

La biblioteca de Joaquín Sabina

Influencias e intertextualidades
en sus letras

JAVIER SOTO ZARAGOZA



LA CASA DE
LA
RIQUEZA



LA BIBLIOTECA DE JOAQUÍN SABINA
Influencias e intertextualidades en sus letras

JAVIER SOTO ZARAGOZA



La Casa de la Riqueza

Estudios de la Cultura de España

81

El historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a.C.) bautizó la península Ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalternidad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo xx y principios del XXI. La colección «La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

CONSEJO EDITORIAL:

SUSANA ASENSIO LLAMAS (CSIC, MADRID)
DIETER INGENSCHAY (Humboldt Universität, Berlin)
JO LABANYI (New York University)
FERNANDO LARRAZ (Universidad de Alcalá de Henares)
JOSÉ-CARLOS MAINER (Universidad de Zaragoza)
SUSAN MARTIN-MÁRQUEZ (Rutgers University, New Brunswick)
JOSÉ MANUEL DEL PINO (Dartmouth College, Hanover)
JOAN RAMON RESINA (Stanford University)
ISABELLE TOUTON (Université Bordeaux-Montaigne)
ULRICH WINTER (Philipps-Universität Marburg)

LA BIBLIOTECA DE JOAQUÍN SABINA

Influencias e intertextualidades
en sus letras

JAVIER SOTO ZARAGOZA

La publicación digital en abierto de este libro se ha financiado con fondos de +PoeMAS («MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea»), que es un proyecto de investigación de la Agencia Estatal de Investigación / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona.

Financian también la Facultad de Humanidades y el Departamento de Filología de la Universidad de Almería, el Centro I+D «Comunicación y Sociedad» (CySOC) y el Grupo de Investigación «Teoría de la Literatura y Literatura Comparada» (HUM-444).

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.



Para más información consulte:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Los términos de la licencia Creative Commons para la reutilización no se aplican a ningún contenido (como gráficos, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación de acceso abierto y puede ser necesario obtener un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y obtener el permiso corresponde exclusivamente a la parte que reutiliza el material.

© Iberoamericana, 2024
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2024
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-468-5 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-652-2 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-653-9 (e-Book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968696539>

Depósito legal: M-25032-2024

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros
Foto de la cubierta: Joaquín Sabina en el Estadio de Gran Canaria, 21 de octubre de 2010, Shutterstock / criben.

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

A José Valles, con devoción.

*En cierto sentido, todos los lectores llevamos dentro
íntimas bibliotecas clandestinas de palabras que nos
han dejado huella.*

IRENE VALLEJO

*Con la luz de otras vidas
vivirán otras vidas en mi canto.*

PABLO NERUDA

Índice

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN. Sabina y las abejas.....	15
1. Apuntes sobre la <i>intertextualidad</i> y la <i>influencia</i>	17
2. Consideraciones previas y corpus estudiado.....	26
I. INFLUENCIAS DE LETRISTAS	
CAPÍTULO 1. Bob Dylan	37
CAPÍTULO 2. José Alfredo Jiménez	55
CAPÍTULO 3. Georges Brassens y Javier Krahe (o viceversa)	81
CAPÍTULO 4. El tango y la copla: dos macrotextos.....	105
1. El tango	107
2. La copla	120
2.1. Joan Manuel Serrat	129
CODA. Leonard Cohen y los (muchos) otros.....	133
II. INFLUENCIAS DE POETAS	
CAPÍTULO 5. César Vallejo	145

CAPÍTULO 6. Pablo Neruda.....	165
CAPÍTULO 7. Francisco de Quevedo.....	191
CAPÍTULO 8. Los poetas del 50: Jaime Gil de Biedma y Ángel González	205
CODA. Luis Cernuda, Ramón de Campoamor y Blas de Otero.....	243

III. INTERTEXTUALIDADES

CAPÍTULO 9. Intertextualidades externas	251
1. Inventario alfabético de citas y alusiones.....	267
CAPÍTULO 10. Intertextualidades internas	327
CODA. Sabina, intertexto en textos ajenos.....	335
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	341
APÉNDICE I. Abreviaturas de los álbumes de Joaquín Sabina citados...	375
APÉNDICE II. Corpus estudiado	377

Agradecimientos

Este libro parte de mi tesis doctoral *Una rosa en los callejones: la dimensión literaria del cancionero de Joaquín Sabina*, que pude realizar en la Universidad de Almería gracias a una ayuda predoctoral financiada por la Junta de Andalucía (BDNS: 567163).

El texto ha sido reelaborado para incluir actualizaciones, hacer correcciones y facilitar su lectura, pero es en su esencia el mismo que escribí en el momento de preparar la tesis. Debo, por tanto, especial agradecimiento a José R. Valles Calatrava, que la dirigió con maestría, y al tribunal que se encargó de juzgarla, María Isabel López Martínez, Isabel Navas Ocaña y Francisco Morales Lomas, cuyas apreciaciones han contribuido a mejorar el texto original.

Su publicación, además, ha sido posible gracias a la colaboración y financiación del Proyecto +PoeMAS «MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea» (PID2021-125022NB-I00), la Facultad de Humanidades y el Departamento de Filología de la Universidad de Almería, el Centro de I+D «Comunicación y Sociedad» (CySOC) y el Grupo de Investigación «Teoría de la Literatura y Literatura Comparada» (HUM-444).

INTRODUCCIÓN

Sabina y las abejas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Consideraciones previas y corpus estudiado

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. INFLUENCIAS DE LETRISTAS

CAPÍTULO 1

Bob Dylan

A pocos debió de pillar por sorpresa que en «Lo niego todo»* (*Lnt*, 17) uno de los apelativos habitualmente empleados para referirse a Sabina y que en esa canción resultan negados fuera «el Dylan español», pues casi desde siempre se le ha identificado con el cantautor estadounidense. Se le ha llegado a llamar «el Dylan de los que no sabemos inglés» (Herrera, 2018), «el Bob Dylan en castellano» (Martín, 2016), «nuestro Dylan particular» (Miralles, 2018: 439), o «el Dylan español por excelencia» (Menéndez Flores, 2018a: 275). Matías Uribe lo ha definido como «un cantautor en línea con la canción urbana americana, o sea con Dylan» (cit. por Carbonell, 2011: 163) y Luis Alegre (2011: 524) afirma que cuando a principios de los años ochenta lo escuchó por primera vez encontró en él «una síntesis depuradísima de Dylan y Brassens». Estas descripciones —a las que podrían sumarse muchísimas más, extraídas en la mayoría de los casos de la prensa—, y en especial su proliferación y su perdurabilidad durante los años, son posibles por el hecho de que el propio Sabina ha elevado a un pedestal a Bob Dylan —a quien es bien sabido que escuchó compulsivamente durante su exilio en Londres (Valdeón, 2017: 38)— siempre que se le ha preguntado por él —y en ocasiones también cuando no se le ha preguntado—: se ha referido a él como uno de sus ídolos (Sabina,

2012b: s. p.), lo ha designado «San Bob Zimmerman Dylan» y dice haber oído todos sus discos (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 43), ha afirmado que «en mi santoral, tiene la corona más grande. Está ahí arriba, en el cielo con diamantes» (2006: 53), que «es bueno hasta en sueco» (2006: 359), que «es el mejor poeta de América y de la lengua inglesa actual¹ y también el que más ha influido en varias generaciones» y que le cambió la vida (Sabina, 2016: s. p.), e incluso que haría un disco de versiones de sus canciones (en Valdeón, 2017: 484).

Esta promesa, por ahora incumplida, resulta interesante porque, en el mismo libro en que está registrada, Gonzalo García Pelayo, productor musical, afirma que una vez habló con el mánager de Sabina para intentar que hiciese ese disco de versiones ante la ausencia de uno en español, a diferencia de lo que sucede con otras lenguas, en las que otros cantautores sí han versionado a Dylan (en Valdeón, 2017: 375). Pero resulta mucho más interesante por cuanto Sabina ya ha versionado previamente al de Minnesota, aunque siempre se ha tratado de canciones no muy difundidas y que han corrido suertes diversas. Cuenta Valdeón (2017: 77-78) que en una de las actuaciones junto con Javier Krahe y Alberto Pérez en La Mandrágora, que no fue la que se grabó para el álbum homónimo de 1981, Sabina interpretó una versión de «Man Gave Names to All the Animals» (*Slow Train Coming*, 1979) de la que se tiene constancia por un *bootleg* —una grabación pirata— que realizó Joaquín Carbonell, que se encontraba entre el público. El propio Carbonell (2011: 111) califica esa versión como «libérrima y nada bíblica» en comparación con el original dylaniano, y explica que la editorial de Dylan en España escuchó la canción y se puso en contacto con CBS, la discográfica de Sabina por entonces, para advertirles de que si este volvía a interpretar esa versión o la grababa acabarían con su carrera como cantante —algo más adelante, en «Incompatibilidad de caracteres» (*Jyp*, 85) escribirá «canto algo de Bob Dylan y protesta», en rigor, refiriéndose a la chica de la canción,

1 En esta valoración, que podría parecer desmesurada, Sabina coincide con Richard F. Thomas (2017: 322), para quien Bob Dylan es el mejor artista en lengua inglesa de su tiempo.

aunque sin duda podría leerse una alusión velada a este episodio—, advertencia que Sabina se tomó en serio hasta 1984, cuando la interpretó en el programa *Si yo fuera presidente* (Carbonell, 2011: 113). Tenemos también constancia de que en el documental de 2006 *Tras las huellas de Dylan*, de Fernando Merinero, interpreta una versión de «To Ramona» (*Another Side of Bob Dylan*, 1964), hecho que recoge Valdeón (2017: 375-376). El caso es que solo una versión de Dylan se ha publicado en un álbum, y ha sido recientemente, en el disco en directo *500 noches para una crisis*, del año 2015. En él interpreta «Ese no soy yo», una versión muy libre en español de «It Ain't Me, Babe» (*Another Side of Bob Dylan*, 1964).²

Pero retomando los calificativos con los que comenzábamos, parece haber, por tanto, general acuerdo en calificar a Sabina como un Bob Dylan a la española, como una versión local de una especie de universal, y en consecuencia en condicionar su existencia como artista a la del estadounidense. Según Menéndez Flores (2018a: 80), su «carrera de cantante y compositor no hubiera sido posible de no haber descubierto a Dylan». Su influencia sobre el cancionero de Sabina parece ser, pues, innegable. Ahora bien, el error que habitualmente se comete cuando se observa esta relación es considerar las canciones como un único texto, y no como la suma de un texto verbal (la letra), uno musical (la melodía) y otro performativo (la interpretación) (Romano, 1991: 139-140; Dalbosco, 2021: 68). La influencia de Dylan está más en los dos últimos que en el primero. Es algo que podrá sorprender, pero que el propio Sabina (2016: s. p.) dejó claro en el artículo que escribió cuando a Dylan le concedieron el Premio Nobel de Literatura: «he leído sus letras a conciencia (aunque no diría que me han influido en la escritura; él es un poeta torrencial, un maestro del caos, yo soy más académico)». De hecho, el intento que hizo García Gil (2019) de buscar «las huellas» de Dylan en el cancionero de Sabina, al no orientarse hacia la interpretación de los textos o su andamiaje musical, se redujo a una mezcolanza ineficiente entre el papel

2 Sobre todas estas versiones puede verse el análisis que les ha dedicado García Candeira (2024: 289-297).

de Dylan en la biografía de Sabina y las referencias que hay a él en el cancionero del ubetense, fundamentalmente canciones en apariencia inspiradas en precedentes dylanianos concretos. Aunque no se nos antojan decisivas, sí nos parece útil para el lector interesado presentar al menos algunas de esas inspiraciones en el siguiente párrafo.

Uno de los casos más evidentes es el de «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80), canción que debe mucho a «Talkin' New York» (*Bob Dylan*, 1962) según han contado Menéndez Flores (2018a: 70) y García Candeira (2024: 299-300) y ha confirmado su autor (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 129). Aunque quizás algo más conocida sea la importancia de «Knockin' on Heaven's Door» (*Pat Garret & Billy the Kid*, 1973) para la existencia de «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*Htg*, 88) (Carbonell, 2011: 169, 234; Valdeón, 2017: 169). Sabina, que ha elogiado la canción de Dylan, también ha reconocido esta influencia y ha apuntado que la sombra de su melodía se aprecia además en otras de sus canciones, como «Corre, dijo la tortuga» (*Mp*, 90) (en Menéndez Flores, 2018a: 280). García Gil (2019), como hemos dicho, recoge algunas otras deudas: «Arenas movedizas» (*Dc*, 02) y «I Shall Be Released» (*Music from Big Pink*, 1968), si bien Valdeón (2017: 335) ve una «adaptación muy libre» más que una influencia al estilo de las anteriores; «Pastillas para no soñar» (*Fyq*, 92) y «Rainy Day Women #12 & 35» (*Blonde on Blonde*, 1966), aunque para Nappo (2021: 134) los textos musicales de estas dos canciones apenas guardan relación entre sí; «Peces de ciudad» (*Dc*, 02) y «To Ramona» (*Another Side of Bob Dylan*, 1964); o «Princesa» (*Jyp*, 85) y «Like a Rolling Stone» (*Highway 61 Revisited*, 1965), relación que han señalado también Carbonell (2011: 163) y García Candeira (2024: 304-305), que ve la ligadura en «la actitud de medida condescendencia que las dos voces líricas dirigen al tú —en ambos casos femenino— así como los términos en los que [Dylan y Sabina] evocan su caída en desgracia». Como en este último caso, también vinculada con el texto verbal está la deuda creativa de «El joven aprendiz de pintor» (*Jyp*, 85) con «Positively 4th Street» (1965) que ha sugerido Nappo (2021: 134), o la de «Cuando aprieta el frío»* (*Htg*, 88) con «Girl from the North Country» (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963), según ha propuesto García Candeira (2024: 302-303). Siguiendo este mismo patrón de

canciones de Sabina posiblemente inspiradas en otras de Dylan, es extraño que no se haya señalado hasta ahora la similitud de fondo entre las letanías y los mensajes de carácter universal —más políticos los de Dylan pero ambos a caballo entre el deseo y la interrogación retórica— que aparecen en las letras de «Noches de boda» (19*d*, 99) y «Blowin' in the Wind» (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963).

Como decíamos, aunque se acepten estos vínculos entre canciones específicas lo cierto es que se producen en una minoría poco significativa del cancionero de Sabina (Nappo, 2021: 134). Más general y decisiva es la influencia del conjunto del sonido de Bob Dylan en la obra de Sabina, sea afectando a su totalidad o a una parte en específico, pero ya no relacionando necesariamente dos canciones concretas. Así, por ejemplo, es posible señalar que sus interpretaciones en el álbum *La Mandrágora* (1981) presentan «influencias de Dylan y de J. J. Cale» (Menéndez Flores, 2018a: 73); que todo *El hombre del traje gris* es «un disco muy dylaniano en la forma, en la música» (Carbonell, 2011: 186); que «Medias negras» (*Mp*, 90) posee «un ritmo trotón, muy dylaniano» (Valdeón, 2017: 195); que en *19 días y 500 noches*, como dijo Juan Puchades, Dylan «se le escapa [a Sabina] en cada nota» (cit. por Valdeón, 2017: 337); o que en *Alivio de luto* Sabina afirma que incluyó al cantautor de Minnesota en los agradecimientos «porque su perfume está muy presente a lo largo de todo el disco. Sobre todo en la canción *Resumiendo*, con ese tiempo medio con dos acordes» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 341). La relación de similitudes en el ámbito musical entre ambos cantautores se ve reforzada también por algunas analogías en su evolución, entre las que destaca la electrificación del sonido de Sabina a partir de *Ruleta rusa*, que se habría producido directamente por influencia del idéntico giro dado por Dylan a mediados de los sesenta (Carbonell, 2011: 125-126; Menéndez Flores, 2018a: 79-80; Nappo, 2021: 138-139), algo que de nuevo ha confirmado él mismo (en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 106; Valdeón, 2017: 489). En el tiempo más reciente, Nappo (2021: 136) ha visto también cierto paralelismo —que por lógica no constituye una influencia— entre la vuelta a la forma de Dylan en los setenta y a finales de los noventa y principios del 2000 y la de Sabina en 2017 con *Lo niego todo*.

Si salimos del texto musical y prestamos atención al texto performativo, encontramos enseguida una similitud evidente e ineludible entre Dylan y Sabina, sus voces³ y la aspereza hacia la que han evolucionado:

Neither Dylan nor Sabina has a conventionally melodious voice, but both are distinctive vocalist with excellent phrasing. In their younger days, before countless live performances and innumerable packs of cigarettes, their voices sounded less weathered and more sonorous⁴. Of the two, Dylan's nasally voice is the more versatile [...]. Sabina exhibits better «singing diction» than Dylan, but much of that is due to the Spanish language's clarity and consistency of articulation, especially with regard to vocalic sounds (Nappo, 2021: 138).

Aunque es evidente que Sabina no desgastó a propósito su voz para asemejarla a la de Dylan,⁵ lo cierto es que según esta se erosionaba él iba acercándose a las antiacadémicas bondades performativas de algunos de sus ídolos musicales: «[en *Esta boca es mía*] su voz, en la que se aprecia de forma nítida la erosión de los muchos excesos, con el tabaco y el alcohol a la cabeza, tenía un matiz aguardentoso, quebrado, ronco, sin sombra de maquillaje, que hacía más creíbles sus interpretaciones y guardaba una mayor coherencia con la bilis contenida en sus textos,

3 Esa voz forma parte de la ligadura que García Candeira (2024: 284-289) ha visto entre la de imagen de Sabina como autor —su personaje— y la de Dylan, a la que añade también otro elemento performativo: el uso del sombrero, aunque el bombín de Sabina empieza a ser frecuente solo a partir del siglo XXI.

4 La voz de Dylan, su evolución y sus usos han sido bastante estudiados por sus analistas (Lebold, 2007: 63-65; Yaffe, 2011: 1-30; Mai, 2018: 54-55). Por otra parte, para comprender la evolución de la voz y la dicción de Sabina solo se pueden rastrear los trabajos biográficos de Menéndez Flores (2018a) y, en especial, Valdeón (2017). Es interesante, eso sí, recordar cómo Carbonell (2011: 64) ha destacado la originalidad que esa voz supuso desde pronto en el panorama nacional: «sus canciones poseían una rara mezcla de humedad cabaretera con esos maullidos nasales de Bob Dylan. Una cosa era cierta: nadie cantaba así en España».

5 No comentamos aquí decisiones de producción en sus trabajos para no alejarnos más de la cuenta de nuestro objetivo, aunque quizás a ello se refiera García Gil (2019: s. p.) cuando afirma que «Sabina hizo suya la aspereza vocal dylaniana».

lo que lo acercaba más que nunca a sus amados J. J. Cale, Tom Waits y, por supuesto, Bob Dylan» (Menéndez Flores, 2018a: 198). Además, Sabina ha contado —y aquí sí podría interpretarse una influencia— que el característico fraseo de Dylan fue clave para darse cuenta de que podía y quería dedicarse a la música: «su manera personal de jugar con la fonética, de escupir las palabras, de frasearlas, consiguió que aquel poeta que yo entonces quería ser decidiese convertirse en músico» (Sabina, 2016: s. p.). En el contexto performativo, a la voz hay que añadir la estética, un asunto no menor que relaciona también —muy visible y, por tanto, perceptiblemente— a Dylan y a Sabina y del que bien podría argumentarse una relación de influencia —aunque hacerlo excedería los propósitos de este trabajo—. Valdeón (2017: 40) califica ya al Sabina de la época de *Inventario* como «dylaniano hasta en el vestir», juicio que ratifica Isabelo Garrido, músico a quien conoció en Londres y que se encargó de algunos arreglos del citado álbum: «él [Sabina] estaba entonces muy influenciado por Dylan, incluso en el vestir» (cit. por Valdeón, 2017: 35). Quizás la época de mayor cercanía en este sentido fue justamente esa, la del Sabina iniciático, pues también Nappo (2021: 139) refiere ese tiempo para este asunto en particular: «both have worn similar styles of clothing and, in Sabina's case, his grab from La Mandrágora days closely resembles that worn by Dylan during his Rolling Thunder Review phase on the mid-to-late 1970s». Por último, y relacionado con la estética del autor aunque ya casi en los dominios paratextuales de la canción, las portadas de los álbumes de Sabina alguna vez parecen haber buscado la imitación directa de la estética dylaniana —«la fotografía de *Inventario* parece pretender recrear desde el casticismo jipi setentero al Dylan de *Bringing it all back home*» (Valdeón, 2017: 47)—, y en general puede señalarse cierta semejanza entre la simpleza e incluso el descuido y el carácter diletante de las portadas de los álbumes de ambos cantautores (Nappo, 2021: 139, 164).

Parece quedar entonces claro que, en el terreno de los textos musical y performativo, es posible localizar variadas similitudes entre Sabina y Dylan, algunas de las cuales pueden, con fundamento, señalarse como influencias del segundo sobre el primero. No obstante, y retomando el interés por el texto verbal de las canciones, si como decía-

mos al principio la influencia de Dylan sobre Sabina se ha producido especialmente en asuntos ajenos a las letras, ¿significa esto que no hay en el cancionero sabiniano letras inspiradas en la poética de Dylan más allá de las relaciones entre canciones específicas? Sin duda no debe descartarse que en algunos asuntos y en ciertos casos concretos⁶ sea posible localizar una influencia de Dylan sobre las letras de Sabina, y así lo cree García Candeira (2024: 297-305), que resume su postura al respecto del siguiente modo:

[Las semejanzas entre los cancioneros de Dylan y Sabina] tienen más que ver con la creación de universos o climas, contornos de personajes, tramas narrativas, *ethos* o *pathos* más o menos definidos, y que pueden arrancar de una canción previa para cristalizar en varias del español, o, en menos ocasiones, proceder de modo inverso, es decir, partir de muchas previas para coagular en una del ubetense (García Candeira, 2024: 284).

Ahora bien, no es menos cierto que, fruto de las circunstancias apuntadas al principio, la dimensión del impacto de Dylan sobre la poética sabiniana se ha sobredimensionado (Nappo, 2021: 132). En ese sentido resulta muy iluminadora la comparación entre Dylan y Sabina que lleva a cabo Nappo (2021: 131-169) partiendo precisamente de la crítica hacia lo que titula «an anxiety of influence» (2021: 131) y hacia el citado artículo de García Gil (2019): «Sabina is not nearly as indebted to Dylan as some would like to believe. The subtext of García Gil's article —that many of Sabina's greatest songs would not exist without Dylan's antecedent— is incorrect for many reasons» (Nappo, 2021: 135).

Para resolver esta cuestión es necesario, primero, tener claras cuáles son las principales similitudes y diferencias entre los estilos escriturales de ambos cantautores. De entre los puntos de armonía que identifica Nappo (2021: 138-148), son particularmente reseñables: 1) la ob-

6 Por ejemplo, el propio Sabina ha explicado que «No permita la Virgen» (*Dc*, 02) «tiene una gran influencia de Dylan» (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 293).

sesión por la rima y el virtuosismo practicado en su ejercicio;⁷ 2) el léxico variado, que en buena medida posibilita lo anterior; 3) el uso de ripios; 4) el empleo de figuras como la anáfora, el hipérbaton —de nuevo, orientado a la consecución de la rima—, la antítesis, el símil y la metáfora; 5) el gusto por la paradoja y la ironía; 6) el interés por los temas bíblicos. Entre los puntos de disonancia apuntados por Nappo (2021: 148-158) conviene destacar: 1) que Sabina resulta más humorístico e irreverente que Dylan y hace referencias a sí mismo con mucha más frecuencia que su homólogo americano; 2) que Dylan ha enarbolado varias banderas, varias luchas sociales y políticas,⁸ mientras que Sabina se ha ocupado continuada y casi exclusivamente de la defensa del aprovechamiento de la vida;⁹ 3) que hay muy poco en común entre las tradiciones musicales en las que ambos han desarrollado sus carreras —Dylan se asienta sobre la base del blues, el country o el folk; Sabina parte de la canción de autor española aderezada con la francesa, sobre todo de Brassens, y mezclada con el poso de diversos letristas y géneros latinoamericanos—; 4) que Dylan está marcadamente influido por la generación *beat* mientras que Sabina apenas lo está —aunque hay que decir que lo que hay de ella en su cancionero

7 Sobre la rima en el cancionero dylaniano, véanse Ricks (2016: 40-57), Mai (2018: 57-72) y Saha (2019: 9-14); sobre la rima en Sabina, Soto Zaragoza (2024b). Habría que apuntar, como gran diferencia entre ambos cantautores a este respecto, que, al contrario que Sabina, Dylan en ocasiones sí emplea el verso libre.

8 «Dylan is uninhibited in his thoughts about social injustice. He raises his voice for the downtrodden and is vocal about the sufferings of those who live and die ignobly. The issues of racism, corruption, and injustice are persistent in his songs either directly or allegorically» (Saha, 2019: 17). Para un ejemplo de análisis del compromiso de Dylan véase Mai (2018: 50-54), que disecciona «Chimes of Freedom» (*Another Side of Bob Dylan*, 1964) con esa perspectiva. Esta misma autora también se ha aproximado al interés de Dylan por la Guerra de Secesión y en general por la historia de Estados Unidos (Mai, 2018: 84-88).

9 Sobre el compromiso en el cancionero de Sabina, véase Soto Zaragoza (2023a), donde se explica cómo el ubetense solo practicó lo que podríamos llamar la canción protesta de forma sistemática —aunque algo forzada y definitivamente extemporánea— en *Inventario*, su primer y tentativo álbum, y cómo a partir de entonces la protesta política está prácticamente ausente de su cancionero.

es en buena medida por herencia de Dylan—; 5) que sus influencias poéticas son también distintas; 6) que Sabina es más cultivador de la sinestesia y más cuidadoso que Dylan tanto en el empleo de la métrica como en la selección léxica. Tras este ejercicio comparativo,¹⁰ llega Nappo a varias conclusiones nada despreciables:

Sabina managed to do for Spanish rock music what Dylan did for rock in the English-speaking world: he injected poetry into a medium that had been largely illiterate, and thus gave listeners something much more meaningful to take to their hearts¹¹ [...]. His unusual obedience to rhyme and meter, as well as the other manifestations of his devotion to the discipline of poetry, show Sabina to be much closer to the literary figure of the poet than any other cantautor¹². This includes, of course, Bob Dylan, who was always reluctant to assume that mantle. [...] he and Dylan are more dissimilar than they are alike. Dylan's sombrero would not have looked right on Sabina's head for, although Bob Dylan is the better singer-songwriter, Joaquín Sabina is the superior poet (Nappo, 2021: 159-160).

Y esta última idea bien merece que hagamos un breve aparte. Tan rompedor como denunciar la exageración que se ha hecho de la influencia de Dylan sobre Sabina es considerar que el pretendido pupilo

10 No debe dejar de mencionarse la comparación final que, a modo de ejemplo, establece Nappo (2021: 156-158) entre dos letras similares: «El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Ebm*, 94), de Sabina, y «Tangled Up in Blue» (*Blood on the Tracks*, 1975), de Dylan.

11 Esta cuestión la ha defendido en varias ocasiones el propio Sabina: «como me gustan mucho las palabras de mi idioma, sí que traté de que el *rock and roll* y el rap en español no sonaran como algo mal traducido del inglés. Puede —quizá, tal vez, ojalá— que con ello haya hecho una pequeña contribución a la canción española» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 342); «me parece bien que el rock and roll haya pasado de ser un arte adolescente, donde se hablaba de chicas, motos, velocidad, y sábados noche, a un arte adulto, en el que se puede hablar de otras cosas como han demostrado Dylan o Leonard Cohen» (cit. por Carbonell, 2011: 414).

12 Sabina argumentaría que Nappo olvida en este punto a Krahe, e incluso a Brasens, aunque bien es cierto que la variedad del cancionero sabiniano lo sitúa en una órbita distinta a la de Krahe.

es superior literariamente al maestro. En el inicio de su comparación Nappo (2021: 136) estima que en términos de calidad no hay mucha diferencia entre ambos y que los álbumes de los años noventa de Sabina son comparables con el Dylan legendario de los sesenta; además, considera más constante el cancionero de Sabina (2021: 137), que en su opinión emplea los recursos literarios mejor que Dylan (2021: 132). No es una novedad el situar a Sabina a la altura de Dylan, ya lo hizo, por ejemplo, la edición argentina de *Rolling Stone* en su reseña de *Alivio de luto*: «cuesta encontrar en el idioma castellano un autor con un manejo de las palabras tan fascinante como el de Sabina. Hay que remitirse a Leonard Cohen o Bob Dylan» (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 331-332). Menos frecuente ha sido que se considerase a Sabina superior a Dylan, aunque es algo que señaló sin ambages Paco Lucena, quien fuera representante del primero: «las letras de Sabina, comparadas una a una con las de Dylan, son superiores» (cit. por Carbonell, 2011: 169). De hecho, algunos de los analistas de la obra del cantautor de Minnesota aportan puntos de vista que sostienen la posición de Nappo. Por ejemplo, Hampton (2019: 17) considera que «Dylan differs from several of his contemporaries who went on to develop influential bodies of work as particularly “dense” or “poetic” songwriters».

Cerrada esta digresión y expuesta esta cuestión, la abundante bibliografía existente acerca del cancionero de Dylan posibilita ahondar algo más en sus características literarias y ponerlas en relación con las de Sabina para, ulteriormente, valorar en qué aspectos tiene fundamento considerar una relación de influencia.

Así, un rasgo destacable de la poética dylaniana es su tendencia hacia la universalidad (Mai, 2018: 81; Saha, 2019: 9). En este sentido, aunque la mayoría de las canciones de Sabina puedan considerarse también universales, sí contienen habitualmente un buen número de complejidades significativas que, aunque no imposibilitan la comprensión de la letra a quienes no las detectan o las identifican y entienden parcialmente, aportan un extra de significación y calidad literaria. Ténganse en mente, por ejemplo, «Una canción para la Magdalena» (19d, 99), que además de ser un hermoso canto a una prostituta está sembrada de significativas referencias religiosas (De Miguel Martínez,

2008: 59-62) o «Con la frente marchita» (*Mp*, 90), que no es solo una historia de amor, separación y distancia sino que a su través Sabina alude casi alegóricamente a Argentina, al Proceso de Reorganización Nacional, a la Ley de Punto Final del gobierno de Raúl Alfonsín y a las Madres de la Plaza de Mayo. Ello nos conduce directamente a valorar también los temas de ambos. Ya hemos anotado que en Dylan hay un compromiso político que no está en Sabina, pero los asuntos de los que se ocupa en su cancionero no se reducen, como es lógico, solo a ese; encontramos también, entre otros, las esperanzas, los temores, la tristeza e incluso la nostalgia, el amor y el desamor, la pasión, la muerte o la fe religiosa (Saha, 2019: 14-19). Naturalmente, la mayoría de estos temas son muy universales y sería un error siquiera sugerir que Sabina acude a ellos por influencia de Dylan, aunque en opinión de Carbonell (2011: 103) es gracias a que escuchó y asimiló completamente al de Minnesota que Sabina introdujo en su escritura «elementos tan poco poéticos como la droga, el ruido, el sexo» dando así inicio a «un nuevo lenguaje en la música popular española».¹³

No obstante, un tema que sí es posible considerar que Sabina heredó de Dylan es el interés por los trenes, que adquieren bastante importancia en el cancionero del segundo (Pichaske, 2010: 47-49) —junto con otros medios de transporte como el barco o la carretera en general (Mai, 2018: 101-104)— y lo conectan con la generación *beat*.¹⁴ De

13 Conviene dar cuenta aquí de unas palabras del periodista Matías Uribe al respecto de la capacidad de Sabina para inaugurar en la canción de autor española un modelo distinto, que tenía en la canción americana, de la que Dylan es bandera, uno de sus espejos: «aquel primer disco [*Malas compañías*] fue pues de los primeros en rasgarme las tripas. Y es que por vez primera, educado como yo estaba en las fuentes del pop y del rock, encontraba en España a un cantautor en línea con la canción urbana americana, o sea con Dylan. Ha sido para mí el gran mérito de Sabina: trasvasar de manera formidable el espíritu dylaniano a la idiosincrasia y al cancionero español. *Alivio de luto* sigue todavía fuertemente aferrado a esa herencia. En 1981 [sic.] Sabina estableció un antes y un después de los cantautores en España con ese testimonio. Lo de las rancheras, las rumbas y otras zarandajas no suponían ni suponen ninguna novedad» (cit. por Carbonell, 2011: 162-163).

14 Recuérdese, por ejemplo, que James Campbell (2001: 40) define la expresión *beating it* como «travelling in freight trains».

ello pueden servir como ejemplo unos versos de «Gypsy Lou» (*The Bootleg Series Vol. 9: The Witmark Demos: 1962-1964*, 2010): «Well, I went down to Washington / Then she went to Oregon / I skipped the ground and hopped a train / She's back in Gallus Road again / Hey, I can't win / Gypsy Lou's gone again / Gypsy Lou's gone again» (Dylan, 2004: 27). Esto se traduce en una influencia directa del interés por el perfume romántico y literario de la práctica del *train-hopping* y, en consecuencia, en un ingrediente más para la relación de los trenes con la libertad en el cancionero sabiniano, cuyas breves pero significativas manifestaciones pueden localizarse fácilmente en su producción, como en «Yo me bajo en Atocha» (*Eí*, 98) —«pero siempre hay un tren que desemboca en Madrid»— o, muy especialmente, «Cuando era más joven» (*Jyp*, 85), por todo lo que implica además:

Quando era más joven viajé en sucios trenes que iban hacia el norte
y dormí con chicas que lo hacían con hombres por primera vez,
compraba salchichas y olvidaba luego pagar el importe,
cuando era más joven me he visto esposado delante del juez.

Quando era más joven cambiaba de nombre en cada aduana,
cambiaba de casa, cambiaba de oficio, cambiaba de amor,
mañana era nunca y nunca llegaba pasado mañana,
cuando era más joven buscaba el placer engañando al dolor.

Y es que, de hecho, García Candeira (2024: 298-303) explica que la huella de Dylan en Sabina no se restringe solo a la presencia de los trenes sino que se extiende a los viajes que a su través se realizan —incluso cuando dichos viajes no se hacen por tren— y que incluyen los encuentros con mujeres,¹⁵ la propia épica del viaje y la llegada a grandes ciudades, como Madrid, en el caso de Sabina, o Nueva York, en el de un Dylan que, por ejemplo, comienza así su «Talkin' New

15 Esta cuestión, además de estar presente en los versos de «Cuando era más joven» (*Jyp*, 85) que hemos citado, la ejemplifica García Candeira (2024: 302-303) comparando dos canciones similares: «Girl from the North Country» (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963) y «Cuando aprieta el frío»* (*Htg*, 88).

York» (*Bob Dylan*, 1962): «Ramblin' outa the wild West / Leavin' the towns I love the best / Thought I'd seen some ups and downs / 'Til I come into New York town / People goin' down to the ground / Buildings goin' up to the sky» (Dylan, 2004: 3). En última instancia, sería necesario considerar también como herencia dylaniana, en este caso sí de un tema de alcance más universal, el asunto religioso. Es sabido que la presencia de la religión es importante en el cancionero de Dylan (Gilmour, 2004; Häger, 2009; Kvalvaag y Winje, 2019) y que el estadounidense tuvo entre los años 1979 y 1981 un período cristiano (Manzano, 2021: 58-72); no obstante, la influencia en Sabina no se produce tanto en las formas de representar el tema religioso —que en el ubetense se reduce casi en su totalidad a alusiones bíblicas y al empleo del imaginario y el léxico católicos en canciones que no son en absoluto de tema religioso (Soto Zaragoza, 2023b; Moya, 2023)— como en el interés por él.

Por otra parte, también es interesante tener en cuenta que, al igual que Sabina, Dylan recurre con cierta frecuencia a la intertextualidad y toma prestado cuanto le interesa de manifestaciones artísticas diversas¹⁶ (Mai, 2018: 37-39, 54), si bien su empleo de este recurso no se acerca al de Sabina, que lo ha cultivado con mucha más profusión hasta convertirlo casi en una marca de identidad, aunque no sería descartable considerar que una de las influencias que pudo haber recibido de su escucha temprana del cancionero de Dylan fuera el interés por la palabra ajena —que, como veremos más adelante, no cabe considerar exclusivamente fruto de una influencia dylaniana, pues al menos habría que valorar también el papel de Brassens y, sobre todo, el de la poesía de Gil de Biedma en ello—, no obstante tendríamos que considerar también la capacidad de Sabina para identificar entonces dichas intertextualidades.

Otro nexo entre ambos cancioneros es la narratividad. Las canciones de Dylan cuentan historias (Saha, 2019: 12), y entre sus rasgos

16 Sobre esta cuestión, véase también el monográfico de Raphael Falco (2022) acerca de la originalidad y la imitación en las canciones de Dylan, que entre otros aspectos tiene en cuenta las apropiaciones y las referencias intertextuales.

nos parece especialmente interesante detenernos en sus personajes y sus espacios. En primer lugar, los personajes de Dylan son variados: «the heroes and villains of the ballads, a large gallery of cowboys, all sorts of circus artists, everyday men and women from the old and the new world, plus —of course— a host of beautiful sweethearts» (Mai, 2018: 73). Y destaca su predilección por centrarse en uno solo para contar su historia (2018: 79), lo que facilita que Dylan use sus canciones para escribirse a sí mismo (Lebold, 2007: 57). Es decir, hay en las letras de Bob Dylan una ficción del yo (Hampton, 2019: 18-20) que no es otra cosa que autoficción (Mai, 2018: 89-94), como sucede en «Bob Dylan's Dream» (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963):

While riding on a train goin' west
 I fell asleep for to take my rest
 I dreamed a dream that made me sad
 Concerning myself and the first few friends I had

With half-damp eyes I stared to the room
 Where my friends and I spent many an afternoon
 Where we together weathered many a storm
 Laughin' and singin' till the early hours of the morn (Dylan, 2004: 62).

Esto no hace sino acercar la poética de Dylan a la de Sabina, que tan a menudo tiende a vincular total o parcialmente al yo de sus letras consigo mismo confiriéndole a sus canciones apariencia de confesión autobiográfica (Romano, 2007: 164-165; De Miguel Martínez, 2018: 89), como en el conocido caso de «Pacto entre caballeros» (*Hdh*, 87), que según cuenta Menéndez Flores (2018a: 133) se basa en dos situaciones que Sabina habría vivido de verdad:

No pasaba de los veinte
 el mayor de los tres chicos
 que vinieron a atracarme el mes pasado.

[...] pero el bizco se dio cuenta
 y me dijo «oye, colega,
 te pareces al Sabina, ese que canta». [...]

Me devolvieron intacto,
con un guiño, mi dinero,
la cartera, la cadena y el reloj.

Yo, que siempre cumplo un pacto
cuando es entre caballeros,
les tenía que escribir esta canción.

Sin embargo, cabe destacar que esa ambigüedad entre la identidad del autor y el yo ficcional es un rasgo inherente a muchos letristas (Lebold, 2007: 65), por lo que resultaría arriesgado señalar una influencia de Dylan en este asunto, aunque tal vez sí podría haberla en la particularidad del autorretrato irónico, otra de las señas de identidad de la poética del cantautor de Minnesota (Mai, 2018: 93-94) que encontramos en ocasiones en Sabina (Antezana, 2003: 32; Laín Corona, 2024: 80-81), como en el destacado caso de «Eh, Sabina» (*Rr*, 84). Además, todavía en lo relativo a los personajes, puede apuntarse un interés común por las historias de perdedores (García Candeira, 2024: 304).

Pero también en el espacio y los lugares hay similitudes entre ambos cancioneros. Mai (2018: 95-110) ha dibujado con acierto las líneas principales del empleo que hace Dylan del espacio; de ellas, nos interesa destacar las que se relacionan con el cancionero sabiniano. Como Sabina, Dylan se interesa mucho por los espacios en los que transcurren sus canciones, que con frecuencia son también no lugares,¹⁷ aunque algo distintos de los que emplea Sabina, pues más que bares y hoteles¹⁸ suelen aparecer la carretera —también presente

17 Recordemos que Marc Augé (2000) concibió los no lugares —a los que acudiremos de nuevo más adelante— como espacios de tránsito habitados solo temporalmente por personas que pasan a tener allí una identidad compartida e incluso un cierto anonimato en virtud del cual son, en ese momento, tan solo un pasajero o un cliente, por lo que quedan liberados de las convenciones que habitualmente dictan sus acciones. Ortuño Casanova (2018: 197-199) fue quien primero propuso la posibilidad de observar no lugares en el cancionero de Sabina, e identificó Madrid como su no lugar por excelencia.

18 Acerca de estos espacios en el cancionero sabiniano, véase Zamarro González (2020: 86-90).

en Sabina (Zamarro González, 2020: 82-85), aunque en la mayoría de las ocasiones más como espacio nombrado que como escenario de lo cantado—, la calle o el café. Comparten además el interés por los espacios concretos que representan ciudades específicas,¹⁹ que como es lógico no son las mismas pero entre las que cabe señalar que Dylan, al contrario que Sabina, concede un lugar privilegiado a aquella en la que pasó su infancia.²⁰ Y también en la descripción de estos espacios hay similitudes, pues acostumbra solo a insinuarlos y no a describirlos en detalle, limitación propia del género canción que comparte con Sabina; aunque en el caso de Dylan, más que la insinuación que podemos encontrar en las letras de Sabina, prefiere saltar entre varios lugares que se presumen ya conocidos por el receptor. Por otra parte, hay en Dylan un interés lógico por los espacios propios de la balada que le vienen por la tradición del folk y por los lugares asociados al mito espiritual; es decir, dos aspectos que no están presentes en Sabina.

Recordaremos, para terminar, cómo Nappo (2021: 132) considera que, por las épocas en las que Dylan y Sabina comenzaron sus carreras musicales —dieciséis años después Sabina—, es fácil sugerir una influencia del primero en el segundo y que lo complicado, por tanto, es ser capaces de establecer los límites de esa influencia tan ampliamente asumida. El propio Sabina (2016: s. p.) ha escrito que Dylan le cambió la vida, por lo que sería un error negar que el cantautor más influyente del último medio siglo no haya dejado mella en él; pero de lo expuesto en las páginas anteriores se deduce que de poder considerar a Bob Dylan una de las principales influencias de Joaquín Sabina no sería en sus letras, sino en todo lo demás: en cómo suenan muchas de sus canciones por influencia del estadounidense y en su propia figura, su voz e incluso su indumentaria. Esto no quiere decir que no exista una huella de Dylan en lo literario, sino que esta se nos antoja

19 Véase sobre este asunto el «Atlas de lugares sabinianos» elaborado por Ortuño Casanova (2018), del que se deduce que, entre otras más o menos mencionadas, Madrid es la ciudad más importante.

20 Para evitar digresiones de carácter más bien biográfico, remitimos en este punto al análisis del arraigo y el desarraigo en las canciones de Sabina que ha realizado Ortuño Casanova (2024: 244-249).

menos evidente que la de autores como los que se tratan en las páginas siguientes, quizás porque, como ha dicho García Candeira (2024: 305), la influencia de Dylan en Sabina «es objeto de una asimilación intensa y sostenida» y, por tanto, «adquiere la forma de una profunda y extensa *impresión*, en el sentido etimológico y neoplatónico del término, que recorre la cartografía imaginativa de su cancionero». Quiere esto decir que tal vez la huella de Dylan en Sabina sea tan antigua, tan esencial, tan ontológica, que solo pueda decirse que está ahí, por el efecto mismo de ser Dylan quien es y por ser Sabina un antiguo y confeso admirador. Es probable que Sabina aprendiera la lección de Dylan sin proponérselo, y por eso en ocasiones sus canciones tienen ecos de su perfume, pero esa generalidad se desvanece en la mayoría de los casos cuando se trata de buscar influencias específicas. De ahí que no solo puedan señalarse notables diferencias entre sus poéticas, sino que buena parte de sus semejanzas sean extremadamente genéricas —es decir, las letras de Sabina se parecen en ese aspecto a las de Dylan pero también a las de muchos otros; un ejemplo evidente es la presencia del tema del amor— o nada haga presagiar que estén en Sabina por influencia de Dylan. Si hubiera que señalar qué rasgos del estilo escritural de Dylan pudieron haber tenido impacto en las letras de Sabina, habría que apuntar a los trenes y el romanticismo del viaje derivado del *train-hopping*, así como el tema religioso —que deben a Dylan, además parcialmente, solo su presencia y no tanto la manera de tratarlos— y quizás también al gusto por los autorretratos irónicos, pero poco más.

CAPÍTULO 2

José Alfredo Jiménez

Solamente un letrista de entre los que Sabina no ha conocido —casos como los de Krahe o Serrat añaden la amistad al mérito para la alabanza— iguala o incluso supera —en intensidad, que no en cantidad—¹ a Bob Dylan en el subjetivo terreno del elogio: José Alfredo Jiménez, considerado sin duda «una institución de instituciones» en México (Monsiváis, 2002: 13) y posiblemente el más grande compositor de rancheras (Gradante, 1982: 36), género sobre el que conviene hacer unas breves precisiones iniciales.

La canción ranchera es uno de los tipos de canción mexicana, al igual que la canción corrido, tal como explica Gradante (1982: 37-

1 Una muy notable excepción la constituye varios momentos de la primera mitad de la película documental *Sintiéndolo mucho* (León de Aranoa, 2022). En ella tiene una destacada presencia la figura y alabanza de José Alfredo Jiménez, cuya obra y ambientes Sabina demuestra conocer bien. Más antigua, aunque seguramente menos conocida, es su intervención en el ciclo «La Música Contada», organizado en Málaga en 2002, donde no solo elogió la obra de José Alfredo sino que, en ejercicio del perfeccionismo escritural que lo caracteriza, planteó que él retocaría alguno de los versos más memorables del mexicano, lo que denota además la atención con la que lo ha escuchado (en Lamusicacontada, 2010a: 0:00-1:20).

44), que además sintetiza en unas pocas páginas la historia de la canción mexicana y sus tipos, con especial atención a la ranchera. José Alfredo escribió en su mayoría rancheras, aunque en su cancionero también hay varios corridos. La diferencia esencial entre ambos tipos de canción —al menos para nuestros intereses— es que en la ranchera el yo se expresa en primera persona mientras que los corridos son narraciones en tercera persona, sobre otros y no sobre uno mismo (Archabala Fernández, 2013: 145). Es decir, que en los corridos, al menos en los de José Alfredo, «se habla más de hechos que de lamentos» (2013: 212). Por otra parte, el género de la canción mexicana encaja a la perfección con las motivaciones habituales de la poética sabiniana:

A Sabina le supone un alivio poder expresarse con esa fuerza tan visceral como es la ranchera, el vals mexicano, el bolero incluso. Liberado de esa costra de prejuicios culturales, que veían en lo mexicano un poso de música vulgar, ramplona y pegada a los sentimientos más bajos, Sabina se apropia de toda la energía que emiten esos ritmos, esas historias apasionadas, que tienen en José Alfredo Jiménez a su genio creativo (Carbonell, 2011: 186-187).

En palabras del propio Sabina: «la ranchera es el blues en español. Sobre todo después de conocer a Chavela Vargas, Tenampa, la plaza Garibaldi y después de oír a José Alfredo Jiménez. Eso sí me sale con una tremenda naturalidad, porque si te sientes abandonado, solo o triste no hay estructura mejor para llorar como la ranchera» (cit. por Plaza, 1999: s. p.).

Y en lo que se refiere a su valoración de José Alfredo, cuando Sabina se ha referido al mexicano no ha dejado espacio a las dudas sobre la admiración que profesa por su obra, muy en especial —en este caso sí— por sus letras, y la influencia que ha ejercido en la suya:

A mí quien más me gusta² es José Alfredo Jiménez, que no había leído un libro en su puta vida y escribió canciones maravillosas, para morirse.

2 Por el contexto, puede que Sabina se refiera a quien más le gusta en lengua española, aunque no está claro y es posible también que hable en términos absolutos.

[Comienza entonces a tocar la guitarra, guitarra que no ha soltado desde que la tomara, y a cantar]: «Que te den lo que no pude darte / aunque yo te haya dado de todo...». ¡No se puede escribir mejor!... [Y sigue]: «... Cuántas cosas quedaron prendidas / hasta dentro del fondo de mi alma...». ¡Mira qué versos! ¡Ni Mallarmé los mejora! «Cuántas luces dejaste encendidas, / yo no sé cómo voy a apagarlas.»³ Es que no se puede escribir mejor... (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 359).

Yo decía hace años, voy a cantar una canción de José Alfredo Jiménez, y nadie sabía quién era. Todo el mundo conocía «El rey», pero nadie sabía que era de José Alfredo. Me pongo esa medalla. Qué barbaridad de compositor. A estas alturas creo que José Alfredo, si pienso en la gente que me ha influido seriamente, creo que les echa un pulso. Creo que, por ejemplo, le echa un pulso a Dylan (cit. por Valdeón, 2017: 486).

Son muchas las similitudes existentes entre los cancioneros de José Alfredo y Sabina, y en buena parte de los casos no es arriesgado afirmar que tal similitud pueda deberse a una relación de influencia —si no exclusivamente de José Alfredo, al menos en parte—, sin embargo esa amplitud de aspectos en común nos sitúa ante la necesidad de escoger el punto del que partir. Quizás lo más adecuado sea comenzar por lo más evidente, por el rasgo más conocido de las canciones de José Alfredo: sus temas. El mexicano fue un hombre del pueblo que compuso y cantó para sus iguales (Gradante, 1982: 37; Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 146-147), era «popular sin proponérselo» (Monsiváis, 2002: 14) y el éxito que tuvo desde pronto en verter sobre sus canciones la filosofía y sensibilidad de sus receptores le granjeó el epíteto «El compositor del pueblo»⁴ (Gradante, 1982: 55). Así, los asuntos cantados por José Alfredo, que devienen en experiencia

3 Los versos que cita Sabina pertenecen a «Que te vaya bonito». Anotamos aquí que, a diferencia del caso de otros músicos —como pueden ser Dylan o el propio Sabina—, el cancionero de José Alfredo Jiménez no está tan claramente repartido en álbumes, por lo que solo podemos indicar sus títulos.

4 Ese pueblo, obviamente, es el mexicano. José Alfredo Jiménez y su obra son la popularidad mexicana quintaesenciada, y Sabina lo sabe y se lo reconoce: «no creo que haya otro caso en el mundo que encarne más, por encima de las diferencias

catártica (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 147), tienen en su centro a personas comunes⁵ —aspecto que late en la cimentación del cancionero sabiniano— y sus problemas, que en la inmensa mayoría de los casos son de tipo amoroso, por lo que el gran tema en torno al que giran sus canciones, y por lo que es más conocido, son las penas de amor ahogadas en alcohol. En la comprensión de ese universo, y en la aplicación de sus códigos rectores —que resumimos a continuación— a su propia poética, Sabina parece el alumno más aventajado del mexicano: «José Alfredo es el parvulario obligatorio de cuantos alguna vez quisieron escribirle y cantarle al desamor en una pecera de tequila donde reposan lágrimas [...]. Sabina, como nadie antes o después, reclamará su indiscutible puesto como heredero natural, renacentista y golfo de José Alfredo» (Valdeón, 2017: 301).

El yo masculino que protagoniza las rancheras de José Alfredo Jiménez está marcado por la catástrofe, pues su destino es perder el amor, la juventud o la vida (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 149) —de ahí que Monsiváis (2002: 13) se refiera a José Alfredo como «el poeta de la desolación» y afirme que aquello que lo distingue de otros letristas es «su aceptación sin reticencias de las virtudes del pesimismo» (2002: 29)—, lo que revela una temática que complementa el elevado número de canciones dedicadas al desamor con asuntos como la fortuna y el destino, el orgullo, los efectos de la vida y estructura social de las ciudades modernas en la tradición cultural mexicana de pequeñas ciudades y pueblos, y experiencias personales de juventud, envejecimiento y vida (Gradante, 1982: 54). Ahora bien, el elemento vertebrador del cancionero de José Alfredo lo constituye el yo desengañado: «un enamorado que se siente derrotado ante la pérdida del objeto amoroso, en un mundo sombrío cercano a la muerte. Se de-

de clase ni de generaciones, el alma de un país. Sin José Alfredo, México, al menos el que yo amo, sería menos México» (cit. por Carbonell, 2011: 187).

5 Afirma Arechabala Fernández (2013: 102) que los personajes de los corridos de José Alfredo «no son figuras célebres, y en la mayoría de los casos no tienen realidad histórica», lo que constituye otra similitud con el cancionero de un Sabina que, salvo excepciones como «Qué demasiao»* (*Mc*, 80) o «Con un par» (*Mp*, 90), cuando cuenta historias los personajes suelen ser completamente ficticios.

fiende de esta situación vagando por los caminos de pueblo en pueblo, consolándose con sus canciones, y mitigando su dolor con el alcohol» (Arechabala Fernández, 2013: 157). En estas canciones, por tanto, el enunciador es el yo y la interpelada por su lamento es la mujer (2013: 93), hasta el punto de poder decirse que las canciones de José Alfredo «son cartas de amor que envía a la persona amada y son el testimonio de un tiempo en el que el objeto amado no está presente» (2013: 178). Es importante destacar el hecho de que la interlocutora de la canción realmente no habla, sino que es todo un monólogo del yo (Jiménez Gálvez, 2013: 69), en una técnica de «falso diálogo» (Arechabala Fernández, 2013: 45) que es común encontrar también en letras de Sabina como, por ejemplo, «Princesa» (*Jyp*, 85): «ya no te tengo miedo, / nena, pero no puedo / seguirte en tu viaje, / cuántas veces hubiera / dado la vida entera / porque tú me pidieras / llevarte el equipaje».

Al constituirse las canciones de José Alfredo en una evocación de la ausencia de la persona amada o de la nostalgia de su compañía, aparece con frecuencia «el tema de la distancia, del obstáculo, de la separación que elude el encuentro con el otro» (Arechabala Fernández, 2013: 198). Esa distancia entre el yo y su amada puede deberse, por supuesto, a causas distintas de la separación física, como es el caso de la pertenencia a clases sociales distintas, e incluso a clases morales diferentes —la decencia frente a la canallería— (2013: 62):

Que no somos iguales, dice la gente;
que tu vida y mi vida, se van a perder,
que yo soy un canalla y que tú eres decente,
que dos seres distintos, no se pueden querer.

Pero yo ya te quise y no te olvido
y morir en tus brazos es mi ilusión;
yo no entiendo de esas cosas de las clases sociales,
sólo sé que me quieres y que te quiero yo (Jiménez, 2002: 291).

Encontramos aquí, de nuevo, una semejanza notable con la poética de Sabina —y en general con el conjunto de la tradición literaria—, en la que no es infrecuente hallar canciones en las que se contemple

la unión amorosa de dos mundos distintos, si bien Sabina suele optar más por la vía de lo implícito, como en «Yo también sé jugarme la boca» (*Dc*, 02): «el perfume tabú de Chanel / y el cubata de Larios / no acostumbran buscarse un motel / cuando cierran el bar».

Por otra parte, una vez traídas a colación las clases sociales, parece el momento más oportuno para prestar atención a otra constante en el cancionero de José Alfredo que sin duda lo es también en el de Sabina: la marginalidad.⁶ El de Guanajuato «hace suya la marginalidad de la nación entera» (Monsiváis, 2002: 16), y lo hace gracias a su conocimiento de la cultura popular (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 146), identificándose como un desolado y humilde marginado más (Arechabala Fernández, 2013: 171) o bien a través de un inventario de personajes que, en el ámbito de la canción española, diríamos en su mayoría muy sabinianos:

Los protagonistas son los marginales, los perdedores de siempre, los perseguidos, dipsómanos, prostitutas, encarcelados, campesinos pobres que se eclipsan sin dejar rastro, apartados del desarrollo modernizador que experimentan bajo forma de cárceles, lejos de una vida satisfactoria; suspiran por estar fuera de las leyes, por conseguir, aunque sea en el plano de lo imaginario, seguridad y descanso (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 154-155).

La gran diferencia entre ambas representaciones de la marginalidad radica en que los personajes marginales de Sabina no siempre pretenden abandonar esa vida y, en cualquier caso, rara vez aparecen retratados marcados por la pesadumbre, sino más bien inscritos en la filosofía vitalista y hedonista que preside su cancionero, como ocurre en «Balada de Tolito» (*Jyp*, 85) o «Con un par» (*Mp*, 90). Ese *modus vivendi*, en cierto modo, también está presente en las letras de José Alfredo, en las que se reivindica la vida como viaje, como camino en el que disfrutar del instante (Arechabala Fernández, 2013: 125-126).

6 Sobre la presencia de la marginalidad en Sabina puede verse, además del inventario de presencias elaborado por Menéndez Flores (2016: 107-112), el estudio de Zamorro González (2020: 39-79).

Sin demasiados ambages podríamos hablar de la equivalencia mexicana del sujeto radicalmente urbano que en el cancionero de Sabina adopta idéntica postura ante la vida,⁷ máxime cuando también José Alfredo desprecia la muerte, aunque en su caso también la vida (2013: 137), por lo que el *carpe diem* no es tan acusado como en Sabina, o al menos no tiene idénticas motivaciones⁸

Esta noche me voy de parranda
para ver si me puedo quitar
una pena que traigo en el alma
que me agobia y que me hace llorar.

Si me encuentro por ahí con la muerte,
a lo macho no la he de temer,
si tu amor lo perdí para siempre
qué me importa la vida perder (Jiménez, 2002: 143).

Pero volvamos al yo enamorado al que habíamos dejado lamentando la ausencia de la mujer amada. De acuerdo con Arechabala Fernández (2013: 74), al sujeto enamorado le cuesta asimilar el abandono: «se escapa de la realidad fantaseando con un reencuentro con la per-

7 No es exagerado decir que el gran manifiesto —o al menos uno de ellos— del hedonismo que preside el cancionero de Sabina es la irónica «Pastillas para no soñar» (*Fyg*, 92), a la que pertenecen versos como «si lo que quieres es vivir cien años / no pruebes los licores del placer», «y ponte gomina que no te despeine / el vientecillo de la libertad», «si lo que quieres es vivir cien años / vacúnate contra el azar» o, en definitiva, «si lo que quieres es cumplir cien años, / no vivas como vivo yo».

