rima es siempre la misma en las ocho estrofas: ABAab; la mayoría de las veces es consonante pero hay variados casos de asonancia. Miguel Martínez (2008: 99), en un intento de encajar esta métrica y disposición estrófica en los moldes establecidos, ha advertido que la canción no se ajusta a ningún patrón marcado, pero se ha aventurado a definirla como *un híbrido entre quinteto y quintilla* o como *una libre variante sabiniana del clasicismo de la lira*. En cualquier caso, la presencia de la rima se ve además potenciada por una versificación regular, que facilita al oyente/lector seguir —e incluso memorizar— fácilmente el ritmo de la pieza.

Con el fin de no obviar ningún detalle relevante y de hacer del análisis de «Cerrado por derribo» un procedimiento fácil de seguir, se analizarán a continuación los versos y las estrofas en orden según su disposición en la letra. Así, la primera estrofa es ya un aviso

de que lo que se va a escuchar o leer es pura lírica sabiniana. Toda una declaración de intenciones temática y formal, condensa en cinco versos una enumeración de tres elementos —los dos primeros versos son elementos independientes y los tres últimos componen un tercero más matizado—, que se repetirá en todas las estrofas ajenas al estribillo —si bien, no siempre con el mismo esquema que en esta, aunque en todas los dos primeros versos siempre son elementos diferenciados—; un paralelismo —*este bálsamo no cura cicatrices, / esta rumbita no sabe enamorar*— que, como remembranza del inicio de la canción, se repetirá también al comienzo del estribillo —*No abuses de mi inspiración, / no acuses a mi corazón*—; una referencia a un elemento icónico de la práctica del cristianismo, el *rosario de cuentas infelices*; y tres ejemplos de personificación, uno por cada elemento enumerado en la yuxtaposición que configura la estrofa: un bálsamo que *no cura*, una rumbita que *no sabe enamorar* y un rosario que *calla más de lo que dice / pero dice la verdad*. También encontramos algo que será una constante a lo largo de toda la letra, la mezcla de términos o expresiones que podrían catalogarse como más coloquiales con otras más cultas; en este caso, *rumbita* y *bálsamo*.

La mención de lo coloquial se entrelaza muy a menudo con elementos propios de la vida urbana, como ocurre en la segunda estrofa con el *almacén* y el *teléfono*. Ese almacén, además, guarda *sábanas que no arden*, dando entrada a unas sábanas que, con la ropa interior femenina, forman el tándem de telas más habitual de la poesía de Sabina. El teléfono, por su parte, da pie a una estructura que se repite más veces en la canción, *X sin Y: este teléfono sin contestador; este sin ti tan amargo; esta cómoda sin braguitas de Zara; esta paya tan lejos de su gitano; este hacerse mayor sin delicadeza; esta colmena sin miel; este baño sin rímel ni nembutal*. El tercer verso es un perfecto ejemplo tanto de la omnipresencia del estilo directo en las canciones de Sabina como de su maestría para encajarlo entre el resto. En este caso, los versos siguientes aclaran qué significa lo dicho en el anterior: *esa forma tan cobarde / de no decirnos que no*. E, incluso, el último de dichos versos constituye una aliteración también muy del gusto de Sabina.

Precisamente en la tercera estrofa vuelve a aparecer esa repetición de sonidos —*reloj de arena del arenal*—. Su tercer verso constituye el primer caso de intertextualidad de la canción, aunque no el más evidente. Miguel Martínez (2008: 100) ha señalado que la expresión *huelga de besos* —sucedida por un nuevo cultismo: *letargo*— es muy similar a la que emplea Almudena Guzmán en *Usted* (1986): *Señor, / usted no lo sabe / y sin embargo sus arrugas, / tersándome la mañana, / me han obligado a iniciar / una huelga de novios / desde que lo conozco*. La estrofa se cierra con una antítesis que es, a la vez,

un perfecto ejemplo de autosátira: *el viejo Peter Pan* —referido a la voz poética, es decir, a Sabina—, que si ya de por sí es un oxímoron *per se*, se ve obligado a llevar puesta la prenda de ropa que resulta casi antónima de la infancia: unos *pantalones largos*.