8 Sintetizando mucho podemos decir que Sabina, cuyos primeros álbumes se producen en la década de los ochenta, se verá desde entonces muy marcado por ese tiempo, en especial por un «hedonismo escapista» (García Candeira, 2021: 117) consecuencia de la relajación de las pautas sociales y la reivindicación del disfrute (Zamora Pérez: 2000: 221). Así, muy en resumen puede afirmarse que Sabina «hace muestra de una amplia gama de recursos para ilustrar su impostura contra los convencionalismos. En el cancionero se muestra un continuo rechazo a la idea de la responsabilidad. No duda en animar a huir de una vida rutinaria, partiendo de la base que la felicidad está fuera de ella» (Zamarro González, 2020: 192).

sona amada, bien sea en la muerte o en la certeza de la reconciliación, de modo que reafirma el amor por el objeto desaparecido, aunque este amor reavive el dolor». Es decir, el yo de José Alfredo no se da por vencido. Con una fe inquebrantable que es para él certeza cree siempre poder recuperar el amor perdido (2013: 77) porque considera que él «representa el amor del bueno»⁹ que ningún otro le puede igualar¹⁰ (2013: 113); recuérdese el estribillo de una de sus canciones más conocidas, «Que se me acabe la vida»: «a ver si saben poner / el mundo a tus pies / como yo lo hacía: / a ver si saben / decir las cosas de amor / que yo te decía» (Jiménez, 2002: 241). Esa lucha constante por recuperar el amor perdido termina imprimiendo en el yo derrotado un aura melancólica y sombría que llega hasta el extremo de la minusvaloración (Arechabala Fernández, 2013: 165-166) —algo, por cierto, bastante extraño en los sujetos amadores sabinianos, que sí comparten otros muchos estados y fases del duelo amoroso de José Alfredo—, pues en definitiva en las canciones del mexicano lo que domina al yo no es la razón, sino el corazón, el amor desbordado hasta los límites de la incompreensión (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 153-154). El dolor causado por el recuerdo autoevocado de la amada ausente y la penosa y patética situación en que se encuentra el sujeto amador de José Alfredo es lo que lo empuja a compartir su dolor con otros personajes que se entienden sumidos en una situación semejante o al menos a los que se les presupone un rasgo empático y que son, fundamentalmente, el cantinero, sus otros clientes y los mariachis (Arechabala Fernández, 2013: 88, 101).

Llegamos así al momento más reconocible de las rancheras de José Alfredo Jiménez: la queja de amor, alcoholizada y casi catártica. Estas fiestas, que por supuesto ocurren durante la noche (Jiménez Gálvez, 2013: 67), tienen lugar en la cantina, el feudo de José Alfredo:

9 El «amor del bueno» es una imagen que Arechabala Fernández toma prestada de «De un mundo raro»: «cuando te hablen de amor y de ilusiones / y te ofrezcan un sol y un cielo entero, / si te acuerdas de mí, no me menciones / porque vas a sentir amor del bueno» (Jiménez, 2002: 101).

10 En «Cuenta conmigo»* (Ot, 12), por cierto, leemos «yo te querré como jamás te quiso / quién más te haya marcado».

La cantina no es un lugar de aislamiento sino de encuentro, ya que allí permanecen los últimos parroquianos de una noche larga y se brinda con ellos. Es un espacio para recordar y para buscar el apoyo de los otros que pasaron por la misma experiencia del mal amor [...]. A la cantina se vuelve tras el fracaso amoroso para mitigar el dolor, para reparar a través del alcohol la pérdida, para luchar contra el vacío afectivo [...]. La cantina es un espacio relacionado con la fiesta, con lo dionisiaco, donde el alcohol unifica edades, a conocidos y desconocidos, y favorece el amor y el goce (Arechabala Fernández, 2013: 127-128).

La cantina, entonces, no es otra cosa que un microcosmos que contiene distintas partes del mundo representadas por los personajes que pasan por ella y que se constituye como una heterocronía en la que el tiempo se suspende (2013: 120-121) y se anulan también las convenciones para dar cabida a individuos cuyo comportamiento se desvía de la norma social (2013: 126). De la cantina de José Alfredo bebe, sin duda, el bar de Sabina,¹¹ tanto por la socialización que sus personajes realizan allí como por su condición de no lugar, también presente en la obra de José Alfredo, pues como indica Monsiváis (2002: 25) en la cantina de sus canciones pueden alternar fraternalmente verdugos y jueces —«vagué por cientos de ciudades, / me conocen en los bares, / pero no saben quién soy» leemos en «Delirium tremens (tremendo delirio)*» (*Eí*, 98)—. Quizás la canción donde más claramente se vea la influencia de José Alfredo en este sentido sea «El Café de Nicanor» (*Dc*, 02), pues presenta extensamente a un yo abandonado por su mujer que va al local de siempre en busca de consuelo:

11 «En lo relativo al mundo de los bares, [en las letras de Sabina] se emplean de modo maestro los comportamientos rituales de carácter social para articular el argumento de sus canciones: el pedir una copa en un bar, el invitar a alguien o el aceptar una invitación y el pagar una ronda. Estos tres elementos cumplen una función clara dentro de las canciones haciendo avanzar el argumento o dislocar la atención hacia otro asunto. Se aprecia una dinámica repetitiva, casi de vaivén, en la relación de los personajes y los bares —o la mala vida—. Se llega a ésta mediante un golpe, normalmente de corte amoroso, estableciéndose la cadena abandono, bar, copa / drogas, nueva compañía. Esta dinámica se puede plantear de modo burlesco o con tintes semidramáticos» (Zamarro González, 2020: 179).

La noche que Guillermina,
 no contenta con la patria potestad
 y el ático en Concha Espina,
 quiso el Volvo en propiedad,
 tirado en una cuneta
 me desperté,
 a dos leguas de El Café,
 con una maleta al hombro
 llena de escombros
 y un bollo de pan de ayer.

«Le hemos echado de menos»,
 me dijo el bueno del barman que me sirvió,
 vaso largo y con limón,
 la misma copa de ron
 que, el lunes va a hacer un año,
 me dejé en el mostrador.
 Después de pagar dos rondas
 (tres, contando la del baño)
 recuperé,
 entre la condesa y Julio,
 mi escaño de contertulio,
 mi carné de fundador
 de la mesa más redonda
 de El Café de Nicanor.

Pero no se trata solo de esta canción, sino que toda la dinámica de acudir a los bares tras el fracaso amoroso tiene inequívocamente su germen en José Alfredo y en toda la tradición cancioneril mexicana que encabeza y representa:

[...] un Sabina que encontró en aquella mitología de la soledad cantinera el embarcadero perfecto para recalar tras los años locos de la Movida madrileña. Necesitaba encontrar otro personaje, menos rocanrolero y más poeta de taberna, quizá igual de golfo pero más romántico; un canalla melodramático; y el pasaporte a ese destino vital se lo puso por delante Chavela Vargas, con el sello de José Alfredo Jiménez¹² (Márquez Sánchez, 2019: s. p.).

12 El parlamento de Márquez Sánchez en el fragmento que citamos se apoya sobre la tesis, expuesta un poco antes por él mismo, de que Sabina descubre México «de

No resultan extraños, por tanto, los tan significativos versos de «Por el bulevar de los sueños rotos» (*Ebm*, 94): «las amarguras no son amargas / cuando las canta Chavela Vargas / y las escribe un tal José Alfredo». Sabina encontró en el universo del mexicano todo un andamiaje de patetismo y verdad sobre el que edificar su melancolía. Y el centro neurálgico de todo ello es el bar, la cantina, donde no puede faltar otro ingrediente necesario para José Alfredo y, en el caso de Sabina, tomado sin duda de este cuando se aplica al contexto de la pena de amor: el alcohol.

En palabras de Monsiváis (2002: 24), «José Alfredo conduce el género de la celebración alcohólica a su cumbre, y a su conversión en anacronismo». Teniendo en cuenta la presencia también destacada que tiene el alcohol —y otras sustancias que en ocasiones cumplen análoga función— en el cancionero de Sabina,¹³ es fácil comprender que se interesara por este aspecto de la obra del mexicano:

En concreto, José Alfredo Jiménez llegó a registrar 236 composiciones. De ellas, casi medio centenar versaban sobre la bebida [...]. En casi el veinte por ciento de su obra aparecen los conceptos «borracho», «tequila», «licor» o «bebida». También tienen presencia relevante en su producción los términos «destino», «llanto», «tristeza», «muerte», «corazón», «noche», «revancha», «sufrimiento», «pena», «desprecio», «besos» y «despedida». ¿Cómo no iba a quedar prendado Sabina de un compositor de esas características? (Márquez Sánchez, 2019: s. p.).

En el cancionero de José Alfredo el alcohol actúa como consuelo y salvación del sujeto que pena de amor (Arechabala Fernández, 2013:

una forma visceral» a principios de los años noventa y en buena medida gracias a Chavela Vargas (Márquez Sánchez, 2019: s. p.), amiga de Sabina pero también de José Alfredo Jiménez y una de sus más destacadas intérpretes (Valdeón, 2017: 233). Coincide en ello con Medina Bañón (2001: 71-72), que en general considera que Hispanoamérica se hace presente con notoriedad en el cancionero de Sabina a partir de esa década. Sobre la construcción de América Latina en sus canciones véase también Ortuño Casanova (2024: 265-274).

13 Sobre este asunto véanse el inventario de presencia del alcohol y la droga en las canciones de Sabina elaborado por Menéndez Flores (2016: 282-283) y el análisis de la cuestión realizado por Zamarro González (2020: 169-180).

136, 180, 338; Salvador Benítez, 2022: 24), hasta el punto en que la borrachera «se vuelve condición del éxtasis amoroso», por lo que puede afirmarse que «el amor se alcoholiza y el alcohol se erotiza» (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 152). En Sabina no es difícil encontrar comportamientos similares; por ejemplo, en «Viridiana» (*Ymmc*, 96) alude al «tequila de los solitarios», en el estribillo de «Ponme un trago más» (*Mp*, 90) se lee «la canción que cantan, / de bar en bar, / los que beben para olvidar», y en «19 días y 500 noches» (*19d*, 99) el yo abandonado regresa «a la perdición / de los bares de copas». El alcohol como vía de escape del sufrimiento amoroso es seguramente una de las improntas más claras de José Alfredo en el cancionero de Sabina, pues la forma en que habitualmente se manifiesta —volver o acudir, tras el abandono o al reavivarse el dolor, al bar a beber, sea entre conocidos o desconocidos pero siempre bajo los efectos producidos por su condición de no lugar e incluso también de heterocronía, para olvidar, para ahogar en alcohol las penas— guarda mucha relación con el argumento habitual de las composiciones del mexicano.

En este punto, también es pertinente prestar atención a la mujer, la causa del dolor de los sujetos amorosos de José Alfredo, pues en algunos asuntos se aprecia también la influencia en —o al menos la marcada similitud con— el cancionero de Sabina. Resume Monsiváis (2002: 21) que en las letras del guanajuatense «a las relaciones humanas, según la interpretación prevaleciente en la época, las fijan la maldad inherente de las mujeres, las debilidades del macho y la suerte», introduciendo así a una mujer malévola que está también presente en las letras de Sabina. Partiendo de la base de que los sujetos enamorados de José Alfredo parecen en el fondo tener miedo a la plena satisfacción amorosa (Arechabala Fernández, 2013: 109), se antoja lógica la frecuente aparición de la ingrata, «una mujer cuya fidelidad puede ponerse en duda, una cualquiera, que hace cosas que no están permitidas y cuyo amor es engañoso y no duradero», a la que busca el sujeto amoroso en pos del «gozo del dolor del abandono, el placer y el sufrimiento a la vez» (2013: 206), una deriva un tanto masoquista que no es habitual en la poética de Sabina. Sí hay semejanzas en los rasgos que caracterizan a esa mujer traidora (2013: 207-208), pues en esencia encarna las virtudes de la mujer libre de Sabina, capaz de

ser ella también infiel, capaz ella también de disfrutar de la vida sin ataduras.¹⁴ Además, esta o cualquier mujer resulta, en el cancionero de José Alfredo, idealizada (2013: 200) —de nuevo, una relación de vasallaje que no comulga demasiado con la fuerte personalidad de los sujetos amadores de Sabina—, lo que contribuye a aumentar significativamente el dolor producido por su abandono o ausencia:

Me cansé de rogarle,
me cansé de decirle
que yo sin ella
de pena muero.

Ya no quiso escucharme,
si sus labios se abrieron
fue pa' decirme: ya no te quiero.
Yo sentí que mi vida
se perdía en un abismo
profundo y negro
como mi suerte (Jiménez, 2002: 135).

Recapitulemos: el sujeto amoroso prototípico de José Alfredo pena de amor, alcoholizándose de cantina en cantina, por el abandono de una amada a la que idealiza y a la que, con frecuencia, escoge precisa-

14 La de los estereotipos femeninos en las canciones de Sabina es una cuestión que sin duda requeriría un estudio independiente, pero quizás valgan algunos casos concretos para ilustrar lo que hemos llamado, por un lado, la mujer malévola y, por otro, la mujer libre o liberada. De la primera, además de una nómina de mujeres —entre otras, la de «Medias negras» (*Mp*, 90)— que aprovechan su atractivo físico para sacar el dinero a los hombres, se puede señalar a la esquivia y confusa mujer de «Besos de Judas» (*Hdh*, 87), que juega constantemente al gato y al ratón, que regatea sus besos, confundiendo —y cabreando— así al yo de la canción: «cuanto más le doy ella menos me da, / por eso a veces tengo dudas, / ¿no será un tal Judas / el que le enseñó a besar? / Nunca me dice “ven”, siempre se hace esperar, / de noche, como el sueño, tarda en venir». Y en lo que respecta a la mujer libre o liberada, podemos traer a colación la reconocible coprotagonista de «Peor para el sol» (*Fyq*, 92), que toma desde el primer verso la iniciativa en la pasional, adúltera y fugaz historia que se nos cuenta.

mente por la elevada probabilidad de que lo abandone. Se abren así dos finales posibles para esas canciones: «volverán a estar juntos, dado que [el sujeto enamorado] sigue recordando y esperando, se perdonarán ofensas elididas en la canción, o a la vuelta del objeto amado será ahora el sujeto el que se vaya, el que abandone, para “estar parejo”» (Arechabala Fernández, 2013: 114). Como es lógico, nos interesa la segunda de las posibilidades, que es la que dejará clara huella en Sabina. Tomemos como ejemplo la letra de «Yo», que podríamos considerar esencialmente sabiniana:

Ando borracho, ando tomado
porque el destino cambió mi suerte;
ya tu cariño nada me importa,
mi corazón te olvidó pa' siempre.

Fuiste en mi vida un sentimiento
que destrozó toditita mi alma,
quise matarme por tu cariño
pero volví a recobrar la calma.

Yo, yo que tanto lloré por tus besos,
yo, yo que siempre te hablé sin mentira...
hoy, sólo puedo brindarte desprecios,
yo, yo que tanto te quise en la vida.

Una gitana leyó en mi mano
que con el tiempo me adorarías;
esa gitana ha adivinado
pero tu vida ya no es la mía.

Hoy mi destino lleva otro rumbo:
mi corazón se quedó muy lejos,
si ahora me quieres, si ahora me extrañas,
yo te abandono pa' estar parejos (Jiménez, 2002: 301).

Cuando se produce este final, «el sujeto enamorado no perdona el abandono y desea que el objeto amado sufra y padezca lo que antes él sufrió y padeció para conseguir la revancha, desahogar rencores»

(Arechabala Fernández, 2013: 116), e inaugura un proceder maniaco y orgulloso:

Cuando el sujeto enamorado de JAJ [José Alfredo Jiménez] siente que el sentimiento de pérdida es intolerable pone en juego la defensa de una relación maniaca con el objeto amoroso de manera que lo controla, triunfa sobre él, y finalmente lo desprecia [...]. Aunque ella intente negar el amor, «dirás que no me quisiste», la tristeza del recuerdo será para siempre, «así te vas a quedar» [...]. El sujeto enamorado para huir de las frustraciones, de la angustia de la separación y la pérdida busca la salida maniaca del orgullo, de la fatuidad [...]. Con dinero o sin él, contigo o sin ti, hagas tú lo que hagas, aunque me dejes fuera de tu vida, y no te tenga, teniéndote o no, «hago siempre lo que quiero».¹⁵ (Arechabala Fernández, 2013: 188-189).

Si pensamos en el cancionero de Sabina, no son del todo infrecuentes las críticas a la mujer que abandona al sujeto amador. Junto con el alcoholizado lamento cantinero, la otra gran influencia de José Alfredo en Sabina —aunque no se manifiesta tan a menudo como aquella— es la dialéctica entre la autodestructiva expresión de su triste situación de abandono, la interpelación directa de esa increpación a la mujer amada, y una reconstrucción emocional que torna el dolor en invectiva. El propio Sabina, según documentó León de Aranoa, se revela conocedor de ambas facetas de José Alfredo, la del llanto amoroso y la del reprimido, cuya tesis resume en tono distendido:

Las canciones de amor —para mí el ejemplo máximo es José Alfredo Jiménez— te ponen un hombro donde llorar siempre, ¿no? Por el desgarrero, por la pasión mostrada sin complejos de ninguna clase, por la desesperación de las canciones, por el lado cursi y decadente. Son canciones que uno puede compartir con todo el mundo [...]. Su tesis [la de José Alfredo] es siempre «malvada, hija de puta, con lo que yo te quise y todo lo que te di, ahora te vas y tal...», pero su tesis es «te vas a arrepentir».

15 Las citas y referencias proceden de «El rey», quizás la canción más conocida e internacional de José Alfredo.

Y eso me parece un tesoro de la canción popular.¹⁶ (en León de Aranoa, 2022: 0:22:48-0:27:24).

Ejemplos de esta situación en el cancionero sabiniano pueden ser el estribillo de «Postdata»* (*Lnt*, 17) —«cuando me abandonaste bordé un puente de plata. / Ni tú eras para tanto, ni yo soy para ti»— o, por supuesto, «19 días y 500 noches» (*19d*, 99), una canción completamente *josealfrediana* (Márquez Sánchez, 2019: s. p.) en tanto que, sin renunciar a los toques propios del estilo de Sabina, pasa además por todos los lugares comunes de José Alfredo descritos en las páginas anteriores. Dada la extensión de la canción, citamos solo los fragmentos más representativos:

Lo nuestro duró
 lo que duran dos peces de hielo
 en un güisqui on the rocks,
 en vez de fingir
 o estrellarme una copa de celos,
 le dio por reír.
 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.

[...] esta vez,
 yo quería quererla querer
 y ella no.
 Así que se fue,
 me dejó el corazón
 en los huesos
 y yo de rodillas. [...]

Y regresé
 a la maldición

16 Esta y todas las transcripciones citadas de documentos audiovisuales son nuestras.

del cajón sin su ropa,
 a la perdición
 de los bares de copas,
 a las cenicientas
 de saldo y esquina [...].

No pido perdón,
 ¿para qué? si me va a perdonar
 porque ya no le importa.
 Siempre tuvo la frente muy alta,
 la lengua muy larga
 y la falda muy corta.

Y son muchas más las canciones en las que se puede encontrar, total o parcialmente, el aroma del tema predilecto de José Alfredo, como por ejemplo «Calle melancolía» (*Mc*, 80), «Ponme un trago más» (*Mp*, 90), «Viejo blues de la soledad» (*Rr*, 84), «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87), «Cuando aprieta el frío»* (*Htg*, 88), «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92), «La canción de las noches perdidas» (*Fyq*, 92), «Por el bulevar de los sueños rotos» (*Ebm*, 94), «Incluso en estos tiempos»* (*Ebm*, 94), «Como un explorador» (*Ebm*, 94), «Ganas de...» (*Ebm*, 94), «La canción de los (buenos) borrachos»* (*Ei*, 98), «El Café de Nicanor» (*Dc*, 02), «Seis tequilas» (*Al*, 05), «Virgen de la Amargura»* (*Vr*, 09), «Embustera»* (*Vr*, 09) e incluso en partes de «Pero qué hermosas eran»* (*I9d*, 99).

Pero la extensa marca que ha dejado José Alfredo Jiménez en el cancionero de Sabina no se limita solo al asunto de sus rancheras y corridos paradigmáticos. Es más, todavía en el plano temático sería posible señalar también la presencia del cristianismo:

En las canciones de José Alfredo hay alusiones a Cristo y a la cruz, a los ritos y a diversos elementos propios de la ortodoxia católica, mezclados con aspectos paganos [...]. Los santos patrones y las santas que se adoran en los pueblos, como la Virgen de Zapopan, surgen como iconos del alivio; la ermita, la iglesia, los rezos, el cura, las navidades, la gloria, el pecado, la culpa, el alma y el infierno son aspectos centrales del hombre católico y recorren las letras de José Alfredo (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 150-151).

Se trata de otra coincidencia con el cancionero sabiniano, aunque la presencia del cristianismo no opera en José Alfredo de la misma forma que lo hace en Sabina —en el primero se intuye una verdadera fe, un uso más acorde con el significado de lo aludido o mencionado para con la religión a la que pertenece; en el segundo se emplea con fines más ornamentales—. Como en el caso de Dylan, podríamos señalar que la influencia residiría más en su propia presencia que en la manera de presentarlo.

Por otro lado, más allá de en los asuntos, la influencia de José Alfredo en Sabina se localiza también en técnicas escriturales, cuya mayoría podemos considerar influencias y no solo confluencias. La primera de esas técnicas —algo ligada, según veremos, al tema de las canciones anteriores, aunque no siempre— es la metacanción, recurso de extendida presencia en el cancionero de Sabina (De Miguel Martínez, 2021) que podemos definir brevemente como la presencia en la letra de la canción de comentarios sobre su condición de canción o, con mayor precisión, en los siguientes términos:

Entenderé así por piezas musicales que pueden catalogarse bajo tal denominación aquellas en que encuentre como rasgo principal un componente introspectivo, activo en tal grado que la reflexión del autor sea explícita y afecte a la esencia misma de la pieza que compone. Igualmente consideraré metacanción aquellas composiciones que incluyan referencias directas al proceso de creación de la pieza estudiada y/o sobre las normas del arte que está practicando. Y sin la pretensión de agotar la complejidad de posibilidades existentes, indico que obtendrán igualmente la consideración de metacanciones aquellas en que un personaje cumpla alguna función impropia del mundo imaginario al que pertenece, así como las creaciones en que el autor se convierta en personaje visible y activo dentro de la obra (De Miguel Martínez, 2021: 47).

Esta técnica la podemos encontrar, por ejemplo, en «Rebajas de enero» (*Jyp*, 85) con el verso «¿emociones fuertes? buscadlas en otra canción» o en «Corre, dijo la tortuga» (*Mp*, 90) cuando Sabina escribe «a ti que no te debo / más que el empujón que anoche / me llevé a escribir esta canción». Sin emplear el término, algunos de quienes se han ocupado de analizar el cancionero de José Alfredo han llegado a la

conclusión de que hay en sus letras un claro empleo de la metacanción: «en la poética de José Alfredo Jiménez [...] aflora la figura de ese sujeto o yo lírico que a veces se auto nombra poeta, cantor, compositor que se zambulle íntimamente en la lírica para expresar su amor, para llorar, para entregar una cosmovisión peculiar o simplemente para expresarse» (Jiménez Gálvez, 2013: 61). Es decir, que «el sujeto enamorado de JAJ [José Alfredo Jiménez] manifiesta además del amor a la persona a quien se canta, el amor a las canciones de amor, el amor a cantar» (Arechabala Fernández, 2013: 71), pues en el cantar a la amada la hace presente (2013: 177). Los ejemplos de metacanción que podemos localizar en el cancionero de José Alfredo son muy similares a los que emplea Sabina: «mi sentimiento se irá en el viento con mi cantar» (Jiménez, 2002: 267), «ya canté con toda mi alma / a todito Veracruz» (2002: 99), «ya mis canciones no son alegres, / ya mis canciones tristeza son» (2002: 103), «esta noche le canto a la ingrata / tres canciones que la hagan llorar» (2002: 143), «yo compongo mis canciones / pa' que el pueblo me las cante» (2002: 122). Como es lógico, José Alfredo no es el único en emplear esta técnica¹⁷ —aunque sí hay que decir que no es frecuente que los letristas recurran a ella tan habitualmente como él o como Sabina—, por lo que sería osado decir que su presencia en el cancionero sabiniano responde solo a una influencia de José Alfredo. Pero también sería absurdo no considerar que esa influencia está ahí, máxime cuando la forma en que ambos emplean la metacanción es tan similar, tan ligada en muchos casos al patetismo y al sentimiento que caracterizan la obra de José Alfredo y la canción mexicana en general, que como mínimo es innegable que Sabina incorporó a su empleo de la metacanción notas de José Alfredo.

Confesada por Sabina —según vimos al principio— la gran influencia que el mexicano ha tenido en su cancionero, resulta inevitable reparar en otra de las similitudes entre la obra de ambos: la exageración, que para Durán Ruiz y Martínez Torres (2021: 148) es uno de los rasgos distintivos no solo de José Alfredo sino de todo el

17 Sin ir más lejos, Javier Krahe, por ejemplo, también es un notable cultivador de la metacanción, como ha ilustrado De Miguel Martínez (2021).

género cancioneril en el que se inscribe. Así, por ejemplo, Arechabala Fernández (2013: 134) da cuenta de que en el cancionero del guanajuatense es habitual que el sujeto enamorado, ante la pérdida del objeto amado, manifieste que no quiere o no puede vivir. Esta inclinación por la hipérbole viene, de nuevo, causada por el patetismo emocional de las canciones de José Alfredo, donde se manifiesta casi exclusivamente en contextos sentimentales —«y yo te buscaré / por cielos y por mares» (Jiménez, 2002: 225), «si he de morirme sin tu cariño, / dile a la muerte que venga ya» (2002: 103), «yo no sé si tu ausencia me mate» (2002: 245)—, y juega en las letras de Sabina idéntico papel: «y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres» en «Contigo» (*Ymmc*, 96), «él puso a su nombre todas las olas del mar» en «Ruido»* (*Ebm*, 94), «errante como un taxi por el desierto, / quemado como el cielo de Chernobil [...] / así estoy yo, así estoy yo sin ti» en «Así estoy yo sin ti» (*Hdh*, 87). La exageración, la hipérbole, es por supuesto un recurso tan frecuente en la tradición literaria como en las canciones, por lo que su presencia en el cancionero de Sabina no debería atribuírsele exclusivamente a José Alfredo, aunque con seguridad las letras del mexicano habrán sido una de las fuentes de las que Sabina ha bebido las aguas de la sobredimensión emocional. Lo mismo sucede —igual que dijimos cuando nos ocupamos de Dylan— con la brevedad y la habilidad para la sugerencia, una cualidad de las letras de José Alfredo habitualmente señalada y alabada (Gradante, 1982: 51; Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 157) pero que sin embargo es una virtud exigida del género canción. El buen letrista —y Sabina, Dylan y José Alfredo lo son— es capaz de concentrar en la brevedad exigida por la letra una historia entera, y es capaz de sugerir mucho con muy poco. Buena parte de esta capacidad —si no el total de ella— la habrá aprendido Sabina de leer y escuchar canciones escritas por buenos letristas, entre ellos José Alfredo, pero es algo demasiado genérico para formar parte del concepto de influencia que en estas páginas venimos aplicando.

Distinto es el caso del léxico sencillo, que si bien es a menudo un requisito del género canción lo emplean Sabina y José Alfredo por vías muy cercanas. Dice Nappo (2021: 134-135), precisamente aludiendo a las influencias de Sabina, que las letras de José Alfredo están escritas

con un vocabulario cotidiano y aun así logran expresar sentimientos profundamente poéticos, misma virtud que le reconocen Durán Ruiz y Martínez Torres (2021: 148), quienes además dan con una tecla que pone especialmente en contacto a José Alfredo y a Sabina: «entre los elementos que integran la extraordinaria congruencia del arte de José Alfredo se encuentra el combinar la norma con la jerga. Es decir, se construye con moldes tradicionales pero utilizando el habla rural y popular, lo que da mayor verosimilitud a sus temas y a sus ambientes». El habla popular de José Alfredo, por supuesto, no es la misma que la de Sabina, pero innegablemente es análoga a los coloquialismos y ese lenguaje de la calle tan presentes en la poética de quien ya en 1986 afirmaba con rotundidad: «el colega cree que hablo su lenguaje. Y yo pienso: “Querido, cojo el lenguaje de la calle para devolvértelo literariamente dignificado”»¹⁸ (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 123). Hasta aquí podría haberse tratado de una coincidencia lógica en dos letristas que tienen en lo popular la base de sus cancioneros —José Alfredo más tradicionalmente que Sabina—, pero si a ese gusto por conceder estatuto literario a expresiones coloquiales y a un lenguaje popular que es puesto a bailar junto con imágenes y procederes poéticos se le añade que José Alfredo demuestra también proximidad con el pueblo a través de la creación de símbolos y metáforas elaborados a partir de objetos comunes, conocidos por todos, que forman parte del «entorno propio» de las personas corrientes (Jiménez Gálvez, 2013: 63-64), se obtiene otro fuerte punto de encuentro con Sabina. Y ya, sabido cuánto se ha mirado el español en el mexicano, son demasiadas coincidencias como para descartar, aunque sea en la intención, en la búsqueda de un popularismo lingüístico, una influencia de José Alfredo —a buen seguro el más popular de sus modelos— sobre un Sabina que siempre ha tenido en la calle, en el mundo que le rodea,

18 Podría ponerse una infinidad de ejemplos, pero es habitual recurrir en este aspecto, por la llamativa concentración de coloquialismos e incluso germanismos, a «Pacto entre caballeros» (*Hdb*, 87): «subvencionáanos un *pico*», «me pillaron diez quinientas / y un *peluco* marca omega», «y me dijo “*oye, colega*, / te pareces al Sabina, ese que canta”, «tranquilo, *tronco*, perdona», «me dejaron en mi *queli* / y se *borraron*», entre otros. Las cursivas son nuestras.

su principal musa y su destinatario último. Imágenes de José Alfredo como «si nos dejan, / haremos con las nubes terciopelo» (Jiménez, 2002: 259) o «cuántas luces dejaste encendidas, / yo no sé cómo voy a apagarlas» (2002: 245) revelan en efecto a un hacedor de metáforas con base en elementos próximos al común de sus receptores y reconocibles por ellos —las nubes, el terciopelo y las luces de una casa—, lo que recuerda mucho a un Sabina que, además de haber firmado imágenes similares —«mientras un servidor / le levanta la falda a la luna» en «Peor para el sol» (*Fyq*, 92), por ejemplo—, es también muy prolijo en lo que podríamos llamar la metáfora y el símil posmodernos, cuya razón de ser es precisamente el empleo para su elaboración de elementos, en su mayoría procedentes de lo urbano, que se dirían desprovistos de capacidad literaria pero que Sabina es capaz de incorporar orgánicamente a su poética acercándola así al mundo cotidiano de sus oyentes o lectores. Algunos ejemplos pueden ser: «solo como un poeta en el aeropuerto...» en «Así estoy yo sin ti» (*Hdb*, 87), «flor de alquitrán» en «Besos con sal» (*Ebm*, 94) o «que las persianas corrijan la aurora» en «Noches de boda» (*I9d*, 99).

En un grado ya quizás algo menor, habría que tener también en cuenta que José Alfredo recurre en ocasiones a la autocita (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 156), que según veremos más adelante es una de las vías intertextuales que gusta de aplicar Sabina, aunque considerando la extraordinaria presencia que tiene la intertextualidad en todo su cancionero sugerir que José Alfredo, mucho más comedido en su empleo, haya podido ser causante de las tampoco excesivamente abundantes autocitas del cancionero sabiniano tal vez resulte forzar demasiado su relación de influencia. Más posible es que algo de la originalidad que Monsiváis (2002: 14) le reconoce a José Alfredo haya penetrado en Sabina a través de la capacidad del mexicano para rubricar sentencias que podríamos calificar como memorables, todas o casi todas de tema amoroso. Vimos al principio que Sabina refería específicamente como ejemplo de esa capacidad el final de «Que te vaya bonito» —una alabanza similar de esos mismos versos la empleó para justificar la «tremenda intuición» poética que según él caracteriza a José Alfredo (cit. por Carbonell, 2011: 187)— y que se puede ejemplificar también a través de versos de otras canciones, como «quiero

ver a qué sabe tu olvido» (Jiménez, 2002: 139), «y si quieren saber de mi pasado, / es preciso decir otra mentira: / les diré que llegué de un mundo raro, / que no sé del dolor, que triunfé en el amor / y que nunca he llorado» (2002: 101), «no vale nada la vida, / la vida no vale nada, / comienza siempre llorando / y así llorando se acaba» (2002: 61), o «como no tengo dinero / tengo mucho corazón...» (2002: 121). Sabina, orfebre de versos quintaesenciados y admirador confeso de José Alfredo y de esa faceta de su cancionero, quizás pudo encontrar en las letras del mexicano un modelo más en ese sentido, hasta el punto de que «parece que en sus sueños, de vez en cuando, José Alfredo le susurra versos desde el Tenampa» (Márquez Sánchez, 2019: s. p.). Y es aquí a donde queríamos llegar, a las sentencias *josealfredianas* que en ocasiones aparecen en las canciones de Sabina, como «cada vez son más tristes las canciones de amor» en «Camas vacías» (*Dc*, 02), «porque amores que matan nunca mueren» en «Contigo» (*Ymmc*, 96) o «no quiero hacerte chantaje, / sólo quiero regalarte una canción» en «Que se llama soledad» (*Hdb*, 87), aunque sin duda uno de los más destacados ejemplos —si no el mayor— son muchos de los versos que configuran «Noches de boda» (*19d*, 99), por ejemplo:

Que el maquillaje no apague tu risa,
que el equipaje no lastre tus alas,
que el calendario no venga con prisas,
que el diccionario detenga las balas. [...]

Que no se ocupe de ti el desamparo,
que cada cena sea tu última cena,
que ser valiente no salga tan caro,
que ser cobarde no valga la pena.¹⁹

19 Si en el capítulo 1 decíamos que esta canción guarda relación con una de Dylan en la que tal vez pudo haber estado inspirada, lo cierto es que esa posibilidad hay que complementarla con otra mucho más plausible. Nappo (2021: 135) explica que la melodía de «Noches de boda» es prácticamente la misma que la de «Que te vaya bonito». Esta apreciación refuerza la similitud de ambas canciones, que se observa tanto en su temática amorosa —algo más uniforme la de José Alfredo—, como en sus estructuras: la de Sabina constituye una letanía desiderativa con

Hecho un repaso general sobre las similitudes que pueden localizarse en los cancioneros de José Alfredo y Sabina, debe también comprenderse que hay aspectos en los que ambos difieren. El mexicano, por ejemplo, es más trágico y patético que Sabina, mientras que el español es más irónico (Laín Corona, 2024: 35-42), rasgo que no se aprecia en las composiciones de José Alfredo (Durán Ruiz y Martínez Torres, 2021: 157). También en aquello en lo que más se parecen hay matices. El sujeto amoroso de Sabina, a diferencia del de José Alfredo, por lo general no se aferra a la mujer a la que, por una causa u otra, ha perdido, sino que tiende, en uno u otro estado, a continuar su vida, como ilustran a la perfección los conocidos versos de «Donde habita el olvido» (*19d*, 99) «y la vida siguió / como siguen las cosas que no / tienen mucho sentido». Igual que el yo de José Alfredo, el de Sabina puede experimentar la soledad y preferir la compañía de una pareja amorosa, sea o no la que ha perdido, —«pero no sé qué diera por tenerla ahora mismo / mirando por encima de mi hombro lo que escribo» se lamenta el yo de «Amores eternos» (*Hdb*, 87)— y puede también criticar, como ya hemos visto, a la mujer que lo ha abandonado y/o engañado, pero lo que distingue la poética de Sabina de la de José Alfredo es que en la del español los sujetos amadores son mucho más independientes de las mujeres a las que aman, y aunque puedan molestarles o dolerles la separación no intentarán reconquistarla ni se minusvalorarán de la forma en que lo hacen los del mexicano —recordemos que, en la temprana «Tratado de impaciencia» (*Inv*, 78), Sabina ya escribía: «así que no andes lamentando / lo que pudo pasar y no pasó: / aquella noche que fallaste, / tampoco fui a la cita yo»—; es más, ocurre también en el cancionero de Sabina que son ellos quienes ponen fin en ocasiones a las relaciones amorosas, caso de, por ejemplo, «Mentiras piadosas» (*Mp*, 90): «cuando le dije que la pasión, / por

anáfora de la conjunción *que* en casi todos sus versos y la de José Alfredo acude también a esa letanía desiderativa aunque con una presencia menor de la anáfora en *que* —«ojalá / que te vaya bonito, / ojalá / que se acaben tus penas; / que te digan que yo ya no existo, / que conozcas personas más buenas» (Jiménez, 2002: 245)—.

definición, no puede durar / ¿cómo iba yo a saber / que ella se iba a echar a llorar?».

Pero, sin duda, a pesar de que existan estas diferencias en los cancioneros de ambos, lo cierto es que la influencia de José Alfredo Jiménez sobre Joaquín Sabina es innegable. La encontramos fundamentalmente en el modo de cantar al desamor y a las penas del corazón, tan reconocible resulta en las rancheras del mexicano, que bien podrían resumirse diciendo que en ellas «el sujeto enamorado canta a la presencia de una ausencia más que al objeto amoroso en sí» (Arechabala Fernández, 2013: 199). También en los espacios escogidos para este clamor parece haber encontrado Sabina un manantial del que beber. Sus bares se asemejan mucho a las cantinas de José Alfredo:²⁰ la narcotización del dolor, la comunión con los demás clientes del local, la suspensión de la identidad y las convenciones por su condición de no lugar, etc. Además, parece claro que José Alfredo puede tener parte de la culpa del gusto de Sabina por la metacanción y del empleo que hace de ella, de algo de su empleo de la exageración —especialmente en asuntos emocionales, por razón del patetismo a menudo exhibido por el mexicano—, del interés que demuestra por el léxico y el imaginario sencillos y próximos a la cotidianeidad de sus receptores; e incluso podría argumentarse que algo de la sombra de José Alfredo planea sobre la condensación narrativa de Sabina y su gusto por la autocita. Desde luego, lo que queda claro tras las páginas anteriores es por qué Sabina (2010a: 387) escribió que de José Alfredo había aprendido «el credo de la gente» y por qué Valdeón (2017: 401) se refiere al ubetense como «nuestro José Alfredo Jiménez». La deuda de Sabina con José Alfredo es evidente —para Márquez Sánchez (2019: s. p.) es gracias al mexicano que Sabina encontró una vía expresiva para canalizar unos asuntos más melodramáticos que aquellos de los que se ocupaban sus primeras y más canallas canciones— y él mismo, como

20 Este aspecto adquiere todavía más relevancia habida cuenta de que en el cancionero de José Alfredo «la narración del sujeto enamorado transcurre en espacios públicos» (Arechabala Fernández, 2013: 123), exactamente igual que ocurre en las canciones de Sabina.

hemos comprobado, lo ha dejado claro en alguna ocasión. De hecho, se nos permitirá que, un tanto circularmente, demos fin a estas páginas sobre José Alfredo con unas palabras de Sabina que figuran en la contracubierta del *Cancionero completo* del mexicano que publicó en 2002 la editorial Turner —el que venimos citando—, pues en ellas no solo se intuye la devoción que profesa por José Alfredo, sino también algunas de las virtudes de su obra que más admira:

Porque le puso letra a nuestras emociones, porque musicó nuestro fracaso, porque supo vengarnos de los malos amores, por Chavela Vargas, por Lola Beltrán, por Vicente Fernández; porque encarnó el alma de México (lindo y querido) como nadie en este siglo, porque quiso ver, y de qué manera, «puritito pueblo», porque nos siguen enseñando a querer como tú nos has querido; por «Vámonos», por «El último trago», por «Que te vaya bonito», por el caballo blanco²¹ de San Emiliano, porque está más vivo que tantos vivos, porque consuela, porque acompaña, porque redime, por sus clases de llanto, porque no hubo, porque no hay, porque no habrá quien lo calle, porque lo cantó mi padre, porque lo canto yo, porque (ojalá) lo canten mis hijos, y los tuyos y los hijos de mis hijos, por ganarle un paso al olvido, por hermohear nuestro idioma, por el tequila con sangrita, por el mariachi, por el Tenampa, por el desgarró, por su elegancia, por su tristeza, por su alegría, porque canta como nunca, porque gana batallas, como el Cid, después de muerto, por su altísimo ejemplo. Porque sigue siendo el rey.²²

21 Se refiere a la canción «El caballo blanco (caballo de Guadalajara)».

22 La frase es, por supuesto, una paráfrasis del último verso del famoso estribillo de «El rey».

CAPÍTULO 3

Georges Brassens y Javier Krahe (o viceversa)

Encarar bajo un mismo capítulo la innegable impronta que han dejado Georges Brassens y Javier Krahe en el cancionero de Sabina responde a la influencia anterior que el francés ejerció sobre el madrileño. De Krahe —y con razón— se ha dicho en numerosas ocasiones que es el Brassens español (González Ariza, 2015: 598; Castro Jiménez, 2021: 19) y hasta su heredero (Valdeón, 2017: 124) puesto que no solo es *vox populi* el gusto que profesó por el de Sète, sino que resulta evidente que asumió buena parte de su poética. Tanto es así que en un homenaje que se hizo a Krahe después de su muerte, Sabina dijo: «yo creía que el tipo que más amaba a Brassens en España, y casi el único, era yo. Él [Krahe] lo amaba más, lo conocía mejor, hizo las mejores traducciones de su obra que existen, muy por encima de las de otros» (cit. por Valdeón, 2017: 477). De hecho, ese conocimiento de la obra de Brassens lo reconocía el propio Krahe, que por ejemplo contó en una de sus últimas entrevistas cómo en su juventud escuchó compulsivamente al francés con la intención de «desentrañarlo» (en *La Vida Moderna*, 2015: 54:30-54:54). Parece lógico, por tanto, que Carbonell (2011: 69-70) lo haya definido como «seguidor acérrimo»

de su estilo, y no es arriesgado afirmar que «nadie como Krahe captó mejor el espíritu de Brassens» (García Gil, 2021: s. p.). Es decir, si como veremos Brassens influyó en Sabina, se antoja complicado que en ningún momento de ese proceso actuara Krahe como nexo. Del mismo modo que, habida cuenta de la enorme deuda que este tiene con Brassens, toda o casi toda influencia krahesiana en Sabina es en algún grado e indirectamente una influencia brassensiana, no en vano él mismo ha dicho alguna vez «Krahe para mí fue absolutamente Brassens» (en Espacio Fundación Telefónica Madrid, 2021: 26:03-26:07).

Pero no conviene precipitar las explicaciones. Antes de adentrarnos en los estilemas de Brassens y Krahe que hereda Sabina es necesario introducir su relación con ambos cantautores, especialmente con el segundo.

Cualquier trabajo biográfico sobre Sabina o Krahe dará cuenta de la estrecha y larga relación que ambos mantuvieron desde que se conocieron en los años de La Mandrágora,¹ por lo que para no alargar más de lo necesario estas palabras liminares podríamos resumir que, como dijo Carbonell (2011: 79), Krahe entró en la vida de Sabina «con gran intensidad», algo que el propio ubetense ha hecho constar: «lo que a mí realmente me cambió en aquella época y para siempre fue Javier Krahe» (cit. por Mariñas, 2015: s. p.). En cambio, nos parece más pertinente subrayar la altísima estima en la que Sabina ha tenido siempre a Krahe. Entre otras alabanzas, ha dicho de él que es un sabio (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 47), lo ha considerado su maestro (2006: 245) y afirma tenerlo devotamente en un altar (2006: 44, 409). En este sentido, es imposible no citar una anécdota que le relató a Menéndez Flores y que además servirá también para ejemplificar la lealtad intelectual que Sabina le guardó siempre a su amigo:

Un día estaba en el Café Gijón con unos intelectuales de cuyos nombres no quiero acordarme, en una de esas tertulias de las cinco de la tarde. No sé cuánto hará de eso, pero no mucho más de diez años. Esos inte-

1 Sobre esta parte de la biografía de Sabina, véanse Valdeón (2017: 49-80) y Menéndez Flores (2018a: 65-77).

lectuales, que eran unos miserables, me dijeron, y había consenso: «Oye, ese Krahe es un pesado y un monótono, parece un predicador. El bueno eres tú», y yo no dije nada. Dejé pasar media hora, una hora [...]. Y entonces recité: «Tú que has tenido la rara fortuna de conocer / el corazón a la luz de la luna de mi mujer. / Tú que has sabido tomarle el tranquillo / a esos abrazos, / más de una vez te adivino en el brillo de sus ojazos», y acto seguido les pregunté que de quién era. Uno juraba que era Garcilaso; otro, que aquello sólo podía ser cosa de Quevedo, y yo dispé las dudas al grito de: «¡Es Krahe, hijos de puta! ¡Leed y aprended algo!»² (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 45-46).

Llegamos así a la idea a menudo repetida por Sabina de que cuando escribe una canción tiene siempre en la mente qué diría Krahe sobre ella, si le gustaría o no (en Mariñas, 2015: s. p.; Valdeón, 2017: 477, 487; Espacio Fundación Telefónica Madrid, 2021: 22:03-22:17). Su amigo y maestro es, según el propio Sabina, una suerte de control de calidad interno e íntimo de su cancionero, y quizás el más férreo de todos. No obstante, hay que tener presente que «la influencia de Krahe en Sabina será notable, aunque no tanto como el propio Joaquín, con lealtad conmovedora, ha repetido durante años» (Valdeón, 2017: 56), quizás, como ha propuesto Carbonell (2011: 94), a causa de cierto «complejo intelectual».³

Por otra parte, a diferencia de lo que sucede con Krahe —que fue siempre un autor para minorías—⁴, Brassens es mayoritariamente

2 Los versos de Krahe que habría citado Sabina en aquella ocasión proceden de la canción «Sábanas de seda» (*Haz lo que quieras*, 1987).

3 Esta idea, que forma parte de algunas de las que expone Carbonell (2011: 85-95) en torno a la mirada admirativa un tanto desmesurada de Sabina hacia Krahe y que aborda en el contexto de una comparación entre las obras de ambos cantautores podría ser la que está detrás del verso «porque era tan mejor que me borraba» (Sabina, 2018: 88) que se encuentra en un soneto que el andaluz le dedicó tras su muerte.

4 Ya desde sus primeras actuaciones juntos se podía ver que Krahe era distinto a Sabina; era más intelectual y primoroso, pero menos cálido y emocionante (Carbonell, 2011: 94-95; Valdeón, 2017: 78). De ahí que la periodista Lorena G. Maldonado (2016: s. p.) definiera con acierto al madrileño como «el *savoir faire* del intelecto salvaje». A diferencia de Sabina, Krahe, como cuenta Menéndez

considerado —sobre todo en Francia, aunque es el cantautor francés más traducido— un autor de reconocido prestigio tanto en el terreno de la canción de autor —la *chanson à texte*— como en el de la poesía (Velázquez Ezquerro, 2007: 171, 174; Marc, 2013: 143-144), hasta tal punto que se le ha conferido un estatus total o casi totalmente canónico en el sistema literario (Moíño Sánchez, 2006: 199; Romo Herrero, 2015: 32). Empieza a ser conocido en España a través de la Barcelona de los años sesenta, que fue la puerta de entrada para toda la canción francesa en el país y en especial para un Brassens cuyos temas interesaban a una sociedad en la que germinará la *nova cançó* (Luna Alonso, 2000: 208; González Lucini, 2006: 66). Tiene pues, sentido, que Sabina no descubriera a Brassens por Krahe, sino que tuviera que conocerlo antes. De hecho, hay pruebas grabadas de que en Londres interpretó sus canciones (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 131; Valdeón, 2017: 26), e incluso García Gil (2012: 360) indica que lo habría descubierto antes, en sus años en Granada.⁶

Llegados a este punto, hay que preguntarse qué ha heredado Sabina de Brassens, y cuáles de esas influencias se ven tamizadas por la krahesiana asimilación de lo brassensiano. A pesar de lo evidente que puede resultar, son pocos quienes han apuntado a Brassens como una

Flores (2018a: 103-104), escogió mantenerse en el mismo estilo performativo y compositivo que lo caracterizó en los tiempos de *La Mandrágora*, lo que inevitablemente lo condujo a ser —o más bien a continuar siendo— un autor para minorías por elección propia.

5 Para una profundización sobre las razones por las que empieza a conocerse la obra de Brassens en España véase Marc (2013: 143-148). Y para una historia de la canción de autor en España véanse Claudín (1982) y, especialmente, González Lucini (2006).

6 Hay que recordar que Sabina, una vez finalizado el bachillerato en su Úbeda natal, se trasladó a Granada para estudiar Filología Románica —que no llegó a terminar—. Allí permanece hasta que en 1970 se ve obligado a huir a Londres, entre otros motivos, por haber participado en unas acciones violentas contra una sucursal bancaria en la ciudad nazarí. No vuelve a España hasta 1976 o 1977. Para más información, véanse los trabajos biográficos de Valdeón (2017: 21-38) y Menéndez Flores (2018a: 31-43), quienes, como puede comprobarse, coinciden en la fecha de regreso.

influencia directa y trascendental de Sabina, a pesar de que él mismo se haya encargado en alguna ocasión de situarlo entre sus influencias más importantes (en Puchades y Valdeón, 2024: 202). En ello —aunque con algunas imprecisiones fruto de una intención en absoluto académica— Joaquín Carbonell es una excepción, pues no solo dejó bastante clara la importancia que, en su opinión, tiene Brassens para la configuración de la poética de Sabina, sino que señaló también con bastante acierto algunas de las razones:

La otra fuente [tras Dylan] de la que Sabina ha bebido con mayor deleite es Georges Brassens, el cantautor francés que inventó en Europa la canción de autor [...]. Brassens es el autor ideal para el compositor dotado de sentido del humor. Pero, además, Sabina se rindió a la maestría de Brassens como compositor; Brassens es extremadamente exigente con las palabras, con las rimas, con la precisión textual, una obsesión que [...] ha heredado Joaquín [...].⁷ De esta fuente, de esta inspiración, Sabina aprendió el rigor y la ironía, el sarcasmo incluso [...]. Brassens marcó un camino, una luz, en la inspiración de Sabina al indicarle que la música acepta también cantar a los perdedores. Para Joaquín, ése ha sido, con seguridad, el mayor descubrimiento de su carrera y nunca se cansa de citarlo entre sus influencias (Carbonell, 2011: 171-172).

Observamos que Carbonell subraya la ironía y el sarcasmo, la corrección formal y el tema de los marginados como las tres grandes herencias de Brassens en Sabina. Precizando estos asuntos e incorporando algunos más, podríamos afirmar que el francés influye en el español en el empleo del humor, que irá tan ligado a la temática como al léxico; en la corrección formal, en especial en lo relativo a la métrica pero también vinculada a la selección léxica; y en algunos temas, con-

7 Este asunto, así como todo el perfeccionismo escritural que practica Sabina, quedó bien sintetizado por García Montero, que no solo lo conoce bien sino que, justo por ello, ha podido acercarse mucho más que otros a su taller: «el carácter compulsivo de Joaquín se adueña también de su trabajo. Escribir una canción es darle mil vueltas a las palabras, a los ritmos, a las ocurrencias sorprendentes, a los guiños poéticos. He visto a poca gente corregir tanto y hacer tanta labor de taller» (García Montero, 2018: 101).

cretamente en el interés por los marginados y en varios aspectos de las relaciones afectivo-sexuales que se producen en sus canciones.

Tomemos como punto de partida la búsqueda de la perfección formal. Como veremos, Brassens persigue en sus canciones el más alto grado de corrección métrica y de adecuación léxica, lo que hace que sea posible afirmar que pretende y consigue una perfección formal que posibilita, entre otros calificativos análogos, que Jover Silvestre y Antolí Jover (2008: 603) lo definan como un «orfèvre de la langue». Tal perfección puede sintetizarse con unas palabras sobre su poética que, además, recordarán a la de Sabina:

Lo que primero sorprende al lector que descubre sus letras, es no encontrar ninguna de esas inefables rimas que pululan por todos los idiomas y en todas las canciones: el «amor-toujours» francés; el «amore-cuore» italiano; el «corazón-balcón» español; el «stars above-love» inglés⁸ Y lo que agrada, en la primera lectura, es el valor del material lingüístico utilizado, no sólo el lenguaje arcaico [...], sino también la lengua francesa actual, tal y como la emplea el francés medio; una lengua que sería vulgar, incorrecta y apóética si no estuviera trasplantada, transformada, transfigurada. Brassens la recogió después de haber rondado por la calle, por los jardines públicos, por los cafés y los autobuses, devolviéndole su potencial afectivo y humano [...]. Las frases hechas, las expresiones tradicionales, los clichés proverbiales, todo lo que ya no quiere decir nada, es sabiamente explotado por Brassens para crear nuevas imágenes a nivel de lenguaje, preciosos juegos de palabras (Chao, 1973: 52).

Sabemos también que Krahe heredará de Brassens ese perfeccionismo, hasta el punto de que hay quien lo ha llamado «científico del verbo» (Valdeón, 2017: 78) —rasgo, por cierto, equiparable con lo que, en la serie de sonetos que referíamos al inicio, Sabina (2010a: 386) dijo haber aprendido de Krahe: «la ecuación del bien nacido».—⁹

8 Véanse en este punto los aspectos sobre la originalidad de la rima sabiniana expuestos en Soto Zaragoza (2024b: 261-272).

9 Alude aquí Sabina a los orígenes acomodados de un Krahe que se crio en el madrileño barrio de Salamanca y estudió en el Colegio Nuestra Señora del Pilar, «vivero de la burguesía, las finanzas, la política y las artes» (Valdeón, 2017: 56).

El ubetense encontró en el madrileño la pluma con la que compartir su minucioso trabajo textual y con la que perfeccionarlo: «nadie ha entendido mejor la obsesión de Sabina por la coma y el adjetivo, por encontrar la palabra perfecta, la imagen exacta, la medida quirúrgica del idioma, que su amigo»¹⁰ (Valdeón, 2017: 56). Así que serían ambos, Brassens y Krahe, quienes le inculcarían a Sabina esa voluntad: «Javier le culminó el “doctorado Brassens” a Sabina, y lo invitó a no dar por finalizada nunca una letra» (Carbonell, 2011: 86). Aunque parece ser de Krahe de donde Sabina hereda más claramente ese rasgo perfeccionista, como él mismo ha comentado en alguna ocasión: «[Krahe] me enseñó a tener un rigor exquisito con las palabras que dura hasta hoy» (cit. por Valdeón, 2017: 477). Se antoja lógico que así sea, pues a pesar de que Sabina comprenda en su lengua original las letras de Brassens¹¹ comparte con Krahe el uso del español, por lo que la búsqueda de ese perfeccionismo, aunque también inspirada por el francés, tiene en él a un referente más próximo y práctico, en especial en la cuestión que a continuación nos ocupa, la métrica.

Brassens se preocupó siempre por la métrica y el ritmo de sus composiciones¹² (Luna Alonso, 1999a: 903), pero como ya sabemos es de Krahe de donde Sabina ha afirmado haber aprendido «un cierto rigor métrico y rítmico» (en Espacio Fundación Telefónica Madrid, 2021: 27:15-27:23). En las canciones de Krahe —que en algunos re-

Para conocer algo más a fondo la vida de Krahe puede consultarse su única, aún reciente y un tanto *sui generis* biografía elaborada por Federico de Haro (2021).

10 Un documento de extraordinario valor, porque permite asomarse al proceso escritural de Krahe, son las palabras que recogió Vivas (1991: 47-55) en las que el cantautor madrileño va explicando cómo escribió la letra de una canción.

11 Es algo que ha confirmado él mismo: «el poco francés que sé es un muy buen francés porque está todo aprendido para poder traducir a Brassens» (en Espacio Fundación Telefónica Madrid, 2021: 25:34-25:45).

12 Cumple aquí reproducir unas palabras del propio Brassens sobre la rima que fácilmente podría haber firmado Sabina y que, sin duda, suscribiría: «la rime me paraît une des choses les plus importantes. La répétition des sons, les mots qui reviennent, bercent les auditeurs et leur permettent de ne pas se perdre. La rima rend une chanson plus facile à retenir, plus facile à pénétrer» (cit. por Benhamou, 1973: 1132).

cursos, como la ruptura silábica, coincide con Brassens (García Gil, 2021: s. p.)—, en efecto, puede decirse sin ambages que la métrica «actúa como un elemento compositivo de primer orden» (Martínez Cantón, 2013: s. p.). Moíño Sánchez (2006) en un estudio del encabalgamiento léxico en las letras del madrileño —análisis que sirve también para ilustrar su rigor métrico y léxico (2006: 200-209)— sintetiza con bastante acierto, antes de ocuparse expresamente de dicho recurso, la importancia de la métrica en Krahe al señalar tanto algunos otros —«isosilabismo; rima consonante y, en muchos casos, poco habitual;¹³ calambures métricos; mezcla extrema de registros para obtener consonancias impensables, etc.»— como la variedad de sus estrofas —«la estrofa manriqueña, los romancillos pentasílabos o, sobre todo, los serventesios de alejandrinos, en ocasiones quebrados a enea-sílabos, son algunas de sus estrofas preferidas»— (2006: 198-199). Un dato particularmente destacable es cómo Moíño Sánchez (2006: 199) señala que «la apuesta decidida por un arte basado en el juego y el humor llevan [sic.] a Krahe a experimentar con combinaciones formales poco frecuentes en su gremio»; es decir, que la precisión en el empleo de la métrica llega incluso a emplearla como recurso para producir humor —asunto en el que juega un papel destacado el encabalgamiento léxico—. Si observamos tanto los recursos métricos como las estrofas más frecuentes en Krahe —que en muchas ocasiones proceden de la poesía tradicional (Martínez Cantón, 2015)— y los comparamos con los que se pueden encontrar en las letras de Sabina, comprobaremos que no hay una relación directa entre las preferencias métricas de uno y las del otro. La relación de influencia en este asunto, como se ha podido constatar en buena medida por afirmaciones del propio Sabina, tiene más que ver con el hecho de que Krahe transmitiese al andaluz la importancia del cuidado métrico de las letras.

13 Sobre este asunto, y también como prueba del perfeccionismo léxico de Krahe, puede citarse una anécdota que relata Sabina: «hace un año, en Rota [...] estuve cantando, y canté una [canción] que me gustaba muchísimo, y estaba muy preocupado por ver qué opinaba [Krahe]. Y me dijo, “Me ha gustado mucho aunque... ¿sabes lo que menos me ha gustado? Que iba adivinando las rimas”. Así de fino era el cabrón» (cit. por Valdeón, 2017: 487).

Pero, como decíamos, el perfeccionismo brassensiano y krahesiano no se limita únicamente al plano métrico, también se evidencia en el léxico. De Brassens ha destacado Romo Herrero (2015: 18) «el uso de un léxico variado y su permanente juego con los elementos de la lengua, en la búsqueda de una mayor expresividad de sus canciones», y esa búsqueda de la palabra precisa es algo en lo que Sabina (2010a: 386) afirma haberse mirado en el francés: «de Brassens aprendí la minuciosa / manera de rimar lo nunca oído». Veremos que de la selección léxica se sirven Brassens y Krahe para generar humor, uno de los puntos nucleares de sus poéticas, pero antes de llegar a ese asunto conviene prestar atención a dos aspectos particularmente destacables del cancionero del francés que se reconocen también en el de Sabina: el uso de un lenguaje popular en ocasiones mezclado con otro arcaizante o más literario y la desautomatización de unidades fraseológicas.