La cuarta estrofa, que comienza demostrando la ausencia de la amada con la prueba inexorable de la falta de sus *braguitas* junto a la cama, inaugura la aparición de nombres propios de ciudades —se habla de la zona londinense del Soho vista *desde un rojo* [y urbano] *autobús*—, que son muy habituales en la factura sabiniana, especialmente para situarlos al final de un verso y completar las rimas, como ocurre en la segunda parte de la canción con Berlín, Manhattan y Mar del Plata. Para cerrar esta estrofa, Sabina introduce en el tercer elemento listado una personificación: unos ojos *que no miden ni comparan, / ni se olvidan de tu cara / ni se acuerdan de tu cruz*, con lo que construye una paradoja armada en torno a aquello que los ojos recuerdan y han olvidado sobre la cara y la cruz de la amada —es, de paso, un claro juego con una expresión muy conocida—.

Dejaremos el estribillo para el final y pasaremos directamente a la primera estrofa de la segunda parte, que comienza reivindicando de nuevo ese lenguaje de la calle en la mención de la *paya* que está *tan lejos de su gitano* y que enfatiza con el uso de una nueva expresión —esta vez sin alterarla—: un *vis a vis* que, cabe mencionar, deja de tener lugar en el *penal del puerto*, con lo que Sabina introduce —y es muy habitual que lo haga— voces propias de las hablas hispanoamericanas. Otras dos expresiones presentes en la misma estrofa son *mano a mano* y *moros y cristianos*.

La siguiente estrofa comienza con un *virus que no muere ni nos mata*. El juego con las distintas personas y tiempos del verbo *matar* está muy presente en las letras de Sabina —basta recordar el célebre estribillo de «Contigo» (*Ymmc*, 96)—, del mismo modo que también lo están las metáforas. En el segundo verso, el ubetense recurre a este tropo para ilustrar, muy gráfica y antropológicamente, la nostalgia que siente por la amada y por sus besos. La estrofa se cierra con el segundo caso de intertextualidad de la canción: Neruda, que es referido dos veces. La primera, en ese verso, que es directamente la reproducción del título de uno de los poemarios más conocidos del chileno: *Los versos del capitán* (1952). La segunda, casi al final del estribillo, donde la voz poética habla de cuán desolada está por ser los de esta canción *los últimos versos que te escribo*, con lo que se crea una remembranza del final del vigésimo poema de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924): *Aunque éste sea el último dolor que ella me causa, / y éstos*

*sean los últimos versos que yo le escribo*⁵⁸. Es digno de mención que, mientras que la mayoría refiere el celeberrimo inicio del poema —*Puedo escribir los versos más tristes esta noche*—, Sabina prefiere tomar prestado el final.

Poco a poco hemos ido detallando los recursos y las marcas de estilo propias de Sabina que se hacen visibles en «Cerrado por derribo»; la presencia de dichos elementos en una estrofa nos ha llevado a su repetición en otras, de tal manera que las dos últimas estrofas de la segunda parte de la canción contienen solo algunas novedades respecto a lo ya analizado. Entre varias repeticiones de la fórmula *X sin Y* y en medio de la convivencia entre términos urbanos y coloquiales —*fábricas, borrón, rímel*— y otros más cultos —*moscatel*, por el vino—, encontramos una metáfora que es a la vez un juego con la locución *valle de lágrimas* —y hasta, podría decirse, una explicación—: *valle de fábricas de tristeza*; el mismo juego también está presente cuando la clásica espuma de la cerveza torna en *espuma de certeza*. Por otra parte, el nembutal es el paladín de la droga en esta canción. Es curioso que se asocie a la amada y no a la voz poética —en el baño faltan el rímel y el barbitúrico— y es igualmente destacable que esta droga está envuelta en un halo un tanto romántico, pues es la que se asoció con la muerte de Marilyn Monroe en 1962. Por último, es también reseñable que la cuarta estrofa finaliza con la rutina y la soledad —habitualmente presentadas como condena en el cancionero de Sabina— en que vive la voz poética como consecuencia de la marcha de la chica.

Finalmente, el estribillo merece una mención especial. Es, según, Miguel Martínez (2008: 101) *uno de los más inspiradamente contruidos por Sabina*. En él, el tono de la canción cambia; la voz poética ya no enumera las consecuencias del abandono, sino que habla directamente a la amada pidiéndole, con el paralelismo anteriormente citado, que no torture más un corazón que está *maltrecho y ajado* —de nuevo, aparecen los cultismos— y que, consecuencia del sufrimiento amoroso está *cerrado por derribo*, una hipérbole urbanita del habitual «cerrado por reforma» o «cerrado por traspaso». A continuación aparece una metáfora que no solo es sumamente bella, sino que permite identificar a Sabina como el yo poético, ya que *las arrugas de mi voz* hacen clara referencia al tono rasgado de la voz del cantante. El estribillo termina dejando constancia, expresión coloquial mediante, de que no hay forma de recomponer los pedazos de la relación. Es, en conclusión, un claro ejemplo del típico estribillo de Sabina, destinado a

⁵⁸ Vid. Neruda, P. (2002). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Los versos del capitán*. Madrid: El País, pp. 39-40.

concentrar en pocos versos todo el sentimiento existente en los demás: en tres pasos pide a la amada que deje de hacerle daño, expresa su sentimiento hastiado y derrotado, y deja constancia de la desolación que le produce el no volver a escribirle más. En definitiva, *el compositor [...] es sujeto activo de unos sentimientos amorosos como los recogidos y, al tiempo, autor consciente y un punto distanciado de unos versos cuya función controla con plena lucidez al servicio tanto de sus intereses artísticos como humanos* (Ibid.: 103).

7. Conclusión

A lo largo de las páginas anteriores, se ha visto cómo Sabina no solo es considerado poeta a la par que cantante —cuando no poeta primero y cantante después— por compañeros de profesión y por estudiosos, sino que el análisis de sus influencias y de sus recursos estilísticos y temáticos ha demostrado que su canción está varios peldaños por encima de la canción habitual, e incluso que supera la música de cantautor media.

Este trabajo partía a la vez de una premisa y de una duda. La premisa: Joaquín Sabina ha escrito letras que merecen un reconocimiento literario debido a su valor poético. La duda: ¿por qué? En primer lugar, porque Sabina es, como habrían dicho Borges o Gil de Biedma, lector antes que escritor. Ha leído y asimilado al propio Jaime Gil de Biedma, a César Vallejo, a Francisco de Quevedo y a tantos otros poetas que no están desarrollados en este ensayo. Sus inicios son antes poéticos que musicales: *Inventario* nació de los poemas que escribió viviendo en Londres y que se dispuso a cantar de bar en bar para ingresar algún dinero con el que sobrevivir. Como se ha visto a lo largo de todo este trabajo, puede hablarse de sus temas, de sus símiles, de su léxico y hasta de su métrica como si se tratase de cualquier otro poeta.

La cuestión de si Joaquín Sabina es un poeta *stricto sensu*, de si es cantante o de si es un híbrido entre ambos corresponde al lector de este ensayo responderla. Lo que sí es evidente es que sus versos atesoran una calidad literaria incuestionable. Como poeta —porque para quien escribe Sabina es un poeta—, el ubetense ha sabido construir un estilo propio que no está en nadie más; ha alcanzado una de las metas que cualquier literato puede plantearse: lograr que su obra sea inmediatamente reconocible como suya. Su mundo noctámbulo, amoroso y melancólico está escrito con una letra poética que va más allá de, como dice Miguel Martínez, la canción ligera habitual. Sus enumeraciones, yuxtaposiciones y paralelismos se han convertido en un sello personal que rara vez

abandona y que permite al lector/oyente identificar a su autor, como podría ocurrir —perdón por el atrevimiento— con la sensualidad y lo onírico del lenguaje lorquiano.

Pero su magistral uso de la palabra escrita —en cierto modo, solo eso bastaría para incluirlo bajo el membrete de la literatura— no es lo único que destaca de la poesía juglaresca de Sabina, también es fundamental aquello que poetiza. Es el poeta —o el cantante, da igual— que mejor le ha cantado a la ciudad en las últimas dos décadas del siglo XX. Madrid ha sido su musa como también lo han sido las mujeres con las que se ha cruzado en su larga trayectoria vital y profesional, porque, como artista de pleno derecho que es, rara vez ha sabido desligar su vida de su poesía. Sabina vivió La Movida, vivió la ciudad, y por eso el Madrid de La Movida, la urbe y sus transeúntes y habitantes son espacio y actores de sus canciones; Sabina ha convivido con las drogas —en parte como consecuencia de lo anterior— y por eso están presentes entre sus versos; Sabina ha amado a la mujer —en un singular pluralizante— y por eso el amor y el desamor, la alegría y el dolor, el *carpe diem* y el rencor tematizan buena parte de su obra.