Es frecuente que se señale de Brassens que empleaba un léxico ciertamente popular que acercaba sus canciones a su público (Jover Silvestre y Antolí Jover, 2008: 603; Romo Herrero, 2015: 18). Ese léxico, a menudo, está conformado por voces argóticas o jergales sencillas, que todo el mundo era capaz de comprender y que habitualmente se tiñen de ironía (Jover Silvestre, 1998: 436), recurso al que Sabina acude con frecuencia.¹⁴ El registro bajo y argótico —que en ningún caso supone una merma de la calidad literaria (Jacobs, 1999: 28)— se mezcla en ocasiones con otro más literario, que acude a arcaísmos,¹⁵ lo que dota a los textos brassensianos de más aristas (Jover Silvestre y Antolí Jover, 2008: 613-614). No es en absoluto difícil encontrar estas voces en Sabina —en cuyo cancionero es además habitual la mezcla de registros—,¹⁶ pero sin duda uno de los más claros ejemplos —si no el mayor— es «De purísima y oro»* (19*d*, 99), que, según Sabina,

14 Véase la nota 18 del capítulo 2.

15 Luna Alonso (1999a: 914) ha proporcionado varios ejemplos. Por otra parte, para un estudio específico de las voces en desuso en el cancionero de Brassens, véase Jover Silvestre (1998: 513-524).

16 Algunos ejemplos: en «Manual para héroes o canallas» (Mc, 80), y en cierto contraste con el tema abordado, encontramos términos como *torvamente* o *fugitivo*; en «Kung-fu» (Jyp, 85) «los pavos» o el verbo jergal *mangar* ('robar') conviven

Krahe alababa precisamente por el acierto en la selección léxica de voces propias del tiempo de posguerra que retrata, por el acierto en el empleo de palabras en desuso —por ejemplo, *sabañón*, *gasógeno*, *estraperlista*, *alamar*, etc.— (en Espacio Fundación Telefónica Madrid, 2021: 45:35-46:46).¹⁷

Retomando el léxico popular en la obra de Brassens, este llega en ocasiones al extremo de lo vulgar, un lenguaje provocador que empleaba de manera transgresora¹⁸ (Luna Alonso, 1999a: 906). En este punto la convergencia de Krahe con él se hace evidente, pues en el cancionero del madrileño son frecuentes los tacos y las palabras malsonantes,¹⁹ que en buena medida adquieren cariz cómico a consecuencia de la *performance* de sus canciones (González Ariza, 2015: 603-604). De hecho, Krahe cuenta que cuando escuchó a Brassens en su adolescencia uno de los aspectos que le llamó la atención fue el hecho de que empleara este tipo de léxico (en *La Vanguardia*, 2007: s. p.). Como en el caso de Krahe, Brassens también se sirve del lenguaje malsonante como elemento dinamizador de lo cómico (Jover Silvestre y Antolí Jover, 2008: 603). No será casualidad que en el cancionero de Sabina —más con la intención de alinearse con el habla común que buscando generar efectos humorísticos— aparezcan ocasionalmente

con voces como *suburbio* o *virtud*; y en «Y nos dieron las diez» (*Fyg*, 92) *cubata* comparte espacio con voces como *corresponder*, *macabro* o *sucursal*.

17 De Miguel Martínez (2008: 25-29) y Menéndez Flores (2016: 133-136) han diseccionado con tino las referencias al tiempo de posguerra que enhebra Sabina en esta canción.

18 Es ejemplo paradigmático la canción «Le pornographe», del álbum homónimo de 1958: «Autrefois quand j'étais marmot, / J'avais la phobi' des gros mots, / Et si j' pensais " merde " tout bas, / Je ne le disais pas... / Mais / Aujourd'hui que mon gagne-pain / C'est d' parler comme un turlupin, / Je n' pense plus " merde ", pardi ! / Mais je le dis» (Brassens, 1991: 104).

19 No es difícil encontrar ejemplos en su cancionero, pero el conocedor de la obra de Krahe sin duda recordará las hasta doce veces que la palabra *gilipollas* aparece en «Marieta» (*Valle de lágrimas*, 1980), aunque sea en traducción de Brassens (véase la nota 27).

términos de esta naturaleza,²⁰ aunque mucho menos que en Brassens o Krahe. Por supuesto, y volviendo al francés, las palabras malsonantes no son la única vía léxica para generar humor, también lo produce con el choque entre los registros alto y bajo a través de las rimas (Luna Alonso, 1999a: 915) —algo que en Sabina no es frecuente— y mediante los juegos con el lenguaje (Jacobs, 1999: 21), que a menudo implican desautomatización (Romo Herrero, 2015: 18) de una forma y con unos objetivos muy similares a los que pueden observarse sin dificultad en Sabina:

[...] Georges Brassens, cuyo estilo se caracteriza fundamentalmente por jugar con el tópico, estrangulando el cliché, rompiendo el tabú, con pudor pero con humor, dándole la vuelta a lo esperado para invertir el efecto de confirmación del público.²¹ Así, el auditorio que conozca el lugar común disfrutará doblemente de sus canciones: en primer lugar, por compartir el saber popular con el autor, y en segundo, por la complicidad que experimenta al descubrir el juego (Luna Alonso, 1999b: 319).

Se hace imposible no recordar en este punto la desautomatización de unidades fraseológicas que practica un Sabina que acostumbra a acudir a refranes, expresiones, frases hechas, etc., que modifica y modela para obtener resultados todavía más sugerentes que los originales.²² Casos como «ahora que todos los cuentos / parecen el cuento / de nunca empezar» —y no *el cuento de nunca acabar*— en «Ahora que...» (19d, 99) o el evidente «mi crimen fue vestir / de azul al príncipe gris» en «Es mentira» (*Ymmc*, 96) dan cuenta de cómo Sabina

20 Algunos ejemplos, con cursivas nuestras: «la *mierda* que arrastramos sin remedio» en «Inventario» (*Inv*, 78), «la cumbre se me está / clavando por momentos en el culo» en «Oiga, doctor» (*Hdb*, 87), «y la *puta* grúa se ha llevado mi coche» en «No soporto el rap» (*Ymmc*, 96), «mi primera mujer / era una arpía, / pero, muchacho, / el punto del gazpacho, / *joder* si lo tenía» en «Pero qué hermosas eran»* (19d, 99), «no seas *hija de puta*» en «¡Ay! Rocío» (*Al*, 05), «date el piro y *que te folle un pez*» en «Con lo que eso duele»* (*Al*, 05). Por supuesto, hay algunos ejemplos también vulgares, hasta soeces, pero más sutiles: «y por casualidad / comenzó a tocar / la flauta de Bartolo» en «El rocanrol de los idiotas» (*Ymmc*, 96).

21 Pueden encontrarse varios ejemplos comentados en Luna Alonso (1999b).

22 De este asunto nos ocuparemos más extensamente en el capítulo 5.

emplea esta técnica tanto por el juego —para consigo y para con su público— que supone subvertir unidades fraseológicas muy asimiladas como por el humor —más sonrisa cómplice que carcajada— que a menudo genera hacerlo.

Y el humor en sus múltiples manifestaciones es, como decíamos, un componente esencial de los cancioneros de Brassens y de Krahe.²³ En el caso del francés, conviene seguir a Benhamou (1980: 17) y recordar que su obra «représente un monde équilibré où humour et tragédie se côtoient sans que jamais ni l'une ni l'autre n'excède les limites du bon goût et de la juste mesure»²⁴ y prestar atención a Luna Alonso (2000: 212) cuando afirma que la ironía es «una de las particularidades más características y recurrentes de la poesía de Brassens». Veamos un ejemplo de cómo se concretan temáticamente este humor y esta ironía en su cancionero a través de la explicación que Jover Silvestre hace de la canción «La fessée» (*Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, 1966), que relata cómo una viuda acaba siendo eróticamente azotada por un hombre en la capilla ardiente de su marido:

Les veuves qui soient fidèles à leurs défunts époux?, nous n'en avons pas trouvé dans les chansons étudiées [...]. Si certaines ont du mal à être fidèles à un vivant, comment peuvent-elles l'être à un mort?. C'est, semble-t-il, contre nature, et il n'y a pas une seule parole de reproche. Ces veuves sont sympathiques, elles aiment la vie, et à la limite c'est burlesque de cocufier un mort. Le personnage féminin de *La fessée*, séduit, dîne et fait l'amour avec un ami de son mari pendant la veillée funèbre!. Cette situation, savoureuse et digne de la Comédie de Boulevard, est une scène splendide, avec ce qu'il faut d'érotisme et d'humour pour la rendre inoubliable (Jover Silvestre, 1998: 537).

Podrían haberse puesto muchos otros ejemplos y la mayoría de ellos habrían revelado a un Brassens que se sirve de situaciones *a priori*

23 Sin duda lo es también en la obra de Sabina, aunque solo recientemente ha recibido la merecida atención crítica (Laín Corona, 2024).

24 Para un estudio específico y detallado del humor de Brassens, véase Rochard (2020).

extrañas para generar humor, un humor que acostumbra a ir de la mano de lo irónico, como se deduce de las composiciones dedicadas a ciertos grupos que conforman la autoridad. Por otra parte, la conocida canción «Le gorille» (*La mauvaise réputation*, 1952) es el perfecto ejemplo para ilustrar cómo Brassens hace humor con asuntos delicados; en este caso, la pena de muerte. La canción «supuso un abrumador escándalo en la sociedad francesa. No era para menos. Ese gorila que se escapó de una jaula intentó satisfacer sus deseos sexuales escogiendo entre una vieja y un juez. Eligió al juez, al que violó detrás de un árbol» (Carbonell, 2011: 171).

Brassens se permitió hacer humor con asuntos como la muerte o la infidelidad, en donde podemos encontrar las mayores proximidades con la poética sabiniana. Hay casi total acuerdo en considerar que en sus canciones al francés le gustaba bromear con la muerte (Tinker, 2005: 29; Velázquez Ezquerro, 2007: 175; Romo Herrero, 2015: 29-30; Rochard, 2020: 177-188) e incluso hay quienes consideran que es este tema el que ha producido sus letras más graciosas (Benhamou, 1980: 18). Si prestamos atención a las bromas que Brassens hacía con la muerte, la similitud con la postura de Sabina ante este asunto llama enseguida la atención: «[Brassens, que] había dicho que si esperaban que muriera prefería hacerle novillos a la muerte, que había sugerido que no quería morir sobre todo para no molestar en el panteón familiar, que ya estaban bastante apretados allí adentro, que había pedido que le enterraran en la playa de Sète para que alguna bañista viniera a descansar sobre él»²⁵ (Velázquez Ezquerro, 2007: 176). Es imposible no reconocer, en casos como estos, al Sabina que se toma a guasa la muerte y/o el envejecimiento, como en «y aunque la muerte le aterraba, pensó / que si la pálida dama llegaba / no desperdiciaría la ocasión / de ver qué tal besaba» en «El capitán de su calle» (*Ymmc*, 96) o, más claramente y aliñado también ya con cierta resignación, en

25 La primera alusión es a la canción «Le testament» (*Je me suis fait tout petit*, 1956); las otras dos, a «Supplique pour être enterré à la plage de Sète», del álbum homónimo de 1966.

canciones completas como «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96) o «A mis cuarenta y diez» (*19d*, 99), a la que pertenecen estos versos:

A mis cuarenta y diez
 cuarenta y nueve dicen que aparento.
 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
 (perdón por la tristeza). [...]

*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.*

En muchos momentos Sabina es muy brassensiano respecto a la muerte, y habida cuenta de lo infrecuente que es esta postura humorística ante un tema tan grave y del alto grado de coincidencia en la forma de ejecutarla es difícil negar que se trate de una influencia directa de un Brassens que, según hemos visto en las páginas anteriores, ha sido señalado por el propio Sabina como un claro referente.

No menos grave —aunque más susceptible de tratar cómicamente— es el tema de la infidelidad, que Brassens aborda ampliamente y a menudo desde una perspectiva humorística (Jover Silvestre, 1998: 533-537). En el caso de Sabina, las infidelidades también son habituales²⁶ (Zamarro González, 2020: 208-209, 256-261) y, aunque es

26 Cumple recordar aquí que la inevitable necesidad de infidelidad es la base sobre la que se cimenta una de las canciones más conocidas de Sabina, «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96): «de sobras sabes que eres la primera, / que no miento si juro que daría / por ti la vida entera, / por ti la vida entera; / y sin embargo un rato cada día, / ya ves, te engañaría / con cualquiera, / te cambiaría por cualquiera». Aunque otras veces es el yo el afectado por la infidelidad de su pareja, como en «Ponme

posible la perspectiva cómica, no es tan frecuente que se produzca un humor tan del estilo al de Brassens —«le personnage du cocu fait toujours rire ceux qui ne le sont pas (ou croient ne pas l'être)» (Jover Silvestre, 1998: 533)—. Sin embargo, hay excepciones, de entre las cuales es imposible no destacar, como antes hiciera Carbonell (2011: 173), la más que brassensiana «Cuernos» (*Hdb*, 87): «tienes que conseguir que su marido / valga para cornudo, el elegido / tendrá que ser civilizado. / Huye de la mujer del comisario, / ¿qué vas a hacer desnudo en el armario / de un tipo que va armado?». Junto con esta canción, deben también tenerse en cuenta por su aroma al humor brassensiano «Pero qué hermosas eran»* (*19d*, 99), canción en la que el yo relata con humor sus no muy afortunadas experiencias amorosas con varias mujeres, y que el propio Sabina considera «absolutamente brassensiana»²⁷ (cit. por Puchades, 2019: 152), así como «Doble vida» (*Dp*, 03), en la que un «juez justo y severo» y «su discreta señora» llevan ambos y por separado una lujuriosa vida secreta, que contrasta humorísticamente con «el santo matrimonio» que forman y la respetabilidad que desprenden. Además, no conviene tampoco perder de vista la autoironía,²⁸ que según Carbonell (2011: 172) está presente en Sabina —donde ha llegado a alcanzar el extremo de la deconstrucción paródica (Laín Corona, 2024: 81)— por influencia de Brassens, aunque la vimos también en la poética de Dylan.

Volvamos ahora la mirada hacia Krahe, hacia cómo su cancionero, al igual que el de Brassens —y por influjo de este—, está atravesado

un trago más» (*Mp*, 90): «se llevó mi sed, / mis besos, mi pan, / mi violencia, mi pasión. / ¿Ahora dónde iré / con un alacrán / en lugar de corazón?».

27 Laín Corona (2024: 29-30) ve esta canción como «deudora de Krahe», no solo por el humor sino en buena medida por ser temática y rítmicamente similar a «Marieta», canción que además Krahe interpretó en *La Mandrágora* (1981), álbum firmado junto con Sabina y Alberto Pérez. No obstante, debe recordarse que, precisamente, «Marieta» es una versión que hizo Krahe de la «Marinette» de Brassens en *Je me suis fait tout petit* (1956).

28 Téngase en mente, por ejemplo, «Oiga, doctor» (*Hdb*, 87): «oiga, doctor, / devuélvame mi rebeldía, / ahora que a la carta cenó cada día / y viajo con American Express, / algunas de las cosas, / oiga, doctor, / que imaginaba odiosas, / ¿sabe que están muy bien?».

por el humor y por, como él mismo decía, una «ironía para sonreír» (cit. por Colomé, 2007: s. p.) que resulta ser la clave sobre cuyo uso se edifica principalmente el humor krahesiano (González Ariza, 2015: 599): «lo que caracteriza sus textos es una mordaz ironía frente a las realidades y situaciones cotidianas. Combina la poesía y el humor, el escepticismo y la ternura en poemas muy trabajados que retratan situaciones absurdas o insólitas. Sus letras son como era él: irónicas y divertidas, provocadoras e ingeniosas, lanzan una mirada crítica sobre la sociedad y hacen una sátira de tipos y situaciones»²⁹ (Castro Jiménez, 2021: 19). En una entrevista de 1999 decía Sabina que la ironía le viene tanto de Brassens como del «gran profesor de ironía» que era Krahe, de quien dice que «tenía y tiene un punto de vista para situarse ante la realidad, de un cinismo tal que a mí me impresionó y me influyó muchísimo» (cit. por Carbonell, 2011: 172). De hecho, Krahe —como Brassens— acude también al humor y la ironía para tratar temas serios, con frecuencia de tipo social o político (González Ariza, 2015), lo que tendería un puente más con la poética de Sabina, aunque este se ocupa poco de este tema³⁰ —si bien, canciones como «Adivina, adivinanza»,³¹ producida además en la época de La Mandrágora, son un clarísimo ejemplo del influjo de Krahe, y de Brassens, que también vehiculó el compromiso a través del humor (Tinker, 2003: 142-143)—.³² Sabina, más original en este sentido, orienta-

29 Según González Ariza (2015: 604-606), los dos grupos más criticados por Krahe son la pequeño-burguesía acomodada y sin aspiraciones y el mundo clerical español.

30 Véase la nota 9 del capítulo 1.

31 Es una canción que se ríe del funeral de Francisco Franco —«mil años tardó en morir / pero por fin la palmó»— con una cómica retahíla de supuestos invitados como «y Celia Gámez, Manolete, san Isidro labrador, / y el soldado desconocido a quien nadie conoció, / santa Teresa iba dando su brazo incorrupto a don / Pelayo que no podía resistir el mal olor» entre la que se cuelean algunos versos con aroma que reivindican: «combatientes de Brunete, braceros de Castellón, / los del exilio de fuera y los del exilio interior / celebraban la victoria que la historia les robó, / más que alegría la suya era desesperación».

32 De hecho, sobre el primer y todavía algo combativo Sabina apunta Carbonell (2011: 171): «escuchó a Brassens en Londres y se deslumbró. De inmediato de-

rá su ironía hacia otra dirección, hacia sí mismo y sus autoficciones (Valdeón, 2017: 388; Laín Corona, 2024: 80-81). En ese sentido, es muy importante tener en cuenta que Sabina no seguirá la senda casi exclusivamente irónica de Krahe: «Joaquín sabe distanciarse a tiempo de esa influencia. Sí. Javier Krahe hizo del humor un estilo, una carrera, pero Sabina se dio cuenta de que ese camino no llevaba al éxito masivo. Lograría excelentes piezas de relojería, pero no alcanzaría el reconocimiento popular» (Carbonell, 2011: 172). Sabina, por tanto, elige controlar esa ironía y esa sátira, y no hacer de ellas su mundo; son invitadas habituales en sus canciones, pero no sus protagonistas³³, lo que no niega que haya humor suficiente en su cancionero como para que Benjamín Prado (2002: 18) hable de su «agudo sentido del humor» y de su «penetrante falta de solemnidad» como «dos núcleos básicos» de su escritura, o para que Laín Corona (2024: 19) sostenga que «la vis cómica es una faceta central de Sabina». Así que, y resumiendo, la influencia de Krahe en Sabina parece concentrarse en un humor y una ironía que el ubetense no adoptaría con tanta exclusividad como el madrileño y una perfección formal que no se debe tanto a las formas en concreto como a la búsqueda de esa perfección. El propio Krahe dejó bastante claro que sus afinidades —que para nosotros son influencias claras— en lo poético eran limitadas: «a Joaquín, como a mí, nos encanta el trabajo con las letras. Es una obsesión. Eso nos unió, como nos unió el sentido del humor, pero fuera de ahí éramos completamente opuestos» (cit. por Carbonell, 2011: 166).

Pero, a diferencia de lo que sucede con Krahe, las influencias de Brassens en Sabina van más allá y llegan también a lo temático, y no solo a los dos asuntos abordados desde la perspectiva humorística que hemos visto en las páginas anteriores. Si decíamos que el tema del cornudo es muy frecuente en el cancionero de Brassens, ello se debe

rectó que aquello era un tesoro, un atajo para llegar hasta el público sediento de guiños contra la censura».

33 De hecho, siguiendo a Laín Corona (2024: 26-28) podemos afirmar no solo que en cada álbum de Sabina siempre se intercala algo de humor sino que este puede presentarse además como aderezo en una letra cuya intención no sea cómica.

a que en él late la misma máxima que en el de Sabina: «si l'amour est un acte suprême de liberté, le mariage lui est tout le contraire, c'est la négation de la liberté, l'esclavage, la mort de l'amour»³⁴ (Jover Silvestre, 1998: 529). Sabina, recordemos, no solo privilegia el amor sin ataduras sobre cualquier otro, sino que desprecia que este se rija por convencionalismos —de los que la pareja formal y, más aún, el matrimonio, son epítome—,³⁵ filosofía que tiene uno de sus mayores manifiestos —si no el principal— en «Contigo» (*Ymmc*, 96), que rezuma la visión sabiniana del amor casi en cada verso, aunque quizás se encuentre más sintetizada en unos de «Los cuentos que yo cuento» (*Fyq*, 92): «y, si de verdad me amas, / no habrá casorio, ¿para qué?, / con dos en una cama / sobran testigos, cura y juez». La coincidencia de la postura de Sabina con la de Brassens es tan exacta que, habida cuenta de lo intensamente que el andaluz lo ha citado como influencia, sería absurdo negar una inspiración brassensiana en este aspecto, máxime cuando, incluso, esta libertad de ataduras del amor en el cancionero del francés no se restringe únicamente al matrimonio, esta es solo una más de todas las limitaciones sociales y económicas de las que debe deshacerse el amor para ser libre (Luna Alonso, 1999a: 913). En suma, encontramos por vía brassensiana la búsqueda y preferencia de las relaciones afectivo-sexuales libres de convencionalismos que preside la veta erótico-amorosa del cancionero de Sabina. Por otra parte y en relación con esto último, en la obra de Brassens está presente

34 Buen ejemplo es la canción —de ilustrativo título— «La non-demande en mariage», (*Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, 1966), en la que el yo pide a su amada no oficializar la relación mediante el matrimonio —«Ne gravons pas / Nous noms au bas / D'un parchemin»— para así evitar caer en la rutina de los casados y que ella acabe convertida en ama de casa y pierdan así la condición gozosa de amantes —«De servante n'ai pas besoin, / Et du ménage et de ses soins / Je te dispense... / Qu'en éternelle fiancée, / a la dame de mes pensée / Toujours je pense...»— (Brassens, 1991: 199-200).

35 Esta cuestión sin duda requeriría un estudio detenido y específico, aunque por ahora pueden verse algunas de las ideas expuestas por Zamarro González (2020: 219-263).

el amor no sacralizado (1999a: 912), es decir el erotismo³⁶ y el sexo —manifiestos incluso jergalmente (Jover Silvestre y Antolí Jover, 2008: 607)—, también casi en idéntica forma que en la de Sabina:³⁷

Dans l'œuvre de Brassens, les passions amoureuses ne manquent pas, au contraire!. Les personnages vivent leurs passions au jour le jour, et tant pis si la fin est triste, ils y penseront lorsque cela arrivera. D'ailleurs tous ces amours passionnés ont une fin rapide. La passion est un feu de brindilles qui prend rapidement, haut et fort, et meurt tout aussi vite. Nous avons déjà remarqué que Brassens croit que l'amour ne dure pas toute la vie³⁸, raison de plus la passion! (Jover Silvestre, 1998: 541).

Y no acaban ahí las convergencias con el cancionero de Sabina en lo que al tema del amor o la mujer se refiere. Brassens también retrata a mujeres fuertes,³⁹ y ambos coinciden en basar esa condición

36 Para una profundización en el erotismo brassensiano, que se produce de una manera similar al de Sabina en términos de sutileza, véase Jover Silvestre (1998: 565-581). Se pueden tomar a modo de ejemplo algunos versos de «Rien à jeter» (*Misogynie à part*, 1969): «Sans sa gorge, ma tête, / Dépourvu de coussin, / Reposerait par terre / Et rien n'est plus malsain. // Tout est bon chez elle, y' a rien à jeter, / Sur l'île déserte il faut tout emporter. // Sans ses hanches solides / Comment faire, demain, / Si je perds l'équilibre, / Pour accrocher mes mains ?» (Brassens, 1991: 217-218).

37 A modo de resumen: «las canciones de J.S. [Joaquín Sabina] son eróticas —no pornográficas—, pues se sirven de muchos elementos que favorecen el juego de ausencias y cuidado estilístico necesarios para la elaboración de imágenes eróticas [...]. Encontramos cierta ansiedad en la forma en que los personajes de J.S. experimentan sus encuentros sexuales. La sensación de prisa e impaciencia es frecuente. Tener sexo huyendo del paso del tiempo, como perseguidos por el pasar de las horas o la muerte de los sentidos y la pasión. Podemos establecer una relación entre juventud y sexualidad placentera» (Zamarro González, 2020: 218).

38 «Creo en el amor eterno. Dura tres años», ha dicho alguna vez Sabina (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 412).

39 Véase lo indicado en la nota 14 del capítulo 2 sobre la mujer libre o liberada y complementétese con lo reflexionado por Zamarro González (2020: 228) al respecto: «no se dejan atrapar los narradores de J.S. [Joaquín Sabina] por mujeres cuya única aspiración gira en torno a la familia o la costumbre. En cambio, aquellas que deciden escapar de su rutina, las que no quieren ser de nadie y las que son

en su libertad amatoria, sin embargo las del francés están cortadas por algunos patrones que difieren de las de Sabina —que, en cualquier caso, pudo perfectamente haber adoptado de Brassens este modelo, más aún teniendo en cuenta la importancia de la mujer y las relaciones afectivo-sexuales en las letras del de Sète, sin importar todos sus rasgos—:

Fortes, belles et souvent amoureuses. Libres en amour et en amitié, elles ne connaissent pas l'amour-esclavage, et aiment sans fausses pudeurs. Ce sont, en général, des femmes mûres de corps et d'esprit. Jalouses, intelligentes et habiles, elles savent prendre et donner, sans peur du qu'en-dira-t-on de la société stupide qui se croit en droit de juger. Ces femmes de caractère, altruistes et généreuses, sont les amies (et pas toujours les maîtresses) des hommes⁴⁰ (Jover Silvestre, 1998: 545).

Aunque no solo en este tema existe una clara relación entre Sabina y Brassens. El francés, antes que el español, cantó también ampliamente a la marginalidad (Romo Herrero, 2015: 29). Citábamos al principio de este capítulo unas palabras de Carbonell en las que apuntaba que Sabina descubre en Brassens que puede cantar a los perdedores.⁴¹ Siendo ya de por sí destacable esta semejanza —que coincidimos con Carbonell en que no es casual—, llama poderosamente la atención la importancia que tiene un tipo de personaje marginal, las prostitutas, tanto en el cancionero de Sabina como en el de Brassens. En varias

capaces de tener encuentros íntimos sin desarrollar lazos afectivos que impliquen responsabilidad, parecen gozar de un brillo especial y llamar la atención de nuestro autor. Son ellas las que juegan el papel más digno dentro del cancionero».

40 Puede actuar como ejemplo la señora de «Vénus callipyge» (*Les Copains d'abord*, 1964) que, contra lo habitual en las damas de su clase, no solo gusta de marcar bien sus curvas con su ropa sino que incluso se las ha tatuado: «Ne faites aucun cas des jaloux qui professent / Que vous avez placé votre orgueil un peu bas / Que vous présumez trop, en somme de vos fesses, / Et surtout, para faveur, ne vous asseyes pas ! // Laissez-les raconter qu'en sortant de calèche / La brise a fait voler votre robe et qu'on vit, / Écrite dans un cœur transpercé d'une flèche, / Cette expression triviale : " A Julot pour la vi " » (Brassens, 1991: 175).

41 Véase la nota 6 del capítulo 2.

ocasiones ha afirmado Sabina que considera la prostitución un trabajo tan digno como cualquier otro —«tu oficio no es peor que los demás» escribía en «Por el túnel» (*Rr*, 84)—; lo mismo sucede con Brassens (Jover Silvestre, 1998: 553). Aunque el francés observa a estas mujeres con una mezcla de lástima y comprensión (1998: 454) un tanto diferente a la mirada de Sabina, también es cierto que las defiende de la hipocresía de la sociedad (1998: 454, 553), lo que no se aleja demasiado de la actitud admirativa y casi reivindicativa que adopta Sabina en ocasiones (Zamarro González, 2020: 211-212), aunque no llegue a alcanzar tal grado. Y, por si estas convergencias pudieran parecer poco, Brassens tiene una canción por entero dedicada a las prostitutas —«La complainte des filles de joie» (*Le temps ne fait rien à l'affaire*, 1961)—, lo que inevitablemente trae a la memoria «Viridiana» (*Ymmc*, 96) y, sobre todo, «Una canción para la Magdalena»⁴² (*Id*, 99) y plantea la más que viable posibilidad de que Sabina tuviera en mente el claro precedente de Brassens en el momento de resolver escribir —contra toda recomendación de quien pudiera haberle advertido de lo espinoso que puede resultar abordar de esa forma un tema tan polarizante como en ocasiones tabú—, sobre las prostitutas y sus bondades.⁴³ Una vez más se trata de algo que nunca sabremos salvo que el propio Sabina decida contarlo; lo que sí parece evidente es que la presencia de los marginados y las prostitutas en su cancionero tiene un inconfundible aroma brassensiano.

42 Sobre esta cuestión y otras relacionadas también con la prostitución en su vida y obra, véase la conversación de Sabina y Menéndez Flores (2006: 165-170).

43 Es imposible no acordarse en este punto de una anécdota, contada por el mismo Sabina, que además demuestra cuán presente tiene a Brassens y cuánto conoce su obra: «en *Una canción para la Magdalena* hay unos versos que dicen: “Y si la Magdalena pide un trago / tú la invitas a cien que yo los pago”. Bueno, pues al poco de editarse el disco recibí una carta, con toda la solemnidad del mundo y sin el más mínimo sentido del humor, de un bufete de abogados de Bilbao. Y un tipo me decía: “Ayer fui al puticlub equis y estuve con la Magdalena. La invité a unas copas. Cumple tu palabra”, y me mandaba una factura [...]. El caso es que le mandé el dinero con una notita. Un verso de Brassens que dice: “La menor reincidencia rompería el encanto» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 170). El verso que cita Sabina pertenece a la canción «Stances à un cambrioleur» (*Fernande*, 1972).

Y, junto con el tema de la marginalidad y los ya mencionados, tal vez podría considerarse también la impronta de la presencia de lo religioso en el cancionero de Brassens sobre el de Sabina, aunque en el caso del francés la presencia de este asunto se restringe mayoritariamente a la idea de Dios (Chao, 1973: 32), que en general es retratado como «un ente muy acomodaticio, familiar y bonachón, de uso doméstico y capaz de adoptar todas las encarnaciones religiosas» (1973: 36). Sin embargo, y según ha explicado Cordier (2008: 85), Brassens —ateo o, al menos, anticlerical (Chao, 1973: 35)— al parecer mencionaba tan a menudo a Dios en sus canciones para facilitar su comprensión;⁴⁴ es decir, que la estrategia no estaría tan alejada de la búsqueda de conexión con el imaginario colectivo que logra Sabina con sus reescrituras y alusiones católicas (Soto Zaragoza, 2023b: 190-191).

Por último, se hace necesario comentar, al menos brevemente, la intertextualidad, puesto que tanto los exégetas de Brassens como los de Krahe han detectado una importante presencia en sus cancioneros de este recurso literario —que como se puede comprobar en este mismo libro es más que frecuente en la poética de Sabina—. Jover Silvestre (1998: 484-513) ha señalado lo habituales que son en las canciones de Brassens las alusiones mitológicas, filosóficas, musicales, literarias e históricas —de variable dificultad identificativa— y ha inventariado y clasificado muchas de ellas. Estaríamos, en este caso, ante intertextualidades en sentido restrictivo, pero como es lógico también hay en Brassens intertextualidades en sentido amplio a través de la presencia de temas y motivos pertenecientes a la tradición literaria que, además, invierte para crear humor (Luna Alonso, 1999a: 909). Lo mismo sucede con Krahe. Martínez Cantón (2013) ha señalado, argumentado y ejemplificado cómo el cantautor madrileño se sirve de la reescritura de tópicos o asuntos de la literatura precedente —a menudo de forma paródica y crítica—, entre la que destaca la literatura burlesca del Siglo de Oro, que, destaca Luna Alonso, rescata Krahe

44 Para una profundización mayor en la actitud de Brassens ante Dios y la religión, véase Lamy (2004).

para el gran público. En lo que respecta a Sabina, no sería lógico sugerir que ha heredado de Krahe y/o de Brassens la intertextualidad en sentido amplio —esta es una condición inherente a la propia noción de escritura literaria; no se puede escribir por completo de espaldas a la tradición—, pero sí cabría apuntar la posibilidad —menos segura que en otros casos por la diferencia idiomática— de que Brassens haya sido uno de los autores —pues esta relación la vemos en varias de las influencias que comentamos en este libro— que han podido influir en la amplia recurrencia de Sabina a la intertextualidad en sentido restringido como recurso literario.

CAPÍTULO 4

El tango y la copla: dos macrotextos

Cesare Segre (1985: 47-49) concibió el macrotexto como un conjunto de textos con total o parcial autonomía comprendidos en uno más amplio que resulta coherente por sí mismo, como tal agrupación de textos individuales. Habrá podido percatarse el lector de que en este capítulo no referimos a ningún letrista en específico sino dos géneros musicales; es decir, que nos ocupamos de valorar la influencia que los macrotextos del tango y la copla han podido tener en las letras de Sabina —aunque en el caso del tango incidiremos sobre algunos de los autores más representativos y cercanos al ubetense—. Esta perspectiva la debemos a Dalbosco, quien propuso y justificó la posibilidad de aplicar el concepto del macrotexto al tango:

Por un lado, reconocemos fuentes autorales individuales, pero por otro se percibe una fuerza cohesiva en las letras de tango, pues estas se articulan entre sí conformando un cancionero, a tal punto que se integran y constituyen un macrotexto [...]. En nuestro género [el tango] [...] a veces tendemos a encontrar las mismas voces, las mismas formas de enunciación, los mismos sujetos y personajes y las mismas isotopías en distintos letristas, tendencia notoria, sobre todo, en los primeros años

del tango canción. Hay una retroalimentación entre el estilo individual de los distintos letristas y los rasgos de las voces poéticas transversales al género. En la recepción del tango esto se traduce en que a menudo nos inclinamos a escucharlo como una escritura global, a trazar puentes entre los distintos autores, a confundirlos entre sí (Dalbosco, 2021: 72).

Así, algunos de los letristas más importantes del tango-canción como Celedonio Flores, Pascual Contursi, Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo u Homero Manzi quedan difuminados en lo que bien podríamos denominar un cancionero del tango, casi anonimizado como el *Romancero viejo*, circunstancia a la que contribuye sin duda el que sus letristas no suelen ser sus intérpretes.¹ Ni que decir tiene que idéntica perspectiva puede emplearse para la copla, cuyo cancionero lo rubrican nombres como los de Rafael de León, Antonio Quintero, Ramón Perelló, José Antonio Ochaíta, Juan Solano o Xandro Valeiro. Por esta razón y porque —salvo tal vez una excepción que nombraremos más adelante— no se puede afirmar que ninguno de los autores de los macrotextos del tango o la copla influyó por sí solo, específicamente, en Sabina, estimamos más oportuno ocuparnos en las páginas siguientes de ambos géneros musicales de manera conjunta, atendiendo a sus rasgos identitarios que podrían haber dejado huella en la poética sabiniana.²

1 Es una versión más extrema de lo que ocurre con José Alfredo Jiménez —pues aunque las letras del mexicano sean más conocidas por las interpretaciones que han hecho cantantes como Vicente Fernández, Chavela Vargas o Luis Miguel, lo cierto es que él sí que las interpretó y grabó—, e incluso se asemeja a la pérdida del nombre del autor que se produce cuando se musicalizan los poemas (Romano, 2006: 91-92; Laín Corona, 2022: 456). En este punto conviene recordar que según Foucault (1999: 337-338) «un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso [...]; ejerce un cierto papel respecto a los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros».

2 En este caso, y recuperando un concepto al que aludíamos en la introducción, podría considerarse que no se trata tanto de influencias directas como de convenciones; aunque debe quedar claro que tales convenciones no atienden a los rasgos característicos de todos los cancioneros que conforman el polisistema musical como sí de las convenciones literarias en general se tratasen, sino solo a dos de sus

1. El tango

La existencia del libro *Los tangos de Sabina*, de Luis Cardillo (2003), casi obliga a tener en consideración el tango cuando se abordan las influencias de Joaquín Sabina. Ahora bien, el citado volumen —por completo intuitivo, nada académico y en ocasiones incluso pobremente escrito— presenta muchos más defectos que virtudes: está sembrado de tópicos sobre la obra de Sabina, que parece quedar reducida a la canallería y la criminalidad; no se sabe cuál es su objetivo, pero decididamente no aborda nuclearmente la relación de Sabina con el tango; se pierde en una y otra disquisición y acaba constituyendo un conglomerado del que se puede extraer poco. De hecho, no se aleja demasiado de lo que Juan Carlos Rodríguez (2015: 30-32) llamara el vulgarismo teórico. Contiene algunas ideas y analogías rescatables, pero poco más. Si se concede autoridad a la valoración que Carbonell (2011: 178) hace del libro, podría resumirse que «Cardillo traza la tesis de que Sabina, tan buen conocedor de los textos de autores como Discépolo o Manzi, ha captado la esencia creadora de estos autores y la ha llevado a canciones que nada tienen que ver con lo argentino». Pero en general no queda sino dar la razón al propio Sabina, que preguntado sobre la opinión que le merecían los libros que se han escrito sobre él respondió, aludiendo inequívoca aunque imprecisamente al de Cardillo, «hay cada disparate [risas]... El tango y Joaquín Sabina. Hombre, eso da para un capítulo pero no para un libro» (cit. por Valdeón, 2017: 487). En efecto, el libro tal vez habría podido ser un estudio más breve concentrando en él lo sustancial, obviando consideraciones personales, digresiones y demás aspectos innecesarios y encauzándolo en alguna dirección bien determinada. Sin embargo, nuestro objetivo aquí no es reseñar el volumen de Cardillo, sino partir de su mera existencia para abordar —también con alguno de sus argumentos— la posibilidad de que Sabina se haya visto influido por el tango, en tanto que asumimos que la publicación de un libro titulado

géneros —el tango y la copla—, lo que sería equivalente a afirmar, por ejemplo, que un autor se ve influido por una corriente literaria.

Los tangos de Sabina no es posible si, como mínimo, no hay una percepción general —acertada o errónea— de que en las letras del español pueden localizarse rasgos característicos del tango. Es interesante, en este sentido, tener presente cómo Carbonell (2011: 132) valora de manera positiva la esencia del libro de Cardillo, la que parece que es su intención última: «[...] una propuesta que trata de relacionar a Joaquín con el espíritu tanguero. Tiene cierta razón. El tango no sólo es un baile y un canto, el tango es una actitud, una filosofía, una manera de entender la vida, y ningún folclore como ése se ha adaptado con tanta precisión al estilo vital del cantautor de Jaén». Junto con Cardillo —y quizás gracias a él—, Carbonell ha sido el único que se ha referido —si bien con mucha menos extensión, aunque sí con algo más de concreción— a la relación de Sabina con el tango y, además de señalar la actitud, el espíritu y la filosofía tangueras, ha afirmado también con rotundidad que el tango es, junto con la ranchera, la influencia más notoria de Latinoamérica en su cancionero (2011: 176) y que, como aquella, entrará en sus composiciones a partir de los años noventa (2011: 178).

Pero antes de valorar la perceptibilidad y la intensidad de la influencia del tango en Sabina es necesario realizar unos brevísimos apuntes acerca de la historia del género que resultan indispensables para comprender por qué clase de tango se interesa el ubetense. Como recoge Norese (2002: 346-351), son varias las etapas por las que pasa el tango desde sus orígenes hasta sus últimas manifestaciones, y son también diversos —aunque no muy distintos— los modelos de periodización que se han propuesto. A nosotros, sin embargo, no nos interesan tanto estas etapas como el momento a partir del que se considera que surge el tango-canción y las implicaciones posteriores que ello tiene: «si bien es cierto que los primeros textos eran, generalmente, improvisaciones para una música preexistente, suele haber unanimidad crítica para afirmar que con el tango de 1917 “Mi noche triste”, de Pascual Contursi, nace el tango canción y, en consecuencia, el tango como poesía. A partir de entonces, comienzan a proliferar las letras con temáticas relativamente estables y, muchas de ellas, manifiestan un valor indudablemente poético» (Dalbosco, 2010a: 30). Este tango-canción, como es lógico, también evoluciona y va cambiando

—en especial temáticamente— (Conde, 2022: 33), hasta que llega a su período de máximo esplendor —y también máxima representatividad—, que será el que con más sentido pueda señalarse como influencia de Sabina: «el tango-canción demoró algunos años en encontrar su forma canónica más estable [...] y ese proceso tuvo lugar entre 1917 y 1926, año en el que la instauración de una nueva generación de letristas (Manzi, Cadícamo, Discépolo), de otro calibre literario, dio inicio [sic.] a un segundo período que llegaría hasta los últimos años de la década siguiente, en el que los temas de la poesía del tango habrían de multiplicarse» (2022: 39). Es decir que a partir de 1916 y en las dos décadas siguientes los autores de las letras de tango —la conocida como Guardia Nueva, en oposición a la Guardia Vieja anterior— son ya «letristas profesionales» y, al institucionalizarse de ese modo la letra, aparece con total empaque la figura del cantor, lo que «permite el nacimiento del mito de Carlos Gardel»³ (Valencia, 2016: 20).

Situados ya en los dominios del tango-canción, el siguiente paso es exponer cuáles de sus rasgos se aproximan más a la poética de Sabina. En concreto, nos ocuparemos —si bien *grosso modo*— de los personajes, del lenguaje coloquial y el lunfardo, de la ciudad, de la tristeza y de la narratividad. Podemos comenzar destacando la pluralidad temática del tango, como ilustran las distintas propuestas de clasificación recogidas por Valencia (2016: 46-51). No obstante, algunos de esos temas resultan más representativos por la gran frecuencia con que se manifiestan, como sucede con los asuntos relacionados con el dolor: «la pobre muchacha de mala vida, los hombres arruinados por malos

3 La condición simbólica y mitológica de Gardel para el tango-canción no debe, en absoluto, pasarse por alto, pues se convirtió en su figura más internacional y trascendente (Norese, 2002: 419-420, 478; Carozzi, 2003; Dalbosco, 2022a), lo que debe tenerse en cuenta en el momento de valorar la recepción de este género musical en países como España y en autores como Sabina, que incluso lo ha nombrado dos veces en su cancionero —en «Con la frente marchita» (*Mp*, 90) y «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94)— y que según contó a Menéndez Flores (2018a: 303) quiso en «Cuando me hablan del destino» (*Dc*, 02) utilizar la música de uno de sus tangos —«Mano a mano»; según Sabina, su favorito— pero no se lo permitieron sus herederos.

amores y malas vidas, el recuerdo de épocas mejores, la juventud pasada» (Norese, 2002: 459). No es, por tanto, de extrañar que existan múltiples lecturas e incluso una percepción general del tango como un género triste y melancólico⁴ (Dalbosco, 2022b: 74) que extiende su fatalismo —impuesto por el destino— también a unas relaciones amorosas que terminan, en las que el amor no es correspondido o en las que se evocan amores pasados (Norese, 2002: 257). Esto es relevante porque Cardillo (2003: 23-24) también señala esa tristeza que parece inherente al tango, aunque el único puente que tiende con el cancionero de Sabina es una relación, que explica que puede ser tanto de influencia como de coincidencia, entre un fragmento de «Que se llama soledad» (*Hdb*, 87) y otro de «Mi noche triste», de Contursi⁵ (2003: 27). Por supuesto, no es casualidad que Cardillo vincule, en este asunto del desamor y la melancolía, a Sabina con Cortusi, pues hay general acuerdo en considerar que es este segundo quien introduce el tema de la tristeza, la melancolía y el desengaño en el tango (Rodríguez, 2015: 86; Valencia, 2016: 22; Ferruccio, 2017: 268; Dalbosco, 2022b: 77-74). Lo que no queda claro es si Cardillo está sugiriendo o no una influencia del tango sobre Sabina en este asunto, aunque unas páginas atrás había afirmado que sus letras «tienen sentimiento de tango, cuadratura de tango, tristeza de tango» (Cardillo, 2003: 20). Sin duda, la tristeza es un asunto extremadamente amplio y, en sus formulaciones básicas, ha sido tratado por infinidad de letristas y poetas. Si Sabina adquirió algo de la melancolía tanguera, desde luego no se trata de una influencia tan aislable como las que hasta ahora venimos señalando. En todo caso, la relación más interesante de Sabina con el tango no reside tanto en la tristeza como en otros aspectos, en ocasiones relacionados con ella.

4 Célebre es la sentencia de Discépolo que define el tango como «un pensamiento triste que se baila» (cit. por Sábato, 1968: 11) y algo similar, por cierto, al «bailar es soñar con los pies» de Sabina en «Jugar por jugar» (*Ymmc*, 96).

5 La letra de Contursi dice: «de noche cuando me acuesto / no puedo cerrar la puerta / porque dejándola abierta / me hago ilusión que volvés» (cit. por Cardillo, 2003: 27). La de Sabina: «o duermo y dejo la puerta / de mi habitación abierta / por si acaso se te ocurre regresar».

Uno de esos rasgos comunes característicos de los tangos es la sociedad que en ellos se representa. El tango tiene tal impacto que registra en sus letras a todos los sectores de la sociedad bonaerense (Norese, 2002: 253), lo que posibilita la existencia de personajes y espacios variopintos —en su mayoría marcados por la tristeza, entendida esta en su sentido más amplio posible—; es decir, que este rasgo es el que de un modo más general representa el aroma tanguero:

Joaquín pertenece a otro club y probablemente a otro mundo. Pertenece a una cultura que vivió su Siglo de Oro en el primer cuarto del [siglo] xx. Sabina está fascinado por las formas, por los ambientes, por los colores, por los olores y por las músicas que generó el tiempo preindustrial, ese panorama que germinó con una brillantez inigualable en la Buenos Aires de Gardel. Los conventillos, los guapos, las minas (las chicas), el tango, el fuye (bandoneón), el lunfa (idioma propio de los suburbios), los cafés, los cabarets, las putas, los malevos... (Carbonell, 2011: 131).

Para seguir un orden lógico, iremos de lo más general a lo más particular: de la ciudad a los personajes y al habla. La ciudad, y en concreto Buenos Aires,⁶ es un tema recurrente en las letras de tango (Norese, 2002: 255) y la vertiente dominante del tango-canción —frente al tango campero— en la que tendrán cabida los elementos citados anteriormente (Conde, 2022: 35). En esta ubicación del tango en el espacio urbano opera la dialéctica entre el arrabal y el resto de la ciudad, que no debe confundirse de inicio con los valores que se atribuyen a la oposición centro/periferia en el cancionero de Sabina⁷ pues en un amplio número de las letras de tango «el barrio represen-

6 En la concreción del tango en la ciudad de Buenos Aires (Cecconi, 2009) es fácil ver una cierta semejanza con el cancionero de Sabina, que tiene predilección por Madrid y sus espacios (Ortuño Casanova, 2018).

7 Como explica Zamora Pérez (2000: 212), en la época en la que Sabina escribe la mayoría de sus canciones en las que la marginalidad juega un papel protagonista, el centro es el espacio donde se sitúan los que han triunfado, donde no tienen lugar los perdedores, que quedan marginados a la periferia y sueñan con ingresar al centro y, por tanto, lo presionan, razón por la que en este se observan personajes como drogadictos o prostitutas.

taba la seguridad del hogar, la pureza, la pobreza honrada, mientras que el centro o el alejamiento del arrabal adquiriría una connotación moral negativa, como espacio de la perdición, el engaño y la ambición» (Dalbosco, 2022b: 86). Juan Carlos Rodríguez (2015: 86) señala a Contursi y a su tango «Mi noche triste» como introductores del tema de la ciudad y sus arrabales, y Antoniotti (2022) ha estudiado la condición de frontera del arrabal en la poética de Manzi, a través de la cual nos proporciona un rápido vistazo de la relación de estos dos espacios y de su evolución:

El motivo del arrabal en la letra tanguera de Homero Manzi fue tomado por este autor como un espacio inclusivo y dialogante con el espacio urbano céntrico. Plantea así una oposición solidaria entre los dos polos, el de la periferia y el del centro [...]. Se marcará de manera muy definida en esa frontera un proceso de desintegración de formas tradicionales de la vieja cultura criolla subsistente en la orilla, para reconstruirse en la nueva ciudad que se está gestando aceleradamente en las primeras décadas del siglo xx. Manzi describe el momento en el que se aprecian los últimos estertores del campo porteño en la gran capital [...]. El diálogo ciudad/campo, ese momento que idealizará en su letrística, se está terminando. Memorias, recuerdos, el imaginario expresado en la evocación de espectros del arrabal extinguido —o extinguiéndose— serán el modo en el que manifiesta su aprecio y su extrañamiento por un mundo que se fue (Antoniotti, 2022: 13).

Nos encontramos, entonces, con una paulatina desaparición del arrabal, lo que tiene un efecto importante en las letras de los tangos: «poco a poco el barrio se había convertido en la ciudad y el legendario tango barriobajero se había transformado en el mito-alma de toda la ciudad porteña» (Rodríguez, 2015: 133). De ahí que sea posible afirmar que «lo que aún hoy nos fascina en el tango [...] es su propia *literalidad ideológica* —esa épica seca—⁸ cuando consigue verdaderamente expresarla» (2015: 120).

8 Juan Carlos Rodríguez (2015: 120) había expuesto el concepto unas líneas atrás: «épica seca, sentimentalismo soterrado [...], una manera más literal de atrapar a la ideología barriobajera pequeño burguesa, y de saber expresarla por tanto a la

Esta importante faceta social del tango —reducida aquí a unos breves apuntes con el fin solo de proporcionar un contexto básico— es la que en buena medida posibilita que en el género estén representados todos los sectores de la sociedad bonaerense (Norese, 2002: 253). Sucede entonces que a comienzos del siglo xx los personajes históricos de Buenos Aires son mitificados y convertidos en arquetipos como el de la cabaretera, el compadrito, el guapo o la milonguera, entre otros (2002: 106), que en su mayoría tienden a la antiheroicidad (Dalbosco, 2010a: 29-30). Ahí ve Cardillo (2003: 29) una clara semejanza con el cancionero sabiniano, aunque de nuevo sería necesario hablar de una relación general y no particular; es decir, en efecto Sabina comparte con el tango el interés por la marginalidad, los bajos fondos y los personajes que los pueblan, e incluso podría argumentarse que en ese sentido existe una influencia del tango en su cancionero,⁹ pero lo cierto es que tomados uno a uno estos personajes tangueros no son tan parecidos a los de Sabina como podría suponerse. Seguramente, los dos que podrían pensarse más próximos a sus letras son la milonguera y el guapo o compadrito. La primera, según explica Dalbosco (2010a: 31), es una mujer caída que se puede definir en los términos siguientes:

Una mujer que abandona su vida anterior para dedicarse al tango, a la noche y al cabaret y finalmente, una vez pasados sus tiempos de esplendor, se encuentra en su[s] últimos días en total decaimiento material, anímico y físico, símbolo a su vez de una decadencia moral más profunda. De este modo, queda anunciado el porvenir prácticamente inevitable que tendrá toda milonguera: la decrepitud, la soledad y la pobreza. Se genera así un contraste entre el ayer luminoso y exitoso, pero a su vez vano y

vez en su propio doble filo: a la par como una ideología hueca (el barato sentimentalismo consolador de la propia miseria) y como una ideología real (la auténtica necesidad de las clases populares de crearse su propia imagen y sus propios valores, de crearse a sí mismas, en suma, en medio de la miseria y de las luces).

9 Aunque, si es cierto que la influencia mexicana y argentina le llega sobre todo a partir de los años noventa —véase la nota 12 del capítulo 2—, estaríamos ante la incongruencia de que su producción más destacada sobre la marginalidad pertenece a la década anterior, si bien canciones como «Una canción para la Magdalena» (19d, 99) son posteriores y se prestan a la argumentación de dicha influencia.

efímero, con el hoy de olvido y de indigencia física y moral (Dalbosco, 2010a: 32).

Es decir, aunque comparta con las mujeres caídas de Sabina¹⁰ esa condición, el personaje lleva implícitos unos códigos que no son los que caracterizan a las mujeres del cancionero sabiniano que podríamos considerar equivalentes. Por otra parte, los guapos son esencialmente matones barriobajeros (Norese, 2002: 325; Cardillo, 2003: 17), un estereotipo caracterizado por el coraje y el cuchillo (Corbatta, 1994: 63) que poco tiene que ver en su fondo con los delincuentes de Sabina (Menéndez Flores, 2016: 107-112; Zamarro González, 2020: 42-56) —salvo quizás algún caso como el de «Kung-Fu» (*Jyp*, 85)—, como tampoco se asemejan demasiado el resto de personajes que se confunden con el guapo:

Las diferencias entre el compadrito, el malevo y el guapo, en el tango, no son del todo claras [...]. En resumidos términos, podríamos decir, básicamente, que el guapo se distingue por su valentía, el compadrito por su habilidad de bailarín y su asistencia asidua a las milongas, y el malevo por una cierta actitud de buscapleitos. Sin embargo, hay tres elementos simbólicos comunes a estos tres personajes, reiterados en las letras de tango: 1) son habitantes de los suburbios, es decir, son personajes de frontera en pleno sentido y, como tales, encierran en sí aspectos del hombre de campo y del ciudadano; 2) oscilan entre alardes de valentía y expresiones de sensibilidad exageradas, es decir, se muestran altamente vulnerables y manifiestan un nuevo modo de sentir, pero a la vez, intentan esconderlo; 3) presentan un aspecto exterior altamente codificado (Dalbosco, 2010b: 185).

10 Este estereotipo en el cancionero sabiniano lo han identificado, con nombres idénticos o análogos, Martínez Fernández (2006: 40), De Miguel Martínez (2008: 45-49) y Zamarro González (2020: 226-228). Sin entrar en precisiones para las que no disponemos de espacio, podemos resumir que se trata de mujeres cuyas vidas se ven arruinadas por causas diversas como la droga, la pobreza, las ansias de libertad, etc. Se pueden enumerar múltiples ejemplos, pero sin duda el más conocido es «Princesa» (*Jyp*, 85), la historia de una chica que «hace apenas dos años» era «la princesa / de la boca de fresa» y que ahora anda siempre «entre la cirrosis / y la sobredosis».

Así que, en suma, es posible considerar que la marginalidad que caracterizó el tango —genuinamente, primero; en forma de mito, después— pudo haber tenido alguna influencia en el cancionero de Sabina, que bien podría haber encontrado en los maleantes callejeros y en las prostitutas un ambiente que, como mínimo, coincide con el que se aprecia en buena parte de sus canciones, si es que no es posible interpretar que, aunque dicho ambiente fuera anterior a su experiencia del tango en profundidad —asunto que solo él mismo podría aclarar—, su conocimiento posterior pudiera haber contribuido a su matización. De ahí que no carezca por completo de fundamento la observación que hace Cardillo (2003: 32) de la irreverencia propia del guapo en los versos de «19 días y 500 noches» (*19d*, 99) que rezan «negaría el Santo Sacramento, / en el mismo momento / que ella me lo mande». En todo caso, más allá de los temas, espacios y personajes del tango, hemos de comentar dos asuntos más: el lunfardo y el lenguaje coloquial y la narratividad.

En lo que respecta al léxico, deben tenerse presentes varios aspectos: 1) el tango es una mezcla de lenguaje poético, popular e incluso jergal (Norese, 2002: 254-255); 2) el lunfardo no es una lengua diferente, y aunque fuese de inicio una jerga criminal se expandió popularmente (2002: 285); 3) desde que se tienen testimonios, el lunfardo ha sido empleado en el tango (2002: 290); 4) el uso del lunfardo —que se considera instaurado en el tango a partir de Celedonio Flores— incrementa la ininteligibilidad de las letras pero también su capacidad social y de clase (Rodríguez, 2015: 88), es decir que con este lenguaje Celedonio Flores —y todos después— «define un modo de la lengua que se inscribe en la genealogía de una disputa por el lugar de la norma y la construcción de un lenguaje nacional» (Bueno, 2017: 143); y 5) «ya desde el decenio de 1930, pero sobre todo en el de 1940, el tango había reducido el uso del lunfardo y empezado a describir situaciones de clase media en un lenguaje más familiar a esta clase» (Valencia, 2016: 52-53).

Como es bien sabido, el lunfardo es una de las señas de identidad del tango —con independencia de que haya sido más o menos empleado en un período u otro o por un autor u otro—, y por esa razón es uno de los asuntos más ampliamente abordados por Car-

dillo (2003) en el libro que venimos refiriendo en este epígrafe. Su punto de vista es que, como los letristas de tango con el lunfardo, Sabina «salpica sus letras con el dialecto “macarra” (lunfardo madrileño) que lo acerca a quienes lo hablan (la juventud) y lo define como un hombre de la calle» (2003: 36). Como ya vimos cuando nos ocupamos de José Alfredo Jiménez, Cardillo tiene razón en subrayar la importancia del léxico coloquial en el cancionero de Sabina, y acierta también al apuntar que su empleo lo acerca a la juventud —o más bien lo acercaba a la juventud— y a la calle; no obstante, hablar de un «lunfardo madrileño», es decir restringir al habla de Madrid todos los coloquialismos a los que acude Sabina, es un error grosero. Con la intención de acercar las letras de Sabina a sus fanáticos argentinos, Cardillo (2003: 179-196) elabora una suerte de glosario de términos coloquiales, expresiones e incluso lugares comunes cuya comprensión puede resultar más dificultosa fuera de España —él mismo contraargumenta su propia teoría, pues si de verdad hubiera en Sabina un «lunfardo madrileño» un lector u oyente de Sevilla tendría los mismos problemas para comprenderlo que otro de Buenos Aires—; algunos ejemplos del glosario de Cardillo son *mercao* ('robado'), *pasma* ('policiá') o *flipa* ('sueña', 'delira'). La intención de facilitar la comprensión de las letras a los argentinos es, desde luego, loable, y en ese sentido hay que valorar la utilidad del glosario de Cardillo, como también concederle que, en efecto, en sus modos de operar, el lunfardo del tango y los argots y coloquialismos de Sabina cumplen una función muy similar. No obstante, y con acierto, Cardillo no sugiere que el léxico sabiniano sea una herencia lunfarda, puesto que, si bien existe ese grado de semejanza, resulta evidente que el «lenguaje de la calle» de Sabina no es una influencia del tango —como tampoco del léxico de José Alfredo— sino una influencia de los registros coloquiales de los años ochenta en España, que él experimentó a través de su epítome, el Madrid de la movida. Distinto es que de fuentes como el tango o José Alfredo, entre otras, haya podido aprender a intercalarlo en sus canciones.

Descartada la influencia general del lunfardo, la proximidad narrativa del tango con las canciones de Sabina obliga también a prestarle atención. Partimos de dos puntos clave: «de ser predominantemente

descriptiva en la era precontursiana, [la letra de tango] pasa a ser preponderantemente dramático-narrativa y comienza a apelar al recurso de la interpelación, con el que aparece en escena la segunda persona y la mujer —que mayormente es la interpelada— pasa de ser objeto a ser sujeto» (Conde, 2022: 39). Desde luego, sería osado sugerir que la existencia de narraciones en las letras de Sabina es herencia del tango, pero el recurso dramático de la interpelación resulta un tanto más interesante. Según explica Dalbosco (2017) el tú de las letras de tango puede cumplir, entre otras, cuatro funciones: 1) actuar como confidente a modo de excusa para que el yo hable de sí mismo; 2) constituirse en un personaje protagonista que el yo describe y al que habla; 3) ser un interlocutor imposible por tratarse de objetos, ideas, etc.; 4) o puede ser la amada. Partiendo de la base de que el modelo 3) es muy infrecuente, si no inexistente, en el cancionero de Sabina, lo más común es que en sus letras acuda a la variante 4), que es también la que ya vimos que predomina en las de José Alfredo y que se puede caracterizar en los términos siguientes: «los reproches y las admoniciones ceden espacio al lamento por la imposibilidad de mantener la relación amorosa, a la exaltación de la mujer amada y a menudo, también, a la autoinculpación. Particularmente se destaca un grupo de tangos contruidos sobre la base de una fórmula similar, por cuanto la cronografía se instala en el momento del reencuentro entre los dos fallidos amantes» (2017: 188-189). Se deduce entonces que, evidentemente, Sabina comparte con el tango la interpelación a la mujer amada tanto en tono de reproche¹¹ como de exaltación,¹² entre otros muchos, aunque en su cancionero no está presente ese reencuentro tan propio del tango. No sería descabellado considerar que, si bien las invectivas a la mujer cuyo amor ha perdido beben inequívocamente de José Alfredo —mucho más, por el apoyo cantinero, que del tango—, la general

11 Por ejemplo, en «Mónica» (*Hdb*, 87): «mira, Mónica, ya estoy harto / de tu maldita indecisión, / vivo al borde del infarto / martes sí, miércoles no, / jueves quién sabe».

12 Por ejemplo, en «A ti que te lo haces» (*Mp*, 90): «a ti que me has ganado / con un naípe marcado la partida, / a ti que te has colado / en el coto privado de mi vida», «a ti que has dirigido / la flecha de cupido a mi costado».

interpelación a la amada puede ser, al menos en parte, una herencia tanguera del cancionero de Sabina. Y, aunque los modelos 1) y 2) están menos presentes en sus letras,¹³ la semejanza con el proceder del tango permite concebir la posibilidad de una influencia, aunque sea parcial, a este respecto.

Se puede, por tanto, llegar a la conclusión de que las letras de Sabina, si bien se asemejan en muchos aspectos a las del tango-canción —de ahí el libro de Cardillo (2003), el que Carbonell (2011: 256-257) diga que ha sido «un auténtico continuador de los grandes escritores de tangos» o el hecho de que se le haya hecho un homenaje tanguero en la mismísima Argentina (Origlia, 2019)—, de estar influidas por estas sería en el ambiente general de tristeza e incluso marginalidad que preside la percepción macrotextual que se tiene del tango y en el recurso narrativo de la interpelación.

Ahora bien, resultaría interesante alejarnos de ese macrotexto del tango y valorar la posibilidad de que Sabina recibiera la influencia de autores concretos, sin embargo ello no solo devendría en un muy extenso desarrollo de los numerosos letristas canónicos del tango sino que a buen seguro resultaría infructuoso, por inconcluyente, en la mayoría de los casos. No cabe duda de que el tango-canción ha dado a la escritura en español grandes nombres, pero Sabina ha elevado a pedestal específicamente a dos: «el tango se me metió hace tiempo, de conocer la ciudad, puesto que cualquiera que tenga un oficio trata de enterarse un poco de quiénes son sus maestros en eso que se llama la poética urbana, creo que Discépolo y Manzi son insuperables» (cit. por Plaza, 1999: s. p.). Casualidad o no, Cardillo (2003: 68-69) reserva a ambos letristas un lugar especial cuando sostiene la posibilidad de establecer un paralelismo entre los binomios Serrat/Sabina y Manzi/Discépolo, en el que Serrat y Manzi —«el más poeta de los letristas de tango» según Norese (2002: 299)— quedarían relacionados por su poeticidad mientras que Sabina y Discépolo se conectarían por

13 Por poner algunos ejemplos, podrían señalarse «Ataque de tos» (*Mp*, 90) y «Cuernos» (*Hdb*, 87) para el modelo 1), y «Juana la loca» (*Rr*, 84) y «Conductores suicidas» (*Fyq*, 92) para el 2).

el sarcasmo y la tristeza —la relación entre ambos autores la ha sugerido también el periodista y crítico musical Albert Mallofré según cuenta García Gil (2012: 152)—. Aunque los argumentos que ofrece Cardillo resultan un tanto reduccionistas, lo cierto es que, en efecto, quizás sea Enrique Santos Discépolo el letrista de tango con el que más aspectos en común tiene Sabina, por lo que, de haber recibido alguna influencia directa de alguno, con bastante probabilidad habrá sido de él. Definido por Juan Carlos Rodríguez (2015: 89) como el único letrista de tango «cuya importancia resulta realmente inútil resaltar hoy», Discépolo se caracteriza en su escritura por varios rasgos que resultan esenciales en el cancionero de Sabina: el amor por su ciudad (Norese, 2002: 304), la actualidad de su obra gracias a «la cotidianización de su poética» y «la conversión del lenguaje tanguista en algo mucho más íntimo y experiencial» (Rodríguez, 2015: 90), la posibilidad de entender sus tangos como «monólogos o diálogos dramáticos, como escenas teatrales» (2015: 145) o el ejemplo que supone de la calidad literaria que puede alcanzar una manifestación poética popular (Norese, 2002: 304; Dalbosco, 2012: 112). Sería necesario, desde luego, un estudio comparatista específico entre ambos autores que aclarase más sus convergencias, expusiera también los aspectos en los que se distancian y valorase en cuáles y hasta qué punto Discépolo ha podido influir por sí mismo y no como integrante del macrotexto tanguero en la poética de Sabina. Aquí, al menos, han quedado claras su vinculación estética con el tango y las posibles influencias que ha podido tomar de él, lo que sin duda constituirá un buen punto de partida para futuras indagaciones sobre el tema.¹⁴

14 No conviene olvidar que el tango está también presente de manera directa en las letras de Sabina. En la nota 3 vimos que ha citado alguna vez a Gardel, pero también lo ha hecho con Le Pera —en «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94)— y Manzi —en «Dieguitos y mafaldas» (*19d*, 99), canción que además está dedicada a Paula Seminars, según Valdeón (2017: 321), la nieta del autor de tangos Ernesto «Titi» Rossi—; ha empleado en alguna ocasión el lunfardo —el caso más destacado es «Dieguitos y mafaldas» (*19d*, 99)—; ha referido explícitamente el tango, como en «Tango del quinielista»* (*Inv*, 78), «Besos con sal» (*Ebm*, 94) —«tus pies bailan un tango con mi pasado»— o «Quien más, quien menos»* (*Lnt*, 17) —«un pie en

2. La copla

Casi en los mismos años que el tango, aunque mayoritariamente en territorio español,¹⁵ se desarrolla la copla. Su condición macrotectual no es el único punto que tienen en común ambas manifestaciones artísticas, pues también comparten la temática trágica, la raigambre popular, la importancia de su *performance*, etc. Estos aspectos, amén de la coincidencia temporal, son los que sostienen, de hecho, la petición que hace Carreño López (2015: 257) para un estudio comparativo de la copla con otras formas musicales que a su juicio son paralelas, como el tango, el fado, el bolero o el corrido mexicano. Es a partir de estas relaciones de proximidad tanto en la idiosincrasia como en la emisión y la recepción que consideramos lo más apropiado ocuparnos de la copla como potencial influencia en las letras de Sabina a renglón seguido del tango y otorgándole un papel secundario respecto a este por los motivos que se deducen a continuación.

Sin embargo, antes de valorar los aspectos de la copla que pudieron haber marcado la poética de Sabina, así como la intensidad de esa influencia, se hace necesario abordar el difícil asunto de concretar —parafraseando a Marx— de qué hablamos cuando hablamos de copla; es decir, qué manifestaciones artístico-musicales consideramos bajo este término y cuáles son sus límites temporales, cuestiones que se condicionan mutuamente. En lo que respecta a esta última, son variadas aunque homólogas las propuestas; por ejemplo, Montero Aroca (2017) fecha entre 1928 y 1958 los años dorados de la copla, Encabo y Matía Polo (2020b: 14) consideran que sus años de mayor popularidad son los contenidos entre las décadas de los treinta y los sesenta, Váz-

el tango y otro en el ojalá»—; e incluso ha escrito canciones con aroma tanguero como «Cuando me hablan del destino» (*Dc*, 02), incluida por Núñez Díaz (2024) en su reciente antología tanguera, o «Yo también sé jugarme la boca» (*Dc*, 02), canción en la que, según Cardillo (2003: 175), «Discépolo, otra vez, se reencarna en Sabina».

15 Sobre la presencia de la copla en Hispanoamérica, véanse algunos de los estudios contenidos en los volúmenes editados por Atero Burgos (1996) y Encabo y Matía Polo (2020a).

quez Montalbán (2000: XV) apunta para la canción nacional —hasta cierto punto equivalente— los años comprendidos entre 1939 y 1954, mientras que Carreño López (2015: 101) no se fija solo en sus años de mayor éxito y data sus comienzos¹⁶ en 1914 para extenderla a hasta los años setenta. En suma, hallamos en la copla un género musical que abarca casi la totalidad del siglo xx —no por nada Encabo y Matía Polo (2020b: 13) se refieren a ella como «emblema musical protagónico» de dicho siglo— pero cuyos años álgidos ocurren entre las décadas de 1930 y 1960. Por esta última razón, es necesario aclarar la relación de la copla con el régimen franquista: «a pesar de que nació durante la Segunda República, se ha quedado arraigado en el imaginario colectivo como el estilo musical de la dictadura franquista [...]. Bandera escénica de la identidad nacional, la copla gozó durante el franquismo de una cierta omnipresencia que pudo fagocitar los demás estilos musicales hijos del rico folclore español» (Albizu, 2020: 209). Este uso que hizo el franquismo de la copla ha llevado en numerosas ocasiones a la consideración reduccionista de que el género existió y se desarrolló única y específicamente para el régimen y su ideología; sin embargo, es necesario matizar esa perspectiva:

No puede decirse que la copla renació después de la Guerra Civil. Simplemente continuó [...]. La copla no fue, desde luego, algo que naciera y se desarrollara con el franquismo; es posible que la copla fuera bien recibida y asimilada con complacencia por el nuevo régimen político, pero ello no supone sino coincidencia de direcciones. Que el fran-

16 No cumple ocuparnos aquí de los interesantes y también algo difusos orígenes de la copla, aunque sí anotaremos brevemente que, como resume Carreño López (2015: 89), es «deudora de la tonadilla escénica y de la zarzuela, del flamenco y del cuplé». Este último es el género más fronterizo con la copla, quizás incluso por su etimología común (2015: 105), y para su conocimiento no puede sino referirse el célebre trabajo de Serge Salaün (1990) al respecto, si bien, según Carreño López (2015: 104), «Salaün engloba bajo la etiqueta del cuplé lo que generalmente se conoce como canción española o copla». Sobre la relación entre ambos géneros, cabe tener en cuenta que a partir de los años treinta la copla triunfa sobre el cuplé (Montero Aroca, 2017: 105). Por otra parte, en lo que respecta a la relación de la copla con el flamenco, véase Encabo y Matía Polo (2021).

quisimo pretendiera utilizar la copla en su provecho siempre puede ser, pero ello no supone que dirigiera la copla en una u otra dirección. La copla ya en los años veinte y, especialmente en los años treinta del siglo xx, respondió a un nacionalismo musical que fue algo evidente antes de la Guerra Civil y que se expresó muy claramente durante ésta (Montero Aroca, 2017: 160).

Por otra parte, y como bien ha explicado Caparrós Álvarez (2020: 235) en un estudio sobre la confusión terminológica de la voz *copla*, «lo que actualmente denominamos copla aglutina una importante diversidad de géneros y estilos con características muy dispares», circunstancia que queda bien reflejada en el conjunto de hasta cuarenta ritmos musicales que Montero Aroca (2017: 124-125) identifica bajo su marbete. El empleo del término *copla* unifica nominalmente esta heterogénea e imprecisa variedad que se habría producido a partir de los años sesenta y como consecuencia de su explotación por parte de la industria discográfica (Encabo y Matía Polo, 2020b: 14); si bien antes de ese momento lo que ahora llamamos *copla* se denominaba *canción*, y *copla* tenía significados distintos y más restringidos (Caparrós Álvarez, 2020: 225-238), pero esa *canción* no debe equipararse por completo con la *canción* de la que hablaba Vázquez Montalbán (2000) en sentido amplio, pues recoge composiciones «que van desde la canción protesta al bolero» (Carreño López, 2015: 106). Es decir, que «no existe un acuerdo entre los investigadores a la hora de denominar al elenco de canciones que componen las obras nucleares de este género» (Caparrós Álvarez, 2020: 239). A partir de esta indeterminación es necesario justificar por qué resulta conveniente continuar empleando el ambiguo término *copla* y qué entenderemos por él en estas páginas. Sobre lo primero ha reflexionado con acierto Caparrós Álvarez (2020: 239-241), que ha defendido la utilidad de *copla* por encima de *canción española*, *nacionalista*, *andaluza*, etc. apoyándose en general tanto en la misma o superior imprecisión de las otras propuestas como en lo aferrado que se encuentra el término *copla* al imaginario colectivo, argumento que también esgrime Carreño López (2015: 105). En lo que respecta al significado que otorgamos nosotros a la copla, este viene determinado por nuestra necesidad, que se restringe exclusivamente a

sus letras y se libera de los textos musical y performativo —quizás los dos que mayor confusión categorial generan—, por lo que sin pretensión ninguna de aportar ningún tipo de definición totalizadora nos inclinamos por llamar coplas a unas composiciones musicales populares —aunque su origen no fuera exclusivamente popular (Cansinos Assens, 1985: 35; Albizu, 2020: 210)—, por lo general de componente andalucista (Cansinos Assens, 1985)¹⁷ y predominantemente narrativas que versan sobre temas diversos de la vida común entre los que sobresale el asunto amoroso (Montero Aroca, 2017: 20; Encabo y Matía Polo, 2020b: 14).

De entre los múltiples aspectos que caracterizan la copla, los asuntos que más puentes pueden tender entre esta y el cancionero de Sabina son su narratividad y su temática. El ubetense ha demostrado ser un excelente y quintaesenciado narrador en sus letras, misma virtud que se le reconoce a los letristas de la copla: «el arte consistía en escribir una novela, una comedia o un drama propiamente dicho en unos pocos versos, normalmente en dos estrofas y un estribillo, en total sobre cuarenta versos» (Montero Aroca, 2017: 20). En el caso de esta narratividad, como sucede con muchas de las influencias, se habría vertido en Sabina de un modo general, más como una clara, manifiesta y cercana demostración de que las canciones pueden contar historias que como un vademécum procedimental y técnico sobre cómo hacerlo.

En este punto es conveniente destacar ya las razones que harían viable una posible influencia de la copla en la poética de Sabina. En primer lugar está la coincidencia temporal. La infancia y juventud de Sabina se desarrollaron en los años cincuenta y sesenta; es decir, durante los últimos años del período dorado de la copla. Para más inri, esta etapa de su vida tuvo lugar en Andalucía, y una parte muy sustancial de la misma en Úbeda, cuya condición de localidad pequeña, pro-

17 Carreño López (2015: 110) apunta que la tendencia a identificar la copla con lo andaluz parece instaurarse a partir de los años treinta, aunque se trata de una asociación que afecta más a los textos musical y performativo de las coplas.

vinciana y bastante alineada con el dogma franquista¹⁸ a buen seguro favorecía el gusto por la copla y su difusión. Esto además justificaría la presencia directa —esporádica pero clara— que ha tenido el género en su vida y obra posterior. Sabina no solo ha participado en algún homenaje a la copla (Valdeón, 2017: 338; Menéndez Flores, 2018a: 266), sino que también la ha tenido presente en algunas de sus letras; por ejemplo: al trío conformado por Quintero, León y Quiroga¹⁹ lo menciona en «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94) y «Doble vida» (*Dp*, 03), en «De purísima y oro»* (*I9d*, 99) —imposible que no hubiera en esta canción alguna referencia a la copla— «Miguel de Molina / se embarca caminito de ultramar» y «la “bien pagá” derrite con su escote / la crema de la intelectualidad»,²⁰ y los atracadores de «Pacto entre caballeros» (*Hdh*, 87) le gritan al narrador-protagonista —identificado nominalmente con Sabina— «enróllate y haznos una / copla guapa de las tuyas». ²¹ Más aún, hace tiempo que en sus conciertos incorporó, justo antes de cantar «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96), la copla

18 Así lo ha expresado el propio Sabina: «[Úbeda] olía a caspa. Todos los que hemos vivido veinte años bajo el fanatismo, como es mi caso, recordamos que nevaba mucho, que llovía mucho y que hacía mucho frío. El franquismo entero era un estado de excepción, pero no lo sabíamos porque no teníamos elementos comparativos. Yo empecé a tenerlos cuando llegué a Granada [...]. Pero Úbeda se limitaba al colegio de los Salesianos, a la misa de doce los domingos, al diario *ABC*» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 257).

19 Los sevillanos Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga formaron el triunvirato de la copla y son unos de sus autores más conocidos y exitosos. Puede decirse que cada uno se ocupaba de uno de los textos de la canción: Quintero de la *performance*, León de la letra —aunque Quintero era también letrista— y Quiroga de la música.

20 «La bien pagá» es una canción publicada en 1934 por Juan Mostazo Morales y su letrista Ramón Perelló Ródenas y de la que se dice que «pasó sin pena ni gloria hasta que la cantó Miguel de Molina en 1938» (Montero Aroca, 2017: 97-98). Como detalla Menéndez Flores (2018a: 266), es precisamente la canción que interpretó Sabina en 1999 en *Tatuaje*, el disco homenaje a la copla que indicábamos antes —el álbum lleva el título de una de las coplas más emblemáticas—.

21 No es este mal lugar para apuntar que, explicando «Leningrado» (*Lnt*, 17), se refirió a ella textualmente con el término *copla* (Sabina y Prado, 2017: 88).

«Y sin embargo te quiero»²² —que como resulta evidente late desde la perspectiva contraria en la canción de Sabina— interpretada por —o menos frecuentemente *con*— la corista que en esa gira lo acompañe. Además, en opinión de Carbonell (2011: 151), si bien es cierto que Sabina habría redescubierto la copla y su sonido algo tarde en su carrera —señala los primeros viajes a América Latina, que se producen a finales de los ochenta y principios de los noventa, pero no aclara si se refiere a que fue allí o gracias a ellos que redescubrió la copla—, habría logrado «un nuevo estilo, mezcla de lo americano, con ese rock and roll potente, y con unas melodías que suenan muy españolas o latinas». Junto con otros aspectos —algunos de los cuales explicados páginas atrás— tal vez sea por esto por lo que Valdeón (2017: 27) se atreve a afirmar que Sabina es «una síntesis de la copla, el corrido, el tango y el rock».

Es innegable, por tanto, que Sabina y su cancionero están ligados de una u otra forma a la copla. Pero volvamos sobre el asunto que nos ocupaba al comienzo del párrafo anterior. Decíamos que junto con la voluntad narrativa los temas tratados por la copla eran lo que más claramente vinculan a este género con las letras de Sabina. Aclarada la forma en que la copla pudo influir de forma general en su escritura, resta por observar de qué manera lo hace en lo relativo a su temática y por qué. La ambigüedad ya expuesta del término *copla* hace también que sus definiciones sean muchas y varíen los matices. Si acudimos a la que se presupone la más básica, la que proporciona el *Diccionario de la lengua española*, encontramos que en su segunda acepción la copla está definida como «canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso» (RAE, 2014: 631). Es decir, que en una definición tan elemental como esta aparece un tema, el amoroso, no solo como asunto principal de la

22 Obra de Quintero, León y Quiroga que formó originalmente parte del espectáculo *Solera de España* de 1948 (Montero Aroca, 2017: 217), que se creó para Juanita Reina (2017: 209), aunque la han cantado muchas otras voces, entre ellas la de Concha Piquer, quien fuera intérprete principal de las composiciones del trío sevillano (Carreño López, 2015: 90).

copla sino como rasgo identificativo básico. Pero, además de la Real Academia Española, también Cansinos Assens (1985: 73) o Montero Aroca (2017: 20) han señalado la preeminencia del tema amoroso en la copla. Carreño López (2015: 90) ha observado esta dinámica definitoria del género como de tema amoroso —parte, como nosotros, de la definición del diccionario de la RAE— y, sin negar que «la canción, en general, versa sobre el amor», matiza que en la copla hay más bien un «dolor trágico» que con frecuencia «ha sido identificado como temática pasional». Es a partir de esta matización que distingue dos etapas en la copla: una trágica, que se produciría entre 1914 y 1952, y otra más ligera o sentimental, que tiene lugar desde 1952 en adelante. La primera se caracterizaría por presentar personajes «fuertemente situados, contextualizados», mientras que la segunda se distinguiría porque «no habla ya de personajes sino de sentimientos» y por tanto se cambia la empatía por la identificación²³ (2015: 101-102). La que nos interesa, entonces, es la copla trágica,²⁴ pues además por su cronología es la que más pudo haber influido a Sabina en su juventud.²⁵

Pero es necesario concretar, además de la narratividad, qué dimensiones temáticas de esa copla trágica coinciden con el cancionero de Sabina. Como es lógico, en primer lugar habría que señalar los relatos sobre desamor, que no obstante parecen tener, según ya

23 En términos de Jauss (1992: 239-291), podría decirse que se sustituye la asociación simpatética y catártica por la asociativa.

24 De hecho, Cansinos Assens (1985: 46) no duda en afirmar de forma totalizadora que «la copla andaluza es de esencia fatal». Para un conocimiento más detallado sobre la tragedia en la copla véase el análisis de las agonías interna y externa que lleva a cabo la propia Carreño López (2015: 150-181).

25 Como sucede en casi toda periodización, que Carreño López proponga el año 1954 —Sabina nace solo cinco años antes— como final de esta tendencia es solo una convención y, aunque así fuera, es indudable que durante los años siguientes habrían continuado escuchándose estas coplas, hasta que paulatinamente el gusto fuera inclinándose definitivamente y sustitutoriamente la balanza por las emergentes coplas sentimentales, que, para que el lector tenga una idea más clara de a cuáles se refiere, conviene apuntar que Carreño López (2015: 101-102) señala a Rocío Jurado como su máxima intérprete.

hemos visto, en José Alfredo Jiménez una influencia más claramente palpable. En todo caso, es interesante destacar que en esta veta temática es en la que se ubica el erotismo expresado a partir de eufemismos y alusiones que según Vázquez Montalbán (2000: XXX) es característico de esa canción española de la que él habla y que, como ya indicamos cuando hablamos de Brassens, no es infrecuente en el cancionero de Sabina. En este caso, quizás, sí podría haberse producido una influencia más directa de la copla en algún grado sobre un Sabina que, en los primeros años de su adolescencia, pudo haber tenido contacto musical con el erotismo a través de la sugerencia coplera, por lo que no sería descabellado afirmar que, al menos en parte, ese rasgo se habría manifestado años después a través de metáforas, metonimias, y demás recursos semánticos, como los que podemos encontrar en «Lola sí que lo ha comprendido, por caminos / escondidos ha buscado / el agua que mana el oscuro manantial del pecado», en «Besos en la frente» (*Htg*, 88), «tu piel es una patria para mis manos, / tu vientre un desayuno con vino y pan, / por tu cintura sale el sol más temprano / y se muere el verano cuando te vas» en «Besos con sal» (*Ebm*, 94), o «entre dos curvas redentoras / la más prohibida de las frutas / te espera hasta la aurora» en «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99).

Por otro lado, lo que podríamos llamar la copla trágico-narrativa que concentra la idiosincrasia del género en su época de mayor esplendor se caracteriza también por el crimen, asunto determinante en los álbumes de Sabina publicados durante los años ochenta y que está también presente en el tango, aunque ambos géneros, copla y tango, se diferencian con claridad en este aspecto:

Hemos dicho antes que en la copla no se mata o, por lo menos, que se mata poco, mientras que en el tango se mata mucho más [...]. En la copla se mata muy pocas veces, y esas pocas veces a navaja, a faca [...]. En el tango se parte de que el gaucho llevaba un cuchillo a la espalda (facón) y en la ciudad el guapo llevaba el fino cuchillo en la costura izquierda del chaleco; los dos iban armados con cuchillo y era una deshonra matar con arma de fuego. Pero en España el arma blanca que se llevaba era la navaja, con muelle para abrirla, y las peleas de hombres eran con navaja (Montero Aroca, 2017: 250-251).

Sin embargo, los delitos del cancionero de Sabina no siguen casi nunca el camino del asesinato; no son, en ese sentido, tan lorquianos. Aunque en ellos la navaja sí que es el arma predilecta—«preferir la navaja a la pistola» escribía en «Manual para héroes o canallas» (*Mc*, 80)—, lo que sin duda pudo venirle dado tanto de sus experiencias por las calles de Madrid y Londres como, y no es improbable, por la imaginaria delictiva de la España de un tiempo pasado, con la que convivió en relativa cercanía geográfica y temporal y a la que, precisamente, retrata la copla.

Podemos, entonces, resumir que la poética de Sabina y las letras de la copla coinciden en la narratividad y la expresión de asuntos amorosos y delictivos desde un punto de vista trágico. Además, estos dos núcleos temáticos —amor y delincuencia— son precisamente los dos grandes grupos que De Miguel Martínez (2018: 90) distingue en las narraciones de Sabina.²⁶ Podemos además afirmar que, así como es plausible por causas biográficas y estilísticas sugerir una relación de influencia, esta no solo no es tan marcada como la de José Alfredo o la de Brassens sino que tampoco encuentra apoyos tan claros como aquellas. Sabina no ha mencionado laudatoriamente —ni de ninguna otra manera— a letristas de coplas ni tampoco ha sugerido que este género pudiera haberle influido o marcado en forma alguna —o al menos no se recoge así en los textos de referencia que manejamos—, aunque sí ha demostrado estar ligado a él por la presencia que en ocasiones ha tenido en su obra y su carrera. Ahora bien, que Sabina no haya afirmado o insinuado esa influencia no significa que no pueda haberse producido de un modo general y macrotextual, pues debe recordarse que la copla o canción nacional es en cierto sentido el antecedente de la canción de autor en España (Claudín, 1982) y es inevitablemente influencia de esta en tanto que ambos géneros se ubican

26 Verá también ecos copleros, por su condición popular, en canciones específicas, como «Ay, Calixto»* (*Dp*, 03): «sin la mínima voluntad de atemperar la crudeza del diagnóstico, el desvío moral del protagonista se entiende que viene directamente provocado por la seductora belleza de la mujer, conforme a la vieja tradición de coplas, boleros y rancheras y tantos otros productos populares» (De Miguel Martínez, 2018: 149).

en la línea evolutiva de la canción popular —de ello, tal vez sea Carlos Cano el ejemplo más palpable—. La copla no habría influido solo a Sabina, sino a toda la tradición de la canción de autor española. Y, en ese sentido, es el momento de traer el nombre de Serrat a colación.

2.1. Joan Manuel Serrat

No es infrecuente que se afirme que Serrat ha influido o, al menos, ha sido un referente para casi todos los cantautores españoles de distintas generaciones. Así lo hace por ejemplo García Gil (2004: 18-19), que incluye a Joaquín Sabina entre la nómina de deudores del catalán. Tal vez pueda entonces llamar la atención que no hayamos dedicado en este libro un amplio y variado capítulo a detallar todo lo que de Serrat hay en Sabina. Unas palabras de Paco Lucena, exmánager del ubetenense, arrojarán luz sobre el asunto: «Serrat ha sido el maestro. Lo que pasa es que Joaquín no tiene que ver con el “brazo serratiano”, no va por ahí» (cit. por Carbonell, 2011: 292). En efecto, Serrat representa a la canción de autor más tradicional, justo de la que procura desligarse Sabina, que decía en los años en los que comenzaba a materializarse ese giro: «sí, yo he tenido mi etapa política, incluso, panfletaria [...]». Lo que pasa es que los tiempos han cambiado y de algún modo hay que plantearse contradicciones de la vida cotidiana, contradicciones de la vida con la pareja, con los amigos, con todo. Estábamos muy encerrados en una especie de río muy estrechito, y ahora hay que hacer canciones de muchas cosas más y no sólo en la letra, sino en la forma musical, en todo» (cit. por Claudín, 1982: 203). Surge entonces la pregunta: ¿no hay ninguna influencia en Sabina de aquel que —con razón— se ha ganado el sobrenombre de maestro de maestros?²⁷ Una vez más, Paco Lucena aclara el panorama: «Sabina aprendió de Serrat

27 Solo a modo de ejemplo se pueden citar las crónicas de Sopena (2012: s. p.) y Pita (2022: s. p.) en las que emplean ese calificativo, aunque el propio Sabina se ha referido así al del Poble-sec (en Sandoval, 2012: s. p.). Algo parecido escribió también el andaluz cuando pidió para su amigo el Premio Cervantes y sentenció que «es el maestro de todos nosotros» (Sabina, 2016: s. p.). Y ya lo había dicho,

el noble oficio de escribir de lo próximo, de lo cercano. Aprendió como un alumno aventajado la fórmula mágica para dibujar canciones populares» (cit. por Carbonell, 2011: 292).

El *quid* de la cuestión es, por tanto, tratar de concretar esa popularidad serratiana que Sabina habría aprendido. El origen de ese rasgo del cancionero del catalán reside, por supuesto, en la influencia que siempre han tenido en su obra géneros populares como el folclore catalán, el tango, el bolero o la copla (Curry, 2016: 41). Esta última, en particular, juega aquí un papel destacado, pues Serrat fue educado desde pronto en ella (Rivière, 2003: 52; García Gil, 2004: 25) y de ella aprenderá muchas de las claves compositivas de sus canciones:

Serrat deurà moltes coses als models de la copla andalusa, decantada cap allò narratiu i amb gran poder líric i sensorial. Aprenderà algunes claus de com s'ha de construir una cançó a partir d'«Ojos verdes» i d'una altra sèrie de peces monumentals. La copla va ser per al cantautor un model inconscient abans que la poesia, molt abans que la relació d'un caminant sevillà per àrides terres castellanes de cognom Machado o de l'enlluernadora trobada amb el vers metafòric de Miguel Hernández. Abans que la poesia i que la cançó francesa i que els Beatles o Yupanqui va a venir la copla vessada en els llavis de la seva mare Àngeles (García Gil, 2010: 104).

En el caso de Serrat no cabe la menor duda, las coplas de aquella radio introducían modelos e imágenes bien precisas: bajo la aparente alegría y la sufrida abnegación se escondía un terrible mundo femenino, que Joan Manuel ha descrito con trazos magistrales desde el amor, como compensación a tanto sufrimiento oculto y a tanta incomprensión (Rivière, 2003: 54).

Así pues, parece lógico que Carbonell (2011: 52) considere a Serrat el «heredero predilecto de los compositores de copla», puesto que «incorpora la poesía lírica de mitad del siglo xx al costumbrismo de la copla; escribe de su tiempo, de su juventud, de sus paisajes, pero tra-

veinte años antes, en «Mi primo El Nano» (*Ymmc*, 96): «tengo yo un primo que es todo un maestro / de lo mío, de lo tuyo, de lo nuestro».

baja en el mismo marco compositivo» (2011: 143); es decir, traslada los recursos copleros a un tiempo más actual.²⁸

Por tanto, es posible afirmar que Sabina pudo haber aprendido de Serrat —que es más heredero de la copla que él (García Gil, 2012: 96)— algunos de los aspectos explicados en las páginas anteriores, o —con mayor probabilidad— pudo haber complementado su conocimiento de la copla con la escucha de un Serrat que, en la juventud de Sabina, era ya un cantautor consagrado. Carbonell (2011: 150) se atreve a apuntar que «Sabina trae a la música popular justo una música popular, algo que en ese apartado sí aprendió de Serrat, que es el primer compositor que detecta los gustos de la calle». Y aquí Carbonell no escoge sus palabras a la ligera. Serrat toma el pulso en sus canciones a una popularidad cuya realidad estaba lejos de ser la que relataban las trágicas coplas canónicas, y Sabina seguirá esta manera con renovada perspectiva: «Joaquín viene a heredar el libro de estilo de Joan Manuel Serrat. Éste le pasa el testigo, en los años ochenta, cuando no se ve capaz de intuir qué sucede en esa España que pisa los supermercados y no las calles empedradas» (2011: 146). Prueba de ese Serrat antecedente de Sabina, y tal vez incluso influencia sobre él, es cómo desde pronto en el cancionero del catalán cobran especial —y por entonces insólito— protagonismo los marginados como «El titiritero» (*La paloma*, 1969) (García Gil, 2004: 58) o la solterona a quien está dedicada «La tieta» (*Ara que tinc vint anys*, 1967) (Rivière, 2003: 54), que por cierto no están muy lejos, respectivamente, del artista nómada que protagoniza «Balada de Tolito» (*Jyp*, 85) y de la insatisfecha sexual de «Besos en la frente» (*Htg*, 88). Así que, aunque sea poco porque sus cancioneros se encaminaron por estéticas distintas, Sabina, en efecto, acaba por no resultar una excepción y parece ser posible localizar en él influencias del maestro de maestros.

28 Para tener una perspectiva más amplia y detallada de la impronta específica que tiene la copla en el cancionero de Serrat véase García Gil (2004).

CODA

Leonard Cohen y los (muchos) otros

En el apartado introductorio ya indicamos que, forzosamente, podríamos solo atender en profundidad a una selección de los letristas que han influido en Joaquín Sabina. Analizar ampliamente a todos aquellos a los que manifiesta haber admirado o de los que él o cualquier comentarista de su obra ha señalado una relación de influencia desbordaría sin duda la intención y extensión razonable de este libro. Tal situación nos conduce a esta coda, cuya intención es dar cuenta de la amplitud de escritores de canciones que han podido dejar huella en la poética de Sabina y, con ello, abrir la puerta a investigaciones posteriores que contribuyan a esclarecer aún más su complejo cancionero.

Quizás resulte sorprendente que sea Leonard Cohen quien abra este grupo secundario —aunque, sin duda, Cohen es aquí el primero entre los segundos— y que no ocupe un lugar destacado junto con los letristas anteriores. La sorpresa tal vez sea mayor si se tiene en cuenta que Sabina conoció desde pronto la obra del canadiense —fue uno de esos músicos a los que escuchó en su etapa londinense (Valdeón, 2017: 38)— y la ha alabado con creces: a principios de siglo

afirmaba que «no hay una sola canción de Cohen que no me guste, pues me parece el más grande ahora mismo en todas las lenguas» (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 279) y, a su muerte, le dedicó un soneto del que merece la pena rescatar aquí su primer cuarteto: «adiós a la canción en carne viva, / a la palabra mágica y sedante, / al salmo enamorado y trashumante, / al dandi del susurro con saliva»¹ (Sabina, 2018: 94). Hay que preguntarse, entonces, qué distancia los cancioneros de Cohen y Sabina hasta el punto de que las influencias literarias del primero sobre el segundo queden en un segundo plano. Una voz autorizada como la de José María Cámara —productor musical que trabajó con Sabina— nos servirá de punto de partida: «sus letras [las de Sabina] no contienen esas grandes ideas sobre el sufrimiento, el amor y la humanidad, que sí reflejan los cantautores que citas [Jacques Brel, Leonard Cohen, Violeta Parra]» (cit. por Valdeón, 2017: 103).

En efecto, el cancionero de Cohen está sembrado de temas y/o perspectivas sobre temas que difieren de la postura de Sabina y alejan la posibilidad de una influencia que, por otro lado, tampoco parece existir en lo formal —al menos, no tan claramente como en los casos comentados páginas atrás—. Con todo, por supuesto que pueden señalarse algunas influencias más o menos claras y apuntarse otras posibles. En primer lugar, es bien conocido que la vida y obra de Leonard Cohen están poderosamente imbuidas de religiosidad judeocristiana (Wetherell, 1973: 552-553; Mészic, 2016: 116-134; Manzano, 2021: 253-342), hasta el punto de que O’Neil (2015: 99) lo considera un lector entusiasta de la Biblia, que fue una de sus musas más importantes (2015: 91). Esta condición sitúa a Cohen como uno de los autores que pudo haber inculcado en Sabina el gusto por incluir en

1 Teniendo en cuenta que Sabina alaba aquí el característico modo de cantar de Cohen, cumple que señalemos cómo García Candeira (2024: 286-288), cuando comenta que la voz de Sabina y su bombín están muy relacionados con la de Dylan y su sombrero, extiende esta relación también al característico sombrero de Cohen y a su voz que, sin embargo, matiza que siguió una evolución inversa, pues mientras que las de Dylan y Sabina se han ido volviendo más roncas y ásperas, la del canadiense se fue haciendo cada vez más susurrante y aterciopelada.

sus canciones el asunto religioso; de hecho, del canadiense dijo haber aprendido «la pasión de los profetas» (Sabina, 2010a: 387), lo que para García Rodríguez (2021: 41) supone destacar «el papel fervorosamente místico de la propuesta estética de Cohen». Y es en esa mística, precisamente, donde radica la diferencia entre ambos cancioneros. A pesar de que el público general suele asociar a Cohen con canciones de tono melancólico (Trupej, 2022: 60), lo cierto es que su poética es hondamente filosófica (Howes, 2017) hasta el punto de que Wetherell (1973: 552) ya afirmaba al comienzo de su andadura como cantautor que «the greatest appeal of Cohen's poetry is the permeating theme of idealism modified by reality». Esa perspectiva mística y filosófica es la que marca todo su cancionero, y la que a su vez lo aleja del de Sabina. Aun así, es posible tender algunos puentes entre ambos y sugerir algunas influencias.

El amor en las letras de Cohen es concebido a menudo desde una perspectiva mística (Měšíc, 2016: 97-110), que no está en Sabina, pero hay también un amor profano (2016: 110-112) en el que el cuerpo femenino juega un papel fundamental. Lo ha explicado con mucho tino, liberado del a veces intrincado aparato escritural académico, Juan Claudio de Ramón, que parte de los dos pilares temáticos de Cohen que hemos apuntado y los representa con dos palabras, *broken* y *naked*, muy frecuentes en su cancionero:

Aunque parezca un abuso, en torno a estas dos palabras se puede parcelar toda la obra de Cohen. *Broken* evoca la idea de que el mundo está roto y necesita sutura, que los seres humanos somos seres caídos y astillados, intentando cerrar siempre una brecha, una fisura, escindidos por cien conflictos que sólo la gracia divina puede soldar. *Naked* refiere al amor sensual, a los cuerpos desnudos de alborada, que se tocan, que irradian luz, que se ofrecen como promesa o premio. El cuerpo perfecto es el de la mujer, cuya belleza y posesión es quizá el único consuelo que al hombre cabe en la tierra. Porque las canciones de L. Cohen tratan quizá más de mujeres que de amor [...]. Unas [sic.] de las cosas que se descubren, no sin pasmo, tras muchas horas de vuelo con la música de Leonard Cohen es que, en realidad, Cohen no tiene canciones de amor. De amor romántico, quiero decir. Prueben a buscar una canción de pérdida. No la encontrarán. En Cohen el amor es ora sensual, erótico, variaciones sobre

el sempiterno tema del cuerpo desnudo de la mujer, ora cósmico, sanador, trasunto de la gracia de Dios² (De Ramón, 2013: s. p.).

El Sabina que en ocasiones —como en «Besos con sal» (*Ebm*, 94)— ha cantado a la desnudez del cuerpo femenino —asunto que, además, hemos visto en las páginas anteriores que se realiza a través de la sugerencia y de recursos como la metáfora— pudo haber estado influido, pues, por un Leonard Cohen que hizo de ese canto algo frecuente en su poética. Aunque, insistimos, la perspectiva más mística y filosófica de Cohen pone distancia entre su forma de abordar casi cualquier asunto y la que por norma general tiene Sabina de ocuparse de temas análogos. En ese sentido, es particularmente interesante el hecho de que Valdeón (2017: 209-210) considere que «A la orilla de la chimenea» (*Fyg*, 92) es la «I'm your man» —canción de Cohen perteneciente a su álbum homónimo editado en 1988— sabiniana, pues en esa canción Sabina sí presenta una perspectiva del amor más propia del canadiense, por no hablar de la coincidencia argumental entre las dos canciones, ambas estructuradas por un yo que habla a la mujer amada ofreciéndose a ser lo que necesite. Recordemos algunos de sus versos: «y si quieres también, / puedo ser tu trapecio y tu red, / tu adiós y tu ven, / tu manta y tu frío, / tu resaca, tu lunes, tu hastío... // o tal vez ese viento / que te arranca del aburrimiento / y te deja abrazada a una duda, / en mitad de la calle y desnuda».

Por último, junto con la religión y el interés por el cuerpo femenino, quizás podría apuntarse también cierta influencia en el barroquismo estilístico de Sabina por parte de un Cohen bastante marcado por varios de sus rasgos (De Almeida, 2019) y, aunque esto último es un asunto más abstracto, la intención —si es que puede hablarse en este caso de la posibilidad de una intención—³ de dotar a sus composicio-

2 Para una perspectiva más académica y detallada sobre el erotismo, el romance y el amor en las canciones de Cohen, véase Fuchsman (2023).

3 Recuérdese que, en su famosa conferencia «Juego y teoría del duende», Federico García Lorca (1997: 151), citando a Goethe, definía así el duende: «no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, y, a la vez, de creación acto. Este "poder misterioso que todos

nes de un duende que Sabina (2018: 94) le reconoce a Cohen y —directa o indirectamente— no pocos, como Fernández Úbeda (2023: s. p.) o Rivero (2023: s. p.) —estos dos lo mencionan explícitamente—, parecen ver también en Sabina.

Dejando ya a Cohen, hay una numerosa cantidad de letristas que se sitúan en este plano secundario en cuanto a la importancia o extensión de su potencial influencia en el cancionero de Joaquín Sabina. Se listan a continuación acompañados con algunos argumentos que pueden sostener o sugerir la existencia de una influencia. Junto con esos nombres, una investigación sobre el resto de influencias de Sabina tal vez debiera sopesar los de Luis Eduardo Aute, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Charly García, de los que no disponemos de testimonios que indiquen una posible influencia,⁴ aunque por la importancia de ambos en la biografía vital y artística de Sabina no sería algo del todo descartable. Por otra parte, resultaría también interesante la perspectiva inversa, valorar en qué letristas ha influido Joaquín Sabina. Solo en España —con méritos literarios desiguales— habría que considerar, entre otros, a Alejandro Sanz, Ismael Serrano, Marwan, Leiva, Rozalén, Andrés Suárez, Vanesa Martín, Santiuue, Sharif Fernández⁵ o Bely Basarte.⁶ En el ámbito hispanoamericano es imprescindible nombrar en este contexto, al menos, al uruguayo Jorge Drexler.

sienten y ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la Tierra» —quizás por ello José María Cámara, a quien citábamos antes, decía de Sabina que «es un producto carpetovetónico, que solo se puede dar en la sociedad española» (cit. por Valdeón, 2017: 103)—. Argüía también García Lorca (1997: 153) que «para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio».

- 4 Valdeón (2024) tiene en consideración a Aute, Milanés y Rodríguez, aunque de ninguno llega a indicar en qué pudo haber influido a Sabina. Lo más que sugiere es que Milanés y en general la trova cubana habrían sido decisivos en las letras románticas de Sabina al enseñarle a «decir cosas potentes sin cursilerías» (2024: 34), posible influencia que se nos antoja cuanto menos ambigua y cuestionable.
- 5 Sobre la admiración de estos dos raperos con Sabina y en general la relación de este con el rap, véase Simón Ruiz (2024).
- 6 De extender esta perspectiva a la poesía, convendría considerar especialmente la posibilidad de una influencia sobre aquellos a quienes Morales Lomas (2022: 469-475) ha llamado los poetas *millennials*.

Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui

A los dos los ha reivindicado (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 125) y a los dos los escuchó en su juventud, antes de ir a Londres (Menéndez Flores, 2018a: 43). Parra es uno de sus muchos referentes hispanoamericanos (Valdeón, 2017: 178) y la tiene «en un lugar preeminente» (García Gil, 2012: 261); de hecho, le dedicó la hermosa «Violetas para Violeta» (*V7*, 09). Por su parte, de Yupanqui ha confesado directamente que le influyó durante sus años universitarios (en Valdeón, 2017: 201), y de él ha dicho García Gil (2012: 360) que es una «referencia ineludible para Sabina».

Chabuca Granda y Felipe Pinglo

En el mismo lugar donde reivindicó a Parra y a Yupanqui, Sabina hizo lo propio con Chabuca Granda (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 125). No sabemos a ciencia cierta si conocía o no el folklore peruano antes de, como apunta Carbonell (2011: 415), conocer Perú en 1995 y, por supuesto, comenzar su relación con Jimena Coronado, natural del país andino. Pero lo cierto es que parece profesar por Granda una admiración que queda patente por el hecho, relatado por su amigo Caco Senante a Valdeón (2017: 382), de que, estando en Lima, se empeñara en localizar a los músicos que habían grabado con ella y que fueran ellos quienes grabasen la base musical de «Yo también sé jugarme la boca» (*Dc*, 02). Cabe, por tanto, la posibilidad de que, bajo esa admiración, subyazca alguna influencia, aunque en opinión de Valdeón (2024: 30), hay más de veneración que de influencia en la relación de Sabina con la peruana.

Por otra parte, Felipe Pinglo, paisano de Granda más desconocido en España, se sitúa en nuestro radar por unas palabras que le dedicó Sabina en 2002 en una tertulia, en la que, además de destacar algunos rasgos de sus canciones que desde luego le interesaron por estar próximos a los suyos, también mencionó a Granda y la importancia que su relación con Jimena ha tenido para su conocimiento del folklore peruano:

Casi estoy seguro de que no [lo] conocéis, porque yo no lo conocía hasta hace tres o cuatro años. He tenido la suerte de tener una novia peruana y de tener un padre de una novia peruana que era aficionado a los vales peruanos. Así que me lleva a unos tugurios imposibles de explicar donde cantan —todo el mundo llorando— unos vales peruanos de un tipo que se llama Felipe Pinglo. Aquí [...] algunos conocen a Chabuca Granda, autora de sus vales gloriosos peruanos [...], pero hay otro tipo de vales más golfos, más canallas, más de taberna, más de barriada, más de boliche. En mi opinión el principal escritor de esos vales se llama Felipe Pinglo (en *Lamusicacontada*, 2010b: 0:00-1:00).

A Pinglo, por tanto, es necesario valorarlo también como una posible influencia, aunque desde luego tardía, pues no lo habría descubierto hasta empezada su relación con Jimena en 1999. El caso de Granda es menos claro en este aspecto.

Chico Buarque

El caso del brasileño —último representante latinoamericano de esta lista— es algo particular porque, al menos por la información de que disponemos, podría haber influido a Sabina solo o al menos especialmente con una canción, «Construção», del álbum homónimo de 1971. Recuerda Menéndez Flores (2018a: 278-279) que en 2001, preguntado por cuáles eran «sus canciones bíblicas de todos los tiempos», escogió entre ellas la de Buarque, de la que valoró su genialidad en la rima exclusivamente esdrújula. Solo un año después, en la misma tertulia que citábamos antes,⁷ tras mencionar a algunos estandartes de la canción brasileña como Tom Jobim o Milton Nascimento sostendría que para él «el más genial» es Chico Buarque, de quien volvería a destacar su capacidad en «Construção» (en *Lamusicacontada*, 2010c: 0:42-1:36). Años más tarde, la canción y su particular rima aparecería por el mismo motivo en una conversación con Valdeón (2017: 490). Es decir, cabe la posibilidad de que la habilidad demostrada por Buar-

7 Sobre el contexto en el que se produjo esta charla véase la nota 1 del capítulo 2.

que en la citada canción tuviera algún efecto en un Sabina que es fiel amante de la rima y, tal vez, de esa canción del brasileño pudo haber saltado a otras de su repertorio cuya posible influencia estaría todavía por identificar.

Chicho Sánchez Ferlosio

Considera Valdeón (2017: 65) que fue un modelo para Sabina y para Krahe en los años de *La Mandrágora* «por su compromiso con el descuido inteligente. Por cortejar lo popular sin renunciar a lo exquisito. Por el humor sulfúrico y el golpe de ternura junto a la cubitera». No es de extrañar, por tanto, que Paco Lucena, que fue mánager de Sabina, considere que Chicho Sánchez Ferlosio fue «un poco el padre de todos, el espíritu de *La Mandrágora*» (cit. por Carbonell, 2011: 88). Además, Sabina ha dicho que, junto con Krahe, ocupa «un lugar muy especial en mi altar mayor de deidades paganas» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 44).

Mauricio Birabent, «Moris»

Valdeón, refiriéndose al final de los años setenta y principios de los ochenta, llama la atención sobre «el impacto que provocó la poética de Moris [...] en los oyentes madrileños más inquietos. En absoluto acostumbrados a que un autor, y encima foráneo, les recordara que las calles de su ciudad eran las galeradas de un libro que aguarda a músicos con talento y ganas para cantarlo» (Valdeón, 2017: 60). Moris, por tanto, parece presentarse en ese momento como el ejemplo de «la manera exacta y precisa en la que uno puede y debe cantarle a la ciudad. Un magisterio que Sabina, siempre atento, cogerá al vuelo» (Valdeón, 2024: 34). Acercando todavía más la posibilidad de una influencia en el retrato urbano, el propio Sabina ha valorado positivamente esta faceta del cancionero de Moris: «fue el primero que hace canciones sobre Madrid. Madrid era una ciudad innombrable para la estética de la canción que se hacía. Innombrable. Moris es el primero

que nombra calles, tiendas y cosas. Conecté con Moris» (cit. por Valdeón, 2017: 486).

Jacques Brel y Léo Ferré

Aunque no deje en Sabina una huella tan profunda como en Serrat, Brel estaría entre las preferencias artísticas de Sabina y habría influido en su obra según García Gil⁸ (2012: 56). Y, de acuerdo con Valdeón (2017: 46), Ferré completaría, junto con Brassens, el grupo de cantautores franceses de cuya obra habría recibido ecos Sabina.

Francesco de Gregori, Lucio Dalla, Adriano Celentano y Paolo Conte

Según Valdeón (2017: 46) serían los cuatro nombres de la canción de autor italiana que habrían dejado huella en Sabina. En el caso de De Gregori y Dalla, está documentado que el propio Sabina ha expresado su gusto por ellos (en Valdeón, 2017: 489).

J. J. Cale y Tom Waits

De ellos está claro el gusto que profesa Sabina por sus canciones (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 407; Menéndez Flores, 2018a: 198), aunque no tanto si le han influido en la escritura de sus letras. Cuenta Menéndez Flores (2018a: 73), aunque sin que quede muy claro si se refiere a la letra o al sonido, que Sabina mostraba en los años de La Mandrágora influencias de Cale. Por su parte, Valdeón (2017: 16) ha definido a Sabina como «suma desembocada de José Alfredo Jiménez

8 No puede obviarse que García Gil (2009: 189-199), en un texto ligeramente anterior en el que valora la influencia de Brel en España, reduce la mención de Sabina solo al guiño que este realiza al belga en «Peces de ciudad» (*Dc*, 02).

y Tom Waits», aunque parece valorar su influencia y la de Cale más bien en el plano musical (Valdeón, 2024: 26, 39).

Quico Pi de la Serra

Se trata de un caso particular, pues no es común verlo entre los nombres con los que se relaciona a Sabina. Sin embargo, su influencia fue apuntada por Puchades (2019: 151), con el beneplácito explícito de Sabina, que lo definió como «una influencia directa». Ahora bien, no queda claro si dicha influencia se habría producido en las letras o —lo que por el contexto nos parece más probable— en la música. Hay que tener en consideración también que mucho antes, en una entrevista de 1986, afirmó saberse de memoria sus canciones (en Puchades y Valdeón, 2024: 45).

II. INFLUENCIAS DE POETAS

CAPÍTULO 5

César Vallejo

Hay un episodio temprano de la biografía de Sabina que suele presentarse como decisivo tanto para su desarrollo vital como artístico. Se trata del momento en el que, en Granada, su amigo Pablo del Águila le presta unas obras de César Vallejo y Pablo Neruda¹ para que las lea,² y así le descubre a Sabina una poesía a la que, hasta entonces, jamás se había podido asomar y que, como él mismo ha declarado, cambió su visión del mundo y su vida (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 262), algo en lo que coinciden Carbonell (2011: 382) y su biógrafo: «de la mano de Pablo del Águila, uno de sus grandes amigos y mentores

1 Téngase en cuenta que en la poesía del propio Del Águila, según ha señalado Justo Navarro (1989: 12), tenían presencia Neruda y, especialmente, Vallejo —«te amo más vallejo de mis ojos / de mis risas perdidas entrañable muertito peruano» (Del Águila, 1989: 150)— y su retorcimiento lingüístico. Aprovechamos este punto para anotar, pues tal vez pueda ser de utilidad para alguna edición crítica de la poesía del granadino, que el Joaquín a quien está dedicado uno de sus poemas, «[Hoy me había nacido un hombre]», y que aparece incluso mencionado entre sus versos es, casi con total seguridad, Joaquín Sabina.

2 No es casualidad que García Candeira (2018: 218-219) detecte en la poesía más temprana de Sabina —la que escribe en Granada en las revistas *Poesía 70* y *Tragaluz*— ecos, entre otros, de Vallejo y Neruda.

en sus años universitarios, descubrió la poesía desgarrada, brutal y bellísima de César Vallejo y el lirismo triste de Pablo Neruda, dos autores —sobre todo el primero— que han viajado desde entonces con él en forma de sorda letanía, y cuya influencia se puede apreciar en buena parte de su obra» (Menéndez Flores, 2018a: 31). Siguiendo las palabras del propio Sabina cuando se ha referido al asunto (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 140, 257-258), es posible precisar qué libros fueron exactamente: de Neruda, *Los versos del capitán* (1952) y *Residencia en la tierra* (1933);³ de Vallejo, *Poemas humanos*. De Neruda nos ocuparemos en el siguiente capítulo, pero antes de abordar en este los estilemas vallejanos heredados por Sabina es importante realizar una aclaración al respecto de los *Poemas humanos*.

Es difícil saber con certeza qué poemas de Vallejo leyó Sabina exactamente y/o a cuáles se refiere cuando habla de los *Poemas humanos*. Teniendo en cuenta que estuvo en Granada durante la segunda mitad de la década de los sesenta es improbable —que no imposible— que recibiera una edición que respetara la distinción que tradicionalmente y desde 1968 —por la edición de la *Obra poética completa* de Vallejo coordinada por su viuda Georgette y publicada por Moncloa— se ha hecho entre *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Por tanto, y considerando también la historia de la edición de la poesía póstuma vallejana hasta esa fecha (Ferrari, 1988: 277-278), lo más probable es que Sabina leyera bajo una misma edición, de título *Poemas humanos*, estos tres grupos de poemas —aunque, por supuesto, no hay que descartar, y menos teniendo en cuenta que todavía el régimen franquista estaba vigente, que la edición que Pablo del Águila le dejara fuera lo que hoy llamaríamos una edición pirata, una copia o cualquier tipo de reproducción clandestina que no tenía por qué ajustarse a criterio editorial alguno y podría haber presentado ese

3 En alguna otra ocasión, Sabina no ha mencionado *Residencia en la tierra* y, sin embargo, ha añadido *Poeta en Nueva York* (1940), de Federico García Lorca (en La Nación, 2008: s. p.). Aunque el cantautor no tiene por qué mentir a este respecto y aunque es perfectamente posible que Pablo del Águila le descubriera este y más libros, lo cierto es que, a diferencia de Vallejo y Neruda, Lorca no ha tenido tanta influencia en el cancionero de Sabina, y mucho menos el Lorca surrealista.

conjunto de poemas incompleto en alguna de sus partes—. En todo caso, lo que está claro y se podrá comprobar en las páginas siguientes es que el grupo de poemas que ejerce mayor influencia en él son los *Poemas humanos* según se acotan estos desde 1968.⁴

Aclarado este asunto, podemos ya dedicarnos a observar la presencia de Vallejo en la obra de Sabina, y lo haremos comenzando por un hecho indiscutible: el ubetense no ha escondido nunca su gusto por su poesía; todo lo contrario. Su admiración por el de Santiago de Chucó la atestiguan, por ejemplo, Carbonell (2011: 415), Benítez Reyes (en Valdeón, 2017: 369), Melchor Miralles (2018: 438) o él mismo, cuando lo ha santificado al nombrarlo «san César Vallejo» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 140), cuando se ha declarado incapaz de leer su poesía sin emocionarse (en *La Nación*, 2008: s. p.), o cuando ha alabado sus virtudes literarias.⁵ En este último sentido, merece la pena rescatar unas palabras suyas que ponderan el contexto de descubrimiento vital en el que lee al peruano: «yo salía de una familia y de un pueblo muy nacionalcatólico y descubrí a los maricones, a los rojos, a los poetas, a los folladores; todo de golpe. César Vallejo se me quedó agarrado a la garganta porque es lo que él hace con sus poemas, retorcerte el cuello y retorcerselo al lenguaje. Además ya no necesito

4 Considerando que este estudio no tiene en su centro a Vallejo, estimamos más oportuno mantener la división tripartita tradicional en tanto que es la que más a menudo se toma como base en los trabajos sobre la poética vallejianca que citamos en las páginas siguientes y en tanto que nos permite descartar los *Poemas en prosa* —que poco o nada tienen que ver con Sabina— y distinguir con más claridad el heterogéneo grupo de los *Poemas humanos* (Franco, 1988: 593-605) del más homogéneo —aunque menos presente en la poética sabiniana— *España, aparta de mí este cáliz*.