Quizás haya sido su abrumador éxito lo que ha llevado al jienense a vivir condenado al ostracismo poético hasta hace no mucho; la popularidad y la calidad han mantenido históricamente una lucha fratricida de la que pocos se han salvado. Tal vez es por eso por lo que Miguel Martínez (2008: 11-12) —y pido perdón por citar en un apartado conclusivo— dijo que el éxito comercial de Sabina *es la única garantía que podemos tener los profesionales del estudio literario de que muchos de nuestros contemporáneos entren alguna vez en contacto con la literatura de calidad*. Porque, si su éxito como cantautor es innegable, también lo es la calidad de sus canciones. Pocos poetas, que no cantantes, pueden presumir —aunque el carácter de Sabina seguramente le impediría hacerlo— de haber concentrado en su pluma la intertextualidad biedmaniana, de haber mirado al mundo y a sí mismo con los ojos heráldicos y humanos de Vallejo, y de haber resucitado la sátira bebiendo la lactancia maternal de un maestro del género como Quevedo.

En conclusión, creemos haber podido cumplir lo que en la introducción de este ensayo se planteaba: dar un tratamiento literario a las letras de Sabina. El resultado ha sido descubrir cómo la antigua hermandad entre la música y la poesía sigue viva en los versos y las partituras del cantautor andaluz con una calidad ciertamente notable. Tal vez Joaquín Sabina no vaya a subir al Parnaso a sentarse junto a Góngora o junto a su admirado Vallejo, tal vez esté algunos escalones por debajo de ellos y de otros tantos, pero que lo que canta, o recita, en sus conciertos y en sus discos es más que música resulta incontestable. Si la poesía, como decía García Lorca, está en todas partes y anda por las

calles, indudablemente algo de poesía se ha colado en la arrugada voz del poeta del anillo de calavera, del cantante del bombín y la guitarra.

8. Bibliografía

- Alberti, R. (2004). «La poesía popular en la lírica española contemporánea». En *Prosas encontradas* (pp. 100-123). Barcelona: Idea y Creación Editorial [sic.].
- Benedetti, M. (1995). «Joaquín Sabina», en J. Sabina, *Calle Melancolía y otras canciones* (pp. 5-7). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Cabanilles, A. (1989). «La estructura poética». En *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma* (pp. 91-153). Valencia: Universidad de Valencia, Colegio Universitario de Castellón.
- Calinescu, M. (1991). «Sobre la posmodernidad (1986)». En *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, kitsch, posmodernismo* (pp. 257-301). Madrid: Tecnos.
- Cohen, L. (2011, octubre 21). Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011. [Discurso]. Fundación Princesa de Asturias. Disponible en: <<http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2011-leonard-cohen.html?texto=discurso&especifica=0>> [Consultado el 22/02/2018].
- Conde, O. (2013). «Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución». En N. Vila Rubio (ed.), *De parces y troncos. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos* (pp. 77-105). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Disponible en: <<http://0-ebookcentral.proquest.com.almirez.ual.es/lib/bual-ebooks/detail.action?docID=3228443>> [Consultado el 15/04/2018].
- García Montero, L. (1986). «El juego de leer versos». En J. Gil de Biedma, *El juego de hacer versos* (pp. 113-120). Málaga: Litoral.
- _____ (1993). «La otra sentimentalidad». En *Confesiones poéticas* (pp. 185-188). Granada: Diputación Provincial de Granada.
- _____ (2001). «El mundo de Joaquín Sabina». En J. Sabina, *Ciento volando de catorce*, 16ª ed., (2012) (pp. 7-15). Madrid: Visor.
- Gil de Biedma, J. (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.

- Hart, S. (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis Books Limited. Disponible en <https://books.google.es/books?id=xrwU9oTtvo8C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [Consultado el 20/03/2018].
- Martínez Fernández, A. (2006). “Entre *Señoras, Mujeres con Sombrero y Princesas*: La Representación Femenina en Serrat, Silvio y Sabina”. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y cultura*, Vol. 3.1., Spring 2006, pp. 33-43. Disponible en: <http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol3-1.html> [Consultado el 31/03/2018].
- Menéndez Flores, J. (2016). *Sabina. No amanecerá jamás*. Barcelona: Blume.
- Miguel Martínez, E. de (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- Neyret, J. P. (2004). “Polvo enamorado. Quevedo y el barroco español en la poética de Joaquín Sabina”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No. 27. Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html> [Consultado el 15/04/2018].
- Prado, B. (2002). «Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina». En J. Sabina, *Con buena letra* (pp. 15-20). Barcelona: Temas de Hoy.
- Oviedo, J. M. (2012). «La primera vanguardia. Tres grandes poetas: Huidobro, Vallejo, Neruda. La voz de Girondo. Los “Contemporáneos”». En *Historia de la literatura hispanoamericana (vol. 3). Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* (pp. 277-387). Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez-Gaona, M. (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Sabina, J. (2001). *Ciento volando de catorce*, 16ª ed., (2012). Madrid: Visor.
- _____ (2002). *Con buena letra*. Barcelona: Temas de Hoy.
- _____ (2010). *Esta boca es mía*. Barcelona: Ediciones B.
- _____ (2016, febrero 28). Estos días azules, este sol de la infancia. [Discurso]. Junta de Andalucía. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/109509> [Consultado el 28/02/2018].
- Siles, J. (2005). «Poesía hispánica y modernidad literaria». En A. Sánchez Robayna y J. Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas* (pp. 63-86). Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- Valdeón, J. (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.