5 En este punto puede recordarse, aunque sea como un hecho anecdótico que, sin embargo, sirve también para subrayar el afecto que Sabina tiene por Vallejo, que el español recitó «Los heraldos negros» como parte del proyecto de la Fundación BBVA «Encuentra tu poema», prestándole así su característica voz rota a los versos vallejianos, con los que tan bien empasta (<https://encuentratupoema.pe/poema/los-heraldos-negros-2/>) [Consultado 27/06/2023]. Otro dato también anecdótico pero revelador es que el álbum *Malas compañías* está dedicado, entre otros muchos —más esperables—, a César Vallejo.

releerlo a diario porque me lo sé de memoria» (cit. por Jabois, 2012: s. p.). Aquí Sabina da también algunas claves sobre su relación con Vallejo. En primer lugar, y buena prueba del interés que le suscita su poesía, es destacable que la haya incluso memorizado. No se trata esta de una afirmación puntual, sino que es algo que ha manifestado en otras ocasiones (en Carbonell, 2011: 415; El Comercio, 2015: s. p.; Hurtado, 2020: s. p.) y que —por si se pensara que Sabina sobreestima sus capacidades— reconoció también Manolo Tena (2018: 453), con quien compartía el gusto por la poesía de Vallejo (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 263). Más aún, en alguna ocasión Sabina ha demostrado saberse de memoria a Vallejo al citar versos suyos en algunas entrevistas (en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 261; La Nación, 2008: s. p.). En segundo lugar, es también notorio que Sabina destaque la reconocible particularidad del lenguaje vallejiano. En la entrevista de la que proceden las palabras que citábamos antes, tras pronunciarlas Sabina, Manuel Jabois, que es quien conversa con él, afirma que hay influencia de Vallejo en sus letras, a lo que el andaluz responde: «me gusta retorcer las palabras para ver si dan descargas eléctricas» (cit. por Jabois, 2012: s. p.). Por tanto, Sabina evidencia una voluntad imitativa de la poética del peruano; de ahí que Benítez Reyes, que lo conoce bien, haya afirmado que tiene «muy calada la lección verbal, tan libertina, de César Vallejo» (cit. por Valdeón, 2017: 369). Ahora bien, como sucede a menudo con las influencias de mayor calado, es posible que mucho de lo aprendido de Vallejo esté tan orgánicamente integrado en la poética de Sabina que sea imposible aislarlo para identificarlo y explicarlo con voluntad totalizadora. Ilustrativamente podemos acudir a cómo Valdeón (2017: 245) considera «dignos de Vallejo» los siguientes versos de «Esta boca es mía» (*Ebm*, 94): «la guerra que se acerca estallará / mañana lunes por la tarde / y tú en el cine sin saber / quién es el malo, mientras la ciudad / se llena de árboles que arden / y el cielo aprende a envejecer». Parece claro que lo que Valdeón ve aquí de Vallejo es ese estilo tan propio de su poesía póstuma, pero descifrar exactamente qué requeriría un análisis específico de la estrofa —que seguramente apuntaría a la nota bélica y sus consecuencias vitales de *España, aparta de mí este cáliz*—. Es decir, casos como este ponen de manifiesto aromas vallejianos presentes en

canciones, estrofas o versos para los que sería necesario un análisis independiente que, las más de las veces, revelaría ecos de Vallejo que no son en realidad influencias sistemáticas en todo el cancionero de Sabina sino inspiraciones puntuales.

En todo caso, la voluntad de Sabina por imitar el lenguaje vallejiano nos sitúa en un interesante punto de partida para analizar sus influencias. La mayoría de la herencia que Sabina ha recibido de Vallejo procede de *Los heraldos negros* (1919) y de su poesía póstuma, en especial de los *Poemas humanos*. Esta evidencia, cuyas pruebas se diseminan en los razonamientos que ocupan las próximas páginas, nos sitúa ante la aparente paradoja de sostener que Sabina se mira en el lenguaje vallejiano pero descartar *Trilce* (1922), su máxima expresión. No obstante, debe tenerse presente que, si bien en este poemario se manifiestan varios estilemas que atraviesan toda o buena parte de la poesía de Vallejo, no menos cierto es que su presencia está condicionada por una intención vanguardista que no es difícil comprender que se sitúa lejos de las intenciones poéticas de Sabina. El caso del lenguaje tan personal de Vallejo y su voluntad —o necesidad— de llevarlo hasta sus últimas posibilidades es buen ejemplo de ello.

Comencemos por concretar a qué nos referimos con ese lenguaje característico: la «crisis del pensamiento metafísico» en la que se ubica la poética de Vallejo pone en cuestión también su lenguaje (Franco, 1988: 575), que se caracteriza por el empleo «de poderosas descargas emocionales y de fórmulas verbales que son discordantes pero exactas» (Oviedo, 2001: 322) para cuya consecución Vallejo se ve forzado a recurrir con frecuencia a «una torsión léxica y sintáctica» (Vélez, 1988: 28); es decir, estamos ante un lenguaje «animado por un espíritu de invención que no puede sino filiarse como vanguardista» (Oviedo, 2001: 339). ¿Por qué facetas de este lenguaje vallejiano —cuya naturaleza vanguardista, como decimos, se extrema en *Trilce* pero está presente en toda su obra— se ha dejado influir Sabina? La primera de ellas es la creación de imágenes sorprendentes. Apunta Jean Franco (1988: 604) que, fruto de su necesidad léxica, Vallejo «produce “imágenes” de lo que no se puede tener imágenes», y proporciona algunos ejemplos: «bruma elástica» (Vallejo, 1988: 373) o «mi bacilo feliz y doctoral» y «años de tumba, litros de infinito» (1988: 381).

Herencia, entre otros, de este Vallejo creador de imágenes imposibles⁶ podrían ser imágenes como «va a desbordarse el trigo» en «Palabras como cuerpos» (*Inv*, 78), «retorcerle el cuello a la pena» en «Balada de Tolito» (*Jyp*, 85), «ha caído la bolsa en el cielo» en «Eclipse de mar» (*Mp*, 90), «voz de rayo de luna llena» en «Por el bulevar de los sueños rotos» (*Ebm*, 94) o «mañana cabe en un motel» en «Contrabando»* (*Al*, 05) que, en esencia, crea Sabina con la misma intención que Vallejo, dar concreción léxica a la vez que conferir belleza expresiva a lo que quiere decir. En este sentido, conviene llamar la atención sobre la «adjetivación “extraordinaria”, selecta, a veces inusitada para una sustantivación ordinaria» que destaca Martínez García (1987: 30) en *Poemas humanos* y también en *España, aparta de mí este cáliz* (1987: 35); algunos de los ejemplos que aporta son: «cigarrillo *contratado*» (Vallejo, 1988: 328), «la *bandida* primavera» (1988: 338), «huesos *fidedignos*» (1988: 449) o «*habilísimo* pañal» (1988: 457). En Sabina encontramos también en ocasiones esta adjetivación —aunque su originalidad léxica, que ya de por sí es vallejana, brilla más a menudo de otras formas—, y no parece una casualidad teniendo en cuenta que fue, precisamente, la poesía póstuma de Vallejo lo que leyó desde pronto. Casos parecidos a los del peruano son: «paredes *ocres*» en «Calle melancolía» (*Mc*, 80), «sol *fatigado*» en «Besos de Judas» (*Hdb*, 87), «*obsceno* sabor» en «Eclipse de mar» (*Mp*, 90), «amor *descafeinado*» en «Todos menos tú» (*Fyq*, 92), «*marchitos* zapatitos» en «El rocanrol de los idiotas» (*Ymmc*, 96), «*impúdica* niñera» en «Aves de paso» (*Ymmc*, 96), «curvas *redentoras*» en «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99) o «*cruda* luz» en «Donde habita el olvido» (*19d*, 99).

6 Quizás convendría también considerar la greguería ramoniana; si bien el hecho de que Sabina se haya referido poco o nada a Gómez de la Serna hace también más que probable que se trate de una coincidencia o, incluso, de una influencia indirecta a través, por ejemplo, de Neruda, cuya relación con el autor español ha expuesto Millares (1991: 284-295) y cuya influencia en Sabina se expone en el siguiente capítulo.

Pero la innovación léxica es quizás la influencia menos clara del lenguaje poético vallejiano en Sabina.⁷ Otras, como el gusto por lo coloquial y la torcedura de sus locuciones, parecen bastante más evidentes por cuanto no es un recurso tan habitual, y mucho menos a la escala en que lo emplean Vallejo y Sabina. Como en el cancionero del español, el uso del lenguaje coloquial en la poesía del peruano es sustancial. Según han señalado diversos críticos de la obra vallejiana como Valente (1975: 110-111), Martínez García (1987: 23), Franco (1988: 576), De Lama (1991: 44) y Oviedo (2001: 323, 341), sus versos —muy en especial los de *Los heraldos negros*— contienen una destacable representación del habla cotidiana, tradicional, a través no solo del lenguaje cotidiano, de vulgarismos e incluso de su ritmo sino también mediante la presencia de locuciones, refranes, proverbios, etc. que sirven como contraste de la elaboración literaria. Martínez García (1976: 254-263) ha recogido un nutrido muestrario de frases coloquiales y frases hechas del que podemos tomar algunos ejemplos como «esta tarde llueve *como nunca*» (Vallejo, 1988: 46), «*echa una cana al aire* el indio triste» (1988: 62), «*hay ganas* de volver, de amar, de no ausentarse» (1988: 98), «anda, no más; resuelve, / considera tu crisis, *suma, sigue*» (1988: 438) o «si cae España —*digo, es un decir*—» (1988: 481). Como ya hemos comentado varias veces, Sabina toma también el lenguaje de la calle para conferirle protagonismo en su poética, y una de las formas que tiene de hacerlo es recurrir a las frases hechas. Esto, que como ha señalado Menéndez Flores (2016: 38) se puede incluso comprobar en los títulos de algunos de sus trabajos —como *Juez y parte* o *Mentiras piadosas*—, queda bien claro si se tienen en cuenta, por ejemplo, las múltiples ocasiones en que aparece una de sus favoritas, *fulano/a de tal*, que encontramos en «Mi vecino de arriba» (*Inv*, 78), «Pobre Cristina» (*Mp*, 90), «Siete crisantemos» (*Ebm*, 94), «Yo me bajo en Atocha» (*Eí*, 98), «Barbi Superestar»

7 Aunque no es algo que haya calado en sus canciones, Sabina sí ha reconocido una afición particular en los cuadernos que dice haber emborronado de madrugada sin otra intención que el entretenimiento personal: «invento palabras a lo César Vallejo» (cit. por Puchades y Valdeón, 2024: 199).

(*19d*, 99) y «Vinagre y rosas»* (*Vr*, 09). Y, naturalmente, se pueden localizar otros casos: «quemaron todas las naves» en «La casa por la ventana» (*Ebm*, 94), «sexo, drogas, rock and roll» en «Crisis» (*Vr*, 09), «aquellos polvos y estos lodos» en «Lo niego todo»* (*Lnt*, 17), «si me tocó bailar con la más fea» en «Lágrimas de mármol» (*Lnt*, 17), o los títulos de «Donde dijeron digo decid Diego» (*Inv*, 78), «Como te digo una co[sa] te digo la o[tra]»* (*19d*, 99) u «Hoy por ti, mañana por mí»* (*Ot*, 12). Esta presencia de refranes y expresiones fraseológicas sin alterar en las letras de Sabina, además de poder entenderse dentro de los dominios de la intertextualidad —como será también el caso de su desautomatización— tiene una justificación:

El recuerdo de frases hechas o refranes puede llevar al sujeto enunciativo a incluirlas en sus letras, pues es deudo de la cultura y la lengua de la sociedad en la que desarrolla su canción. Estas frases hechas [...] en la canción cobran vida y se convierten desde el punto de vista pragmático en un elemento de *cooperación conversacional*. Con ello se induce al público a remitirse a su propia cultura para saberse con un lenguaje común, no sólo del argot de la música rock, pop, heavy, etc., sino también de su lengua materna, a la vez que estas frases cobran un valor expresivo de renovada fortaleza, al aparecer en un contexto no esperado (Zamora Pérez, 2000: 294).

Aunque lo verdaderamente llamativo es que el influjo de Vallejo no se detiene en esta presencia de frases hechas, sino que alcanza uno de los rasgos identitarios del lenguaje sabiniano: la desautomatización de unidades fraseológicas,⁸ que García Candeira (2018: 218-219) también considera de acerbo vallejian. Sobre este procedimiento, que es de igual modo coloquialismo porque procede de él (Martínez García,

8 «La desautomatización es un proceso que se desencadena a través de las modificaciones creativas. El resultado es un refuerzo de su valor y de su identidad, pues para que la nueva unidad tenga sentido y comunique es imprescindible que se reconozca la UF [unidad fraseológica] base sin dificultad. De ahí que la UF meta tenga que poseer los suficientes rasgos formales y semánticos para ser reconocida como transformación de la UF origen. Una condición indispensable para que se dé la variación es que exista fijación en la UF origen» (Arranz Sanz, 2010: 3).

1976: 253), ya explicó Buxó (1992: 25-42) su extendida presencia en *Los heraldos negros* y, sobre todo, en *Trilce*, y aportó numerosos ejemplos que pueden completarse con los proporcionados por Martínez García (1976: 266-275) —a modo ilustrativo podemos citar *la muerte es así* en lugar de *la vida es así* en el poema XXX de *Trilce* (Vallejo, 1988: 202), *poner el punto fiscal* en lugar de *el punto final* en el poema L del mismo libro (1988: 232) o *con toda el hacha* en lugar de *con toda el alma* en «Escarnecido, aclimatado al bien» (1988: 388)—. Paoli (1988: 953-954) ha explicado cómo opera este recurso en Vallejo y, entre otros aspectos, ha puntualizado que la «locución anómala», aun experimentando variación semántica, permite, por lo general, conjeturar fácilmente el modismo original, que se encuentra *in absentia*. En el caso del cancionero de Sabina, siguiendo a Corpas Pastor y Mena Martínez (2003), Arranz Sanz (2010: 8-10) ha identificado seis tipos de modificaciones de unidades fraseológicas: 1) sustitución léxica —«una al vino vino / y al pan con tumaca», en «Como te digo una co te digo la o»* (*19d*, 99), en lugar de *al pan, pan; y al vino, vino*—, 2) extensión —«malvivir del cuento», en «Vámonos pa'l sur» (*Dc*, 02), en lugar de *vivir del cuento*—, 3) reducción —«muere el apuntador», en «Ocupen su localidad» (*Rr*, 84), en lugar de *muere hasta el apuntador*—, 4) modificación gramatical —«[preferir] el vino peleón al jerez fino», en «Manual para héroes o canallas» (*Mc*, 80), en lugar de *Fino de Jerez*—, 5) fusión o contaminación —este tipo se basa en el uso simultáneo de varios de los anteriores, como en «a buscarle tres patas / a las gatas / y dos peras al olmo», en «El capitán de su calle» (*Ymmc*, 96), donde hay una sustitución léxica de *pies* por *patas*, de la expresión *buscar cincoltres pies al gato*, y de *pedir* por *buscar*, de la expresión *pedir peras al olmo*; hay una modificación gramatical en el cambio de género y número de *gato* por *gatas*; y hay una extensión al añadir el sustantivo *dos* a las peras que se piden al olmo— y 6) combinación —que en este caso consiste en fusionar dos o más unidades fraseológicas, como en «ponle un par de cuernos / a tu depresión», en «Cuernos» (*Hdh*, 87), que combina las locuciones *poner (los) cuernos a alguien* y *pon sall musical/color a tu vida*—.

Hasta aquí, la identidad del procedimiento sabiniano con el valle-jiano es absoluta. Solo se diferencian ambas formas de acudir al mismo

recurso por el hecho de que, como también subraya Paoli, Vallejo no genera humor con las locuciones desautomatizadas —algo que sí se aprecia en muchas de las que crea Sabina—, sino que tiende más bien hacia su habitual gravedad y dramatismo. Esta diferencia en la intención no debe, sin embargo, opacar la evidencia de que ambos autores se orillan con extraordinaria frecuencia hacia el recurso de la frase alterada, como lo denomina Martínez García (1976: 253-275), o de la fraseología rota, en términos de Arranz Sanz (2010). Si se comparan los ejemplos anteriores se comprenderá que la relación entre ambas poéticas no puede tratarse solo de una coincidencia, y menos teniendo en cuenta la importancia de Vallejo en la (auto)educación literaria de Sabina.

Esta desautomatización de unidades fraseológicas la sitúa Paoli (1988) en un contexto más que interesante, pues la expone con muy buen criterio como un recurso perteneciente a la vasta nómina de procedimientos que conforman una forma literaria conceptista que habría practicado Vallejo —sobre todo en sus escritos parisinos— (1988: 947) sin limitarse a la imitación de los modelos barrocos —esto es, sin perder en esa imitación, que otros practican más directamente, su lenguaje y su originalidad— (1988: 958) y que, como es lógico, no hereda Sabina en exclusiva del peruano, sino también y quizás principalmente de Quevedo. La relación no es en absoluto casual; Quevedo es, como demuestra Paoli (1988) y sugirieron Castro Arenas (1971: 379-380) o Valente (1988: XV), el espejo conceptista en el que se mira Vallejo. En el peruano, pues, están presentes varios de los recursos señeros de la poética conceptista que pueden localizarse también, a menudo con papel destacado, en el cancionero de Sabina (Neyret, 2004). Como es lógico, resulta arriesgado siquiera insinuar que Sabina heredó directa y —más arriesgado aun— únicamente de Vallejo el empleo de cualquiera de esos recursos, pero, sin duda, siendo el de Santiago de Chuco uno de sus poetas favoritos y habiéndolo leído tanto como sabemos que lo ha leído, será él uno de quienes aprendió su funcionamiento y hasta, quizás, el gusto por alguno en particular. Cumple, por tanto, que nos ocupemos aquí de los recursos conceptistas destacados en la poesía de Vallejo que coinciden con los que sobresalen también en las letras de Sabina sin perder de vista que, igual que sucede con el ubetense, «ni Vallejo es todo conceptista ni

todo el conceptismo está en Vallejo» (Paoli, 1988: 958). Nos referiremos, sobre todo, a las oposiciones de contrarios, las anáforas, los paralelismos y las letanías.

Señala Oviedo (2001: 341) que la paradoja y la fusión de contrarios son recursos principales de la poética de Vallejo sobre todo en la poesía que escribe en París. No es el único que repara en la importancia que adquiere la oposición semántica en su obra: Castro Arenas (1971: 370) destacó la catacrexis como «la médula del estilo poético vallejiano» y Paoli (1988: 950-951) ha ponderado la presencia de parejas de contrarios como eje expresivo en *Poemas humanos*, la frecuencia con que aparece el oxímoron en la poesía vallejana y en especial lo que él ha llamado una *impossibilia* pero que, en realidad, podrían en su mayoría considerarse paradojas,⁹ pues la define como «proposiciones aparentemente disparatadas y absurdas; asertos que chocan violentamente con la experiencia y la lógica común» y aporta ejemplos como: «¡qué cálida es la nieve, qué fugaz la tortuga...» (Vallejo, 1988: 330), «el que paga con lo que le falta» (1988: 393), «paso la tarde en la mañana triste» (1988: 410) o «jamás tan cerca arremetió lo lejos» (1988: 411). Es imposible, pues, no tender inmediatamente puentes con el cancionero de Sabina, que está sembrado de oposiciones de contrarios, a pesar de que hasta ahora solo Nappo (2021: 68-86) se haya ocupado de estudiarlo. Así que no es difícil encontrar en sus letras ejemplos como los de «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96) o «ahora que una pensión es un palacio» en «Ahora que...» (*19d*, 99),

9 Esto conectaría el recurso con los abundantes juegos de palabras que Franco (1988: 582) señala como rasgo característico de *Trilce* y que son también del gusto de Sabina. De hecho, las desautomatizaciones de frases hechas tienen mucho de juego de palabras. Por otra parte, no debe tampoco olvidarse lo frecuente que es la paradoja en las canciones de Sabina, por ejemplo «y cada vez más tú / y cada vez más yo / sin rastro de nosotros» en «Amor se llama el juego» (*Fyg*, 92) o «veinte años de príncipes azules / que se marchaban antes de llegar» en «Dieguitos y mafaldas» (*19d*, 99). Es más, a menudo el propio Sabina es visto como un ser paradójico: «paradojas marca Joaquín Sabina. Paradojas para el rey de los contrasentidos, para el príncipe de los reversos» (Ruiz Mantilla, 2020: s. p.), «Sabina se declara anarquista y liberal, defensor de los animales y taurino. Sabina es una paradoja que canta» (Martínez, 2022: s. p.).

aunque sin duda la lectura de los ejemplos vallejianos antes apuntados habrán traído a la mente «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». Y un aspecto particularmente interesante de la antítesis sabiniana es que, como apuntara Neira (2018: 273) que ocurre en los sonetos de *Ciento volando de catorce* (2001), la oposición de significados en sus letras a menudo va acompañada de identidad sintáctica, como en «laureles de gloria, coronas de espinas» en «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94) o «ni se olvidan de tu cara / ni se acuerdan de tu cruz» en «Cerrado por derribo» (*19d*, 99). Es una cuestión relevante porque también Vallejo acude a menudo a paralelismos sintácticos para generar oposiciones semánticas (Paoli, 1988: 951), un nexo más con el estilo de Sabina, quien hereda también el gusto general que, según sus críticos (Castro Arenas, 1971: 361-367; Smith, 1983: 82-83), tenía Vallejo —en toda su obra pero especialmente en su poesía póstuma— por el paralelismo y la anáfora, recursos con los que no solo dotaba de ritmo a sus poemas sino que los empleaba además para generar estribillos. Está claro que el género canción en el que Sabina escribe sus letras exige más la presencia de recursos de repetición que un poema, y tener a su disposición desde muy pronto la paralelística, anafórica y estribillística obra de Vallejo supuso en Sabina un mayor y mejor aprendizaje de estos recursos esenciales.

Por otra parte, el poeta peruano actúa también como ejemplo para Sabina por un rasgo cuya herencia compartirá con Neruda: el gusto por la letanía. La enumeración es uno de los recursos más abundantes y señeros del cancionero sabiniano,¹⁰ pero estas son asimismo muy comunes en la poesía de Vallejo y, muy especialmente en su poesía

10 No podemos detenernos aquí en ella pero, aunque la retomaremos cuando nos ocupemos de Neruda, recuérdese que Sabina no solo emplea a menudo letanías en sus canciones, sino que varias de ellas, y algunas de las más reconocibles, están construidas enteramente a partir de la enumeración de elementos de mayor o menor extensión, como sucede con «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80), «Así estoy yo sin ti» (*Hdb*, 87), «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92), «Contigo» (*Ymmc*, 96), «Noches de boda» (*19d*, 99), etc.

póstuma (Castro Arenas, 1971: 372-374; Martínez García, 1987: 35-36; Oviedo, 2001: 343-344). Si recordamos que Sabina leyó a Vallejo mientras estuvo en Granada, no parece casualidad que, entre los textos escritos poco después en Londres, la enumeración caótica vallejianna estuviera todavía muy reciente. En el Vallejo de «La paz, la avispa» encontramos a un enumerador que escribe:

La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
 el muerto, los decilitros, el búho,
 los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
 el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
 las gotas, el olvido,
 la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
 los párrocos, el ébano, el desaire,
 la parte, el tipo, el estupor, el alma... (Vallejo, 1988: 382).

Y será este Vallejo el que sin duda lata en el primer Sabina —aunque ya nunca abandonaría esta práctica y, desde luego, la perfeccionará—, que titula *Inventario* a su primer álbum y que escribe, por ejemplo, «40 Orsett Terrace» (*Inv*, 78):

Me levanto, bostezo, vivo, almuerzo,
 me lavo, silbo, invento, disimulo,
 salgo a la calle, fumo, estoy contento,
 busco piso, hago gárgaras, calculo.

Me emborracho, trasnocho, llego tarde,
 duermo de lado, hablo conmigo, lloro,
 leo un libro, envejezco, voy al baile,
 sudo tinta, suspiro, me enamoro.

Llueve, me abrazan, no doy pie con bola,
 anochece, me compro una camisa,
 (este verso no pega ni con cola),
 doy consejos me rasco, tengo prisa.

Por último, para completar el análisis de la influencia de Vallejo en Sabina es obligatorio tener en consideración la que es, con toda

certeza, la más evidente: la utilización intertextual descontextualizada del imaginario católico. Conviene para ello partir del debate —en el que no entraremos— sobre la religiosidad o no de Vallejo. Hart (1987: 13) resumió con bastante acierto las posturas más clásicas sobre el sentir religioso del peruano, que creó un problema a sus exégetas al inundar sus textos de imágenes y léxico cristianos pero sin declararse creyente —misma paradoja que Sabina, de quien, sin embargo, nunca se ha puesto en duda su ateísmo—¹¹ y para cuya comprensión tal vez lo más correcto sea evitar extremos y proponer un *aurea mediocritas*: «Vallejo era primaria, sentimentalmente religioso, aunque no hubiera logrado asumir racionalmente este sentimiento; más bien lo negó con frecuencia, dramáticamente. Pero a su vez este dramatismo (reacción violenta) constituye la confirmación psicológica de la religiosidad esencial *sensu lato*, que obraba en él» (Meo Zilio, 1988: 652). En todo caso, lo que es evidente es que Vallejo era capaz de seleccionar imágenes bíblicas y servirse de ellas en su poesía, y de utilizar el vocabulario y los símbolos cristianos, e incluso la sintaxis bíblica, con gran facilidad (De Mora, 2016: 169), lo que solo era posible si —como Sabina (Soto Zaragoza, 2023b: 187-188)— se había educado en esa doctrina y la conocía bien (Hart, 1987: 14). Nos hallamos ante un muestrario verdaderamente amplio, como evidencian los numerosos casos inventariados por Martínez García (1988: 641-701), que, según ha revelado el análisis computacional cuantitativo de Meo Zilio (1988: 652), tienden más hacia lo divino que hacia lo satánico y que se concentran en *España, aparta de mí este cáliz* y, sobre todo, en *Los heraldos negros* —aunque también están presentes en *Trilce* y *Poemas humanos*— (Hart, 1987: 13; Martínez, 1997: 201). No menos amplia es su presencia en el cancionero de Sabina, como se atestigua en Soto Zaragoza (2023b), Moya (2023) y Menéndez Flores (2016: 126-130).

11 «Soy ateo, sí; pero semanasantero» se le puede ver definirse, muy a su estilo, en *Sintiéndolo mucho* (en León de Aranoa, 2022: 0:53:10-0:53:15).

Ahora bien, se ha de ser cauteloso en el momento de valorar esta amplia presencia de imágenes y vocabulario cristianos en Vallejo.¹² Del mismo modo que por ella no debe presuponerse la fe del autor, no debe tampoco caerse en el error de considerarla solo fruto de las influencias ambientales o estéticas¹³ e ignorar la voluntad de Vallejo de encontrar a su través una voz propia (De Mora, 2016: 158). Por tanto, esas referencias pueden entenderse —igual que ocurre en Sabina— como un recurso estético más:

[Las referencias bíblico-religiosas de la poesía vallejana] son un medio concretísimo —uno entre otros muchos— de elaborar lingüística y poéticamente una realidad que se presta a ser asumida. Esto significa que las referencias son a este respecto [...] un repertorio de elementos ya codificados, pertenecientes al campo léxico-semántico de la Religión, y usados por Vallejo como materiales e instrumentos de creación en un campo diferente a aquel del que son originarias las referencias mismas [...]. Más escuetamente: las referencias tienen un carácter funcional. Órficamente asumidas, se aniquilan en su ser denotativo, hasta el extremo más lejano y más alto que ello es posible, a fin de que de la presencia holocaustada de su denotación surja la connotación poética para la que el poeta las contrató; y de esta manera, sin dejar de ser referencias religiosas, quedan hechas hilos de relaciones lingüístico-poéticas en las que el referente religioso es ya tan sólo como una marca o color de raza o de piel, siempre visible para quien quiera ver, pero inactivo respecto a la significación o identidad que, frívolamente, se les quiera atribuir, cual sí en su campo de procedencia se encontrarán (Martínez García, 1988: 705-706).

Es decir, las metáforas e imágenes religiosas de Vallejo se insertan en su poesía descontextualizadas (De Mora, 2016: 159) o deconstrui-

12 Es algo que, como veremos en el capítulo 8, está también en Jaime Gil de Biedma, aunque con menos abundancia.

13 La influencia estética es, por supuesto, el modernismo, del que *Los heraldos negros* deben considerarse una manifestación tardía (Oviedo, 1988: 10) y que tendía hacia la desacralización (Martínez, 1997: 198). En palabras de Martínez García (1988: 708): «¿cómo no quedar salpicado del uso frecuentísimo que los poetas modernistas hacían de las referencias religiosas? Vallejo quedó salpicado, empapado hasta los huesos, y *Los heraldos negros* lo gritan».

das (Martínez, 1997: 197-198) y están presentes no como una visión cristiana, sino como parte de una cultura (Salomon, 1975: 300-302) que solo aquellos que la comparten con el autor podrán identificar, como llamadas de atención, en los poemas (Martínez García, 1988: 711). Algunos ejemplos: «amada, en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso» (Vallejo, 1988: 42), «ni sé para quién es esta amargura! / Oh, Sol, llévala tú que estás muriendo, / y cuelga, como un Cristo ensangrentado, / mi bohemio dolor sobre tu pecho» (1988: 66), «¡Málaga literal y malagueña, / huyendo a Egipto...» (1988: 459). La coincidencia con el proceder de Sabina es absoluta, pues en sus canciones se pueden localizar menciones directas y alusiones a personajes, pasajes o lugares bíblicos con fines estéticos. Estos casos se cuentan en su cancionero por decenas, así que bastará con traer a colación solo algunos ejemplos: «sus lágrimas [son] los clavos de mi cruz» en «Dieguitos y mafaldas» (19*d*, 99) y «con Simón de Cirene hice un tour por el monte Calvario» en «La canción más hermosa del mundo» (19*c*, 02), en ambos casos alusiones a episodios de la Pasión de Cristo; o «porque no quiso ser estatua de sal» en «El capitán de su calle» (19*mmc*, 96) en alusión a la esposa de Lot y la destrucción de Sodoma (Gn. 19:26).

Restan por señalar dos afinidades más entre Vallejo y Sabina, que terminarán de cimentar la idea de por qué es el peruano quien más influye en el español en cuanto a la forma de utilizar imágenes cristianas —que no solo al hecho de hacerlo—. En primer lugar, Vallejo utiliza siempre dichas imágenes de modo subversivo, bien desposeyéndolas de connotaciones positivas para representar la angustia y la desesperación en *Los heraldos negros*, bien para alinearlas con la ideología marxista en *España, aparta de mí este cáliz* (Hart, 1987: 21) o, en general, desarticularlas y distorsionarlas irónicamente tanto en su poesía póstuma como en *Los heraldos negros* (Hart, 1987: 15; De Mora, 2016: 173). Veamos algunos ejemplos: «sólo esa noche de setiembre dulce, / tuve a tus ojos de Magdala, toda / la distancia de Dios... y te fui dulce!» (Vallejo, 1988: 45), «¡ángeles de corral, / aves por un descuido de la cresta!» (1988: 361), «no hay / más madera en la cruz de la derecha, / ni más hierro en el clavo de la izquierda, que un apretón de manos entre zurdos» (1988: 430), «bien satánico» (1988: 457). Es decir, nos

encontramos ante todo un procedimiento de subversión, incluso de secularización —«recurre a la hipérbole sagrada para encarecer lo profano» (De Mora, 2016: 164)—, que tiene mucho que ver con la descontextualización explicada anteriormente y, como se ha visto, no es infrecuente en Sabina,¹⁴ quien a menudo incluso dota a la referencia religiosa de cierto humorismo, como en el estribillo de «A mis cuarenta y diez» (19*d*, 99): «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». Y, en segundo lugar, Vallejo no se limita en sus referencias religiosas a los pasajes bíblicos, sino que acude también a «materiales de devoción o litúrgicos» (Martínez, 1997: 204), por ejemplo: «que hay un viernesanto m[á]s dulce que ese beso» (Vallejo, 1988: 42), «como un obispo triste que llegara / de lejos a buscar y bendecir / los rotos aros de unos muertos vivos. / [...] la regarás de agua bendita todos / los días de pecado y de sepulcro» (1988: 44) o «hacia el altar fulgente va el gentío» (1988: 62), «durante la misa no hay amigos» (1988: 367). Sabina hará exactamente lo mismo, y entre las referencias bíblicas aparecerán también tradiciones, sacramentos, miembros de la Iglesia, elementos litúrgicos o de devoción, etc. (Soto Zaragoza, 2023b: 195-196), como demuestran los versos de «A mis cuarenta y diez» (19*d*, 99) antes citados y otros tantos como «este rosario de cuentas infelices / calla más de lo que dice, / pero dice la verdad» en «Cerrado por derribo» (19*d*, 99), «la cofradía / del Santo Reproche» en «19 días y 500 noches» (19*d*, 99), «él le dijo vámonos, / dónde le respondió / llorando ella, // lejos del altar mayor» en «Pájaros de Portugal» (A*l*, 05), etc.

Por último, no convendría cerrar este análisis de la influencia de Vallejo en Sabina sin apuntar un aspecto temático de la poesía del

14 No debe olvidarse que Sabina ha llegado al punto de reescribir los mitos de la expulsión del Paraíso y de Caín y Abel en «Eva tomando el sol» (H*ig*, 88) y «Los cuentos que yo cuento» (F*yg*, 92), respectivamente (Ortuño Casanova, 2015), así como de desarrollar ampliamente un concepto religioso subvertido en «Mi amigo Satán» (M*c*, 80) y «Una canción para la Magdalena» (19*d*, 99) (Soto Zaragoza, 2023b: 192-194).

primero que, aunque con menor seguridad, podría justificarse que, al menos, dejó huella en el segundo, que acude a él con asiduidad. Nos referimos al interés por los desgraciados. Decía Valente (1988: XVI) que «la obra entera de Vallejo se sustancia [...] en el sentimiento o la noción misma de la proximidad, de lo próximo o de lo prójimo» y es quizás esa voluntad ulterior la que permite que en su poesía póstuma adopte una visión social determinante que se verá en buena medida cristalizada en quienes pasean por sus composiciones: «aparece en sus poemas todo el detritus humano —los mutilados de guerra, el desocupado, el transeúnte, que padecen esta crisis en carne propia—. El hombre urbano desarraigado, apartado de toda comunidad, ahora ni siquiera tiene la nostalgia del hogar o el recuerdo de una edad de oro antes de la caída. Es un ser para la muerte» (Franco, 1988: 596). En su poesía póstuma encontramos al Vallejo que escribe a los labriegos, a los mineros, al piojoso, al paria, al miliciano, a los mendigos, a los pordioseros, etc. Tómese como ejemplo el final de «Traspié entre dos estrellas», de *Poemas humanos*:

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
 el que suda de pena o de vergüenza,
 aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
 el que paga con lo que le falta,
 el que duerme de espaldas,
 el que ya no recuerda su niñez; amado sea
 el calvo sin sombrero,
 el justo sin espinas,
 el ladrón sin rosas,
 el que lleva reloj y ha visto a Dios,
 el que tiene un honor y no fallece!

¡Amado sea el niño, que cae y aún llora
 y el hombre que ha caído y ya no llora!

¡Ay de tanto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos! (Vallejo, 1988: 393).

Se hace difícil pensar que los perdedores protagónicos de Sabina no tengan, al menos, una pequeña inspiración en Vallejo, que tanto influyó al ubetense en otros aspectos. Por otro lado, el tono beligeran-

te de *España, aparta de mí este cáliz* es fácil detectarlo en la protesta política de *Inventario*, estudiada en Soto Zaragoza (2023a: 626-633). El Sabina que escribe «Canción para las manos de un soldado», «Donde dijeron digo decid Diego» o «Palabras como cuerpos» es, sin duda, hijo —aún literariamente tentativo— del César Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz* y de los *Poemas humanos* de tono similar.

No resulta, por tanto, arriesgado en absoluto concluir que César Vallejo es, sin asomo de duda, una de las influencias más importantes de la poética de Joaquín Sabina. Sabido que leyó pronto su obra y que se interesó por ella desde entonces, las numerosas coincidencias estilísticas entre ambos no deben interpretarse como meras casualidades, sino —y siempre con la prudencia de que no existe en este campo más certeza que la que declara el propio autor— como influencias directas. Referencia a «Piedra blanca sobre una piedra negra» mediante, Sabina (2010a: 382) decía haber aprendido de Vallejo «los húmeros, la espina» y sin duda con ello se refería al lenguaje característico del peruano, pero bien podía haber afirmado que aprendió de él a jugar intertextualmente con el imaginario católico, a moldear la lengua según la doctrina conceptista, a tomar prestado el lenguaje coloquial y permitirse alterarlo con literaria voluntad, a retorcer el lenguaje hasta lograr bellos hallazgos, o incluso a cantar a los perdedores.

CAPÍTULO 6

Pablo Neruda

Pablo Neruda es el otro poeta hispanoamericano que podemos considerar que ha influido transversalmente a Sabina. Lo cierto es que llama la atención cómo, mientras que numerosos estilemas de la breve obra poética de Vallejo calan hondo en su cancionero, la oceánica y abrumadora poesía del chileno¹ no parece presentar, al menos de entrada, concordancias tan claras y concretas. De hecho, la dimensión de la obra nerudiana constituye el primer y quizás más importante escollo cuando se intenta llevar a cabo —como para nuestro fin es necesario— un análisis integral de la misma. Como advirtió González Montes (1985: 21) cualquier interpretación de la obra de Neruda es

1 Esta magnitud, que es también extensión en el tiempo —se dilata desde los años veinte hasta los setenta—, favorece la naturaleza poliédrica de una obra que no solo es cambiante —en ocasiones incluso dentro de un solo libro— sino también variada en sus temas y posturas ante los mismos y ante el mundo, lo que hace posible afirmar «que hay varios Nerudas: el poeta del amor, el poeta metafísico, el de la naturaleza, el de las cosas elementales, el de las claves de la historia latinoamericana, el político, e incluso el panfletario» (Rovira Soler, 1991: 11). De estos, como se comprobará más adelante, nos interesarán solamente el primero y el cuarto.

por fuerza limitada y ninguna es definitiva, por lo que las páginas siguientes deben entenderse como una incursión quirúrgica en los aspectos específicos de la misma que, a nuestro juicio, han marcado más determinadamente la poética de Sabina o más interesa poner en relación con esta. Dichos aspectos —a menudo estilemas de Neruda o de alguno de sus libros o períodos compositivos—, asimismo, son abordados solo de manera parcial, en tanto que, con frecuencia, han sido interpretados incluso de formas contradictorias, por lo que hemos procurado inclinarnos por las opiniones más frecuentes y con mayor prestigio en la también vasta producción crítica sobre este poeta. Nuestro objetivo —debe tenerse presente— es el cancionero de Sabina y no la poesía de Neruda, de la que, como decimos, nos interesan solo aspectos concretos, por lo que, dada su ya referida extensión y variedad, hemos acudido directamente a ellos y hemos optado por dejar sin mencionar todo aquello que no nos sea relevante, a pesar de que libros o etapas² que ignoremos o abordemos sucintamente se revelen como esenciales en la configuración de los estilemas nerudianos que sí ocupen nuestra atención. Todo lo que no hubiera sido seguir este criterio excluyente pero necesario habría devenido en un análisis inabarcable e irrigado con demasiada información accesorio para nuestros fines.

Recordemos, para empezar, que Sabina toma contacto con la poesía de Neruda en sus años como estudiante en Granada a través de dos de sus poemarios más conocidos: *Residencia en la tierra* y *Los versos del capitán*. Como podrá intuirse y según trataremos de justificar a continuación, es bastante más probable que el estilo y la temática de *Los versos del capitán* se filtraran en la poética del ubetense antes de que lo hicieran los que resultan propios de *Residencia en la tierra*. La razón es que en este libro los recursos vanguardistas son abundantes (Alonso, 1968: 9; Oviedo, 2001: 358; Yurkievich, 2007: 61-72; Dawes, 2011), hasta el punto de acercarse mucho, entre otras corrientes, al surrealismo.

2 No entramos tampoco en la configuración de estas etapas o ciclos, asunto para el que remitimos a propuestas como las de Araya (1978), Oviedo (2001: 350-376) o Camacho Guizado (2010: 2-5 y ss.).

mo (Rovira Soler, 1991: 49; Oviedo, 1997; Oviedo, 2001: 362), lo que sin duda lo distancia del estilo general del cancionero sabiniano. Ahora bien, si Sabina leyó los versos de *Residencia en la tierra* en una época tan temprana y propicia a la configuración de la propia poética, no es en absoluto descartable que tomara de ellos algunos de los rasgos nerudianos que, como veremos, heredó su cancionero. Esto nos conduce, por otra parte, a una cuestión determinante: sabido que Sabina admiró la poesía de Neruda desde que la conoció,³ ¿qué otros poemarios suyos ha podido leer que le hayan marcado estilísticamente? Solo él mismo podría trazar su biografía lectoral y solo por su propia voz podríamos saber con exactitud cuáles de las obras de Neruda ha leído y cuáles no; sin embargo, y de nuevo apelando a la estima en que Sabina tiene al chileno, no parece descabellado que, junto con las ya mencionadas, se haya asomado, al menos, a los *Cien sonetos de amor* (1959), a las *Odas*,⁴ quizás a *Estravagario* (1958), y sin duda a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924).⁵ No es tampoco

-
- 3 A diferencia de lo que sucede con Vallejo y con otros poetas, Sabina rara vez menciona a Neruda, pero la ausencia de declaraciones en tono de alabanza no debe entenderse como la inexistencia de un elogioso reconocimiento por su parte. Hablan por sí mismas sus participaciones en dos homenajes musicales al poeta chileno. La primera, el álbum *Marinero en Tierra. Tributo a Neruda* (1999), en el que grabó su lectura —de cautivadora entonación narrativa— de la «Oda a la crítica»; la segunda, el álbum *Neruda en el corazón* (2004), en el que cantó «Amo el amor de los marineros» —que se compone de varias secciones del icónico «Farewell» de Neruda— y en cuya interpretación en directo leyó sus «Coplas de pie quebrado para Neruda» que, sembradas de referencias a la obra, vida y figura del chileno, contienen versos como «qué boina gris maldoror, / qué querencia, qué almohada / incandescente, / qué veinte poemas de amor, / qué canción desesperada, / qué delincuente» (Sabina, 2010a: 30).
- 4 Como ya hiciera por ejemplo Camacho Guizado (2010: 180-191), por *Odas* nos referimos en estas páginas al conjunto constituido por *Odas elementales*, *Nuevas odas elementales* y *Tercer libro de las odas*, poemarios que, salvo que se precise lo contrario, serán entendidos como uno solo para agilizar la lectura y dado que las sutiles diferencias que afectan a sus composiciones (Loyola, 2003a, 2003b) no inciden en su posible influencia en Sabina.
- 5 Es casi una obviedad dar por hecho que Sabina, posiblemente no mucho después de conocer la poesía de Neruda, leyó *Veinte poemas de amor y una canción des-*

descartable que haya leído completa o parcialmente el *Canto general* (1950), irregular cima de la poesía nerudiana junto a la más regular *Residencia en la tierra*, aunque el Neruda de ese extenso poema queda lejos, salvo algún rasgo común a toda su poesía, del que se puede reconocer en los versos de Sabina.

Lo que está claro es que en ellos es posible detectar influencias —unas más claras, otras algo menos— de la poesía de un Neruda cuya inmensidad aplica también a la numerosidad de sus «secuaces», como los llamara Amado Alonso (1968: 9) cuando ya en los años cuarenta empezaba a notarse la huella del chileno en la literatura. La dificultad, como decíamos, es saber identificar las agujas sabinianas en el inmenso pajar nerudiano. Sabina, sin embargo, pareció dejar una pista cuando escribió que de Neruda había aprendido «la fronda y la sentina» (Sabina, 2010a: 30). Son dos términos, *fronda* y *sentina*, demasiado extraños —más en el contexto del soneto en que se encuentran—, arcaicos incluso, y, por tanto, no fueron escogidos a la ligera. Sabina se revela aquí un lector avezado de la más conocida poesía nerudiana y toma prestados dos términos de dos poemas diferentes. Con casi total seguridad *fronda* viene de la «Oda al diccionario»:

Y las palabras,
brillaban en su copa inagotable,
opacas o sonoras,
fecundas en la *fronda* del lenguaje,
cargadas de verdad y de sonido (Neruda, 1999b: 302).

Y, con certeza, *sentina* proviene de «La canción desesperada», en la que aparece hasta en tres ocasiones en idéntico sintagma y con idéntica significación:

perada. Un joven letraherido como era él, en la efervescencia de su juventud, no pudo dejar pasar un poemario tan arraigado al amor adolescente y sobre cuya amplísima difusión la crítica es unánime. Por supuesto, determinadas alusiones en sus escritos, que veremos en el capítulo 9, confirman nuestra hipótesis de que Sabina ha leído el poemario nerudiano.

Sobre mi corazón llueven frías corolas.
Oh *sentina* de escombros, feroz cueva de náufragos! [...]

Oh *sentina* de escombros, en ti todo caía,
qué dolor no exprimiste, qué olas no te ahogaron. [...]

Aún floreciste en cantos, aún rompiste en corrientes.
Oh *sentina* de escombros, pozo abierto y amargo⁶
(Neruda, 1999a: 197-199).

Ambas presencias, ya de entrada, aluden a dos de las obras que mencionábamos antes, las *Odas* y *Veinte poemas...*, y que, como se podrá comprobar en las páginas siguientes, son contenedores principales de algunos de los estilemas que Sabina hereda de Neruda. Pero, además, el contexto en el que están empleadas las voces *fronda* y *sentina* en sus composiciones de procedencia arroja luz sobre cuáles son esos estilemas. En el fragmento de la «Oda al diccionario» se puede comprobar que *fronda* aparece para nombrar la frondosidad del lenguaje, mientras que en los fragmentos de «La canción desesperada» el sintagma «sentina de escombros» alude sin duda al páramo amoroso en que queda quien padece los efectos del desamor. Así que Sabina, velada e intertextualmente, nos estaba dejando la clave de dos aprendizajes nerudianos: el juego con la riqueza del lenguaje, que se concretará específicamente en la creación de imágenes, y las relaciones amorosas, que más adelante veremos que, en algunos de sus aspectos, pueden relacionarse con las de Sabina. Si a esos dos asuntos añadimos el interés por el recurso de la letanía obtenemos el trío de influencias principales de Neruda sobre Sabina. Empezaremos, precisamente, por esta última.

Uno de los rasgos más distintivos de la poesía de Neruda es su tendencia a la enumeración. Pongamos, a modo ilustrativo, un ejemplo claro:

Nuestro nombre de amor, un solo
ser, la flecha

6 Las cursivas de esta cita y la anterior son nuestras.

que atravesó el invierno,
 el amor invencible,
 el fuego de los días,
 una hoja
 que me cayó en el pecho,
 una hoja del árbol
 de la vida
 que hizo nido y cantó,
 que echó raíces,
 que dio flores y frutos (Neruda, 1999a: 901-902).

Como hemos indicado con anterioridad, la acumulación y la enumeración están presentes de forma muy destacada en el cancionero de Sabina, por lo que la confluencia con Neruda, desde luego, merece atención. Las iteraciones del español se construyen, con frecuencia, por vías muy similares a las del chileno, sobre cuya inclinación por este recurso advirtió pronto Amado Alonso (1968) desde las perspectivas rítmica y sintáctica en su *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, donde se ocupaba de su obra hasta *Residencia en la tierra* —y sobre todo de esta—. Precisamente *Residencia en la tierra*, el libro que Sabina dijo que recibió de manos de Pablo del Águila, es un excelente muestrario de enumeraciones, quizás —no parece mera coincidencia— el más próximo a la letanía sabiniana pues en él abundan las acumulaciones apoyadas en anáforas. Repasemos un par de ejemplos de Sabina. El primero, de «Los perros del amanecer» (*Htg*, 88):

A la hora en que se afeita el violador
 y duerme el centinela en la garita
 y sueña con la gloria el mal actor
 y deshoja el deseo su margarita,
 a la hora de apostar,
 a la hora de rezar,
 cuando vuelan los pájaros de la ansiedad.

El segundo, de «Es mentira» (*Ymmc*, 96):

Es mentira que sepa lo que quiero,
 es mentira que cante por cantar,

es mentira que sea mejor torero
con toros de verdad.

Es mentira que no tenga ambiciones,
es mentira que crezca mi nariz,
es mentira que escribo las canciones
de amor pensando en ti.

El Neruda de *Residencia en la tierra* constituye un amplio muestrario de estas enumeraciones con apoyatura anafórica, por ejemplo en «Walking Around»:

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos
(Neruda, 1999a: 309).

No obstante, podemos encontrar también casos ajenos a este poemario, como en «Las vidas» de *Los versos del capitán*, o en varias *Odas*, como en la «Oda al hombre sencillo».

Esta enumeración apoyada en la anáfora —que, en ambos autores, sucede en ocasiones también dentro del verso— refuerza en algunos casos lo que Alonso (1968: 89) llamó el «ritmo en cadena», un procedimiento enumerativo a través del cual Neruda, al asignar a cada verso un miembro de la enumeración, construiría el ritmo de algunos de sus poemas —y que no requiere de la anáfora, aunque se beneficia de ella—. Alonso pone como ejemplo la primera estrofa de «Barcarola», que sirve además para ilustrar cómo este recurso puede operar sin que la totalidad de los versos de la estrofa se atengan estrictamente a él:

Si solamente me tocaras el corazón,
 si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
 tu fina boca, tus dientes,
 si pusieras tu lengua como una flecha roja
 allí donde mi corazón polvoriento golpea,
 si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,
 sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño,
 como aguas vacilantes,
 como el otoño en hojas,
 como sangre,
 con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,
 sonando como sueños o ramas o lluvias,
 o bocinas de puerto triste,
 si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,
 como un fantasma blanco,
 al borde de la espuma,
 en mitad del viento,
 como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando
 (Neruda, 1999a: 303).

En Sabina esta vía acumulativa no es en absoluto extraña; la podemos encontrar en los fragmentos de «Los perros del amanecer» (*Htg*, 88) y «Es mentira» (*Ymmc*, 96) citados antes, y sobre ella se construyen emblemas de su cancionero como «Así estoy yo sin ti» (*Hdb*, 87), «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92) o «Noches de boda» (*19d*, 99). Por otra parte, la anterior estrofa de Neruda nos permite recalcar también en una obviedad que no por serlo debe dejar de mencionarse: ambos autores mezclan a menudo —de hecho, es lo más frecuente— formas de enumeración. Así, por ejemplo, en «Cuando era más joven» (*Jyp*, 85) encontramos juntas la enumeración con apoyo en la anáfora, la que asigna un verso a un único elemento y la que distribuye varios elementos en un mismo verso:

Quando era más joven cambiaba de nombre en cada aduana,
 cambiaba de casa, cambiaba de oficio, cambiaba de amor,
 mañana era nunca y nunca llegaba pasado mañana,
 cuando era más joven buscaba el placer engañando al dolor.

El segundo verso de esta última estrofa representa un modelo también frecuente de enumeración en Sabina, que podríamos llamar más asimétrico, de múltiples elementos no muy desarrollados sintácticamente —aunque por lo general tiende a no superar los tres elementos por verso—, como en «tras las montañas estaba el mar, / la noche, el vértigo, la ciudad, / el mundo a cambio de una canción / me daba un plato, un beso, un colchón» de «Nacidos para perder» (*Htg*, 88), «tenemos memoria, tenemos amigos, / tenemos los trenes, la risa, los bares, / tenemos la duda y la fe, sumo y sigo, / tenemos moteles, garitos, altares» de «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94) o «un colegio de pago, un compás, una mesa camilla, / una nuez, o bocado de Adán, menos una costilla, / una bici diabética, un cúmulo, un cirro, una strato, / un camello del rey Baltasar, una gata sin gato» de «La canción más hermosa del mundo» (*Dc*, 02). En Neruda sucede también este tipo de enumeración y, de hecho, está muy ligada a la enumeración caótica, método iterativo que Spitzer (1945) aborda en un texto ya clásico y, tras caracterizarlo como un rasgo de modernidad y apuntar a Walt Whitman como su principal precursor (1945: 25), lo define así: «acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista» (1945: 26). De impronta nerudiana,⁷ algunas letras de Sabina que responden a este modelo, independientemente de la extensión de las cláusulas que componen la letanía, son «Inventario» (*Inv*, 78), «Todos menos tú» (*Fyg*, 92), «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94), «Seis de la mañana» (*Ymmc*, 96) o «Benditos malditos (al pilpil)» (*Dp*, 03). En Neruda, la enumeración

7 No toda la crítica considera caóticas las enumeraciones de Neruda, por ejemplo Sicard (1981: 574): «se ha hablado mucho, para caracterizar el estilo de Neruda, de enumeraciones “caóticas”, pero no se ha señalado lo suficiente su carácter dinámico. El movimiento que anima la enumeración nerudiana la convierte en algo distinto de un simple caos: en un orden constantemente destruido y reconstruido». Esa dialéctica entre el orden y el caos la desarrolla Sicard (1981: 586-588) poco después.

caótica, cuya semejanza con la escritura automática surrealista ha sido señalada en ocasiones (Oviedo, 1997: 351; Mondoñedo, 2004: s. p.), la encontramos especial aunque no exclusivamente identificada en *Residencia en la tierra*, por ejemplo en el poema «Un día sobresale»:

Herramientas que caen, carretas de legumbres,
 rumores de racimos aplastados,
 violines llenos de agua, detonaciones frescas,
 motores sumergidos y polvorienta sombra,
 fábricas, besos,
 botellas palpitantes,
 gargantas,
 en torno a mí la noche suena,
 el día, el mes, el tiempo,
 sonando como sacos de campanas mojadas
 o pavorosas bocas de sales quebradizas (Neruda, 1999a: 299).

Esta enumeración caótica le vendría a Neruda, según Spitzer (1945: 68-69), de Rubén Darío y, sobre todo, de Walt Whitman, relación que detecta también Millares (1991: 74), aunque Sicard (2010: 189) advierta de que la enumeración nerudiana no alcanza los extremos cuantitativos del norteamericano⁸ (Swayne, 1941), que quedan bien ejemplificados en estos versos del canto 34 de «Song of Myself»:

They were the glory of the race of rangers,
 Matchless with horse, rifle, song, supper, courtship,

8 En este punto conviene hacer notar la abundante relación estilística entre Neruda, gran lector de literatura norteamericana (López Martínez, 2013), y Whitman (Alazraki, 1985; Millares, 1991: 29-110; Rumeau, 2006) que en el caso de la enumeración caótica tiene, en opinión de Spitzer (1945: 56), a su predecesor más importante en Quevedo, autor que puede entenderse directamente como una influencia en aspectos diversos, como algunos recursos humorísticos o la idea de la muerte (Bellini, 1976: 57-82; Sicard, 1981: 429-439; Millares, 1991: 459-511). Ya son, pues, dos poetas, Vallejo y Neruda, los que antes de Sabina se han dejado influir por un autor que estará también presente en su poética y con el que, como podemos ir comprobando, ha mantenido una relación indirecta a través de otros más próximos en el tiempo.

Large, turbulent, generous, handsome, proud, and affectionate,
 Bearded, sunburnt, drest in the free costume of hunters,
 Not a single one over thirty years of age (Whitman, 1973: 68).

Neruda, sin embargo, se acerca más a la retórica de catálogo whitmaniana cuando acentúa su voluntad, tantas veces comentada, de nombrarlo todo. Así sucede —aunque se nota cierta diferencia, pausas momentáneas en la enumeración— en momentos del *Canto general* como:

Estoy, estoy rodeado
 por madreSelva y páramo, por chacal y centella,
 por el encadenado perfume de las lilas:
 estoy, estoy rodeado
 por días, meses, aguas que sólo yo conozco,
 por uñas, peces, meses que sólo yo establezco,
 estoy, estoy rodeado
 por la delgada espuma combatiente
 del litoral poblado de campanas (Neruda, 1999a: 643-635).

Así que en suma no es de extrañar que Valdeón (2017: 45) considere directamente al Sabina de la enumeración caótica un hijo retórico de Neruda que ya podía intuirse desde «40 Orsett Terrace» (*Inv*, 78). La misma letanía que señalábamos que hereda Sabina de Vallejo la recibe, con mayor amplitud, del Neruda continuador de Whitman. Si varias letras de *Inventario* demuestran que, desde pronto, Sabina se dejó influir por este recurso tan nerudiano, fragmentos como los citados antes demostrarán que continuó recurriendo a él en sus escritos posteriores y, por ejemplo, la primera estrofa de «Lo niego todo»* (*Lnt*, 17) revela que jamás lo abandonó:

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

Por otro lado, como hemos indicado cuando hemos citado el *Canto general*, con frecuencia la enumeración en Neruda va de la mano de otro de los rasgos idiosincráticos de su poética, la voluntad

de nombrarlo todo, que explica también las dimensiones de su obra: «su prodigiosa abundancia [...] no es tanto el resultado de la simple acumulación sino de un claro designio: Neruda quiso “poetizar” el mundo, nombrar cada una de sus cosas, de la A a la Z, como quien compusiese una enciclopedia lírica» (Oviedo, 2001: 348-349). Esta universalidad y ambición totalizadora del proyecto poético nerudiano —que también han destacado Sicard (1981: 137-139) o Rivero (1971: 16-17, 170-171) y cuyos componentes inventarió al detalle Amate Blanco (1976)— se puede observar en *Residencia en la tierra*, donde el repertorio de objetos es tan materialista que carece de espíritu (Oviedo, 2001: 359-360), o en el *Canto general*, que en su conjunto tiende a menudo hacia el americanismo (Araya, 1978). Pero quizás el inventario de la realidad más conocido de la obra de Neruda sean sus *Odas*, de las que, creemos, ha podido heredar Sabina no solo la creación de imágenes que se deriva de esta vocación universal nerudiana sino también la sencillez —que no simpleza (De Costa, 1982: 145)— en el fondo y la forma de esos poemas. Porque, en efecto, las *Odas* son una colección de versos que pretenden y logran tratar poéticamente elementos ordinarios, muchos de ellos casi antipoéticos, y lo hacen con un estilo llano y un lenguaje claro, que revela un receptor potencial amplio —llano también, incluso— que poco tiene que ver con la minoría cultural capaz de desentrañar la poesía más elaborada y oscura (De Costa, 1982: 14-15, 168; Concha, 1982: 33-34; Salvador, 1998: 211-214; Yurkievich, 1999a: 68-70; Oviedo, 2001: 373-374; Loyola, 2003a: 242; Camacho Guizado, 2010: 183). En ese sentido, Álvaro Salvador (1998: 221) apunta con mucha lucidez que Neruda, con sus *Odas*, «abre el camino a las generaciones futuras, a la poesía conversacional, coloquial, cotidiana, de la experiencia», lo que justifica aún más la relación de Sabina con el estilo de estas composiciones. Las odas nerudianas están imbuidas de la misma intención que las letras de Sabina: una poesía para todo el mundo con el lenguaje de todo el mundo. Esta lección, como podrá imaginarse, no la aprendió Sabina en exclusiva de Neruda, sino a buen seguro también de los poetas del 50, pero si conoció tan pronto la poesía de Neruda y si, con casi total certeza, leyó sus *Odas*, parece bastante evidente que el chileno contribuyó a su aprendizaje. Además, debe tenerse presente que,

aunque destaquemos este fenómeno en las *Odas*, no se trata de un rasgo presente solo en ellas (De Costa, 1982: 15), como demuestra el registro conversacional y coloquial de *Estravagario* (1982: 180-181). Así pues, parece aun más probable que Sabina se topara con este Neruda líricamente más terrenal.

El estilo sencillo que caracteriza las *Odas* se emplea, como decíamos antes, para nombrar con voluntad casi enciclopédica distintos elementos del mundo y, en el momento de hacerlo, Neruda genera unas imágenes serendípicas que extraen literariamente la belleza de ellos (De Costa, 1982: 167; Concha, 1982: 44-45; Oviedo, 2001: 373). Así, por ejemplo, llamará a la cebolla «redonda rosa de agua» (Neruda, 1999b: 73) y a la gaviota «magnolia emplumada» (1999b: 329) o dirá de unos calcetines que son «suaves como liebres» (1999b: 282). Esta capacidad de generación de imágenes particularmente bellas ha llevado a que, en ocasiones, se haya apuntado el gongorismo de las *Odas* (Concha, 1982: 34; Millares, 1991: 445-453; Yurkievich, 1999a: 71), que no obstante exige una advertencia: «lo que Neruda hereda de Góngora no es la críptica estructura latinizante ni la hipertrofia de la forma. Hereda la fiesta de los sentidos que significan sus versos, que no dejan de ser también una exaltación optimista de lo elemental, del mar, del cielo, la naturaleza, el color, el vino, la vida» (Millares, 1991: 442). En efecto, el Neruda que llama al gato «mínimo tigre de salón»⁹ (Neruda, 1999b: 785) o el que eleva a la manzana a la condición de «mejilla arrebolada / de la aurora» (1999b: 563) es indudable hijo del Góngora que, por ejemplo, describía el contraste cromático que se produce entre un dedo blanco y una gota de sangre comparándolo con claveles deshojados sobre la nieve¹⁰ o se refería a una cueva como un bostezo

9 La «Oda al gato» pertenece a *Navegaciones y regresos*, libro posterior al *Tercer libro de las odas* que, no obstante, contiene todavía varias composiciones de este tipo. De hecho, Oviedo (2001: 373) lo entiende como continuador directo de *Odas elementales* y Yurkievich (1999b: 9) considera directamente la existencia de cuatro libros de odas, del que sería la última entrega.

10 «Mas ay, que insidioso latón breve / en los cristales de su bella mano / sacrílego divina sangre bebe: // púrpura ilustró menos indiano / marfil; invidiosa, sobre nieve / claveles desojó la Aurora en vano» (Góngora, 1975: 160).

de la tierra.¹¹ Tanto es así que, comentando la poesía más temprana de Sabina, García Candeira (2018: 218) ya intuyó la relación de influencia que aquí indicamos: «la dignificación de los materiales humildes [...] aprende sin duda de la lejana lección gongorina y encuentra un referente más próximo en el Neruda de las *Odas elementales* y en la sección “Tres cantos materiales” de *Residencia en la tierra*».¹² Parece, por tanto, evidente que Sabina recibe influencia de la poética de las *Odas* nerudianas y queda también claro, a tenor de lo expuesto, que esta herencia se manifiesta cuando construye las imágenes —a menudo metafóricas— que venimos señalando y que también observamos en su relación con la poética de Vallejo. En sus letras no hay tanto una dignificación de materiales humildes cuya belleza se intenta extraer como sí hay, sin embargo, imágenes de bella factura herederas de estas y, por supuesto, la sencillez tanto en el estilo expresivo como en la inclusión de múltiples elementos que, de entrada, podrían parecer apotéticos y que son los que sostienen tanto lo que podemos llamar sus imágenes posmodernas como buena parte de la relación de Sabina con la poesía de la que es contemporáneo, la poesía de la experiencia. Recordemos, a modo de ejemplo, imágenes como «tus ojos son dos gatos por los tejados» en «Besos con sal» (*Ebm*, 94), «la novia de la flor de la saliva» en «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99) o el rímel corrido que esconde la metáfora posmoderna que da nombre a «Lágrimas de plástico azul» (*Dc*, 02).

Dejando ya atrás el estilo de las *Odas*, debemos ocuparnos también del amor nerudiano, uno de los aspectos más importantes y conocidos de la poesía del chileno que, por esa razón, debe observarse desde la perspectiva de una posible influencia en Sabina. A lo largo de su ex-

11 «De este, pues, formidable de la tierra / bostezo, el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra, / bárbara choza es, albergue umbrío» (Góngora, 1983: 135).

12 Esa sección contiene solo tres poemas —dedicados a la madera, al apio y al vino— relacionados en efecto con los rasgos que por comodidad expositiva hemos reducido a las *Odas*, que son por otra parte su máximo exponente. Además, no es casual que esta sección pertenezca a la segunda *Residencia*, que De Costa (1982: 76) estima más directa y oral.

tensa obra Neruda aborda amplia e irregularmente este asunto, lo que ha propiciado que sea quizás la faceta de su poesía que mayor número de páginas críticas ha generado. Nos hayamos así ante un doble escoyo cuantitativo que nos exigirá en las páginas siguientes un trabajo de concreción y selección. Por esta razón nos limitaremos casi por completo a los aspectos relacionados con la imagen del amor y de la mujer que caracterizan lo que Bohorques Marchori (2012: 35) considera «la piedra angular de la poesía amorosa nerudiana», es decir, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Los versos del capitán* y *Cien sonetos de amor*, que son además tres de los libros más populares de Neruda y, si ya sabemos que Sabina leyó los dos primeros, poco parece indicar que no haya entrado en contacto también con el último, máxime cuando, como demuestra su poesía ajena a la canción, el soneto —aunque los de Neruda no sean del todo ortodoxos— es su combinación estrófica predilecta. De entre los rasgos característicos de estos tres libros de temática amorosa, priorizaremos solo aquellos más próximos a la poética sabiniana. Comenzaremos, por tanto, haciendo una breve semblanza de estos estilemas para, al final, proponer cuáles y por qué consideramos que pudieron influir, y en qué grado, en el cancionero de Sabina.

Uno de los aspectos más interesantes que definen el paradigma amoroso de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es la presencia de la carnalidad y de un fuerte erotismo ligado a menudo al cuerpo de la mujer. De hecho, el estudio del léxico de esta obra y de los *Cien sonetos de amor* revela una elevada presencia de las partes del cuerpo humano en imágenes que a menudo suscitan sensualidad (Ratti, Saba y Catarsi, 1987: 1064). Afirma Sicard (1981: 521-522) que la poesía amorosa de Neruda no concibe el amor como una idea abstracta sino como perteneciente al mundo material y, desde luego, la importancia concedida a lo carnal y a la sensualidad lo acredita. Bohorques Marchori (2012: 303) apunta que en *Veinte poemas...* la mayoría de las composiciones están poderosamente cargadas de erotismo y sensualidad y que, en ellas, Neruda «ha construido un cuerpo más que un alma»¹³ para cuya apro-

13 Esta decisión constituye un apartamiento del camino trazado por la poesía amorosa hasta entonces, ruptura que han valorado, entre otros, De Costa (1982: 2) y Salvador (1998: 214).

ximación a sus partes opta antes por la vía metafórica y metonímica que por otra más directa (2012: 331). Esa forma de mención indirecta se concreta en este libro a través de una asociación bien conocida, la de la mujer con la naturaleza:

Neruda no puede dejar de establecer parangones naturales, porque la naturaleza está para él investida de los más admirados atributos, de una fascinación majestuosa, de un halo con el cual busca siempre mancomunarse. Nada mejor para ensalzar a la amada que confrontarla, que equipararla con poderes y elementos naturales, como si ella resumiese todo lo creado. La mujer se inviste de todas las propiedades telúricas, depara los mismos gozos que los frutos terrestres, posee el mismo dinamismo, sufre todas las mutaciones del mundo natural. Es asalto, fuga y quiebra del oleaje; el sol la circunda y alternativamente la hace pasar de la luz a la sombra; es crepúsculo, noche constelada, niebla, incendio. Su cuerpo tiene colinas y bahías, como la geología; sus ojos contienen el océano y su sonrisa es de agua. Sus raíces se ramifican invasoras; la deseada posee la fuerza de la espiga, la vastedad de los pinos, cuerpo de musgo, brazos de enredadera, manos suaves como las uvas, boca de ciruela, regazo de flor; es amapola, jacinto, rosa. Su cuerpo se vuelve lácteo, pisciforme, se transforma en caracola, en mariposa, en abeja.¹⁴ La amada se confunde con lo más arraigado, lo más sentido y querido por Neruda, su experiencia de la naturaleza (Yurkievich, 1984: 191-192).

Sea protagonista o no de forma directa el cuerpo, la comunión del erotismo con la naturaleza —que constituye parte fundamental de lo que Rivero (1971: 35-48) denomina el «pan-erotismo» nerudiano, carácter no exclusivo de este libro— es la que sostiene versos tan recordados como los que cierran el poema 14: «quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos» (Neruda, 1999a: 190). Estos versos, a su vez, revelan un rasgo dominante del yo poético del libro que lo diferencia de otros poemarios amorosos: en este caso el centro es el sujeto amador y no la amada idealizada, que más bien gira en torno a él (Oviedo, 2001: 353; Bohorques Marchori, 2012: 273), quizás

14 Para una visión más detallada de las asimilaciones naturales que ensaya Neruda sobre la mujer amada en *Veinte poemas...* véase Araya (1982: 177-182).

porque «el poeta, más que del amor, habla en todo el poemario de cómo su subjetividad sufre los estragos del objeto amoroso» (Salvador, 1998: 215). De hecho, la amada de *Veinte poemas...* se caracteriza por su ausencia, por su silencio y pasividad; es constantemente referenciada pero nunca participa, es receptora del amor y la pasión pero se ignoran sus deseos (Araya, 1982: 168; Bohorques Marchori, 2012: 303, 313, 335; Hernández-Hernández, 2017: 179).

La mujer amada de *Veinte poemas...* es asunto que ha suscitado un amplio debate, en buena medida para tratar de dilucidar qué mujeres reales la inspiraron y de qué manera la relación que mantuvo Neruda con cada una de ellas se manifiesta en las distintas posturas que adopta la amada en que dichas mujeres, como explica Araya (1982: 172), quedan fusionadas. Nos parece aquí lo más conveniente no entrar en ese debate, pues coincidimos con Edwards (1994: 15) en considerar que es algo estéril en tanto que se preocupa por unos misterios que tienen más que ver con la biografía que con la poesía; no obstante, lo que sí resulta relevante son las variables facetas que presenta la amada de los poemas. Sobre este asunto hay propuestas diversas (Rodríguez Fernández, 1962: 74; Concha, 1973: 139-144), pero para evitar digresiones mayores resumiremos la cuestión apuntando la existencia de dos caras opuestas: «la mujer morena, solar, alegre y sensual [...], ritualmente asociada al verano y al mar de la provincia; y la mujer pálida, melancólica, sombría y solitaria [...], asociada al otoño, el crepúsculo y la urbe»¹⁵ (Oviedo, 2001: 354). Y lo que encontramos, *grosso modo*, en *Veinte poemas...* es un tránsito que comienza en un objeto amado poseído, sigue por su pérdida y anhelo ante su ausencia y por un estado dolorido y melancólico, y desemboca finalmente en la desesperación (Lozada, 1980: 94-100; Araya, 1982: 150-152; Rovira Soler, 1991: 35-36; Camacho Guizado, 2010: 26).

15 Esta división estereotípica proviene de la conocida distinción entre Marisol y Marisombra que hiciera el propio Neruda (2002: 453) en *Confieso que he vivido*. La clasificación, aunque presenta discrepancias en cuanto a la identificación de las mujeres reales que las pudieran inspirar (De Costa, 1982: 26-27), sirve a nuestros propósitos ilustrativos para los aspectos exclusivamente literarios.

Como puede comprobarse, las situaciones de amor afortunado son menos frecuentes que las de amor desafortunado (Camacho Guizado, 2010: 32; Bohorques Marchori, 2012: 298). La amada cambiante, por tanto, no solo se manifiesta —en cierto modo idealizadamente— como una fuerza del universo (De Costa, 1982: 21), sino que a veces, en su ausencia, hay lugar también para su retrato como amada hostil (Bohorques Marchori, 2012: 327) —recuérdese, por ejemplo, el famoso verso «aunque éste sea el último dolor que ella me causa» (Neruda, 1999a: 196)—. Como apunta Lozada (1980: 101), el conjunto del libro está dominado por una sensación de pérdida, que pone de manifiesto una asimilación del amor con el dolor (Bohorques Marchori, 2012: 328). Este silogismo, desde luego, puede ser uno de los ingredientes del canto al amor desde la perspectiva adolescente y del apasionamiento juvenil que constituye *Veinte poemas...* (Araya, 1982: 147-148; Bohorques Marchori, 2012: 289); es decir, lo que muy sagazmente describió Jaime Concha (1973: 153) como «el eros de la pobreza, un amor a la medida de la clase media».¹⁶

Tras otros poemarios dedicados principalmente a asuntos distintos, Neruda retornará a la poesía amorosa con un libro, *Los versos del capitán*, muy distintivo de su poética (Rovira Soler, 1991: 116). En él la amada —que tendrá también una faceta de aprendiz política (Loyola, 1971: 244) que aquí no hace al caso— es entendida de nuevo como pasión¹⁷ (González Montes, 1985: 32-33) y ahora como

16 Nótese que este tratamiento del amor adolescente, destinado al gran público, se ve apoyado también por la estructura formal de los poemas. Por ejemplo, Araya (1982: 154) destaca la sencillez sintáctica y de imágenes —algunas, como escribir el nombre de la amada «con letras de humo» (Neruda, 1999a: 189), que diríamos bastante sabinianas—, Bohorques Marchori (2012: 306) subraya cómo la presencia de coloquialismos junto con imágenes más literariamente elaboradas genera un efecto de espontaneidad y Rovira Soler (1991: 46) valora «el hallazgo de un lenguaje con el que se posibilita una relación nueva con el lector, con millares de lectores capaces de encontrar en estos poemas la ternura, la soledad, o la melancolía como explicación de ellos mismos».

17 Será una pasión, no obstante, diferente a la juvenil de *Veinte poemas...* Rovira Soler (1991: 118) señala la importancia del misticismo de San Juan de la Cruz en la configuración del último erotismo nerudiano.

el refugio íntimo del capitán (Rovira Soler, 1991: 117). Pero nos interesa más destacar otros aspectos. El primero es el tono dialógico hacia una mujer a la que, de nuevo, se sublima e idealiza (González Montes, 1985: 25-26); ese tono dialógico se incrementa respecto a *Veinte poemas...* porque —aunque quien hable sea solo el yo— son muchos más los deícticos con los que se interpela a la amada, que por eso mismo parece más presente. El segundo aspecto destacable es la aparición, de nuevo tras una etapa de plenitud, del conflicto, que acarrea importantes consecuencias:

Después de esta instancia de máxima y casi perfecta *plenitud* amorosa, poetizada por igual en las dos primeras secciones de *LVC* [*Los versos del capitán*], viene la etapa de la *Crisis y conflicto* de la pareja, tema central de la tercera sección del poemario, denominada «Las furias», constituida por doce poemas (la más extensa, después de la primera). La nueva e inesperada situación de crisis provoca en el «Capitán» una actitud interrogativa y de total incertidumbre ante el cambio operado por el otrora armonioso amor [...]. El deterioro amoroso significa también el fin del embeleso con el que el poeta miraba a su pareja. Esta ya no es más el prototipo de la belleza y perfección femeninas. La mirada del poeta se ha tornado fría, dura y muy exigente (González Montes, 1985: 34).

Como explica Bohorques Marchori (2012: 500), esta sección de crisis revelará tanto a un sujeto amador abiertamente celoso —«si me apartas de tu vida / morirás / aunque vivas» (Neruda, 1999a: 867)— como a una amada emocionalmente reactiva —«a veces te hundes, caes / en tu agujero de silencio, / en tu abismo de cólera orgullosa» (1999a: 871)—. Por estas razones creemos que en especial esta sección tercera de *Los versos del capitán* pudo llamar más la atención del iniciático Sabina que los poemas de amor más convencionalmente alegres y/o pasionales que la preceden.

Por último, *Cien sonetos de amor* supone, de entrada, un cambio muy destacado con respecto a la poesía amorosa de los otros dos libros. En este, la mujer amada tiene un nombre que se explicita en los poemas: Matilde —Urrutia, por supuesto—. Pero además cambia poderosamente su percepción, pues pasa a ser «la compañera del poeta, la que comparte su destino» (Loyola, 1971: 246). El libro continúa

por lo general la senda retórica de los anteriores (Rovira Soler, 1991: 121), como la comparación de la amada con elementos naturales (Bohorques Marchori, 2012: 525) o el interés por las partes de su cuerpo (2012: 539-540), y es consecuente con la madurez vital del poeta —se publica cuando Neruda ya supera la cincuentena—, de ahí que su tema central sea el amor presentado en su batalla contra el tiempo, el dolor, la soledad y la muerte (Camacho Guizado, 2010: 210), aunque el poeta chileno no desoye la plenitud amorosa, que en toda la segunda sección del poemario se desarrolla, eso sí, con intimismo y sencillez (2010: 213).

Llegados a este punto, debemos ahora plantearnos si influye algún aspecto del amor nerudiano en el cancionero de Sabina. Visto el papel preeminente que adquieren la sensualidad y el cuerpo en toda o buena parte de la poesía amorosa de Neruda, hay, desde luego, al menos una coincidencia notable con las letras de un Sabina que, como indicábamos cuando comentábamos la influencia de Brassens, no tiene miedo de aderezar con un erotismo sugerido mucha de su producción amorosa y que para ello acude en ocasiones a la naturaleza para referir las partes del cuerpo femenino, algo que no solo lo conecta con la tradición poética sino con la producción musical de su tiempo (Zamora Pérez, 2000: 259-289). Sabido que leyó pronto *Los versos del capitán* y asumida nuestra teoría de que también leería desde temprano *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, parece lógico que estos rasgos, que dominan con claridad ambos poemarios y están presentes también en los *Cien sonetos de amor*, se trasvasaran a la poética de Sabina que, sin embargo, no acude a ellos exactamente de la misma forma que Neruda.¹⁸ De hecho, aunque el último de estos tres libros difiera un tanto de la poética de Sabina por la juntura del amor con la vejez, es difícil negar que su estilo, y ese recurrir a la naturaleza y a las partes del cuerpo que está también presente en los otros libros, no

18 Ello no es óbice para que Romano (2007: 167) considere que en su «vitalista —y muchas veces procaz— poética del cuerpo», Sabina recuerda en ocasiones —que no sistemáticamente— al Neruda de *Los versos del capitán*.

tiene eco, por ejemplo, en la muy nerudiana «Besos con sal» (*Ebm*, 94) y sus metáforas consuetudinarias, tan frecuentes en Sabina:

Tus pies bailan un tango con mi pasado,
tus cejas son las rejas de una prisión,
tus labios son el fuego por duplicado,
tu olvido es un descuido de mi pasión.

Tu cuello es una rama para colgarse,
tu mente un crucigrama sin terminar,
tu ombligo anda buscando dónde ocultarse,
tu boca es un milagro de la humedad.

Tus ojos son dos gatos por los tejados,
tu nuca un callejón al oscurecer,
tu pelo es el más negro de los pecados,
tus dientes son agentes de Lucifer. [...]

Tu lengua sale en todas mis pesadillas,
tus uñas acribillan mi corazón,
tus pechos dicen que eres una chiquilla,
tus muslos saben que eres mi perdición.

Tu piel es una patria para mis manos,
tu vientre un desayuno con vino y pan,
por tu cintura sale el sol más temprano
y se muere el verano cuando te vas.

Tu pubis es un delta de agua salada,
tu falda... la más corta de Chamberí,
tu risa es una lágrima equivocada,
tu cama se inventó para no dormir.

La mayor diferencia, desde luego, es que el chileno identifica a la mujer con la naturaleza y le confiere un estatus casi cósmico, postura metafísica que no adopta Sabina, que no obstante bien pudo beneficiarse de su lectura para aprender una tradición literaria tan antigua como la del uso de imágenes naturales para referir el cuerpo femenino, aunque sería absurdo considerar que un lector como él, además estu-

dian­te de filología,¹⁹ no acce­die­ra a este lugar común tam­bién a través de otros poetas como los re­na­cen­ti­stas, los barrocos o los modernistas.

Por otra parte, de todos los rasgos del amor nerudiano expues­tos antes quizás el que más directamente apunte a una influencia de *Veinte poemas...* y *Los versos del capitán* sea el amor truncado, no idílico. Como hemos podido comprobar, Neruda ha retratado en ocasiones a una amada hostil que bien podría estar detrás de modelos femeninos sabinianos como el de la mujer malévo­la o el de la mujer independiente,²⁰ aunque en su cancionero adquieren un peso mayor que la ligera insinuación nerudiana. El poeta chileno sugiere incluso historias de celos, de relaciones tormentosas, en *Los versos del capitán*, y ese terreno es, como sabemos, muy transitado por un Sabina que no sería extraño que hubiese aprendido de Neruda —y como ya vimos, también de José Alfredo Jiménez— que el amor no puede cantarse solamente en el plano de la relación idílica o del lamento de pérdida, sino que hay un nutrido abanico de posibles estados intermedios y consecuencias que confieren interesantes matices a la relación amorosa y a sus protagonistas.

Por lo demás, a pesar de ser el amor y la mujer dos asuntos de capital importancia en la poesía de Neruda, no parece que Sabina haya recibido una herencia unívoca o principalmente suya, y tampoco sus formas de cantar a las relaciones afectivo-sexuales se parecen, en su conjunto, demasiado a la poesía amorosa nerudiana más allá de los asuntos expresados antes. Se puede señalar también el eros de la pobreza de *Veinte poemas...*, en tanto que las historias de amor que canta Sabina tienden ese puente con el público general, escenifican amores comunes, que podrían ocurrirle a cualquiera; pero de nuevo nos encontramos ante un estilema de fronteras vaporosas, que está presente en el rock, en la música popular mexicana y argentina e incluso en otros poetas, sobre todo y como veremos después en los poetas del 50, de quienes Sabina heredará también el uso de la palabra sencilla. Si Neruda fue para Sabina maestro en estos asuntos es algo que, sin

19 Véase la nota 6 del capítulo 3.

20 Véanse la nota 14 del capítulo 2 y la nota 39 del capítulo 3.

embargo, no resulta del todo evidente y, de ser cierto, sin duda esa falta de evidencia se debe a que, como sucede con otras influencias, la lección nerudiana está tan aprendida, tan disuelta en la poética de Sabina, que en muchos de sus aspectos no asoma visiblemente. En la ambigüedad que genera esta posibilidad cabría también entender aspectos como el de la mujer receptora de las palabras e interpelaciones del poeta, tan destacada en *Los versos del capitán* y en buena parte del cancionero de Sabina, o incluso la anonimidad de algunas de las mujeres de sus letras, de las que a menudo no llegamos a saber sus nombres. Aquí solo podemos apuntar una importante relación de coincidencia y la sospecha de que la biografía de Sabina, su descubrimiento temprano de Neruda, podría justificar una influencia del chileno en ambos aspectos —en especial el primero—.

Lo que sí resulta bastante más evidente es que, del triunvirato de la poesía amorosa nerudiana, son *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y *Los versos del capitán* los libros que más se reconocen en la poética de Sabina. *Cien sonetos de amor* —del que no se debe descartar su influencia por compartir estilemas con los anteriores—, sin embargo, se ubica en parte en una dimensión a la que el cancionero sabiniano no se asoma, al menos todavía. Desde luego, sería interesante comprobar si, en futuros trabajos cancioneriles o poéticos, Sabina escoge asociar el tema ya incipiente de la vejez y la proximidad de la muerte (Ruiz, 2021, 2022) con el amor como sustento —algo poco probable dado que excede el nivel de intimismo habitual en su obra— y escoge seguir la senda nerudiana e, incluso, opta por conferir a Jimena Coronado, su pareja desde 1999, el papel protagonista —que solo le ha otorgado excepcionalmente en «Rosa de Lima»— en algún conjunto de canciones siguiendo así el ejemplo de Neruda con Matilde Urrutia. Esta decisión, de producirse, habría que leerla a la luz de los *Cien sonetos de amor* pero también —y en función de sus rasgos específicos— del amor más allá de la muerte de Quevedo. Con todo, se antoja complicado que suceda, pues la inspiración de Sabina parece no llevarse bien con su estabilidad vital. En varias ocasiones ha apuntado a la confortable domesticidad como un severo obstáculo para la escritura de canciones, por ejemplo: «a mí me encantaría componerle miles [de canciones] a Jimena, pero al amor doméstico y feliz no hay

Dios que le haga una estrofa» (cit. por Ruiz Mantilla, 2022: s. p.). Por tanto, y salvo que se produzca un cambio en la inspiración de Sabina, parece poco probable que escriba una serie de composiciones al estilo de *Cien sonetos de amor* en las que domine la felicidad y el único conflicto lo constituya el paso del tiempo. En sus palabras: «las mejores canciones de amor son las de desamor» (cit. por Golf, 2017: s. p.).

Finalmente, y para completar el repaso por las influencias de Neruda en el cancionero de Sabina, es interesante prestar atención a dos aspectos de menor trascendencia en la poética del chileno pero interesantes de observar en su posible relación con la del español.

En primer lugar, algunos de los poemas de *Residencia en la tierra* incorporan lo que podríamos llamar imágenes posmodernas, fundamentalmente urbanas, como «cáscaras del silencio, de azul turbio, / como frascos de oscuras farmacias clausuradas» (Neruda, 1999a: 300) o «como un camarero humillado» (1999a: 274), que sin duda podrían estar, aunque sea en parte, tras el gran interés que demuestra Sabina por ellas; de hecho, alguna tiene cierto gusto sabiniano: «el pequeño empleado, después de mucho, / después del tedio semanal, y las novelas leídas de noche, en cama, / ha definitivamente seducido a su vecina» (1999a: 285). Más aún, el poema más famoso de *Residencia en la tierra*, «Walking Around», es el que presenta un mayor número de imágenes de este tipo, por ejemplo: «como un cisne de fieltro», «el olor de las peluquerías me hace llorar a gritos», «el día lunes arde como el petróleo» o «hay dentaduras olvidadas en una cafetera» (1999a: 308-309).

En segundo lugar, conviene reparar en una faceta no tan conocida de Neruda: su humorismo. Neruda tiende al humor después del ciclo residenciario (Bellini, 2007: 395) y, aunque en las *Odas* ya domina «el buen humor nerudiano, que va de la ironía al pícaro saber popular» (Oviedo, 2001: 373), lo cierto es que seguramente sea *Estravagario* el epígono de esta faceta. En este libro predomina sobre todo un humor satírico e irónico con reminiscencias de Quevedo y el Arcipreste de Hita (Bellini, 2007: 403; Camacho Guizado, 2010: 194-197) que, según Millares (1991: 257-259), es una renovación y potenciación del humor nerudiano probablemente a través de la antipoesía de Nicanor Parra. Para mayor proximidad con la obra de Sabina, Neruda acu-

dirá también a la creación de humor consigo mismo (Bellini, 2007: 400). Una vez más, sería erróneo atribuir el humorismo, la ironía, la sátira de Sabina²¹ solo a sus lecturas de Neruda, máxime cuando no podemos tener certeza de que leyera *Estravagario* o le interesara tanto como otros libros, o de que apreciara el humor de Neruda —que, además, no es muy parecido, aunque en ocasiones será irónico y satírico, al del español— tanto como aprecia, por ejemplo, la ironía de Quevedo. Pero, sin duda, sería también erróneo no apuntar al menos la existencia de este vínculo con un poeta como Neruda que, según hemos podido comprobar en las páginas anteriores, ha dejado diversas huellas en el cancionero de Sabina.

21 Recuérdese que esta cuestión la ha estudiado recientemente Laín Corona (2024), a quien hemos remitido ya en varias ocasiones.

CAPÍTULO 7

Francisco de Quevedo

El influjo más evidente que ejerce la obra de Francisco de Quevedo sobre la de Joaquín Sabina no está en su cancionero, sino en su poesía satírico-burlesca, que no es nuestro objeto de estudio. Él mismo es bastante claro cuando sostiene que lo que aprendió de Quevedo fue «el ardid luciferino» (Sabina, 2010a: 382), mordiente literaria que domina en un elevado porcentaje de sus poemas, en especial los publicados en *Interviú* (Laín Corona, 2024: 47-53). Ahora bien, aunque sea en esos escritos donde debería estudiarse con mayor profusión la herencia quevedesca, también es posible considerar que se extiende a las canciones, en especial cuando en estas tienen cabida recursos satíricos o burlescos. Es más, el hecho de que las letras de Sabina se beneficien de una influencia que se desarrolla más en sus poemas permite justamente considerar sin ambages dicha influencia como tal. En otras palabras: de no haber desarrollado tanto Sabina la influencia satírico-burlesca de Quevedo en sus poemas, quizás no estaría tan claro que cuando ese recurso aparece —con menor protagonismo— en las canciones lo hace alimentado por dicha influencia. Esta cuestión, sin embargo, no varía la realidad de que la presencia del humor y la sátira en las canciones —aunque extendida (Laín Corona, 2024: 26-28)— no es tan determinante, por lo que la presencia de Quevedo aquí, como

una influencia mayor, parecería menos justificable que las demás. Sin dejar de ser cierto que las herencias quevedescas claras en el cancionero de Sabina no son tantas como las de Vallejo o las de los poetas del 50, hay también razones para concederle este lugar preeminente: primero, por la ya mencionada importancia que tiene en el aspecto satírico-burlesco, algunos de cuyos recursos de elaboración son estilemas destacados de la poética —no solo humorística— de Sabina; segundo, por la capacidad que tiene para condensar bajo su retórica las más importantes lecciones de la lengua poética conceptista y barroca; y tercero y siguiendo la línea de lo que hasta ahora se ha venido teniendo como una importante referencia, por el interés demostrable de Sabina por su obra. Estos son los tres ejes en torno a los cuales giran las páginas siguientes.

Para empezar, es fundamental tener presente la destacable trascendencia de la obra de Quevedo para la literatura contemporánea (Baños Saldaña, 2017), pues ha repercutido de manera notable en numerosos e importantes poetas del pasado siglo como César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Camilo José Cela, Blas de Otero, los hermanos Juan y José Agustín Goytisolo, etc. (Gutiérrez, 2011: 11; Jauralde Pou, 2014: 33). Era entonces de esperar que, en la tónica de ese siglo y de algunos poetas que ha admirado y han influido en él, Sabina viera también un vergel en la poesía de Quevedo: «el poeta barroco es sin duda una de las señas, una de las lecturas primeras de Joaquín. Embrujo que luego se vería en la elección del soneto, como fórmula para escribir su primer libro de versos no venal» (Carbonell, 2011: 167); tanto es así que el propio Sabina ha sostenido en alguna ocasión que para él Quevedo ha sido siempre «el maestro de los sonetos» (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 287). No resulta extraño, por tanto, que Neira (2018: 276) lo considerara «un devoto lector de Quevedo» o que García Montero justificara su capacidad con el soneto por sus lecturas de este poeta pero también de Garcilaso (en Valdeón, 2017: 369). Estas consideraciones cubren la obra sonetística de Sabina,¹ pero

1 Hay pocas dudas de que sus sonetos están influidos por Quevedo: «me gustaría pensar que soy sonetista quevediano» (cit. por Puchades y Valdeón, 2024), ha dicho él mismo.

son muy representativas de cómo Quevedo adopta un papel primordial en el aprendizaje de una forma poética que han empleado otros muchos antes y después de él. Es aquí donde entra en juego su renombre, su extraordinaria recepción, y esa condición de Quevedo como estandarte del soneto es extrapolable, en el caso de Sabina, a la lengua poética barroca y conceptista no porque la aprendiera solo de él, sino porque él es su pluma más representativa y la única de la que tenemos constancia lo bastante abundante de que existe una lectura tornada en influencia de suficiente empaque. En resumen, Quevedo, más allá de su especificidad como satírico, actúa en estas páginas como adalid y representante de toda la poética barroca e incluso la renacentista.

No somos los primeros en llevar a cabo esta reducción personificadora, ya lo hizo Neyret (2004) en un trabajo significativamente titulado «Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina» en el que, entre otros aspectos, pone de manifiesto las abundantes características formales barrocas en su cancionero: «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» (2004: s. p.). Asumido que el estilo barroco «no es uniforme, sino vario» (Egido, 1990: 54), no debe tampoco perderse de vista que a Quevedo —quien además «cultiva prácticamente todos los temas, subgéneros y formas» (Jauralde Pou, 2014: 16)— es posible entenderlo como todo un muestrario de esa lengua poética. Pozuelo Yvancos (2014: 93) ha resumido que «hablar de la retórica en su obra es lo mismo que hablar de toda ella» y en ese planteamiento ha coincidido con Blecua (1983: XV), quien afirma que Quevedo conoce «todos los recursos poéticos habidos y por haber» y es paradigma en servirse de ellos: «Quevedo dicta el mejor curso de técnica conceptista y para eso dispone de un arsenal lingüístico sencillamente fabuloso, porque lo conoce todo en materia del idioma, desde la palabra más culta y bella a la más soez, las frases hechas, los refranes, el argot de los pícaros, las metáforas más degradadoras de la realidad o las más ennoblecedoras» (Blecua, 1983: XXX). Sabina, por tanto, encuentra en Quevedo un muestrario retórico que intensifica su presencia en la poesía satírico-burlesca. Casi cualquier recurso que haya empleado el

ubetense encontrará eco en la obra de Quevedo, por lo que intentar estudiar esa correlación completa sería un trabajo desproporcionado respecto a los objetivos que aquí se persiguen y, además, hacerlo desde el punto de vista de la influencia constituiría un error de perspectiva, pues las más de las veces se trataría de coincidencias. En su lugar, nos parece más coherente acotar el campo de estudio a la poesía de Quevedo que indubitadamente sabemos que influyó en Sabina, es decir la satírico-burlesca, y centrarnos, además de en ciertos temas, en algunos de los recursos más frecuentes de esta que se encuentran en su cancionero.

No conviene olvidar que la poesía satírico-burlesca² de Quevedo es a menudo la mejor considerada de nuestras letras (Alonso, 1962: 528; Blecua, 1983: XXV, XXVIII, Arellano, 1984: 18) por lo que, de entrada, advertimos que nos encontramos ante un rico conjunto del que solo recibirán nuestra atención aquellos aspectos que puedan haber influido en las letras de Sabina,³ que por otro lado solo se adscriben por completo a este tono en casos excepcionales como «Adivina, adivinanza» o «Como te digo una co te digo la o»* (19d, 99). Aunque vayamos paso a paso. En la poesía satírico-burlesca de Quevedo están presentes múltiples aspectos de la sociedad y, sobre todo, muchos de sus integrantes (Blecua, 1983: XXIX; Arellano, 1984: 46; Candelas Colodrón, 2007: 107), pero de todo este amplio abanico solo algunos encuentran eco en el cancionero sabiniano.

2 Se habrá percatado el lector de que venimos empleando el adjetivo relacional *satírico-burlesco* para hacer referencia a una serie de composiciones poéticas de Quevedo —y, por extensión, también de Sabina, a quien cabe aplicar la misma terminología por muy similares motivos—; es decir, presentamos en un mismo conjunto lo satírico y lo burlesco. No entraremos aquí en valoraciones sobre lo que une y distancia ambas esferas ni sobre cómo se han unido o separado en la edición de la poesía de Quevedo, aspectos para los que remitimos a las reflexiones que sobre la cuestión ya hiciera Arellano (1984: 22-38), quien ante la inoperancia de distinguir en cada ocasión los grados de sátira y burla y sus posibilidades combinatorias, resuelve emplear de un modo general la misma terminología que nosotros.

3 Debe tenerse en cuenta que la lectura de la poesía expresamente satírico-burlesca de Sabina puede revelar muchos más puentes con la poética de Quevedo.

Uno de esos temas es el que involucra a las mujeres; en palabras de Arellano (1984: 51): «una larga serie de tachas morales constituyen las acusaciones más genéricas de Quevedo a las mujeres, eternas enemigas del hombre». Entre esas tachas morales la infidelidad es una de las que dan pie a varias composiciones, y apunta al motivo del cornudo (Candelas Colodrón, 2007: 151), que se manifiesta con frecuencia en el cancionero de Sabina, a veces incluso desde el punto de vista humorístico, como en «Cuernos» (*Hdb*, 87). No obstante, Quevedo retrata al cornudo de una forma distinta a como lo hace Sabina pues, primero, lo sitúa como objetivo de la sátira mientras que en Sabina la infidelidad suele tener un sentido más doloroso, y, segundo, gusta principalmente de modelos como el marido consentidor (Arellano, 1984: 69; Candelas Colodrón, 2007: 152), que ponen bastante distancia con el cornudo sabiniano. Ahora bien, aunque Quevedo no influya en la construcción de este tipo ello no quiere decir que Sabina no adquiriera de él, junto y sobre todo con Brassens, el interés por el tema. Además, la infidelidad se inserta en los poemas satírico-burlescos de Quevedo en el contexto no solo de una visión por lo general negativa de la mujer sino de rechazo del matrimonio, que «envejece, fatiga con su monotonía, impide la despreocupada variación» (Arellano, 1984: 66). Al yo de Quevedo que escribe, por ejemplo, «esto de ser marido un año arreo, / aun a los azacanes empalaga: todo lo cotidiano es mucho feo» (Quevedo, 1983: 549) parecen importunarle tanto las ataduras sentimentales como al de Sabina, y por los mismos motivos. Ello nos conduce, por supuesto, a los poemas satírico-burlescos de Quevedo en los que impera un hedonismo inclinado hacia lo sexual que encuentra también, como ya hemos ido viendo, continuación en el cancionero de Sabina y que, en ocasiones, surge de la pluma quevedesca incluso con cierto aire sabiniano:

La que no se ha gozado, nunca es fea;
 lo diferente me la vuelve hermosa;
 mi voluntad de todas es golosa:
 cuantas mujeres hay, son mi tarea.

Tú, que con una estás amancebado,
 yo, que lo estoy con muchas cada hora,
 somos dos archidiablos, bien mirado.

Mas diferente mal nos enamora:
 pues amo yo, glotón, todo el pecado;
 tú, hambrón de vicios, una pecadora (Quevedo, 1983: 581).

Además, por si esta conexión con la filosofía dominante del cancionero de Sabina no fuera suficiente, Candelas Colodrón (2007: 146) ha señalado «la apología del placer» como «uno de los temas predilectos de la poesía satírica de Quevedo», cuya proyección sobre «la literatura de bacanal y banquetes» arroja un interés por el alcohol que tiende puentes, de nuevo, con sus canciones. Ya sabemos que en sus letras el ubetense pregona un hedonismo sostenido, además de en la libertad amorosa, en la consumición de sustancias —sobre todo etílicas— (Zamarro González, 2020: 163-179), por lo que no parece descabellado que pudiera haber encontrado en la poesía satírico-burlesca de su áureo maestro un ejemplo de que era posible adoptar también ese fundamento, pues no en vano es autor de versos como aquellos en los que se dirige a los mosquitos que hay en su vino advirtiéndoles «que, bebiéndoos a todos, me desquito / del vino que bebisteis y os ahoga» (Quevedo, 1983: 558), o del baile «Los borrachos» —mucho más próximo al estilo de Sabina y a su utilización literaria, a menudo *josealfrediana*, del alcohol—, del que destacamos solo un par de estrofas:

Envainan, y en una ermita
 beben, ya amigos con sorna,
 su pendencia hecha mosquitos:
 aquí paz y después gorja.

Más vino han despabilado
 que en este lugar la ronda,
 que un mortuorio en Vizcaya
 y que en Ambers una boda (Quevedo, 1983: 1302).

Continuando con el interés por la mujer que demuestra Quevedo en su poesía satírico-burlesca, es pertinente mencionar dos tipos, la prostituta y la monja. En lo que respecta a las prostitutas, estas tienen presencia en sus distintas categorías (López Sutilo, 2010: s. p.;

Sáez, 2019: 138-139), sin embargo no nos interesan tanto esas distinciones —inexistentes en Sabina— como una visión de conjunto que revela tanto una preferencia por acudir a este tipo en el género satírico-burlesco como unas interesantes desviaciones de la crítica burlesca:

La poesía de putas de Quevedo abarca un pequeño manojito de poemas entre sonetos y jácaras, que se sitúan casi siempre dentro del universo genérico satírico-burlesco, pero con una variante epitáfica y dos calas morales que demuestran un tratamiento muy significativamente alejado de la sátira y cercano al encomio. [...] se llega al elogio de una figura, que sobre todo da pie a la celebración de una forma de pasión carnal, fogosa y desvergonzada, que hace saltar por los aires la visión ideal del amor (Sáez, 2019: 144-145).

Esas dos calas morales son los dos sonetos dedicados a la ramera Frine, que como ha explicado Arellano (2012: 50-51) no pueden considerarse en el plano de la sátira misógina y que constituyen aquí un pequeño excursus pues, si bien la prostitución está más presente en la poesía quevedesca en dicho plano y no es descartable que llamara ahí la atención de Sabina, donde vemos una relación de influencia más posible es en estos elogios, que tanto recuerdan a «Una canción para la Magdalena» (19*d*, 99). Valga como ejemplo el primero de dichos sonetos:

Si Venus hizo de oro a Fryne bella,
 en pago a Venus hizo de oro Fryne,
 porque el lascivo corazón se incline
 al precio de sus culpas como a ella.

Adore sus tesoros, si los huella
 el desperdicio, y tarde ya los gime:
 que tal castigo y penitencia oprime
 a quien abrasa femenil centella.

En pálida hermosura, enriquecidas
 sus facciones, dio vida a su figura
 Fidias, a quien prestó sus manos Midas.

Arde en metal precioso su blancura;
 veneren, pues les cuesta seso y vidas,
 los griegos su pecado y su locura (Quevedo, 1983: 85-86).

En los poemas clasificables como satírico-burlescos en los que aparecen las prostitutas, la relación con Sabina reside en que en ocasiones Quevedo, como él, no las censura del todo —aunque ocasionalmente las critique, como en el caso de la pidona— sino que las considera dentro de una valoración sobre el hedonismo sexual —que no llega al encomio de los sonetos mencionados—, como en las estrofas que citábamos antes o en este otro soneto —que, por la vulgaridad léxica sostenida, se aproxima más a los poemas de Sabina que a sus canciones, aunque el fondo sí es cercano a las apariciones de prostitutas en sus letras—:

Puto es el hombre que de putas fía,
 y puto el que sus gustos apetece;
 puto es el estipendio que se ofrece
 en pago de su puta compañía.

Puto es el gusto, y puta la alegría
 que el rato putaril nos encarece;
 y yo diré que es puto a quien parece
 que no sois puta vos, señora mía.

Mas llámenme a mí puto enamorado,
 si al cabo para puta no os dejare;
 y como puto muera yo quemado

si de otras tales putas me pagare,
 porque las putas graves son costosas,
 y las putillas viles, afrentosas (Quevedo, 1983: 606-607).

Por otro lado, aunque las monjas tengan una esporádica presencia en el cancionero de Sabina, es muy interesante vincularlas con las que aparecen en la poesía satírico-burlesca de Quevedo, en la que también son esporádicas y que, cuando aparecen, resultan satirizadas por sus adulterios, su glotonería o su afición al chismoseo (Capelli, 2022:

74-79). En el caso de Sabina, las monjas son humorísticamente retratadas pidiendo masivamente al papa la canonización de Franco en «Adivina, adivinanza», sexualizadas en «Ocupen su localidad» (*Rr*, 84) —«el joven marqués de Sade actuará a continuación / sodomizando a una monja del Sagrado Corazón»— y en «A vuelta de correo» (*Dp*, 03) —donde el sujeto enunciador pide a las «monjitas de clausura» que se animen a responder a su anuncio en busca de una mujer para «fines poco serios»—, o sencillamente presentadas como personajes cuya ruptura con los rasgos sobrios y mesurados que se les presuponen puede producir cierto humorismo, como sucede en «Manual para héroes o canallas» (*Mc*, 80) —«aprender a fruncir el entrecejo, / a enfadar a las monjas y a los niños»— y «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94) —«monjas de Fellini, curas de Berlanga»—.

Buena parte de los asuntos explicados hasta ahora podría ubicarse bajo el marbete de un tipo de personaje fundamental en los romances satírico-burlescos de Quevedo, el rufián, que viene a ser el análogo quevedesco del perdedor sabiniano:

Es lo más frecuente que el poeta entregue a los romances la inspiración festiva que se nutre de sucesos cotidianos, es decir, que canalice hacia los romances el retrato satírico-burlesco. De entre ellos se desgaja con voz y claridad propia el subgénero de las «jácara» y el de los «bailes», a veces confundidos. Los romances (forma métrica) de tipo jácara ponen en boca de rufianes y mujeres de mala vida el desgarrado relato de sus malandanzas: el genio poético de Quevedo extremó este tipo de caricaturas que retomaban la materia picaresca, tan de moda desde comienzos de siglo, para encajarla en versos, con frecuencia cantados, por ejemplo antes del comienzo de una comedia o en el entreacto, en los corrales de teatro. Aquellas mismas comedias podían rematarse con una mojiganga o fin de fiesta o un baile, subgénero entre lírico, dramático, musical y poético al que Quevedo puso letra una veintena de veces, casi siempre para recrear, de nuevo, ambientes satíricos del hampa o la vida poltrona (Jauralde Pou, 2014: 29).

Nos encontramos, pues, ante unas formas romancísticas que son —como es lógico— narrativas, que contienen en ocasiones —sobre todo en los bailes, por su componente dramático, que también los hace tener estribillos (Candelas Colodrón, 2007: 126)— intervencio-

nes directas de los personajes, y que están protagonizadas por tipos inmorales a los que se enaltece (Lobato, 2014: 52). Son demasiadas coincidencias con el estilo de Sabina como para presuponer que, admirando cuanto admira a Quevedo y su poesía satírico-burlesca, no solo no los haya conocido sino que no se haya dejado influir por ellos. El ejemplo puesto anteriormente a colación de la presencia del alcohol es ya de por sí muy sabiniano, pero también pueden serlo las primeras estrofas de la jácara «Desafío de dos jaques», que muestra además una habilidad de Quevedo para insertar intervenciones directas de los personajes en la narración que recuerda a la que también exhibe Sabina en muchas de sus canciones:

A la orilla de un pellejo,
 en la taberna de Lepre,
 sobre si bebe poquito,
 y sobre si sobrebebe,

Mascaraque el de Sevilla,
 Zamborondón el de Yepes
 se dijeron mesurados
 lo de sendos remoquetes.

Hubo palabras mayores
 de lo de «No como liebre»;
 «Ni yo a la mujer del gallo
 nadie ha visto que la almuerce».

«¿Tú te apitonas conmigo?»
 «¿Hiédete el alma, pobrete?»
 «Salgamos a berrear,
 veremos a quién le hiede» (Quevedo, 1983: 1236).

Estas narraciones sobre rufianes tienen mucho que ver con lo que Arellano (1984: 180) llamó «aplebeyamiento lingüístico», es decir, que un Quevedo que es paradigma de la variedad léxica (Egido, 1990: 30) emplea también en sus composiciones un lenguaje casi antipoético, de lengua llana: «de vez en cuando, contra la costumbre de su tiempo, una expresión de la lengua no poética penetra, desgarrando,

en el estilo de Quevedo, y ese desgarrón es quevedesco en grado sumo [...]. Quevedo introduce la palabra extrapoética no sólo porque es expresiva, sino porque la misma violencia, el mismo rompimiento originado por su entrada, resulta más expresivo aún» (Alonso, 1962: 546). Este procedimiento, que resulta de la más absoluta modernidad (Alonso, 1962: 551; Blecua, 1983: XXI), ya lo destacó Neira (2018: 277) en Sabina al referirse a «la mezcla de los registros léxicos más distantes» en los sonetos de *Ciento volando de catorce*, y, como hemos podido ir comprobando en las páginas anteriores, es un recurso también frecuentísimo en sus canciones si por él no se entienden solo las voces groseras —que a menudo son las que se consideran cuando se habla del léxico vulgar en Quevedo— sino también las jergas, los argots, los refranes y las frases hechas, que al menos con arreglo a la poética sabiniana pueden entenderse como desviaciones —aplebeyamiento, si se quiere— de la lengua más puramente poética —que, por otro lado, hace tiempo que fue impregnada de estos recursos, de ahí que se considere moderno que lo haga Quevedo y de ahí que la influencia en este asunto le venga a Sabina también, y sobre todo, de poetas como Gil de Biedma o Ángel González—.

En ese sentido, hay primero que llamar la atención sobre la germanía quevedesca, tan presente en su poesía satírico-burlesca, especialmente en las jácaras (Blecua, 1983: XXXIV; Arellano, 1984: 199-200). Explica López Sutilo (2010: s. p.) que, además, «en Quevedo el interés no está tanto en una lista de términos germanescos, como en los juegos de ingenio y agudeza verbal; pasa así de ser algo vulgar a ser estilísticamente culto, creando una germanía “literaria”», lo que inevitablemente conduce a ese interés de Sabina por conferir dignidad literaria al lenguaje de la calle al que nos hemos referido ya en varias ocasiones. Nos encontramos ante un Quevedo que parece ser ejemplo —desde luego, sería equivocado decir que único— para el Sabina que gusta de incluir el registro conversacional, los argots, las expresiones coloquiales e incluso la germanía *stricto sensu*⁴ en sus canciones, algo

4 El caso más notable es «Pacto entre caballeros» (*Hdb*, 87). Véase la nota 18 del capítulo 2.

que ha señalado también García Gil (2012: 295-296). Para mayor semejanza en esta inclusión de la lengua no literaria en sus composiciones, Quevedo acude habitualmente en su obra —no solo en su poesía satírico-burlesca— a refranes, locuciones y giros coloquiales que además desautomatiza junto con los clichés propiamente literarios (Blecua, 1983: XXXII; Arellano, 1984: 189-193, 305-310; García Padrón y Bautista Rodríguez, 2016). Traer aquí a colación ejemplos de esas desautomatizaciones fraseológicas requeriría unas digresiones explicativas que extenderían más de lo necesario este punto, por lo que, entre las muchas posibles, remitimos a la clásica nómina recopilada y explicada por Alarcos García (1955: 23-36), que a buen seguro ilustrará cómo, de nuevo, nos encontramos ante un recurso que opera de idéntica forma a como lo hace en el cancionero de Sabina. Solo la dificultad de comprender desde los usos idiomáticos actuales muchas de las desautomatizaciones quevedescas aleja la posibilidad de considerar una influencia en este aspecto; sin embargo, la presencia de otras tantas detectables con mayor facilidad —fruto precisamente de su abundancia— junto con el hecho probado del interés de Sabina por la poesía de Quevedo y su influjo en otros aspectos de su poética abre la puerta a que el ubetense —que, recordemos, es bastante leído, estudió Filología Románica⁵ y posee un léxico amplio y culto— hubiera sido capaz de detectar suficientemente este recurso de la obra de Quevedo y pudiese haberlo incorporado a la suya propia.

Ciñéndonos de nuevo, en exclusiva, a la poesía satírico-burlesca de Quevedo, hemos de tomar en consideración dos recursos más que, creemos, han podido tener incidencia en el cancionero de Sabina. El primero de ellos es la desproporción. En ocasiones, como en «hay mujeres en cuyas caderas no se pone el sol» en «Mujeres fatal» (*Ymmc*, 96), «y nos bebimos todas las cervezas / y besamos a todas las cubanas» en «Postal de La Habana» (*Ymmc*, 96), o en el retrato de personajes como el del atracador perfecto y vividor de «Con un par» (*Mp*, 90) o el de la prostituta excelente de «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99), Sabina gusta de recurrir a la hipérbole, recurso fundamental de

5 Véase la nota 6 del capítulo 3.

la lengua literaria barroca sobre el que, además, se articula uno de los paradigmas de la faceta burlesca de dicha lengua literaria, la caricatura (Alonso, 1962: 533). Arellano (1984: 250-268) ha diseccionado la caricatura quevedesca y ha explicado sus variantes constructivas e intenciones, aunque como en otros casos nos interesa aquí más por su propia existencia que por sus rasgos específicos. La hipérbole es, desde luego, un recurso que Sabina habrá aprendido de múltiples autores, aunque no es desatinado sugerir que algunos hayan sido barrocos y, por esa razón, debe tenerse en consideración a Quevedo y, de nuevo, en especial la poesía satírico-burlesca que tanto ha leído, de ahí la importancia de la caricatura quevedesca en la adquisición por parte de Sabina de la hipérbole, que en algunas ocasiones —aunque no es lo habitual— ha utilizado también con intención humorística, como es evidente en «Adivina, adivinanza», narración de un caricaturesco entierro de Franco —«un alucinado carnaval hijo bastardo de Quevedo» (Valdeón, 2017: 75)—, o en «Todos menos tú» (*Fyg*, 92), que describe una hiperbólica —por casi imposible— y caleidoscópica caricatura de la sociedad.

Por otro lado, es también interesante tener en consideración que en la poesía satírico-burlesca de Quevedo es frecuente el léxico religioso utilizado con sentido humorístico y/o para generar imágenes (Arellano, 1984: 196-197), por ejemplo: «que por comer más rancio que no Adán, / dejo la fruta y muerdo del jamón» (Quevedo, 1983: 572) o «volvérsete ha en responso la alleluya» (1983: 666). Esto, sabido cómo y cuánto se sirve Sabina del léxico religioso, hay que entenderlo como un abrevadero más de donde ha extraído recursos para construir la retórica del catolicismo que hemos visto ya que hereda de otros autores, principalmente de Vallejo.

Llegados a este punto, parece evidente que no puede descartarse en absoluto la influencia de Quevedo en las letras de Sabina, a pesar de que el influjo más evidente se produzca en sus poemas. Todo lo contrario: Quevedo, a través precisamente de algunos de los aspectos nucleares de su poesía satírico-burlesca, está muy presente en la poética del cancionero de Sabina, de quien además no sería extraño que actuara de modelo de buena parte o la totalidad de los recursos propios de la lengua barroca y conceptista. Sin duda, un ejercicio

comparativo de mayores proporciones que este, que tuviera en consideración la totalidad de la poesía quevedesca, arrojaría más conexiones entre ambos autores —aunque nos atrevemos a señalar que serían mayormente retóricas y apenas temáticas— que haría falta examinar con detenimiento en sus respectivas ejecuciones para sostener la posibilidad de considerarlas influencias generales o, más probablemente, puntuales. Con todo, las páginas anteriores son prueba suficiente de que en algunos aspectos la cercanía de ambas poéticas es extrema. Y, sabido que el propio Sabina ha confirmado la influencia de Quevedo en sus poemas, parece evidente que, en sus letras, tales cercanías deben considerarse también desde ese prisma. No quisiéramos terminar sin anotar que, además, sería interesante que un estudio comparado completo entre Sabina y Quevedo tuviera en consideración también sus imágenes autoriales⁶ —y, eventualmente, sus representaciones en sendas obras—, pues la caricatura de ambos —hedonista, noctívago, alcohólico, mujeriego, lupanario e incluso misógino— es muy similar, como lo es también su fama, pues con sencillez podrían aplicarse a Sabina las palabras con que Blecua (1983: XXVI) describió el éxito de Quevedo: «la popularidad de nuestro poeta era sencillamente fabulosa, y no sólo porque sus romances y letrillas se cantasen por todas las plazas y callejas de España, sino porque las ediciones de todas sus obras se agotaban rápidamente».

6 Brevemente podemos definir la imagen de un autor como el personaje que este hace de sí mismo dentro y fuera de su obra y a cuya configuración contribuyen también terceros (Amossy, 2014). Al requerir estas imágenes cierta excepcionalidad, a menudo tienden hacia la exageración, o lo que Castilla del Pino (1989: 32) llamó *personajeidad*, por lo que no es infrecuente que esa hiperbolización acabe siendo caricatura.

CAPÍTULO 8

Los poetas del 50: Jaime Gil de Biedma y Ángel González

La escritura de Joaquín Sabina se enmarca en un contexto literario muy deudor de los poetas de la comúnmente llamada generación del 50, que ha sido referida por otros muchos nombres (García Jambrina, 2000: 18-19) y a cuyos integrantes preferimos llamar poetas del 50 para evitar así el problemático concepto de generación (Mateo Gambarte, 1996). De los autores que por lo general se entienden como integrantes de este grupo —discusión no cerrada y en la que no entraremos— suelen apuntarse algunos rasgos más o menos comunes. Partiendo fundamentalmente de Debicki (1987), García Jambrina (2000: 42-63) y García Montero (2002: 230), podemos destacar cinco: 1) se les define como herederos de los poetas sociales, con quienes comparten algunos estilemas pero de quienes se distancian, entre otros aspectos, al emplear un tono menos solemne en sus composiciones y al acudir con frecuencia a una ironía que se convierte en rasgo reconocible; 2) utilizan un estilo antirretórico, caracterizado en buena medida por un lenguaje coloquial o conversacional que tra-

tan artísticamente; 3) son frecuentes las intertextualidades, entendido aquí el término desde la amplitud de, por ejemplo, la rescritura de un tópico hasta la restricción de la cita; 4) orientan su temática hacia una preocupación por asuntos íntimos o personales, es decir la propia experiencia, que a menudo deviene autoficción; 5) conciben al hombre desde la perspectiva de su situación espacio-temporal, lo que supone la existencia, como ha señalado Jiménez Millán (1986: 103), de un giro urbano en sus poéticas. Estos rasgos —insistimos, generales y no aplicables a todos y siempre—, que podrían ser algunos más, retratan en definitiva un estadio de la poesía diferente al que caracterizó la etapa anterior, que se define sobre todo por la diferente utilidad de la palabra poética. Por así decirlo, se ha pasado de la poesía como «arma cargada de futuro» de Celaya (1975: 57-58) al «juego de hacer versos» de Gil de Biedma (2010: 212-213); y resulta evidente que Sabina se siente mucho más identificado en lo estilístico y en lo intencional con la segunda concepción que con la primera, aunque compartan algunos de sus rasgos poéticos.

Asumido que probablemente el andaluz haya leído parte de las obras de muchos de los poetas del 50 que se ajustan a estos rasgos a través de antologías —tan frecuentes e importantes en las últimas décadas del pasado siglo—, e incluso tal vez haya podido leer individual y completamente a algún otro, lo cierto es que son dos los poetas del 50 que más han influido en su cancionero: Jaime Gil de Biedma y Ángel González, ambos además cimas ilustres de la poesía de su tiempo así como respetados e influyentes en el siguiente. Sin ánimo de convertir este párrafo en un panegírico, nos parece oportuno recoger algunas opiniones que sostienen la importancia y trascendencia de ambos. A Gil de Biedma, por ejemplo, tanto Mangini González (1990: 24-25) como Benítez Reyes (1986: 127) lo han considerado un autor fundamental y representativo de entre los del 50, y Benson (1988: 45-46) ha destacado tanto su fama intergeneracional como el reconocimiento que le han brindado los poetas que han venido tras él, en quienes sin duda ha influido (Quintana, 1996). Ángel González también ha sido considerado como especialmente representativo de la poesía del 50 (García Montero, 2002: 230) y críticos como Guerrero Villalba (2006) o Carriedo Castro (2016: 9) lo entienden sin ambages

como un clásico contemporáneo, mientras que Bagué Quílez (2014, 2018) ha ponderado su influencia en los poetas de los años ochenta en adelante.