- Valender, J. (2010). «Introducción». En J. Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa* (pp. 7-73). Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- Vallejo, C. (1988). *Obra poética*. Madrid: CSIC.
- Zamora Pérez, E. C. (2000). *Juglares del Siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

ANEXO

Abreviaturas de los discos citados

La lista está dispuesta por orden alfabético considerando los números anteriores a las letras. Los años de publicación de los álbumes se encuentran igualmente abreviados; todas aquellas fechas inferiores al número 78 —año, 1978, de publicación de *Inventario*—, corresponden al siglo XXI⁵⁹.

19d, 99, *19 días y 500 noches*

Al, 05, *Alivio de luto*

Dc, 02, *Dímelo en la calle*

Dp, 03, *Diario de un peatón*

Ebm, 94, *Esta boca es mía.*

Eí, 98, *Enemigos íntimos*

Fyq, 92, *Física y química*

Hdh, 87, *Hotel dulce hotel*

Htg, 88, *El hombre del traje gris*

Inv, 78, *Inventario*

Jyp, 85, *Juez y parte*

Lnt, 17, *Lo niego todo*

Mc, 80, *Malas compañías*

Mp, 90, *Mentiras piadosas*

Nsm, 00, *Nos sobran los motivos*

Rr, 84, *Ruleta rusa*

Vyr, 09, *Vinagre y rosas*

Ymmc, 96, *Yo, mí, me, contigo*

Letra de «Cerrado por derribo»⁶⁰

Este bálsamo no cura cicatrices,

⁵⁹ El modelo empleado es el propuesto por Emilio de Miguel Martínez en *Joaquín Sabina. Concierto privado* (2008).

⁶⁰ Se trata de la reproducción ofrecida por Sabina en *Con buena letra* (2002).

esta rumbita no sabe enamorar,
este rosario de cuentas infelices
calla más de lo que dice,
pero dice la verdad.

Este almacén de sábanas que no arden,
este teléfono sin contestador,
la llamaré mañana, hoy se me hizo tarde,
esta forma tan cobarde
de no decirnos que no.

Este contigo, este sin ti tan amargo,
este reloj de arena del arenal,
esta huelga de besos, este letargo,
estos pantalones largos
para el viejo Peter Pan.

Esta cómoda sin braguitas de Zara,
el tour del Soho desde un rojo autobús,
estos ojos que no miden ni comparan
ni se olvidan de tu cara
ni se acuerdan de tu cruz.

*No abuses de mi inspiración,
no acuses a mi corazón
tan maltrecho y ajado
que está cerrado por derribo.
Por las arrugas de mi voz
se filtra la desolación
de saber que éstos son
los últimos versos que te escribo,
para decir condíos a los dos nos sobran los motivos.*

Esta paya tan lejos de su gitano,

este penal del puerto sin vis a vis,
esta guerra civil, este mano a mano,
estos moros y cristianos,
este muro de Berlín.

Este virus que no muere ni nos mata,
esta amnesia en el cielo del paladar,
la limusina del polvo por Manhattan,
el invierno en Mar del Plata,
los versos del capitán.

Este hacerse mayor sin delicadeza,
esta espalda mojada de moscatel,
este valle de fábricas de tristeza,
esta espuma de certeza,
esta colmena sin miel.

Este borrón de sangre y de tinta china,
este baño sin rímel ni nembutal,
estos huesos que vuelven de la oficina,
dentro de una gabardina
con manchas de soledad.

*No abuses de mi inspiración,
no acuses a mi corazón
tan maltrecho y ajado
que está cerrado por derribo.
Por las arrugas de mi voz
se filtra la desolación
de saber que éstos son
los últimos versos que te escribo,
para decir condíos a los dos nos sobran los motivos.*