A pesar de que ambos son dos de las más importantes influencias de Sabina, sucede en este caso una circunstancia que desequilibra las palabras que ha dedicado a ambos: el ubetense mantuvo una estrecha relación con Ángel González desde que este le presentara *Ciento volando de catorce* (Menéndez Flores, 2018a: 340-341). Por supuesto, también ha expresado su admiración por él (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 294-295) y, a su muerte, escribió un par de sonetos (Sabina, 2010a: 402) que, sin embargo, palidecen ante el homenaje cancioneril que, con Benjamín Prado, le dedicó en «Menos dos alas»* (*Vr*, 09), cuya letra está sembrada de referencias a su obra y, sobre todo, a su persona (Prado, 2009: 65-78), y cuyos dos primeros versos son quizás los más geniales, pues bajan al ovetense del Parnaso a la tierra, donde lo retratarán como uno más de los suyos: «González era un ángel menos dos alas, / González era un santo por lo civil». Este segundo verso —también la mención que se hace en la letra a Juan de Mairena— nos encauza hacia una cuestión más relevante que el aprecio que Sabina tenía por Ángel González, el conocimiento de su obra que demuestra en el soneto que licenciosamente tituló «Pronúnciese Gonsáles». En él se pueden leer versos como «qué Quevedo tan fieramente humano» y «qué singular made in Espronceda», que apuntan a las afinidades e influencias estilísticas de González con poetas anteriores, así como alusiones a la urbanidad de su poesía en «qué rosario de bares con esquinas» —este también puede leerse como un guiño a su persona— y «qué arquitecto, qué máster en ruinas» (Sabina, 2007: 123). Ya solo observando dónde pone Sabina el ojo al mencionar la poética de González nos damos cuenta de que, como se intenta demostrar en las páginas siguientes y como afirmara García Gil (2012: 161), «hay mucho Ángel González en Sabina».

Por otra parte, de Jaime Gil de Biedma hay que considerar que para Sabina no solo es —palabras mayores— «el mejor [poeta] desde la Generación del 27» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 407), sino que, pese a haber dejado de publicar poesía en 1982 y haber fallecido en 1990, todavía en 1994 consideraba que su obra seguía viva

(en Menéndez Flores, 2018a: 207). Del barcelonés, «poeta que tanto ha acompañado a Joaquín Sabina» (Carbonell, 2011: 519), conviene además llamar la atención sobre un aspecto que pudo resultar clave para la asimilación de su poética por parte del andaluz. Nos referimos a las ventajas en el plano de la recepción que tiene su exigua obra —agrupada, como por todos es sabido, bajo el título *Las personas del verbo*—, que por tal razón no solo resulta fácil de transportar sino de memorizar¹ (Aullón de Haro, 1991: 85), ejercicio, por cierto, que como sabemos gusta de realizar Sabina con sus lecturas poéticas más recurrentes.

Conocido entonces que Sabina tiene en alta estima a Jaime Gil de Biedma y a Ángel González y que los ha leído suficientemente, hay que preguntarse qué influencias ha podido recibir de ellos. García Montero ya dio una pista cuando señaló la proximidad de la poética de Sabina con la de González y Gil de Biedma por estar las tres atravesadas por muy similares situaciones vitales (en Valdeón, 2017: 369). También lo hizo Sabina cuando, en esos dos sonetos que venimos citando en los que apunta las enseñanzas de sus poetas, escribió haber aprendido «de Ángel González la palabra breve, / la risa generosa de cantina, / de Jaime Gil la cita clandestina, / la margarita que a volar se atreve» (Sabina, 2010a: 382). Ambos, García Montero y Sabina, apuntan hacia la dirección correcta, pues sus consideraciones concuerdan con los aspectos que nuestro examen de sendas influencias ha revelado. Nos ocupamos, en general, de cuatro grandes herencias que recibe Sabina de ambos poetas, a saber: la autoficción, el espacio urbano, el antirretoricismo y la intertextualidad. En el desarrollo de

1 La poesía de Ángel González es más extensa y se fue forjando durante más años —como también es sabido, se agrupa toda en *Palabra sobre palabra*, a excepción de *Nada grave* (2008), su último y póstumo poemario—, por lo que nos es imposible saber con certeza qué poemarios —o poemas en antologías— ha leído más Sabina y por cuáles se dejó influir. En todo caso, esta circunstancia no debe suponer un obstáculo pues, a diferencia de poetas como Vallejo, González no varía drásticamente su estilo, que solo ve intensificados o disminuidos algunos de sus rasgos con el paso de los años y los poemarios (Alarcos Llorach, 1996: 296; García Montero, 2002: 239; Salvador, 2002: 290).

estos asuntos a lo largo de las páginas siguientes iremos detallando sus particularidades tanto en Gil de Biedma como en Ángel González y daremos también cabida a algunos aspectos más, agrupables en los mencionados. Así que se hace necesario hacer antes una breve matización: hemos resuelto que abordar a estos dos autores de forma conjunta era más apropiado que hacerlo separadamente, pues, al fundamentarse sus poéticas sobre cimientos muy similares, aquello habría supuesto repetir por extenso muchas ideas.

Comencemos, pues, por la influencia que a primera vista más destaca. Tanto Ángel González como, en especial, Gil de Biedma asumen en sus poéticas la piedra angular de la poesía de la experiencia, que tanta importancia —justamente por haberla empleado ellos— tendrá en los poetas de los ochenta y que tan determinante resulta también en Sabina. Esto es, *grosso modo*, situar en el centro del poema «el simulacro de una experiencia real» (Salvador, 1986: 152) del yo que, por tanto, debe compartir identidad con el autor y su personaje (Cabanilles, 1989: 144-145). Es decir, que en la poesía de Ángel González y en la de Gil de Biedma se ejecuta un procedimiento por el que parece que se relatan unas experiencias verdaderas de las que ellos mismos son protagonistas. El ovetense explicó con tino la cuestión: «esta manera de escribir produce la ilusión de que el personaje poético que oímos en el poema es el mismo hombre que lo escribe, el autor. Nunca es del todo así, porque en el poema oímos siempre la voz de un personaje, pero indudablemente ese personaje a veces es un trasunto muy fiel del hombre que escribió el poema» (cit. por Alarcos Llorach, 1996: 196). Por tanto, una condición *sine qua non* para el adecuado funcionamiento de la autoficción es que el personaje poético del autor, su otro yo, sea verosímelmente parecido al autor, cuando no se identifique con él (Alberca, 2007: 158-159).

De los dos, el que más nos interesa es el personaje de Gil de Biedma, que se perfila por completo a partir de *Moralidades* (1966) aunque ya se había comenzado a dibujar en sus poemas anteriores (Salvador, 1986: 153; Valender, 2010: 21; Gracia y Ródenas, 2011: 482). Él mismo afirmó «mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad» (cit. por Batlló, 2010: 1275) y, a grandes rasgos, esa identidad, ese personaje —cuya configuración han estudiado críticos como

Cabanilles (1989: 120-153) o Teruel Benavente (1995)—, consiste en «la máscara creada en la escritura y fraguada en el Jaime Gil bohemio, seductor y displicente entre el mucho alcohol y el sexo fácil»² (Gracia y Ródenas, 2011: 537), que queda bien definida en el autoexpiatorio «Contra Jaime Gil de Biedma». Junto con ese poema, otro ejemplo paradigmático de la autoficción biedmaniana que sin duda deja huella en Sabina puede ser «*Happy Ending*»:

Aunque la noche, conmigo,
no la duermas ya,
sólo el azar nos dirá
si es definitivo.

Que aunque el gusto nunca más
vuelve a ser el mismo,
en la vida los olvidos
no suelen durar (Gil de Biedma, 2010: 177).

Vemos aquí que el yo de Gil de Biedma no solo se viste con casi idénticos ropajes que el de Sabina,³ sino que, además, la poesía del barcelonés instaura a su sujeto enunciador en muy similares ambientes —noche, ciudad, alcohol, amores fugaces—. Hasta los modos de expresión recuerdan a los del ubetense —los últimos dos versos son absolutamente sabinianos—. Y no se trata de un poema escogido cuidadosamente para que se den estas coincidencias, pues el lector de Gil de Biedma y de Sabina podrá encontrarlas también en poemas como «Albada», «Loca», «La novela de un joven hombre», «A una dama muy joven, separada» y un largo etcétera de ejemplos a los que acudiremos en las páginas siguientes para ilustrar otros asuntos que,

2 Es importante tener presente que, a diferencia del personaje de Sabina, que se parece mucho a su autor, el de Gil de Biedma es casi todo máscara (Ferraté, 1986: 65; Payeras Grau, 1996: 437).

3 Aunque apenas necesita presentación, podemos definirlo brevemente con Romano (2007: 165): «un personaje urbano arrojado a la intemperie de las luces de neón de una ciudad aterradora y fascinante [...] autor de canciones y, por sobre todo, mal amigo de la soledad y mucho de los excesos».

en esencia, son los que construyen la autoficción, que por sí sola no es más que una técnica que debe ejecutarse con mecanismos básicamente narrativos. Por otra parte, en la poesía de Ángel González no aparecen con tanta facilidad autoficciones tan próximas a las de Sabina por dos razones: la primera, que su poesía es más extensa e incorpora más poemas no autoficcionales, sobre todo narraciones en tercera persona, de lo que nos ocupamos más adelante; la segunda, consecuencia también de esa extensión, que la variedad temática de González es mayor, por lo que muchos de sus poemas autoficcionales, aunque compartan técnica con los de Sabina, no parecen tan cercanos. Por supuesto, casos como los de «Me basta así», «Oda a la noche o letra para tango» o «Colegiala» sí están próximos a las autoficciones sabinianas; sin embargo, lo verdaderamente trascendental es la amplitud de su presencia. *Palabra sobre palabra* y *Las personas del verbo* son un muy nutrido muestrario de autoficciones, una verdadera escuela donde aprender a hacerse uno mismo poema, como quería Gil de Biedma (2010: 82).

Veremos enseguida que la más notable lección autoficcional que aprende Sabina tanto de Ángel González como de Gil de Biedma es la que tiene que ver con su formulación en segunda persona, pero también conviene apuntar otros rasgos. En primer lugar, tanto el barcelonés como el ovetense en algún momento identifican nominalmente a sus personajes con ellos mismos.⁴ En el caso del primero lo hace, por ejemplo y de forma muy significativa, al inicio de su primer poemario, *Áspero mundo* (1956), con el de sobra conocido poema que empieza «para que yo me llame Ángel González» (González, 2010: 15); en el caso del barcelonés no son menos conocidos los poemas «Contra Jaime Gil de Biedma» y «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». No sería osado pensar que estos poemas pudieron tener impacto

4 Debe recordarse que críticos como Lecarme (1993: 227) han exigido la identidad nominal de del autor con el narrador o el personaje para que se pueda hablar de autoficción, aunque otros como Alberca (2007: 237-238) sostienen que esa identificación puede producirse tácitamente, sin la presencia explícita del nombre, apellido, etc.

suficiente en Sabina como para contribuir a que tomara la decisión de reforzar la relación autor-personaje de sus canciones hasta el punto de introducir su nombre o apellidos en algunas de ellas —casos particularmente evidentes son los de «Eh, Sabina» (*Rr*, 84) o «Pacto entre caballeros» (*Hdb*, 87)—. En segundo lugar, como en el caso de Sabina, a los personajes de Ángel González y Gil de Biedma los caracteriza un rasgo esencial para su recepción, que pueden ser cualquiera: «si el punto de arranque es la subjetividad, ésta no se expresa en sí y para sí misma, sino que toma como referencia la experiencia común, es decir, el lector, de modo que éste reconozca, desde su óptica subjetiva, desde su personal experiencia, la objetividad de las vivencias insertas en el poema» (Corona Marzol, 1991: 50). Es decir, ambos poetas, como hará también Sabina —y no solo con su yo autoficcional sino, en términos biedmanianos, con las otras personas del verbo—, ponen en el centro de sus composiciones al hombre contemporáneo asunto que, por supuesto, la crítica ha destacado tanto en la poesía de Gil de Biedma (Sanger, 1986: 92; Valender, 1986: 140; Salvador, 1986: 153-154; Mangini González, 1990: 78) como en la de Ángel González (Sobejano, 1987: 37; García Montero, 2002: 237, 239; Carriedo Castro, 2016: 150).

Esta contemporaneidad de los sujetos poéticos de González y Gil de Biedma está estrechamente ligada con el espacio urbano. La ciudad, como en el caso de Sabina, se erige escenario privilegiado, y es uno de los elementos narrativos que sin discusión hereda el andaluz de ambas poéticas; no obstante, creemos más conveniente, para trazar un hilo discursivo que se pueda seguir con facilidad, ocuparnos primero de otros asuntos concernientes a la narratividad. Tanto Gil de Biedma como Ángel González narran con frecuencia en sus poemas; en especial el asturiano, que resulta en este sentido más versátil que el catalán. De hecho, Payeras Grau (2014: 26) detecta en la obra de González «cierta propensión a la narratividad», que ya había ponderado con anterioridad Alarcos Llorach (1996: 124). Como también ha explicado Payeras Grau (2014: 28-30), en la narración gonzaliana es posible distinguir la creación de personajes distintos del yo autoficcional del autor —circunstancia que se da con mucha menos frecuencia en Gil de Biedma—, las descripciones de espacios —la descripción de ambien-

tes y la situación del lector es, según Jiménez Millán (1986: 105), una notable habilidad narrativa de Gil de Biedma— y hasta la inclusión de intervenciones dialogadas. Nos encontramos, por tanto, ante dos poetas, especialmente González, en los que la narración adquiere una destacada importancia —como revelará la lectura de cualquiera de sus poemarios, pues resultaría demasiado extenso citar y explicar aquí narraciones completas a modo de ejemplo—. Pero, en general, debemos llamar la atención sobre la mera presencia de estas narraciones, más allá de las estrategias o recursos que se empleen para construirlas, ya que fuera de la tradición romancística pocos poemarios —y no digamos obras completas— hay con tanto sustrato narrativo. Descubrir esta poesía tuvo que resultar si no una revelación desde luego un aliciente, un empujón más, para un Sabina que desde el principio orientó su cancionero hacia la narración de historias propias y ajenas (Menéndez Flores, 2018b; De Miguel Martínez, 2018).

No es posible dedicar aquí atención a todos los recursos narrativos —y sus posibles variantes— presentes en la poesía de Ángel González y Gil de Biedma, de manera que profundizaremos únicamente en aquellos que creemos que más han podido influir en la poética de Sabina: la perspectiva del yo autoficcional, las narraciones en tercera persona, y el espacio urbano.

A grandes rasgos, podemos observar en las autoficciones de González y Gil de Biedma dos vías: la del monólogo, en la que el yo no se dirige a nadie en concreto, sino que más bien simula hablar consigo mismo; y la que llamaremos dialógica, en la que el yo se dirige directamente a un tú, a una segunda persona. En Sabina es posible localizar en algunas canciones ese monólogo hacia sí mismo, como «Siete crisantemos» (*Ebm*, 94), «Es mentira» (*Ymmc*, 96) o «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96). Sin embargo, tales canciones no guardan tanta relación con las que González y Gil de Biedma realizan a partir de la misma técnica. En su mayoría las de estos son, por así decirlo, más poéticas, más abstractas. Presentan, en efecto, al sujeto, identificado con el autor, pero son por lo general mucho más pausadas que las de Sabina, y no aportan tanta información sobre dicho sujeto. Veámoslo a través de dos fragmentos. El primero, de Gil de Biedma en «Noche triste de octubre, 1959»:

En la noche de octubre,
mientras leo entre líneas el periódico,
me he parado a escuchar el latido
del silencio en mi cuarto, las conversaciones
de los vecinos acostándose,
todos esos rumores
que recobran de pronto una vida
y un significado propio, misterioso.

Y he pensado en los miles de seres humanos,
hombres y mujeres que en este mismo instante,
con el primer escalofrío,
han vuelto a preguntarse por sus preocupaciones,
por su fatiga anticipada,
por su ansiedad para este invierno,
mientras que afuera llueve (Gil de Biedma, 2010: 161-161).

El segundo, de Ángel González en «Otras veces»:

Quisiera estar en otra parte,
mejor en otra piel,
y averiguar si desde allí la vida,
por las ventanas de otros ojos,
se ve así de grotesca algunas tardes.

Me gustaría mucho conocer
el efecto abrasivo del tiempo en otras vísceras,
comprobar si el pasado
impregna los tejidos del mismo zumo acre,
si todos los recuerdos en todas las memorias
desprenden este olor
a fruta madura mustia y a jazmín podrido
(González, 2010: 260).

Podemos observar fácilmente en estos dos casos —que son una selección de los múltiples existentes— que los personajes de Ángel González y de Gil de Biedma tienden hacia una reflexión más honda, más tradicionalmente poética y lírica, que con dificultad encontraría acomodo en las necesidades del género canción. Cuando Sabina acomete letras basadas en esta enunciación, aunque pueda incluir bellas y poéticas reflexiones

próximas a las de sus maestros, suele conferirles bastante más dinamismo. Por ejemplo, compárese la presencia de otros personajes en el fragmento de Gil de Biedma con la de «A mis cuarenta y diez» (19*d*, 99):

Para que mis allegados, condenados
a un ingrato futuro,
no sufran lo que he sufrido, he decidido
no dejarles ni un duro,
sólo derechos de amor,
un siete en el corazón y un mar de dudas,
a condición de que no
los malvendan, en el Rastro, mis viudas.

Y cuando a mi Rocío
le escueza el alma y pase la varicela
y un rojo escalofrío
marque la edad del pavo de mi Carmela,
tendrán un mal ejemplo, un hulla hop
y un D'Artacán que les ladre
por cada beso que les regateó
el fanfarrón de su padre.

Paralelamente, también sucede en canciones como «19 días y 500 noches» (19*d*, 99) que el enunciador es continuamente un yo autoficticio que habla solo desde el monólogo pero existe un segundo personaje más desarrollado que enriquece y dinamiza la narración. Aunque hasta en los momentos más íntimos, más próximos al enfoque de González y Gil de Biedma, Sabina transmite una sensación de menor densidad. La diferencia radica en que, mientras los dos poetas acostumbran a desarrollar en varios versos la descripción de una idea, de un sentimiento, de una imagen, Sabina casi siempre inaugura una nueva o casi nueva en cada verso o cada dos versos, como bien ilustra «Siete crisantemos» (E*bm*, 94):

Si alguna vez he dado más de lo que tengo
me han dado algunas veces más de lo que doy,
se me ha olvidado ya el lugar de donde vengo
y puede que no exista el sitio adonde voy.

A las buenas costumbres nunca me he acostumbrado,
 del calor de la lumbre del hogar me aburrí,
 también en el infierno llueve sobre mojado,
 lo sé porque he pasado más de una noche allí.

Podemos resolver, por tanto, que aunque Sabina comparta con Gil de Biedma y Ángel González esa primera persona autoficticia monologada no parece que haya podido heredar de ella más que su propia naturaleza y la actitud del yo. Pero el de Úbeda se interesa también por la vía dialogada o, mejor dicho, falsamente dialogada. Su cancionero es un muy nutrido muestrario de canciones construidas con esta técnica, y entre ellas se cuentan muchas de sus composiciones más conocidas, como «Princesa» (*Jyp*, 85), «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92), «Amor se llama el juego» (*Fyq*, 92) o «Contigo» (*Ymmc*, 96). Es más, en ocasiones, letras que parecen orientadas solo hacia la vía monologada incorporan alguna fugaz alusión a un tú; sucede por ejemplo en «Calle melancolía» o «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87). Estamos ante una técnica frecuentísima del cancionero sabiniano que su autor ejecuta desde pronto con brillantez. No podemos detenernos en analizar este recurso narrativo con el detalle que merecería, pero valga por lo menos el ejemplo de «Conductores suicidas» (*Fyq*, 92) para ilustrar cómo Sabina no solo incorpora menciones a un tú —casi siempre el sujeto amado femenino, que a menudo se convierte en un nosotros— sino que incluso logra incluir intervenciones en estilo directo *de* o *hacia* este:

«No es asunto tuyo —me dirás— y punto»,
 pero reconoce que es crudo aceptar
 que no hay ser humano que le eche una mano
 a quien no se quiere dejar ayudar.
 Y búscate la vida
 en dirección prohibida,

pero no impedirás que levante mi vaso
 a tu mala salud y te invite a brindar,
 muerta la amistad sabe igual que el fracaso
 y a los dos nos gusta el verbo fracasar.

En estos casos la huella de Ángel González y de Gil de Biedma es bastante más honda, en buena medida porque ambos ejecutan idéntica técnica con idéntico destinatario. Es aquí donde encontramos los versos de estos poetas que se dirían más sabinianos. Por ejemplo, en «A una dama muy joven, separada» del barcelonés:

En un año que has estado
casada, pechos hermosos,
amargas encontraste
las flores del matrimonio.

Y una buena mañana
la dulce libertad
elegiste impaciente,
como un escolar.
Hoy vestida de corsario
en los bares se te ve
con seis amantes por banda
—Isabel, niña Isabel—,

sobre un taburete erguida,
radiante, despeinada
por un viento sólo tuyo,
presidiendo la farra (Gil de Biedma, 2010: 181).

Otros poemas de Gil de Biedma que podrían ponerse como ejemplo son «Idilio en el café», «Vals de aniversario», «Volver», «Loca», «*Happy Ending*», «Canción de aniversario», «Un cuerpo es el mejor amigo del hombre» o «Conversación». También en Ángel González es habitual el yo autoficcicio en actitud dialógica; lo encontramos en «[Mientras tu existas]», «Bosque», «Me basta así» o «Todo amor es efímero». Por lo general, estos y otros poemas de idéntica técnica de González se ubican en territorios más líricos que los de Gil de Biedma, lo que los distancia un tanto, como ya hemos comprobado, de los de Sabina; sin embargo, también es posible encontrar en *Palabra sobre palabra* autoficciones dirigidas hacia un tú que se aproximan más, por su elaboración retórica, a las de Sabina, caso por ejemplo de «Siempre lo que quieras»:

Cuando tengas dinero regálame un anillo,
cuando no tengas nada dame una esquina de tu boca,
cuando no sepas qué hacer vente conmigo
—pero luego no digas que no sabes lo que haces.

Haces haces de leña en las mañanas
y se te vuelven flores en los brazos.
Yo te sostengo asida por los pétalos,
como te muevas te arrancaré el aroma.

Pero ya te lo dije:
cuando quieras marcharte ésta es la puerta:
se llama Ángel y conduce al llanto (González, 2010: 261).

Llegados a este punto, parece quedar claro que hay una más que evidente proximidad en la construcción del yo autoficticio de Sabina y el de Ángel González y Gil de Biedma. En el desarrollo de los asuntos que tratamos a continuación podremos comprobar que ese yo, además, se contextualiza en unas composiciones elaboradas a partir de unos procedimientos y recursos literarios que, como se deduce de los fragmentos anteriormente citados, guardan mucha relación con los que emplea Sabina. En lo que se refiere en exclusiva a las vías monologada y dialogada del yo autoficticio, nos encontramos ante una cuestión que —como muchas otras de las que hemos ido mencionando en este libro— seguramente requeriría un estudio comparativo más amplio y específico. Ahora bien, lo que es indudable es que nuestro estudio, aunque por fuerza aproximativo, revela una confluencia inequívoca en el empleo de esta técnica que, tal vez, si fuera la única existente entre las poéticas que consideramos podría pasar solo por una sencilla coincidencia, pero que sin embargo se enmarca en un amplio conjunto de influencias que facilitan leer también esta como tal.

Entre tales influencias, y sin dejar de lado todavía la narratividad, debe llamarse la atención sobre las narraciones más convencionales, las realizadas en tercera persona —que no excluyen, por supuesto, la presencia de las otras—. Es bien sabido que estos relatos de las historias de terceros son muy frecuentes en el cancionero

de Sabina,⁵ y aunque tienen presencia testimonial en Gil de Biedma son habituales en Ángel González, como ya indicábamos páginas atrás. Con todo, los escasos ejemplos del barcelonés siguen siendo muy afines a Sabina, en especial «Ha venido a esa hora», del que citamos sus dos primeras estrofas:

No vive en este barrio.
 No conoce las tiendas.
 No conoce a las gentes
 que se afanan en ellas.
 No sabe a lo que vino.
 No compra aquí la prensa.
 Recuerda las esquinas
 que los perros recuerdan.

Ventanas encendidas
 le agrandan la tristeza.
 Corazón transeúnte,
 junto a las casas nuevas
 camina vacilando,
 como un hombre a quien llevan.
 El viento del suburbio
 se le enreda en las piernas
 (Gil de Biedma, 2010: 229).

De Gil de Biedma podrían señalarse también «La novela de un joven pobre» y «Príncipe de Aquitania, en su torre abolida», aunque nos parece más conveniente centrarnos en Ángel González. Proporcionalmente, tampoco en el de Oviedo resultarían demasiado frecuentes estas narraciones de no ser por el alto número de las mismas concentrado en la irónica sección «Fábulas para animales» de *Grado elemental*

5 No sería conveniente consignar o citar aquí ejemplos, pues son numerosos. Pero téngase presente que, desde el «Tango del quinielista»* (*Inv*, 78) hasta «¿Qué estoy haciendo aquí?»* (*Lnt*, 17) y pasando por un innumerable conjunto de casos intermedios, las canciones en las que Sabina narra historias ajenas recorren todo su cancionero, con especial presencia en los álbumes de los años ochenta.

(1962) y en *Tratado de urbanismo* (1967). En la citada sección, «el poeta selecciona un grupo variado de individuos típicos o significativos; personajes que son observados en su cotidianidad, en sus rutinas y sus miserias más domésticas» (Carreido Castro, 2016: 346). Tomemos como ejemplo el comienzo de «Nota necrológica»: «el perfecto funcionario, / el ciudadano honesto, / tras largos años de servicios al Estado / y al onanismo —era de estado viudo—, / había logrado con el tiempo / una estructura ósea funcional / perfectamente adaptada al pupitre / sobre el que se inclinaba cada día / ocho horas» (González, 2010: 166). Este personaje, desde luego, se parece a los que en ocasiones se encuentran en el cancionero de Sabina, pero también lo hace el altivo protagonista de «Prohombre» —poema que recuerda mucho al parlamentario de «El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Ebm*, 94)—. El motivo de que sean posibles esos nexos es claro: ambos autores retratan individuos cotidianos en su cotidianidad. Es decir, Ángel González no solo cuenta, como Sabina, historias de otros, sino que a menudo esos otros son los mismos que los del ubetense; y este es el punto sobre el que más nos interesaba llamar la atención. Las narraciones, como decíamos, siguen siendo muy importantes en *Tratado de urbanismo*, gran ejemplo de ello es «Lecciones de buen amor», también sobre sujetos cotidianos en su cotidianidad. Pero en este libro sorprende otra ligadura con Sabina: el poema de descriptivo título «Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas». Sabina, que en ocasiones ha construido narraciones con base en las historias de varios personajes, no lo ha hecho nunca con las prostitutas —lo más parecido, por ser todas de género femenino, es «Churumbelas» (*Lnt*, 17)— como sí lo hace González en su poema. Aunque sí que las ha humanizado, es decir las ha visto simplemente como mujeres que ejercen una profesión —y no solo desde la óptica mitificada de «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99)—, perspectiva en la que consiste buena parte de la originalidad del poema de González. ¿Queremos decir solo de este poema de Ángel González vienen todas las canciones —que, además, no son muchas— sobre prostitutas de Sabina? Evidentemente no. ¿Se trata de un poema sobre un tema que le interesa, tratado con algunos de los recursos a los que él acude, presente en un libro que se puede presuponer que ha leído

y que está escrito por un poeta al que admira y que ha influido en variados aspectos de su cancionero? Evidentemente sí.

Esta nómina de personajes gonzalianos se caracteriza además por un rasgo aquí ineludible, la urbanidad en la que tiene lugar su cotidianeidad. *Tratado de urbanismo* es un libro adelantado a su tiempo que retrata a la sociedad urbana en sus distintas clases y zonas (Payeras Grau, 2002: 274; Carriedo Castro, 2016: 528), lo que desde luego sentó las bases sobre las que más tarde escribieron muchos otros, entre ellos Sabina. No hay dudas de que *Tratado de urbanismo* es «un libro paradigmático en relación al paisaje en la poética contemporánea» (Baena Peña, 2019: 166) porque en él la ciudad, tal como todavía la entendemos y tal como en muchos aspectos la entiende Sabina, se abre paso:

Tratado de urbanismo conserva toda su capacidad de referencia a la realidad y su análisis puede actualizarse —como siempre en el poeta— con las máximas garantías de significación y sentido. Rasgos perfectamente definidos en su libro, como el ritmo de la vida urbana, la limitación del espacio, el tipo de contactos que genera —fugaces e impersonales—, los ruidos, la reclusión de la naturaleza viva y la poderosa naturaleza geométrica y muerta en expansión, su propia organización artificial (centro y periferia; complejos industriales y oficinas; zonas residenciales y suburbios; ocio y trabajo; masa y el individuo), aciertan a definir todo el proceso general en el que se desenvuelve la sociedad capitalista avanzada, inaugurando entre nosotros una poética dinámica, absolutamente nueva, del espacio (Carriedo Castro, 2016: 496).

Ahora bien, la «presencia significativa del paisaje urbano» no es rasgo exclusivo de Ángel González, sino de los escritores del 50 en general (Payeras Grau, 2002: 269), y en Gil de Biedma esa presencia es también muy notable. Y es importante tener en cuenta que la representación de la ciudad comporta la situación en ella de las personas que las habitan; es decir, personas a menudo vulgares y corrientes, que pueden ser cualquiera, lo que supone un extraordinario sustento para la autoficción: el poeta y su poesía se integran en la muchedumbre, que es a fin de cuentas quien después lo lee. Esto aplica tanto para la poesía de Gil de Biedma (Jiménez Millán, 1986: 404) como para

la de Ángel González (Sobejano, 1987: 30; García Montero, 2002: 234). Habida cuenta de la importancia que adquiere la ciudad en el cancionero de Sabina (Ortuño Casanova, 2018; Zamarro González, 2020: 79-97), analizaremos a continuación en qué rasgos del perfilamiento de esta coincide con González y/o Gil de Biedma, cuyas obras en este caso se consideran por separado, puesto que, aunque en ambos la ciudad sea determinante, no son iguales los usos y retratos que se hacen de ella.

La mirada de Ángel González hacia el paisaje urbano en su poética evoluciona desde el punto de vista moral y existencial hasta el paródico (Scarano, 2002), y son en general dos los tipos de ciudades representadas en sus poemas, la áspera —el paisaje urbano es símbolo del fracaso histórico y la alienación— y la acariciada —íntimamente relacionada con la naturaleza y mucho más cómplice— (Bagué Quílez, 2014: 246-249). Es decir, en la poesía de Ángel González la ciudad no es solo un escenario; es, con todo derecho, un protagonista más, adquiere una importancia significativa que en Sabina no está o es únicamente coyuntural y circunstancial. Por otra parte, en relación con esa ciudad áspera —que tiene su cima en *Tratado de urbanismo*—, la crítica acostumbra a destacar la adopción de la postura de un *flâneur* o paseante, es decir de un *voyeur*: «*Tratado de urbanismo* lo protagoniza un antihéroe en contradicción con la realidad alrededor y con sus contemporáneos: un individuo solitario, paseante distanciado y únicamente “observador” de los otros que no llega a interactuar jamás con su medio-ambiente histórico» (Carriedo Castro, 2016: 498). Esta figura apenas existe en Sabina, solo en algunos casos como «Calle melancolía» (*Mc*, 80) —por cierto, de las pocas veces en las que la ciudad, un «desolado paisaje de antenas y de cables», aparece negativamente retratada en su cancionero—, «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80) o —menos— «Yo me bajo en Atocha» (*Eí*, 98). Para él la ciudad es solo el espacio en el que se enmarcan sus narraciones y su descripción es siempre contextual —aunque eficaz—; salvo en los casos excepcionales no dota a la ciudad de tamaño significación ni valoraciones fruto de la perspectiva del paseante. Así pues, Ángel González puede resultar determinante para Sabina porque confiere elevadas dosis de urbanidad a su poesía, pero no creemos que haya

una influencia en cuanto a las formas de observar, retratar y servirse poéticamente de la ciudad.

El caso de Gil de Biedma es el contrario. En él hallamos una ciudad que adquiere más tintes de escenario, por lo que en consecuencia la proximidad con Sabina es mucho mayor.⁶ Dionisio Cañas (1990b) realizó un sintético pero excelente estudio sobre la ciudad en su poesía que seguiremos aquí como guía en tanto que atiende a todos los aspectos en los que creemos que puede haber influido a Sabina. En primer lugar, destaca entre otros asuntos la convivencia del ámbito de la intimidad con el de la muchedumbre, así como «una variedad de perspectivas que abarcan desde la ciudad vista a lo lejos, pasando por los espacios externos cotidianos, hasta penetrar en los interiores públicos y privados» (1990b: 47), mismos extremos que se pueden encontrar en las canciones de Sabina.⁷ Y, aunque el espacio privado suele aparecer en Gil de Biedma sin distinción tajante con el público (1990b: 48) —como en «Piazza del Popolo» o «Noche triste de octubre, 1959»— y no se restringe como sí lo hace en Sabina al dormitorio —de un domicilio o de un hotel—, ya en la concepción de ambos podría argumentarse una influencia. Pero, para mayor afinidad con

6 Una nota distintiva de la poética de Sabina respecto de la de Gil de Biedma es, sin duda, la filiación de la ciudad con la vejez que lleva a cabo el barcelonés en *Poemas póstumos* (1968). Con el advenimiento de la vejez se diluye el encanto de la vida urbana (Cañas, 1990a: 35), que incluso se rechaza en favor de cierto bucolismo (Jiménez Millán, 1986: 105). Gil de Biedma, que dejó de escribir porque «no supo, o no quiso, resolver el problema que la edad le planteaba» (Valender, 2010: 28) porque el personaje no podía sostenerse ya con el advenimiento de la vejez (Payeras Grau, 1996: 438), encara en su obra esta etapa de una forma distinta a como lo hace Sabina. Él no solo no abandona la ciudad una vez incorpora ampliamente el tema de la vejez —cierto es que sí mengua, como en Gil de Biedma, su intensidad—, sino que tampoco acepta que su irrefrenable envejecimiento le corte las alas (Ruiz, 2021, 2022).

7 Por ejemplo, en «Y nos dieron las diez» (*Fyg*, 92) tenemos tanto la muchedumbre como la intimidad; en «Yo me bajo en Atocha» (*Ez*, 98), encontramos una vista postal de Madrid; «Calle melancolía» (*Mc*, 80) es un buen ejemplo de espacios externos cotidianos; «El Café de Nicanor» (*Dc*, 02), de interiores públicos; y el dormitorio de «Quédate a dormir» (*Jyp*, 85), de interiores privados.

el cancionero del ubetense, Gil de Biedma también considera en numerosas ocasiones el íntimo y privado espacio del dormitorio, además desde sus posibilidades amorosas. He aquí varios ejemplos, extraordinariamente próximos al estilo de Sabina: «nada tan dulce como una habitación / para dos, cuando ya no nos queremos demasiado, / fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo» (Gil de Biedma, 2010: 120), «en la inflexión de tu voz, / y en tus bostezos furtivos de lebre que han maldormido / la noche en mi habitación» (2010: 175), «despiértate. La cama está más fría / y las sábanas sucias en el suelo. / Por los montantes de la galería / llega el amanecer, / con su color de abrigo de entretiempos / y liga de mujer» (2010: 162), «y aquel viaje —camino de la cama— / en un vagón del metro Étoile-Nation» (2010: 168), «porque no hay en la tierra, todavía, / nada que sea tan dulce como una habitación / para dos, si es tuya y mía» (2010: 185). En el cantautor andaluz, recordemos, podemos encontrar casos como «ven a la cama, nos persigue el amanecer» en «Hotel, dulce hotel» (*Hdb*, 87), «hay una puerta que se está cerrando, / hay unos pechos que se van librando / del sujetador, / hay un infierno que me está esperando, / hay una cama que se está empapando / con nuestro sudor» en «Peligro de incendio» (*Htg*, 88) o el despertar de «Donde habita el olvido» (*19d*, 99): «cuando se despertó, / no recordaba nada / de la noche anterior, “demasiadas cervezas”, / dijo al ver mi cabeza / al lado de la suya en la almohada... / y la besé otra vez, / pero ya no era ayer / sino mañana. / Y un insolente sol, / como un ladrón, entró / por la ventana».

Por otra parte, también los espacios públicos externos son frecuentes en Sabina. Su origen no nos resulta tampoco novedoso: si la ciudad biedmaniana es un constructo de varias ciudades y de las vivencias del poeta en ellas con predominio de Barcelona (Cañas, 1990b: 47), la ciudad sabiniana lo es de igual modo pero con Madrid como urbe principal. Gil de Biedma adopta también la actitud de un *flâneur* que muestra «plazas, jardines, muelles y calles»⁸ (1990b: 48), valga como ejemplo «De aquí a la eternidad»:

8 El mobiliario urbano también está presente en la obra de Ángel González, pero habitualmente con tratamiento simbólico (Payeras Grau, 2002: 273).

Yo pienso en zonas lívidas, en calles
 o en caminos perdidos hacia pueblos
 a lo lejos, igual que en un belén,
 y vuelvo a ver esquinas de ladrillo injuriado
 y pasos a nivel solitarios, y miradas
 asomándose a vernos, figuras diminutas
 que se quedan atrás para siempre, en la memoria
 como peones camineros.

Y esto es todo, quizás. Alrededor
 se ciernen las fachadas, y hay gentes en la acera
 frente al primer semáforo (Gil de Biedma, 2010: 170).

Como ya hemos dicho, la actitud de *voyeur* de lo urbano en Sabina es más bien secundaria, aunque sí conviene tener en cuenta la abundante presencia en su cancionero no solo de lugares (Ortuño Casanova, 2018: 178-181), sino también de espacios y elementos sencillamente urbanos, por ejemplo: «hoy Eva vende en un supermercado / manzanas del pecado original» en «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88), «un mal día / me puso las maletas / a los pies de la estatua de un poeta, / que está inmortalizado / en su glorietta» en «Pero qué hermosas eran»* (*19d*, 99), «la pupila archivó / un semáforo rojo» en «Donde habita el olvido» (*19d*, 99) o prácticamente la totalidad de «Esta noche contigo»* (*Ebm*, 94), sin contar al *flâneur* de «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80) o «Calle melancolía» (*Mc*, 80).

Atendidos ya los espacios públicos exteriores, entre los interiores hay que destacar uno que, como ya sabemos, es tremendamente sabiniانو: el bar, que «posee en la obra de nuestro escritor un doble significado de lugar de encuentro y, a su vez, de escenario en el cual uno se puede aislar aun rodeado por la gente» y que también es lugar donde «encontrarse o conocer a alguien» (Cañas, 1990b: 48). El propio Gil de Biedma (2010: 702) escribiría que «el bar es una estilización urbana de la taberna», que es «una congregación de solitarios en potencia», que allí se acude «a beber y a ver gente, a buscar compañía» y que ofrece «una forma más refinada del acompañamiento: la de estar solo entre la gente». Todas estas posibilidades las hemos identificado ya en la poética de Sabina —sobre todo cuando indicamos la herencia que recibe

de José Alfredo Jiménez—: el no lugar y el lugar de comunión con la multitud —ambos, espacios en los que se produce la pena de amor—, y el bar como lugar en el que dar comienzo a aventuras amorosas. Es imposible no sugerir aquí una influencia, bastante clara, también de Gil de Biedma sobre Sabina. No ejemplificaremos con comparaciones de ambos cada variante, pues repetiríamos mucho de lo ya dicho; pero sí dejaremos que algunos fragmentos del barcelonés, y su inequívoco aire sabiniano, hablen por sí mismos. Tenemos, por ejemplo, a la Isabel de «A una dama muy joven, separada», que ha resuelto desinhibir su deseo:

Hoy vestida de corsario
 en los bares se te ve
 con seis amantes por banda
 —Isabel, niña Isabel—,

sobre un taburete erguida,
 radiante, despeinada
 por un viento sólo tuyo,
 presidiendo la farra.

De quién, al fin de una noche,
 no te habrás enamorado
 por quererte enamorar!
 Y todo me lo han contado
 (Gil de Biedma, 2010: 181).

Actitud opuesta es la de Pacífico Ricaport, el personaje de «La novela de un joven hombre» que ahoga su melancolía en alcohol y busca el apoyo de lo que en José Alfredo serían los compañeros de cantina, aquí, el yo narrador:

[...] precisamente al recordar,
 compadecido de sí mismo,
 desde sus años de capital
 su infancia de campesino,

en las noches laborables
 —más acá del bien y el mal—

de las barras de los bares
de la calle de Isaac Peral [...]

Cuántas noches suspirando
en el local ya vacío,
vino a sentarse a mi lado
y le ofrecí un cigarrillo.

En esas horas miserables
en que nos hacen compañía
hasta las manchas de nuestro traje,
hablábamos de la vida
(Gil de Biedma, 2010: 179-180).

Y no menos semejanzas con el cancionero de Sabina tienen versos como «en la barra del bar —ante una copa—, / plantada como cimbel, / obscenamente tú sonríes. A quién, Lili Marlen?» (2010: 196), «y recuerdos de caras y ciudades / apenas conocidas, de cuerpos entrevistados, / de escaleras sin luz, de camarotes, / de bares, de pasajes desiertos, de prostíbulos» (2010: 210) o «te acompañan las barras de los bares / últimos de la noche, los chulos, las floristas» (2010: 223).

Parece además evidente que el mismo cronotopo de la nocturnidad urbana que constituyen los espacios públicos y privados —mayormente los bares y los dormitorios— con la noche en Sabina se produce también en Gil de Biedma, en cuya poesía la nocturnidad es «algo más que un marco escénico: es un ámbito esencial de la experiencia» (Payeras Grau, 1996: 429). Tal experiencia, en su vinculación con el erotismo, se aborda distintamente en cada libro del barcelonés:

En el primer poemario de Gil de Biedma —*Compañeros de viaje*— la noche aparece vinculada esencialmente al nacimiento de la pulsión erótica en la etapa adolescente, al conocimiento de la propia identidad y al sentimiento de culpa que le produce el descubrimiento de sus inclinaciones [...]. En *Moralidades*, en cambio, el sentimiento de culpa se desplaza hacia otro polo diferente: la conciencia de pertenecer a una clase privilegiada y, así, aunque la noche sigue marcando la hora del encuentro o desencuentro entre los amantes, ya no convoca la agonía sino que cobija el placer. Desde un punto de vista simbólico, la noche es ahora refugio se-

guro contra la sordidez del día [...]. En *Moralidades* la noche es también para el poeta el instante de realización amorosa, aspecto temático muy importante en este tramo de su obra [...]. A partir de *Poemas póstumos* el deseo de sustitución del viejo personaje encarnado en la obra anterior por otro nuevo más acorde con la edad del poeta conlleva un aparente rechazo de las prácticas noctámbulas acorde con los propósitos de enmienda que invitan a las fabulaciones en torno a una noche serena y entregada a los placeres del espíritu (Payeras Grau, 1996: 436).

La cita es extensa, pero revela con mucha exactitud por qué es en los poemas de *Moralidades* donde, una vez más, reside la influencia de Gil de Biedma en Sabina, que reserva para la noche —y a menudo para el citado cronotopo— las relaciones eróticas y las penas de amor.⁹ Con todo, es necesario advertir que, si bien en *Moralidades* Gil de Biedma tiende a no ahondar en el intimismo, esta vacilación no se aprecia en lo que concierne al erotismo (Payeras Grau, 1996: 432). Por ello debe señalarse que el erotismo del barcelonés es con frecuencia —por supuesto, no siempre— más fuerte que el de Sabina y que su «poética de la encarnación» (García Montero y García Rodríguez, 2016: 46) es también más recurrente y variada que la que podría detectarse en Sabina. Además, el erotismo tan directo de poemas que proclaman «el goce abierto de los cuerpos» (Payeras Grau, 1996: 433) sería complicado de incluir en muchos casos en textos que están destinados a ser canciones —lo que explica que Sabina sí se permita ser mucho más directo en sus poemas—, por eso su erotismo es casi siempre más sugerente, más nerudiano o brassensiano que biedmaniano. Aun así, ello no es óbice para que no podamos señalar canciones en las que se interrelacionan la nocturnidad y el erotismo, como ocurre en «Peor para el sol» (*Fyg*, 92) o «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99).

9 Hay que tener en cuenta que, por lo general, para Sabina la noche es «una horquilla abierta que, en parte, ofrece la posibilidad de escapar de la realidad, de la rutina y de la falta de libertad de todo tipo, una rendija por la que deslizarse en la huida de la decepción de la realidad que plantea en sus canciones y por la que, en teoría, se puede alcanzar la promesa del disfrute vital» (Zamarro González, 2020: 121).

Pero la noche de Gil de Biedma no está reservada solo al encuentro erótico del yo, sino que está poblada por algunos otros personajes que «forman en su mayor parte un cortejo de fracaso existencial, de inadaptación» (Payeras Grau, 1996: 431), como sucede con los casos antes citados de Isabel y Pacífico Ricaport, que son los dos más claramente marcados. Es decir, encontramos también en los nocturnos —y urbanos— personajes biedmanianos cierto rastro de algunos de los perdedores de Sabina, en especial los perdedores en el amor y dados por ello a la mala vida, como el yo abandonado de «19 días y 500 noches» (*19d*, 99): «y regresé / a la maldición / del cajón sin su ropa, / a la perdición / de los bares de copas, / a las cenicientas / de saldo y esquina, / y por esas ventas / del fino la ina, / pagando las cuentas / de gente sin alma / que pierde la calma / con la cocaína». Además, la noche en Gil de Biedma, como señala Payeras Grau (1996: 434) en el estudio que venimos citando, «es también la hora de la meditación, recapitulación y balance». Esta reflexión nocturna, que es desde luego un lugar común y no solo en la poesía, la encontramos solo esporádica, aunque suficientemente, en Sabina, por ejemplo en «Balada de Tolito» (*Jyp*, 85) —«cada vez que se encuentran dos caminantes / se cuentan sus andanzas y sus querellas, / le cuelgan a la noche un interrogante / y llegan hasta el fondo de las botellas»—, «Que se llama soledad» (*Hdb*, 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»—, «Corre, dijo la tortuga» (*Mp*, 90) —«a ti que no te debo / más que el empujón que anoche / me llevó a escribir esta canción»—, «19 días y 500 noches» (*19d*, 99) —«tanto la quería, / que tardé en aprender / a olvidarla diecinueve días / y quinientas noches»— o «Yo también sé jugarle la boca» (*Dc*, 02) —«soy el hombre invisible / que una noche soñó un imposible / parecido al amor»—. Es un reservar un estado para un momento del día —o hallarlo solo en este—, que no resulta difícil encontrar en Gil de Biedma: «y todavía, en la alta noche, solo, / con el vaso en la mano, cuando pienso en mi vida» (Gil de Biedma, 2010: 201), «y medito a las horas tranquilas de la noche / cuando el tiempo convida los estudios nobles» (2010: 222). Aunque, sin duda, el ejemplo más célebre es el inconfundible comienzo de «Pandémica y celeste»: «imagínate ahora que tú y yo / muy tarde ya en la noche /

hablemos hombre a hombre, finalmente. / Imagínatelo, / en una de esas noches memorables / de rara comunión con la botella / medio vacía, los ceniceros sucios, / y después de agotado el tema de la vida» (Gil de Biedma, 2010: 209).

Retomando ahora la perspectiva de la que partíamos, parece bastante evidente que la ciudad de Gil de Biedma —incluidas su noche y las acciones que durante ella se producen— ha dejado mucha más huella en el cancionero de Sabina que la de Ángel González. Se trata de un asunto, como tantos de los que se están teniendo que explicar con obligada síntesis en estas páginas, que merecería una atención más amplia pero lo expuesto hasta aquí deja claro, al menos, que para Sabina el verdadero tratado de urbanismo lo constituye la poesía de Jaime Gil de Biedma. Continuaremos ahora revisando las influencias restantes.

Dijimos páginas atrás que hay en la poesía de Ángel González y en la de Gil de Biedma una experiencia que podría ser la de cualquiera, un acercamiento al lector que se refuerza por la presencia de los espacios urbanos que también habita y de algunos de sus moradores a los que también conoce o a los que incluso se parece. Pero, sin duda, el gran acercamiento al lector de la poesía del 50 se produce por su estilo antirretórico, por lo que Álvaro Salvador (2002: 289) ha llamado la «literatura sin literatura», por hablarle —casi— con el mismo uso del lenguaje del que él se sirve:

La selectiva, y por tanto artística, aproximación a la lengua hablada y a sus posibles configuraciones de realización prosaística constituye una forma de convergencia, una suerte de modalidad genérico-discursiva como base para la estructura tópica de los autores del cincuenta. Todo ello tendría que ver con la idea, ya convencionalizada, de que estamos ante un grupo de poetas de «la experiencia» [...]. Las relaciones de la voz con la lengua hablada y con el prosaísmo determinan un mecanismo de introducción del poeta en *la vida*, y en consecuencia un resorte de la *experiencia* (Aullón de Haro, 1991: 29).

Este uso lingüístico, que ha sido referido también como coloquial u oral, está muy presente en la poesía de Gil de Biedma y, sobre todo, en la de Ángel González. Y, como indica Aullón de Haro al comienzo

de la cita anterior, no debe pensarse que se trata de un uso aliterario, sino que es un recurso bien pensado y empleado. Si recordamos que Sabina dijo que toma en sus canciones «el lenguaje de la calle» para devolverlo «literariamente dignificado» (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 123), observamos no solo una idéntica intención del uso de ese léxico, sino una clara afirmación del trabajo artístico literario en su empleo cuya dificultad ponderó el propio Gil de Biedma: «cortar las palabras de su hábitat natural y hacerlas poema es muy difícil» (cit. por Cobos, 2002: 204). La crítica no ha sido ajena a esa dificultad técnica, a esa condición, en suma, de recurso literario en que consiste utilizar el lenguaje coloquial elaborado artísticamente, y así lo ha reconocido tanto en el caso de Gil de Biedma (Benítez Reyes, 1986: 127; Benson, 1988: 46) como en el de Ángel González (Alarcos Llorach, 1996: 19-20; Payeras Grau, 2014: 25; Fernández Santamaría, 2018: 405).

Con todo, es necesario tener una perspectiva clara de exactamente qué lenguaje coloquial o prosístico es el que aparece en las poesías de González y Gil de Biedma, y en qué contexto de la historia literaria se ubica:

Se trata de un prosaísmo [...]; pero no destinado a contrastar o completar lo bello con lo no bello a fin de lograr una nueva eficacia estética, sino asumido en la poesía porque es verdad, una verdad que demanda la atención ética del artista. Y, en ese sentido, el prosismo de [Á]ngel González poco tiene que ver con el «prosaísmo sentimental» y yo diría también «pintoresco» de ciertos postmodernistas, algo más con el de Antonio y Manuel Machado o Juan Ramón Jiménez, y mucho con el que encontramos en César Vallejo y en Neruda, en Blas de Otero y en Gabriel Celaya, así como en algunos compañeros de edad entre los que sobresalen en este aspecto Juan Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma (Sobejano, 1987: 24).

Es decir, en las poéticas de Ángel González y Gil de Biedma late, como apunta García Montero (2002: 237), la voluntad de limpiar la retórica que caracterizó a Celaya y a otros poetas de la inmediata posguerra. Los poetas del 50 no hacen otra cosa que recuperar el lenguaje coloquial de los poetas sociales «pero eliminando la ganga populista» (Alfaya, 1981: 8) porque lo que persiguen es la verdad (Sobejano, 1987:

23), el acercamiento a la cotidianeidad (Mangini González, 1990: 36-37). Así se entiende que, como destacara Debicki (1987: 62), Ángel González¹⁰ pueda presentar «una declaración amorosa en vocablos que normalmente sirven para pedir un café en un restaurante en “Eso era amor”»¹¹ o que Gil de Biedma emplee a menudo un léxico calificable como canalla —sabiniano adjetivo— cuando se ocupa del cronotopo de la ciudad nocturna (Riera, 1988: 261), por ejemplo en el conocido «color / de ginebra mala, son / tus ojos unas bichas» (Gil de Biedma, 2010: 176).

Habiendo quedado claro que las motivaciones que mueven a Ángel González y a Gil de Biedma a emplear este lenguaje coloquial y las de Sabina son coincidentes, hagamos ahora un breve repaso por algunas de las vías a través de las que se lleva a cabo este empleo.

En ambos poetas es habitual la apelación al receptor, sea de manera directa o indirecta —incluyéndolo en un nosotros, que en ocasiones se difumina en el impersonal *uno*—, que cabe realizarse también en forma de interrogación retórica (Riera, 1988: 266-270). Así, en Gil de Biedma podemos leer «la tarde nos empuja a ciertos bares» (Gil de Biedma, 2010: 114) o «la vida no es un sueño, tú ya sabes / que tenemos tendencia a olvidarlo» (2010: 107), y en Ángel González «si yo fuese Dios / y tuviese el secreto, / haría un ser exacto a ti» (González, 2010: 187) o «cerca del mediodía / un firmamento tenue e incompleto / —¿cifra de nuestra suerte?— / brillaba todavía en el espacio» (2010: 351). En Sabina, como ya hemos comprobado antes cuando nos hemos ocupado de la narratividad, estas apelaciones al tú o al nosotros son muy frecuentes cuando el receptor es intradieгético, aunque incluso podemos encontrar algunos casos de comunión lingüística con el receptor extradieгético, como sucede en «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94) —«tenemos memoria, tenemos amigos, /

10 Sobre la lengua coloquial en la poética de Ángel González es especialmente destacable el estudio de Fernández Santamaría (2018).

11 «Le comenté: / —*Me entusiasman tus ojos.* / Y ella dijo: / —*Te gustan solos o con rímel?* / —*Grandes,* / respondí sin dudar. / Y también sin dudar / me los dejó en un plato y se fue a tías» (González, 2010: 263).

tenemos los trenes, la risa, los bares», etc.— al estilo del «Os acordáis: Europa estaba en ruinas» con el que Gil de Biedma (2010: 200) inicia su «Elegía y recuerdo de la canción francesa».

También son frecuentes en Ángel González y en Gil de Biedma las deixis mediante demostrativos espaciales, posesivos y locativos (Riera, 1988: 270-272). No hará falta en este caso traer a colación ejemplos, pues son numerosísimos y afloran en casi todos los poemas, al igual que sucede con Sabina. Sin embargo, aunque se trata en los tres casos de déicticos que confieren cierta apariencia conversacional, coloquial o narrativa, nada parece indicar que su presencia en Sabina tenga una deuda expresa con González o Gil de Biedma, pues parece que sencillamente los tres acuden a unos usos lingüísticos necesarios para sus propósitos poéticos.

Por otra parte, en Gil de Biedma Riera (1988: 278-280) ha señalado además la elevada frecuencia con la que aparecen la reiteración, las comparaciones, el léxico cotidiano y la voluntad narrativa; todos rasgos también habituales en Ángel González y todos presentes habitualmente en Sabina, como hemos podido ir comprobando a lo largo de este libro. En este caso, lo que sí se nos antoja que puede resultar hasta cierto punto herencia de estos poetas es la abundancia de la comparación, recurso cuyo regusto conversacional tal vez aprendió Sabina de ellos y que tiene en «Así estoy yo sin ti» (*Hdb*, 87) su ejemplo paradigmático: «extraño como un pato en el Manzanares, / torpe como un suicida sin vocación, / absurdo como un belga por soleares, / vacío como una isla sin Robinsón», etc.

En lo que respecta al caso particular de Ángel González, es conveniente tener en consideración el amplio número de argots con presencia en su poesía: «el discurso pedagógico, científico, periodístico, poético, jurídico, administrativo, etc.» (Payeras Grau, 2014: 26). Este es otro aspecto en el que creemos poder justificar algún grado de influencia, pues no resulta demasiado frecuente que estos lenguajes se integren en las obras de los poetas tanto como lo hacen en la de González. El Sabina que escribe «[hoy dice el periódico] que ha caído la bolsa en el cielo» en «Eclipse de mar» (*Mp*, 90) o «el día del juicio final / puede que dios sea mi abogado de oficio» en «A mis cuarenta y diez» (*19d*, 99) bien podría ser hijo —al menos parcial— del Ángel Gonzá-

lez que escribe «los dinamos generan nebulosas / de inflamado neón, / asteroides bifásicos, / cometas con su ardiente cabellera / de bombillas fugaces» (González, 2010: 223) o «intentaban de ese modo llevar su amor al corazón de todos los hombres, / lo que estaban logrando / con licencia de armas» (2010: 282). Un apunte curioso lindando con la intertextualidad es que en Ángel González es posible encontrar en ocasiones el lenguaje propio de la cartelera (Rivera, 2006: 53-54), que esporádicamente también aparece en Sabina, por ejemplo en el anuncio de periódico que constituye «A vuelta de correo» (*Dp*, 03) o en «De purísima y oro»* (*19d*, 99) cuando escribe «el género dentro por la calor».

Pero, sin duda, además de la inclusión de coloquialismos, argots y registros lingüísticos propios del mundo que es común a autor y lector y diversas estrategias retóricas para incrementar la sensación de conversacionalidad, el recurso antirretórico más interesante de Ángel González y Gil de Biedma, por su conexión inequívoca con la poética de Sabina, es el uso de frases hechas, refranes, expresiones coloquiales, etc. y su desautomatización. Estas unidades fraseológicas, de naturaleza coloquial por cuanto se construyen a partir de elementos fijos que los hablantes repiten automatizadamente (Riera, 1988: 272), las podemos localizar en la poesía de González (Rivera, 2006: 52-53; Payeras Grau, 2009: 62-68) y Gil de Biedma (Mangini González, 1990: 40-41) como herramienta para lograr la expresión sencilla que buscan. Así, por ejemplo, encontramos en el ovetense construcciones como «¿cómo era, *Dios mío*, cómo era?» (González, 2010: 325), «*de besos y abrazos / no nacen muchachos, / pero tocan a vísperas*» (2010: 405); y en el barcelonés otras como «*quiero creer que nuestro mal gobierno*» (Gil de Biedma, 2010: 158) o «*dejar huella quería / y marcharme entre aplausos*» (2010: 230). Desde luego, Sabina, que persigue el mismo coloquialismo que sus maestros del 50, aplica la misma técnica cuando escribe, por ejemplo «¿con qué ley condenarte / si *somos juez y parte* / todos de tus andanzas?» en «Princesa» (*Jyp*, 85) o «que no miento si juro que *daría / por ti la vida entera*» en «Y sin embargo»¹² (*Ymmc*,

12 Las cursivas de todos los versos citados son nuestras.

96), y no sería extraño que, consciente o inconscientemente, se permita incorporar estas fórmulas en sus versos por haber leído otras análogas en los de aquellos. Sin embargo, la influencia resulta todavía más evidente cuando se rompe el convencionalismo y las expresiones fraseológicas resultan desautomatizadas. Tanto Gil de Biedma (Riera, 1988: 173) como Ángel González (Rivera, 2006: 54-55; Payeras Grau, 2009: 65-67; Ferrari, 2014: 106) rehacen con frecuencia estas frases con técnicas diversas —que ha estudiado conjuntamente Le Bigot (1993)—, de entre las que destacamos, siguiendo la terminología de Arranz Sanz (2010) que ya vimos cuando explicamos a Vallejo, la técnica de la sustitución. Podríamos extendernos en este punto todo cuanto quisiéramos aportando ejemplos de uno y de otros pues las obras de los tres son un auténtico muestrario de esta técnica en sus múltiples vías de realización, pero bastarán solamente algunos para dar cuenta suficiente de cómo Sabina —como tantos otros— sigue aquí la senda marcada por Ángel González y Gil de Biedma, que a su vez siguieron la de Otero, quien a su vez pudo seguir la de Vallejo. Así, de la misma forma que González escribe «no tocar, peligro de ignominia» (González, 2010: 199) en lugar de *peligro de muerte* o «ciencia aflicción» (2010: 281) en lugar de *ciencia ficción*, Gil de Biedma escribe «cuerpo en pena» (Gil de Biedma, 2010: 140) en lugar de *alma en pena* o «desde esta página quiero / enviar un saludo a mis padres, / que no me estarán leyendo» (2010: 153) en lugar de *viendo* u *oyendo*, y Sabina «derechos de amor» en vez de *derechos de autor* en «A mis cuarenta y diez» (19d, 99) o «santa inconsciencia» en lugar de *santa paciencia* en «Pero qué hermosas eran»* (19d, 99).

No cabe duda de que la desautomatización de unidades fraseológicas normalmente se lleva a cabo para acentuar el cariz irónico del texto (Riera, 1988: 273). Es, en ese sentido, una de las estrategias —quizás incluso de las más delimitables— para lograr la ironía que, como es bien sabido, caracteriza a los poetas del 50 en general y a Gil de Biedma y, sobre todo, Ángel González en particular (Mangini González, 1990: 22; Corbacho Cortés, 1996: 152; Salvador, 2002: 289-290). Si ampliamos la ironía —de complejo análisis pragmático— al humor —no menos complejo— en sus múltiples facetas, podemos llevar a cabo la observación desde una perspectiva general de un recurso cuya variedad

se muestra mucho más en la obra de Ángel González, en especial en las publicaciones de su segunda etapa (Alarcos Llorach, 1996: 198), aunque ya fuera ciertamente destacable en *Grado elemental* (1996: 34-42). Es importante distinguir que, por tanto, la ironía del ovetense tiene, *grosso modo*, dos momentos: uno más incisivo y otro más lúdico e ingenioso (Corbacho Cortés, 1996: 153). Ejemplo paradigmático del primero es «Discurso a los jóvenes», cuya ironía crítica ha analizado, por ejemplo, Carriedo Castro (2016: 272-274). En ese poema se observa bien uno de los procedimientos irónicos más frecuentes en Ángel González, sobre todo en su primera y más crítica etapa, la antífrasis: «decir lo contrario, gravemente, de lo que en el fondo se siente» (Alarcos Llorach, 1996: 156). Pero esta es solo una de las múltiples vías por las que González genera ironía y humor, del mismo modo que lo son la ruptura de frases hechas, la parodia, los comentarios entre guiones o paréntesis, la mezcla de registros, etc. Abordar aquí todas las posibilidades requeriría una digresión que nos es imposible asumir, pues como ya hemos indicado la ironía y el humor son recursos de complejo análisis que pueden construirse y leerse de múltiples formas; sin embargo, el efecto logrado por el conjunto es claro: *Palabra sobre palabra* es una obra en la que el humor y la ironía asoman con extraordinaria habitualidad en presentaciones diversas y con intenciones variables.

Por otra parte, en Gil de Biedma no está presente el elemento lúdico que permite hablar con tanta amplitud de humor en la poética de Ángel González. En el poeta barcelonés la ironía es una constante (Mangini González, 1990: 47) pero se trata de un recurso empleado casi exclusivamente en su dimensión crítica y reflexiva del mundo y de sí mismo. Si bien acudir a la ironía con estos fines le permite, como a Ángel González, desafiar las expectativas del lector y crear una experiencia poética vinculada conceptual y discursivamente con este. Sobre repetir que el estilo irónico y humorístico en Sabina predomina más en su poesía que en su cancionero. Con todo, resulta evidente que en este prima más el humor en su faceta lúdica que la ironía crítica o reflexiva, por lo que, sin negar que la lectura de la poesía de Gil de Biedma haya podido iluminarle caminos en sus poemas y hasta en sus letras, creemos que el Sabina humorístico de las canciones bebe más de la poesía lúdica de Ángel González. Por explicarlo ilustrativamente: aunque «Contra

Jaime Gil de Biedma» pudiera relacionarse por la autocontemplación irónica con «Eh, Sabina» (*Rr*, 84), el tono de la canción está mucho más próximo al Ángel González que escribe «ni Dios es capaz de hacer el Universo en una semana. / No descansó al séptimo día. / Al séptimo se cansó» (González, 2010: 374). Ese humor, esa ironía gonzaliana total o parcialmente lúdica, es lo que está detrás del Sabina que escribe versos como los de «Pero qué hermosas eran»* (*19d*, 99):

Mi segunda mujer
 era una bruja
 y yo, tan mamarracho, que besaba
 el suelo que pisaba.
 Se llamaba... digamos que Maruja.
 Aquel día
 volví pronto del tajo,
 y en mi cama,
 debajo
 de un idiota,
 una dama
 en pelotas
 se lo hacía.
 Y yo que nunca había
 estado en una orgía,
 quitándome las botas,
 me dije «ésta es la mía»
 y tanto que lo era,
 la del tacón de aguja
 era Maruja.

«Entre ese idiota y yo,
 cual Júpiter tronante,
 tú eliges», dije yo,
 ¿que qué me contestó?
 sin dudarlo un instante:
 «Me voy con el idiota».

Por último, antes de cerrar este repaso por los rasgos de la retórica sencilla de Ángel González y Gil de Biedma que más impacto han tenido en Joaquín Sabina, es obligado mencionar que tal retórica se

construye con otros múltiples recursos cuya posible proyección en el cancionero del andaluz sería interesante observar con mayor detenimiento.¹³ Además de lo hasta ahora desarrollado, nos parece oportuno traer a colación dos aspectos, uno de cada poeta, a partir de algunas interpretaciones que de sus obras se han hecho. En primer lugar, de Gil de Biedma la contemporaneidad y el coloquialismo de los recursos semánticos que emplea: «aparte del uso de un lenguaje perfectamente coloquial y diáfano, quizás el primero entre ellos sea la ausencia casi completa de la metáfora poéticamente altisonante. El lector no tarda mucho en darse cuenta de que las figuras retóricas más características de Gil de Biedma son, primero, la nítida imagen contemporánea y, segundo, el símil desenfadado y coloquial» (Sanger, 1986: 96). Estas imágenes, muy vinculadas a los poetas de la experiencia y de las que pueden citarse ejemplos como «y la vida, que adquiere / carácter panorámico» (Gil de Biedma, 2010: 169) o «aunque sepa que nada me valdrían / trabajos de amor disperso / si no existiese el verdadero amor» (2010: 210), recuerdan mucho al Sabina que crea imágenes posmodernas o, en general, metáforas y símiles a partir del contexto inmediato de sus receptores, como «el sol es una estufa de butano» en «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80) o «quema como el gas azul de los mecheros» en «La canción de las noches perdidas» (*Fyq*, 92). Por tanto, podemos afirmar también que la comparación desenfadada y coloquial biedmaniana —piénsese en «todo fue una ilusión, envejecida / como la maquinaria de sus fábricas» (2010: 156-157) o «misterioso, por simple, / como un reloj de sol» (2010: 244)— encuentra continuación en el cancionero de Sabina, que tiene, como hemos indicado antes, en «Así estoy yo sin ti» (*Hdb*, 87) una espléndida carta de presentación. Por otra parte, Alarcos Llorach (1996: 129) llamó la atención sobre la frecuencia con que Ángel González acude

13 Debe al menos hacerse notar que en la poesía de Ángel González abundan las referencias a la música, las metáforas musicales y los poemas de asunto musical (Gallego, 2002; Rivera, 2006: 52-53; Martínez Fernández, 2014: 128-144), aspecto que sin duda sería interesante poner en relación con la presencia en el cancionero de Sabina de la metacanción, que ya quedó definida en el capítulo 2.

a «la acumulación enumerativa de elementos y detalles». No es necesario poner ejemplos pues recorren con abundancia toda su poesía, a menudo incluso en régimen anafórico. Y tampoco es necesario reiterar aquí la importancia que este recurso, explicado ya cuando vimos las influencias de Neruda y Vallejo. Resulta evidente que, junto con el chileno y el peruano, Ángel González —cuya enumeración no tiende tanto al catálogo como la de aquellos— ha sido una importante influencia de la más que reconocible letanía sabiniana no tanto por basar una composición —o una amplia sección de ella— en tal recurso sino por constituir un magnífico y extenso ejemplo de la versatilidad poética de la enumeración, que puede encontrar acomodo en poemas no necesariamente iterativos.

Llegamos ya a la última de las influencias de Gil de Biedma y Ángel González en Joaquín Sabina: la referencia intertextual. Se trata de un recurso también relacionado en algunos casos con la búsqueda de conexión con el lector —como en la intertextualidad religiosa, de la que nos ocupamos al final— y que en Ángel González suele estudiarse integrado en una concepción bastante amplia de la intertextualidad (Rivera, 2006; Carrasco Molina, 2009; Ferrari, 2014), razón por la que se comprende que pueda decirse de su poesía que es un verdadero palimpsesto (Rivera, 2006: 56). En el caso de Gil de Biedma, a quien cabe aplicar sin ambages el calificativo de «poeta-lector» con que lo designara Romano (2009: 659), aunque se haya estudiado también su vasta intertextualidad en sentido amplio,¹⁴ sí es más frecuente que se preste atención algo más específica a la intertextualidad en sentido restringido, que es la que aquí ocupará nuestra atención, pues supone un recurso que —según veremos también en este libro— Sabina emplea con asiduidad y que ya sabemos que declaró haberlo aprendido del barcelonés pero del que González es también maestro. Huelga decir que esta intertextualidad restringida es un recurso importante de ambos autores. Mangini González (1990: 69-70), por ejemplo, ponderó su extraordinaria presencia en la poesía de Gil de Biedma, y al negar que se trate de una «exhibición pedante» defendió implícitamente su

14 Véase por ejemplo Valender (2010: 24-25) y los autores allí citados.

condición de recurso literario bien ejecutado. Por otra parte, también acostumbra a señalarse la extensión de su uso en la obra de Ángel González, sobre todo a partir de *Tratado de urbanismo*, es decir en la segunda etapa del poeta (Rivera, 2006: 42; Carriedo Castro, 2016: 162), aunque ya pudiera localizarse con cierta amplitud en los homenajes de su poesía anterior (Díaz de Castro, 2006: 102).

Sabiendo que nos referimos aquí a la presencia literal o alterada de fragmentos textuales de otros autores, observemos brevemente cómo juegan los dos poetas con estas palabras. En el caso de Gil de Biedma, es ya clásica —por frecuentemente citada— la categorización de García Montero (1986: 115-116), que distingue seis tipos de referencias, a saber: 1) la cita de un autor al comienzo del poema; 2) la cita de un autor dentro del poema; 3) la reproducción de las palabras de un autor nombrado solo en su condición de poeta; 4) la reproducción de palabras de otros poetas sin advertirlo; 5) la reproducción modificada de palabras de otros poetas sin advertirlo; y 6) la autocita.¹⁵ Según tendremos ocasión de comprobar más adelante, Sabina en sus canciones acudirá casi exclusivamente —si bien con profusión— a las dos últimas modalidades. Por otra parte, las posibilidades referenciales en la poesía de Ángel González son también variadas, aunque no tanto: «desde el intertexto explícito, marcado, al modo de una cita, aclarando, incluso, el nombre de su autor, al intertexto implícito, no marcado, que depende exclusivamente, para su decodificación y productividad semiótica, de la competencia lectora» (Ferrari, 2014: 107).¹⁶ Vemos que están presentes de nuevo los procedimientos que después utilizará Sabina. Además, es también interesante tener en cuenta de qué autores proceden en su mayoría las referencias de ambos. Para Gil de Biedma, Rodríguez Fernández (2016: 127) ha señalado a Luis de Góngora, José de Espronceda, Antonio Machado, Luis Cernuda y

15 Sobre esta última modalidad, véanse también Cabanilles (1989: 115-117) y Rovira (1986: 252-256).

16 Para ver ejemplos de Gil de Biedma, consúltense García Montero (1986: 115-117), Rovira (1986: 247-252), Cabanilles (1989: 103-117) o Rodríguez Fernández (2016: 127-132); para Ángel González, Rivera (2006: 44-52), Carrasco Molina (2009) o Ferrari (2014: 94-102).

Blas de Otero en la tradición hispana y a Ezra Pound, T.S. Eliot, William Shakespeare, John Donne y Wystan Hugh Auden en la angloamericana. Para Ángel González, Ferrari (2014: 94) apunta a Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Gustavo Adolfo Bécquer, José de Espronceda, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Blas de Otero y Claudio Rodríguez. Podemos observar cómo en ambas nóminas la tradición literaria hispana es importante, así como que están presentes varios poetas admirados por Sabina —lo cual facilita su detección de las referencias en caso de ser estas implícitas y por tanto posibilita su valoración estética—, algunos de los cuales, como Bécquer o Cernuda, se deslizarán también clandestinamente en sus letras.

Terminamos con una práctica intertextual tanto de Ángel González como de Gil de Biedma que nos parece ciertamente interesante por su importancia en el cancionero de Sabina: la que tiene que ver con la religión católica. Igual que el ubetense, Gil de Biedma «disloca el uso convencional del lenguaje religioso, con intención desacralizadora» (De la Cruz, 1990: 18); por ejemplo: «pero pasaste / como un Dios destruido» (Gil de Biedma, 2010: 106), «porque quiero creer que no hay demonios» (2010: 159), «porque la Poesía / es un ángel abstracto» (2010: 212). En el aspecto léxico, como dijimos cuando explicamos la influencia de Vallejo a este respecto —superior a la de Gil de Biedma—, lo que hereda Sabina no es tanto el vocabulario como su uso. El léxico *per se* puede haberlo aprendido Sabina no solo de estos poetas o de su educación, sino también de otros autores como los místicos o Antonio Machado, de quien tal vez por ello sostiene que le enseñó «la biblia del pagano» (Sabina, 2010a: 382). Pero, desde luego, lo más interesante desde el punto de vista intertextual no es tanto el uso descontextualizado del léxico religioso como la alusión bíblica —más o menos alterada—, que como en el caso de Sabina se inserta veladamente en el texto, como sucede en «toca —para creer— la piedra» (Gil de Biedma, 2010: 125) cuando se alude a la incredulidad de santo Tomás (Jn. 20:24-29). Este recurso está particularmente presente en la obra de Ángel González. Ferrari (2014: 103-106), que ha estudiado esa faceta de la poesía gonzaliana, no solo apunta la gran cantidad de frases y referencias procedentes de la Biblia que

utiliza el ovetense, sino que señala sus diversas motivaciones, entre las que podemos destacar el juego estético y la voluntad humorística, a la que acude especialmente en la sección «Teología y moral» de *Prosemas o menos* (1985). Algunos ejemplos, que ilustran también en el caso de González un proceder muy próximo al de Sabina, pueden ser: «por sus ujieres lo conoceréis» (González, 2010: 169) en modificación del original «por sus frutos los conoceréis» (Mt. 7:15-20) o «malaventurados los que aman, / porque de ellos será el reino de los cielos» (González, 2010: 382) en alteración de la primera bienaventuranza (Mt. 5:3), que comúnmente se conoce en español por la traducción «bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos». A lo largo de este libro hemos ilustrado en varias ocasiones cómo Sabina acude a este recurso, así que se nos permitirá que proporcionemos aquí solo un ejemplo para que sirva al menos de elemento comparativo con los versos de Gil de Biedma y Ángel González que hemos citado: como ya explicamos en otro lugar (Soto Zaragoza, 2023b: 196), en «Rosa de Lima» el verso «Jimena no traiciona por treinta lucas» alude a las treinta monedas de plata que los romanos habrían pagado a Judas Iscariote por traicionar a Jesús (Mt. 26:15). Así que nos encontramos, en definitiva, ante dos autores que, como Sabina, tienen presente la religión católica y en la lectura de cuyas obras se encuentran formas de utilizar literariamente esta tradición y su lenguaje, lo que de nuevo apunta a una coincidencia estética que, al producirse en dos autores que influyen tanto en otros aspectos —lo que revela una lectura completa y profunda de los mismos—, es más que lógico interpretar como influencia.

CODA

Luis Cernuda,
Ramón de Campoamor
y Blas de Otero

De entre los poetas que hemos debido dejar en un segundo plano, es posible que haya sido Luis Cernuda quien más transversalmente ha influido en el cancionero de Sabina. No podemos saberlo con certeza, pues, a diferencia de casos como poetas de los que sí nos hemos ocupado, no hemos localizado ningunas palabras de Sabina que puedan sugerir o explicar esa influencia, aunque sí ha declarado alguna vez que forma parte de sus lecturas de cabecera (en Lucas, 2016: s. p.). Lo más que sabemos es que García Montero vincula su cancionero con la poesía de Cernuda —sin explicitar que pueda haberlo influido— por la contemporaneidad de las situaciones vitales sobre las que ambos se construyen (en Valdeón, 2017: 369), que Ortuño Casanova (2015: 434) considera que Sabina admira al poeta sevillano, que García Candeira (2018: 227-228) detecta ecos cernudianos en su poesía granadina, o que Valdeón (2017: 59) considera que el amor de Sabina comparte crudeza con el de Cernuda.

Con todo, quizás la pista más clara —solo un estudio más amplio confirmará su validez— la haya dado el propio Sabina (2010a: 382),

que dijo haber aprendido de Cernuda «el olvido y la quimera», en alusión, claro, a dos de sus poemarios más conocidos, *Donde habite el olvido* (1933) y *Desolación de la Quimera* (1962). Tal vez la mención a sendos libros se trate solamente de una salida fácil para cumplir en el soneto con el verso dedicado a Cernuda incluyendo alusiones fácilmente comprensibles a sus obras; sin embargo, se nos antoja más probable que, de no tratarse de una declaración directa de influencia, sí se trate de un reconocimiento de su gusto particular. Abre esta cuestión una vía transitable, pues —se declare influencia o solo gusto— lo cierto es que *Donde habite el olvido* y *Desolación de la Quimera*, ambos un muestrario de la desesperanza del sevillano, son dos de los poemarios cernudianos que más se asemejan al estilo sabiniano. Sin embargo, mientras que el tono general de *Desolación de la Quimera* —desesperanzado, amargo, con condenas a la sociedad, homenajes a los autores del pasado, filiación del amor con la vejez, etc.— solo parece poder relacionarse de entrada con el cancionero de Sabina por la postura de resentimiento, *Donde habite el olvido* es mucho más sabiniano, pues conjuga la exaltación, la tristeza, la tan cernudiana melancolía, el fracaso amoroso y el consecuente desencanto con el mundo, etc. Es ahí, y en el resto de la poesía de Cernuda que se vincula con estos rasgos dibujados aquí gruesamente, donde convendría buscar su influencia en Sabina. Quizás conceptos como el olvido, la soledad o el desengaño amoroso de Cernuda puedan haber causado impresión suficiente en la pluma de Sabina, en cuyo cancionero, indudablemente, es posible encontrar versos y hasta canciones que podríamos llamar cernudianas. Lo son versos como «luego volví / donde el olvido, / mi único amor / correspondido» en «Me plantó la princesita azul» (*Dp*, 03), o los estribillos de «Calle melancolía» (*Mc*, 80) y «Amor se llama el juego» (*Fyq*, 92), y lo es sin dunda «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87). Del mismo modo que —salvando todas las distancias— podrían considerarse algo sabinianos versos de Cernuda como «Si no te conozco, no he vivido; / Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido» (Cernuda, 1993: 180), «El mar es un olvido, / Una canción, un labio» (1993: 205) o «¿Adónde va el amor cuando se olvida?» (1993: 510).

Pero, sin duda, la posibilidad de una influencia de Cernuda sobre Sabina hay también que valorarla teniendo presente que el sevillano es

«el poeta con más influencia entre las nuevas promociones que aparecían a partir de los años 50» (Harris, 1992: 17). Este «efecto Cernuda», como lo han llamado Gracia y Ródenas (2011: 494-500), supone el intenso contacto con el sevillano de muchos de los poetas que interesan, influyen o incluso a los que conoce Sabina —caso, por ejemplo, de García Montero— y, para más inri, uno de los más influidos por él es precisamente Jaime Gil de Biedma, lo que no es extraño habida cuenta de que, como bien expuso Francisco Brines (2002), se dan en el poeta andaluz rasgos como la sencillez léxica y la autobiografía que son muy propios de los poetas del 50 y del barcelonés —y también de Sabina— que, junto con otros rasgos, conectan también a Cernuda con la poesía de la experiencia (Insausti Herrero-Velarde, 2005: 262-271). Es decir, existen bastantes similitudes estilísticas entre Cernuda y los poetas del 50, lo que abre también la puerta a plantear si nos encontramos a este respecto con una influencia indirecta a través de ellos. Paralelamente, Cernuda es también un poeta que se mira mucho en el espejo de la tradición poética barroca (Díez de Revenga, 2005), que, como ya sabemos, interesa bastante a Sabina, sobre todo por vía quevedesca. Tampoco debe dejarse de lado la consabida importancia que tiene Bécquer en la obra de Cernuda, sobre todo en algunos poemarios, por lo que se establece otro punto de interés compartido con Sabina —aunque en el caso del ubetense hay más un disfrute de Bécquer y algunos homenajes intertextuales que una influencia clara—.

Y estas conexiones de Cernuda con lo que podríamos llamar el polisistema de influencias sabiniano, sobre todo en lo tocante a la poesía del 50 y de la experiencia, se extiende más allá del poeta sevillano y llegan hasta Ramón de Campoamor y Blas de Otero.

El uso del léxico extraliterario, tan aprendido por Sabina de los poetas del 50, bebe también del uso que le da Cernuda (Riera, 1988: 257; Mangini González, 1990: 61-62), pero hay que contar un precedente más, Ramón de Campoamor, al que el sevillano reivindicó por este mismo uso de la lengua. La línea que va desde Campoamor a Gil de Biedma pasando por Cernuda la ha señalado en algunas ocasiones la crítica (Riera, 1988: 258-260; Gimferrer, 1990: 55; Aullón de Haro, 1991: 22-23), si bien debe tenerse muy presente que la ligadura de Gil de Biedma con Campoamor requiere matices:

El prosaísmo de Gil de Biedma [...] se halla fuertemente sometido al gran relativismo que le impone el equilibrado pero riguroso y constante artificio técnico [...]. Es el caso diametralmente opuesto al de Campoamor, el más completo y eminente de los poetas prosaicos españoles. Sobre el verso de Campoamor una simple hipótesis para la reconversión, nada difícil, de su sintaxis a la normalidad hace ostensible frecuentemente, ya por sí misma, la pérdida de toda calidad intensiva designable como poética. En este sentido Gil de Biedma es más bien emparentable con Espronceda, no siendo de extrañar que se haya ocupado de antologarlo (Aullón, de Haro, 1991: 28-29).

Pero no traemos a colación a Campoamor solo por la relación que pueda tener con el prosaísmo de Gil de Biedma y los poetas del 50, sino porque se trata de un autor al que Sabina también ha leído. De hecho, llama la atención que un poeta como él se cuele entre la nómina de autores de mucho más renombre que constituye los sonetos del ubetense a sus poetas (Sabina, 2010a: 382). Él mismo ha contado que se asomó a su lectura porque integraba la biblioteca de casa de sus padres: «en mi casa siempre hubo libros. Cuando digo libros, hablo de Gabriel y Galán, de Campoamor o de Emilio Carrere. Es decir, lo que yo alguna vez he definido como mis maravillosos y románticos poetas malos» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 289). Esto podría justificar por qué, como contó Manolo Tena (2018: 452), es capaz de recitar de memoria el poema «El tren expreso» de Campoamor. Además, por las palabras anteriores parece que Sabina considera —como Aullón de Haro en el fragmento citado— a Campoamor un poeta de menor empaque, lo que reafirma cuando escoge expresar su distinta capacidad para escribir letras de canciones y poemas de este modo: «para la literatura fuera de la canción soy Campoamor, y no Borges ni Juan Gelman. Ahora, para la literatura en la canción... Ahí le echo un pulso al que se ponga por delante» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 359). En resumen: el prosaísmo que Sabina hereda, fundamental aunque no exclusivamente, de Gil de Biedma y Ángel González también lo leyó en la obra de Campoamor.¹ Si esta ejer-

1 Las lecturas de la obra de Campoamor encuentran reflejo en otros aspectos de la obra de Sabina, como en las doloras que escribió sobre su vuelta a Úbeda bajo el título «Del rosa al amarillo (doloras)» (Sabina, 2010a: 368-369).

ció algún influjo en él o en qué grado haría falta comprobarlo en un estudio *ad hoc*, aunque nos atrevemos a sugerir que lo más probable es que de la poesía de Campoamor solo haya en Sabina, como mucho, ecos puntuales.

Por último, a Blas de Otero hay al menos que considerarlo como posible influencia de Sabina por dos razones, ambas relacionadas con la poética del 50. En primer lugar, Otero acude también al vallejiano y sabiniano recurso de la desautomatización de unidades fraseológicas (Bousoño, 1970: 73-75) tal vez por influencia, precisamente, de Vallejo (Valente, 1975: 117-118), con quien también lo vincula Paoli (1988: 954) para señalar una similitud en el empleo por parte de ambos del estilo conceptista. El hecho es que, además de en Otero, la desautomatización de frases hechas se da también y por influencia suya en otros poetas como Ángel González o Jaime Gil de Biedma (De la Cruz, 1990: 18-19; Le Bigot, 1993; Ferrari, 2014: 106), a quienes, como ya sabemos, ha leído Sabina y contribuyeron también a su interés por el recurso. Pero además nos consta que Sabina habría leído al poeta vasco pues, según le relatara Maurilio de Miguel a Nappo (2021: 30), en su juventud Sabina leyó y admiró a varios poetas que circulaban por los campus universitarios a pesar de la censura franquista, entre ellos Gabriel Celaya, León Felipe y Blas de Otero. Por tanto, y en segundo lugar, no parece tampoco imposible que de Otero haya heredado Sabina también algo del gusto por la intertextualidad, en tanto que, además, él influirá en el gusto por la referencia de los poetas del 50 —de hecho, la desautomatización de frases hechas puede considerarse tal—; es más, cabe recordar, por ejemplo, el análisis que el propio Ángel González (1986) hizo de las intertextualidades oterianas. Ahora bien, en última instancia, un estudio que se ocupara exclusivamente de discernir si puede existir una influencia directa de Blas de Otero sobre Sabina debería tener muy presente que, justamente a tenor de lo que acabamos de exponer, es muy probable que esa influencia sea indirecta a través de Vallejo, González o Gil de Biedma.

En suma, todas las razones aducidas en estas pocas páginas sería necesario comprobarlas en un estudio específico, que sin duda podría incorporar a más poetas de los que en este escueto capítulo hemos simplemente esbozado. Nosotros, como ya dijimos, nos hemos visto

aquí obligados a seleccionar, aunque esperamos haber aportado sedimento suficiente para que, en otro lugar, se valore con mayor profundidad de análisis si es posible hablar de una influencia de Cernuda, Campoamor u Otero en todo el cancionero de Sabina o si, por el contrario, solo pueden localizarse ecos puntuales o influencias indirectas de la poesía del 50.

III. INTERTEXTUALIDADES

CAPÍTULO 9

Intertextualidades externas

La intertextualidad restringida desde los presupuestos y con el enfoque que aquí adoptamos, a pesar de que delimita y concretiza sustancialmente la plurisignificativa noción de base, no ha encontrado tampoco un consenso absoluto ni en todos los aspectos de su dimensión terminológica ni en todas sus formulaciones y categorizaciones teóricas. Por esta razón, para estudiar las intertextualidades de Sabina acudimos en este capítulo y en el siguiente a los conceptos y a la terminología que mejor se adaptan al caso particular de nuestro corpus. Conviene también aclarar que muchos de los aspectos que se abordan en el plano de las intertextualidades externas son también aplicables a las internas, sin embargo hemos optado por evitar explicaciones generalizadoras y acudir a cada noción según la casuística de nuestro corpus que la requiera, lo que supone condensar la mayoría de los conceptos teóricos en este capítulo, pues las intertextualidades externas son las que más atención requieren en el cancionero sabiniano al ser más heterogéneas y complejas de sistematizar que las internas.

Establezcamos como punto de partida la distinción de procederes intertextuales que se cita más a menudo, la de Genette:

Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuen-

temente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...], que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1989: 10).

Estas tres categorías, que parecen delimitadas y claras, resultan sin embargo un tanto problemáticas en su aplicación sobre un corpus tan amplio y variado como el nuestro. Genette deja todo lo que no sea la reproducción de las palabras literales del texto fuente en el cajón de sastre de la alusión, y, justo por eso, condena el uso no marcado de palabras literales al término *plagio*, que puede resultar legalmente exacto pero es también algo polémico en lo literario. La razón de estos problemas radica —creemos— en que Genette no está pensando cuando se refiere a sus intertextualidades en los pequeños fragmentos textuales que suelen producir una referencia en los textos literarios y que, a menudo, se nombran *guiños*. Por tanto, nos parece necesario, aunque partamos de Genette, establecer unas categorías más operativas para nuestro corpus, para lo cual es fundamental comprender que el ambiguo concepto retórico de la alusión linda y a menudo se confunde con el de la cita, sobre todo cuando se produce en textos literarios y, especialmente, cuando se opera con fragmentos de poca extensión.

En primer lugar, hemos de distinguir, como ya hiciera Jenny (1997), entre las intertextualidades explícitas e implícitas, y sostener entonces que un intertexto «es explícito cuando aparece expresamente como cita ante el receptor por medio de alguno o algunos de los marcadores convencionales (epígrafe, nota al pie, cursiva, comillas, etc.)» y que es implícito cuando «no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector» (Martínez Fernández, 2001: 96). Es decir, las intertextualidades pueden ser marcadas o no marcadas. Entre los intertextos marcados o explícitos, el más prototípico es la cita, cuya sencilla definición tomamos de Plett (1991: 9): «a quotation repeats a segment derived from

a pre-text within a subsequent text, where it replaces a *proprie-segment*». Y una cita además no tiene por qué ser literal, pues el propio Plett afirma, casi a renglón seguido, que los textos literarios rara vez integran elementos textuales ajenos sin alterarlos, es decir sin que se produzca una desviación intertextual, transformación que puede realizarse por adición, sustracción, sustitución, permutación o repetición (Martínez Fernández, 2001: 103-108). Tal desvío potencial es lo que permite, entonces, considerar la existencia de citas por homonimia o por paronomasia (Pérez Firmat, 1978: 5). Por tanto, la cita —intertexto limitado en Genette, por marcado y por literal— se superpone con la alusión y no tendría por qué distinguirse del plagio. Dicho con otras palabras, más allá de la —escueta y algo ambigua— definición reduccionista de Genette, es posible entender por *cita* un fenómeno no necesariamente literal e incluso no necesariamente marcado.

Topamos, pues, con la alusión, que Mortara Garavelli (1991: 294) considera una figura de pensamiento por sustitución que define como «un hablar insinuante, o por enigmas, un “dar a entender”, apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género» y de la que indica que, por lo general, opera haciendo referencia a lo aludido «mediante una selección de los rasgos más adecuados para caracterizarlo». Desaparecidos los rasgos de marca y fidelidad de la cita entendida en su concepción prototípica, la alusión se convierte, en lo que a su presencia como breve intertexto literario se refiere, en un recurso mucho más sutil, más identificable cuanto más conocida e inalterada:

La suggestione perché si eserciti sul lettore —perché, riconosciuta, agisca— si eserciterà prima sul poeta stesso: e sarà tanto piú pronta e piú intensa d'effetto quanto piú sarà docile al riconoscimento: che è come dire, quanto piú sarà citabile. Perché entri in funzione il meccanismo attivo dell'arte allusiva, il poeta deve chiedere ed ottenere la collaborazione del lettore. L'allusione si realizzerà cosí come voluto e preciso, imprescindibile riferimento ad una «memoria dotta» presupposta nel lettore o nell'ascoltatore: si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi (Conte, 1974: 10).

La alusión, por tanto, se emplea «con la intención lúdica de exigir del oyente un trabajo mental propio, que le satisfaga, para conseguir la comprensión» (Lausberg, 1983: 210); es decir, el autor proyecta para su texto un lector modelo que sea capaz de «moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (Eco, 1993: 80). De tal forma, la alusión se presenta como un fenómeno de variada dificultad interpretativa, pues variada puede ser la sutileza e implicitud de su composición. Estamos, como decía Guillén (2005: 293), «en el dominio de lo tácito, de lo mudo, de la estilística del silencio», que alcanza su mayor grado de complejidad cuando la alusión y/o la cita solo comparte con el texto original algunas palabras simbólicas:

Il y a donc des mots qui peuvent indifféremment être employés dans l'un ou l'autre code, ayant même fonction dans chacun. Si le contexte s'y prête [...] la fonction poétique de ces mots est l'effet de leur surdétermination: représentant deux codes à la fois, formant comme le nœud de deux fils sémantiques, ils ont un sens que demande le code primaire, c'est-à-dire le contexte, et une signifiante qui leur vient du code secondaire. Celui-ci est en quelque sorte cité, puisqu'il nous est possible de le reconstituer para la pensée à partir du mot surdéterminé: ainsi, l'efficace de cette citation fantôme est due à la participation active du lecteur, à sa réécriture du non-dit —c'est la pratique de l'intertextualité. Le mot surdéterminé est, pour ainsi dire, un texte lexicalisé, réduit à un lexème représentatif (Riffaterre, 1979: 121-122).

Habiendo presentado someramente el marco conceptual y terminológico en el que discurre nuestra observación de las intertextualidades externas del cancionero de Sabina, creemos justificado reservar *cita* para las reproducciones literales y marcadas de palabras ajenas —se explicita o no su autor—; todo lo demás, por ausencia de marca y por dejar al lector la labor de su reconocimiento, lo entenderemos aquí como *alusión*, valiéndonos de la laxitud del concepto.¹ Ambas

1 Quede claro que esta distinción sirve para aclarar el panorama solo de las intertextualidades externas; en las internas, y por costumbre de uso, nos serviremos del término *autocita* más genéricamente, aunque los fragmentos textuales reproducidos no sean literales ni se marquen.

nociones, se definan así o de otra forma sus límites y se enmarquen en una concepción más o menos restringida de la intertextualidad, son, como ha concluido Castro Jiménez (2021: 203-209), un procedimiento habitual de la canción de autor. Nos parece también lo más apropiado evitar —sea en relación con la cita o con la alusión— el término *plagio*, pues comporta un inequívoco significado negativo que no debe aplicarse en la mayoría de estos casos,² en los que el préstamo de palabras ajenas se sitúa más bien en el territorio del homenaje y es una práctica con larga tradición en la literatura:

Citar, aludir, no es hacer dejación del principio de originalidad que desde el romanticismo guía la comunicación literaria. Es, más bien, sentirse en un mundo y no verse solo; es sentirse inmerso en el mundo de la escritura y aceptar como propios versos, fragmentos, etc., que tal vez han ocupado un espacio en la memoria poética, un espacio que acaso tenga mucho que ver con la emoción y la fruición de la lectura o, como mínimo, con el asentimiento y el disentimiento. La poesía de todas las épocas ha atraído hacia el texto poemático concreto textos o microtextos ajenos (Martínez Fernández, 2001: 86).

Esta cita nos permite también situarnos ya en el contexto de las pocas citas y las muchas alusiones sabinianas. Estas intertextualidades revelan parte de la memoria poética —literaria y cancioneril— de Sabina, pues la «aparición de un horizonte literario usurpado nos remite siempre al autor como lector» (Cañas, 1990a: 20); su identificación se convierte en una suerte de caza del tesoro (Jover Silvestre, 1988: 484) y, como decía Guillén (2005: 293), en «una oportunidad para el lucimiento del lector muy leído» o, como lo llamara Sabina en la dedicatoria de *Hotel, dulce hotel*, «el sagaz aficionado» (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 127). Estos intertextos, sin embargo, no son de identificación obligada para quien recibe las letras de Sabina, lo que convierte su cancionero en un constante ejemplo de la ironía intertextual según la concibiera Umberto Eco:

2 Sobre por qué no deben considerarse plagios las intertextualidades de Sabina véase Soto Zaragoza (2024a).

El texto puede leerse de manera ingenua, sin captar las remisiones intertextuales, o puede leerse con plena conciencia de estas remisiones, o por lo menos con la convicción de que es preciso ponerse en su búsqueda [...]. A diferencia de los casos más generales de *double coding*, la ironía intertextual, al poner en juego la posibilidad de una doble lectura, no invita a todos los lectores a un mismo festín. Los selecciona, y prefiere a los lectores intertextualmente enterados, salvo que no excluye a los menos preparados (Eco, 2005: 230-231).

Hasta ahora se había prestado poca atención a estas intertextualidades, que en algunos casos se indicaban circunstancialmente pero que solo Menéndez Flores (2016: 46-53) trató de inventariar, aunque pasando por alto muchas, sobre todo literarias, defecto que compensa con una muy aguda percepción de las cancioneriles, territorio en el que su trabajo nos ha sido más útil. Más adelante en este capítulo podrá encontrarse un listado amplio —es imposible decir que es completo, y sería pretencioso siquiera proponérselo— de las citas y alusiones del cancionero de Sabina. Existiendo dicho inventario, estas páginas pretenden ejercer solo una labor de comentario de las intertextualidades de Sabina a la luz de los fundamentos teóricos expuestos. Y lo haremos comenzando por el tipo de intertextualidades que, en el contexto en el que nos encontramos, más nos interesan: la utilización citada o aludida de fragmentos textuales ajenos —de su textualidad, no de su asunto—, sean estas partes del texto o sus títulos —de entre los que nos interesa destacar, sobre todo, aquellos que no se mencionan en su condición de tales; por ejemplo, «ayer leí *Bodas de sangre*»—. Tras revisar las citas y alusiones de fragmentos textuales, prestaremos también atención a otras formas de inclusión de textos ajenos que resultan más fácilmente perceptibles.

Empecemos anotando que Sabina rara vez cita en sus canciones. Además, las pocas veces que lo hace es casi en su totalidad a través de marcadores implícitos, que, a diferencia de los explícitos que indican textualmente que se va a citar o incluso mencionan al autor del texto citado, solo se marcan tipográficamente con comillas u otros recursos análogos, lo que además genera la ambigüedad de que dichos recursos también se utilizan en la escritura para otros menesteres (Plett, 1991: 12). Es decir, las citas de Sabina en sus canciones, al marcarse

implícitamente, solo son detectables en su lectura, y no en su escucha. Así sucede, por ejemplo, en «Yo me bajo en Atocha» (*Eí*, 98) cuando Sabina, para describir un Madrid al que entonces todavía no ha nombrado escribe «su “vuelva usted mañana”, su “sálvese quien pueda”». Es evidente que el primer texto entrecomillado del verso cita las palabras exactas del artículo homónimo de Mariano José de Larra, mientras que el segundo puede interpretarse sencillamente como una expresión traída a colación del caos madrileño en oposición a la apatía que caracteriza a quienes pronuncian la sentencia larriana —recuérdese que buena parte de la canción se construye enfrentando dos Madrid aparentemente opuestos—. El receptor que solo escucha la canción puede no identificar esta cita, pues nada le hace sospechar que es tal, pero al leerla puede también considerarla solo una expresión y no percibir la alusión al artículo del escritor madrileño. Bien es cierto que en otros casos el texto que en la lectura se descubre entrecomillado es más o menos enunciado, como sucede cuando procede de una canción y, por tanto, se canta o se sugiere que es cantable. Tal es el caso, por ejemplo, de «Ay Calixto»* (*Dp*, 03):

[...] y esas caderas
que estaban hechas para pecar
por las escaleras, [...]
para cantarle al oído
«reloj no marques las horas».

El verso entrecomillado es enunciado y algunos receptores podrían percibirlo como tal, pero en cualquier caso seguiría sin saberse si ese texto que el sujeto de la canción cree que convendría cantarse a la mujer cuya belleza está ponderando es fruto de su imaginación y, por tanto, de la de Sabina o, por el contrario, tiene distinta procedencia. Es preciso conocer la existencia del bolero «El reloj» (1956), escrito por Roberto Cantora, para saber que el verso marcado implícitamente por Sabina es el mismo con el que se inicia dicho bolero. Solo en un caso encontraremos algo parecido a una cita marcada explícitamente, «Con la frente marchita» (*Mp*, 90): «“con la frente marchita” cantaba Gardel». El fragmento citado procede del tango «Volver» (1934): «volver / con la frente marchita, / las nieves del tiempo / platearon mi

sien...» (cit. por Russo, 1999: 153). Pero Gardel es solo su intérprete primero y más conocido —no el único, desde luego—; el autor de las palabras reproducidas por Sabina es Alfredo Le Pera. O sea que incluso en el caso en el que el andaluz marca más el texto que cita no llega al nivel de la explicitud total.

Próximo a este empleo de la cita está la mención de títulos de obras literarias, musicales o cinematográficas, mencionadas en su condición de tales, por ejemplo: «al asesino de la cola del cine, / *El Padrino II* le ha decepcionado» en «Llueve sobre mojado»* (*Ei*, 98). A diferencia del juego alusivo con los títulos que veremos a continuación, estas inclusiones no se integran orgánicamente en la sintaxis de la letra y, por lo general, están marcadas de alguna forma —cursiva, comillas, mayúsculas, etc.—, lo que favorece su identificación en la lectura antes que en la escucha. Como es lógico, no estamos ante dos polos completamente opuestos, y existen varios casos situados en distintos grados de proximidad a lo que podríamos llamar la cita y la alusión de estos títulos; sin embargo, estimamos que aquellos susceptibles de considerarse citas —es decir, los empleos de los títulos en su condición de tales— pueden identificarse sin apenas dificultad ni posibilidad de equívoco, aunque no se mencionen sus autores —distinto sería el caso de que se citase, sin más información, alguna parte de su contenido—, razón por la que, como podrá comprobarse, no hemos estimado necesario consignarlos en nuestro inventario.

Vamos comprobando que Sabina se inclina mucho más por la alusión que por la cita, mucho más por la insinuación que por la explicitud. Tiene en cierto modo un sentido también pragmático: a diferencia del texto citativo ideal —la prosa científica—, el texto literario puede verse lastrado, afeado incluso, por la continua marca explícita de sus intertextos, y no digamos un texto literario en verso como un poema o una canción, donde la dificultad de encontrar un acomodo que no sea paratextual al aparato citativo es mayúscula (Soto Zaragoza, 2024a). Pero más allá de la evidente complejidad discursiva de citar con marcas explícitas —es decir, lo que en general se entiende propiamente por *citar*—, la otra razón hay que ir a buscarla en el juego alusivo que hemos explicado antes. Sabina, que ha entregado a sus oyentes letras de alta calidad literaria pero alejadas del hermetismo, se

permite también guiñar el ojo a sus receptores más bibliófilos, melómanos e incluso cinéfilos, o a sí mismo, o a ambos, e introduce entre la aparente sencillez de sus letras alusiones a textos diversos, que en la inmensa mayoría de los casos merecen —los textos, sus autores, o casi siempre los dos— su admiración. Estas alusiones, además, varían en aspectos como el tipo de texto citado —hay desde canciones infantiles hasta poemas pasando por películas o canciones—, su dificultad de identificación —desde títulos de canciones muy conocidas hasta pequeñas alusiones a versos concretos de algún poema o canción—, los procedimientos por los que se modifican los textos originales o la intensidad con la que se produce dicha modificación.³ Sin embargo, nuestro objetivo dista mucho de pretender una clasificación de las alusiones del cancionero de Sabina —que por otra parte ya suponen una categoría en sí misma— puesto que sería imposible trazar líneas diferenciales que no se vieran continuamente traspasadas o entremezcladas por múltiples casos excepcionales que a buen seguro superarían en número a los más paradigmáticos en torno a los que podríamos proponer unas categorías que, en consecuencia, serían por lo menos parcialmente fallidas. Estos criterios u otros semejantes se nos antojan más idóneos para el análisis de alusiones concretas que para la vista de conjunto que aquí se requiere.

En todo caso, nos parece bastante interesante servirnos de la variable manipulación que puede sufrir un intertexto para exponer algunos ejemplos. Un fragmento textual aludido por Sabina en varias ocasiones y con grados diversos de insinuación es el comienzo de la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer, la que retrata a sus célebres golondrinas:

Volverán las oscuras golondrinas
 en tu balcón sus nidos a colgar,
 y otra vez con el ala a sus cristales
 jugando llamarán;

3 Habida cuenta de estas posibilidades, cabe afirmar que Sabina acude con frecuencia a lo que, en su análisis de la poesía de José Hierro, Aurora de Albornoz (1980: 22) denominó el «préstamo-variación», es decir, «frases o versos ajenos, ligeramente alterados, sin comillas, ni cursivas que los destaquen».

pero aquellas que el vuelo refrenaban
 tu hermosura y mi dicha al contemplar,
 aquellas que aprendieron nuestros nombres,
 éstas..., ¡no volverán! (Bécquer, 1965: 80).

Sabina reduce léxica y semánticamente estas dos estrofas a cinco ideas que no se dan nunca todas a la vez: la golondrina, su color oscuro, el balcón, el nido y la acción de marcharse y regresar. La primera canción en la que se sirve de la rima de Bécquer es en «Siete crisantemos» (*Ebm*, 94), donde escribe «y muchas golondrinas huyen de la ciudad». Es la más antigua de todas, pero teniendo en cuenta que en hasta cuatro canciones más aludirá a los versos becquerianos y que están presentes tanto la golondrina como su movimiento, la relación parece indudable, aunque del texto original del poeta sevillano apenas quede una palabra. En «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96) el contenido semántico del verso es casi el mismo, pero desaparece la ciudad —ausente en Bécquer— y se recupera el color oscuro de las golondrinas, que —bíblicamente— siguen estando en movimiento: «un éxodo de oscuras golondrinas». En «Jugar por jugar» (*Ymmc*, 96) y «Si volvieran los dragones»* (*Eí*, 98) se pierde el color oscuro de las golondrinas pero se recuperan su vuelta —es decir, el movimiento concreto que tienen en Bécquer—, sus nidos e incluso el significado del paso del tiempo que encierra la rima original. En la primera de estas canciones, Sabina escribe «la vida no es un bloc cuadrículado / sino una golondrina en movimiento / que no vuelve a los nidos del pasado / porque no quiere el viento». Y en la segunda leemos: «[si] las golondrinas / supieran volver / a hacer su nido cada otoño en el reloj / de las oficinas». Por último, el juego alusivo con la rima LIII de Bécquer lo retomará en «Leningrado» (*Lnt*, 17), donde la madurez en su empleo es ya absoluta y le permite entregar unos originales estribillos en los que el paso del tiempo —negativo, por supuesto— por el amor y los ideales políticos se va viendo reflejado en las golondrinas que acuden al balcón del sujeto enunciador. Tenemos la alegría y el optimismo inicial de juventud, con un amor que parece incombustible y un socialismo soviético que se percibe idílico: «a años luz de la rutina / anidó una golondrina / en mi balcón»; la pérdida de ese amor y del ideal de juventud, el desencanto político: «y flotando entre las ruinas /

enviudó una golondrina / en mi balcón»; y la resignación final, con un ligero aroma fúnebre, donde no es casualidad que la libertad juvenil se haya visto, con el paso del tiempo, aprisionada en la que para la filosofía sabiniana es la peor estancia imaginable: «y de vuelta a la oficina / se estrelló una golondrina / en mi balcón».

Por otra parte, es también bastante frecuente que Sabina acuda en sus letras a los títulos de otros textos, sobre todo de canciones. Quizás el caso más conocido sea el del final de «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96): «tan joven y tan viejo, like a rolling stone». Para dar a entender que, a pesar de hallarse en el interludio de la vida, entre la vejez y una juventud que no parece tener intención de abandonar, escoge la imagen de una piedra que no cesa de rodar y que, naturalmente, evoca el título de «Like a Rolling Stone» (*Highway 61 Revisited*, 1965), una de las canciones más famosas de Bob Dylan. Al de Minnesota le tomará prestadas palabras en varias ocasiones, pero merece la pena traer también a colación cómo el título de «Knockin' on Heaven's Door» (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973) se desliza sutil, traducida y apenas alteradamente en «19 días y 500 noches» (*19d*, 99): «de pronto me vi, / como un perro de nadie, / ladrando a las puertas del cielo». Aunque no solo de títulos de canciones se sirve Sabina. Encontramos también casos con películas, como por ejemplo en la temprana «Tango del quinielista»* (*Inv*, 78), donde los versos «y, mientras Marlon Brando en la pantalla / baila un tango en París [...]» aluden al filme de Bernardo Bertolucci *El último tango en París* (1972). Y, por supuesto, algunos casos de títulos de obras literarias, en el que destaca «La canción desesperada», de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), de Pablo Neruda, pues alude a ella —o al título del poemario, tanto da— en «La canción de las noches perdidas» (*Fyq*, 92) —«esta es la canción de las noches perdidas / que se canta al filo de la madrugada / con el aguardiente de la despedida, / por eso suena tan desesperada»— y «Esta boca es mía» (*Ebm*, 94) —«esta canción desesperada / no tiene orgullo ni moral»—.

Debe tenerse en cuenta que no de todas las alusiones que realiza Sabina puede afirmarse con tanta claridad que lo son; de hecho, en el inventario que proporcionamos en el epígrafe siguiente podrá comprobarse que varias las apuntamos solo como posibles. Es más,

en ocasiones, alguno de los intérpretes o comentaristas de su obra ha señalado una intertextualidad que no es tal. Esos casos, por supuesto, no figuran en nuestro inventario, aunque traemos aquí uno como ejemplo de la dificultad que entrañan a veces estas identificaciones. Al contrario de lo que en alguna ocasión se ha afirmado y de lo que apunta Menéndez Flores (2018a: 144-145), el álbum *El hombre del traje gris* no toma su título de la película *The Man in the Gray Flannel Suit* (1956), dirigida por Nunnally Johnson, protagonizada por Gregory Peck y traducida como *El hombre del traje gris*. En efecto podría parecerlo, y lo quiera Sabina o no la intertextualidad está ahí, pero en una entrevista con Fernando Sánchez Dragó para el programa *El faro de Alejandría* en el año 2002 él mismo aclaró que se trató de una casualidad —y, por tanto, deja afirmaciones como las de Menéndez Flores en casos de sobreinterpretación—:

[Javier] Gurruchaga, que es muy amigo pero también muy perverso, cada vez que yo sacaba un disco que yo creía que había encontrado un título precioso me venía inmediatamente, buscaba por todo el mundo la película o el libro que se llamaba igual; siempre lo encontraba: *Mentiras piasosas...* encontró varios. Yo era tan poco cinéfilo que ni siquiera sabía que existía *El hombre del traje gris*, una película de Gregory Peck que ahora tengo en mi casa enmarcada. Pero Gurruchaga los buscaba para decirme que estaba plagiando.⁴

Entre las alusiones del cancionero de Sabina hay, además, un grupo que se realiza en un claro sentido de homenaje. En rigor, muchas otras pueden considerarse como tales, pero estas forman parte de canciones expresamente panegíricas en las que son múltiples las alusiones e incluso citas de la obra del homenajeado. Se trata de uno

4 El programa al que pertenece esta entrevista se emitía en el Canal 9, cerrado desde hace años, lo que nos sitúa en la tesitura de tener que citar una entrevista a Sabina que solo es accesible a través de terceros y, por tanto, cuya perdurabilidad no podemos confirmar. Anotamos, con todo, el enlace de la misma, cuyo fragmento transcrito se produce en el intervalo 0:26:20-0:26:45: <https://youtu.be/IuUp2ou8Vkc> [Consultado 15/08/2023].

de los contextos en los que tradicionalmente más se ha practicado la intertextualidad —amplia y restringida— que en Sabina se concreta con claridad en cinco canciones: «Yo quiero ser una chica Almodóvar» (*Fyq*, 92), en homenaje a Pedro Almodóvar; «Mi primo El Nano» (*Ymmc*, 96), en homenaje a Serrat; «Postal de La Habana» (*Ymmc*, 96), en homenaje a Cuba; «Ratones coloraos» (*Dp*, 03), en homenaje a Jesús Quintero; «Menos dos alas»* (*Vr*, 09), en homenaje a Ángel González; y «Violetas para Violeta» (*Vr*, 09), en homenaje a Violeta Parra. A estas, que como se podrá comprobar en las correspondientes entradas del inventario que hemos elaborado integran numerosas alusiones a los trabajos de los artistas laudados —en el caso de «Postal de La Habana» (*Ymmc*, 96), a obras de varios artistas cubanos—, habría que sumar también «Por el bulevar de los sueños rotos» (*Ebm*, 94), que homenajea a Chavela Vargas pero solo incluye una alusión a su obra, en los versos «ponme la mano aquí, Macorina», / rezan tus fieles por las cantinas», que aluden a «Macorina», canción clásica del repertorio de la costarricense. Y en un contexto próximo debemos también considerar las pocas canciones en las que es posible observar una suerte de reescritura por parte de Sabina. Como detallamos en el citado inventario esto sucede, con grados diversos de cercanía respecto al texto fuente, en «Aves de paso» (*Ymmc*, 96) y «Violetas para Violeta» (*Vr*, 09) —aquí la reescritura es más bien métrica—, y apenas en «Pie de guerra» (*Al*, 05) y «Máter España» (*Al*, 05), que de no ser porque el propio Sabina las nombró versiones libérrimas de canciones precedentes, quizás no deberían siquiera considerarse reescrituras, sobre todo la segunda.

Por último, antes de concluir el comentario de las citas y, en especial, las alusiones que se realizan en el cancionero de Sabina a partir de títulos de textos o, sobre todo, fragmentos textuales, debemos recordar que, con frecuencia, los refranes, locuciones y demás unidades fraseológicas son estudiadas desde esta o una muy similar perspectiva intertextual. Ya vimos que, por ejemplo, muchos de quienes se han ocupado de las intertextualidades en la poesía de Ángel González abordan estos fenómenos en este grupo y, de hecho, Mortara Garavelli (1991: 296) recuerda que «una forma de cita es el uso de proverbios». Es decir, en el grupo de las alusiones tal vez cabría considerar también

las múltiples ocasiones en las que Sabina emplea textual, parafraseada o desautomatizadamente unidades fraseológicas. Si bien nos parece que esta cuestión ya quedó suficientemente expuesta en capítulos anteriores y que lo único que podría aportar su consideración como parte de las alusiones intertextuales externas sería un inventario similar al que ofrecemos más adelante. Un inventario de esa naturaleza —aunque, por supuesto, deseable por cuanto contribuiría a un más efectivo estudio posterior del cancionero de Sabina— no se nos antoja, sin embargo, tan necesario, en tanto que las unidades fraseológicas son en su mayoría más fácilmente detectables que las alusiones presentes en nuestro inventario, razón por la que nos hemos dado a la tarea de elaborar este y no otro.

Podemos ahora pasar ya, para terminar, a las intertextualidades externas que no dependen de la reproducción —más o menos textual o modificada— de títulos o fragmentos textuales. Son muy habituales las alusiones a obras literarias y cinematográficas por sus personajes y, en ocasiones, su contenido argumental. Un buen ejemplo de ello es «Gulliver» (*Mc*, 80), que alude al protagonista de *Los viajes de Gulliver* (1726), novela de Jonathan Swift de la que particularmente se referenciaría el viaje de Gulliver a Lilibut:

Un día
 los enanos se rebelarán
 contra Gulliver. [...]
 Pobre de ti, Gulliver, pobre de ti,
 el día que todos los enanos
 unan sus herramientas y su odio,
 sus costumbres, sus vicios, sus carteras,
 sus horarios...
 no podrán perdonarte que seas alto. [...]
 [Te acusarán] de ser gigante en el país de los enanos.

Casos como estos son relativamente frecuentes y, por lo general, llevan un nombre que permite su fácil identificación. Otro ejemplo: los versos «y aprendí que estar quebrado / no es el infierno del Dante, / ni un currículo brillante / la lámpara de Aladino» aluden, respectivamente, a la primera de las tres partes de la *Divina comedia* de Dante Alighieri

y al cuento *Aladino y la lámpara maravillosa*, que forma parte de *Las mil y una noches*. Esta circunstancia nos conduce también a la mención de nombres de personajes literarios o cinematográficos sin necesidad de que se aluda al significado que tienen en su texto fuente, aunque inevitablemente remitan a él; por ejemplo, las múltiples presencias de don Juan y de los enamorados Romeo y Julieta. Aunque se producen casos de personajes menos conocidos, como la mención en «que entre el Tarot, Corto Maltés y Bob Marley, / le propuso abortar», de «Barbi Superestar» (19d, 99), al capitán Corto Maltés, un personaje de la serie de cómics italiana homónima creado por Hugo Pratt: «hombre de mar, aventurero, amante de las causas perdidas, no es extraño que Sabina lo cite en una de sus canciones, abrazando su propia odisea marítima y siguiendo el rastro de sus huellas porteñas. Sabina lo cita en “Barbi superestar” como parte de la iconografía del chulo de playa» (García Gil, 2012: 96-97). A lo largo de su cancionero, Sabina acude —y mucho— a los nombres de personas o personajes, lo que cabe interpretar como intertextualidades externas, aunque las más de las veces, en su caso, no entrañen dificultades de identificación. Un ejemplo destacable —por torrencial— es la letanía final de «Si volvieran los dragones»* (Ez, 98):

Si volvieran los dragones,
 Robin Hood, las amazonas,
 Marco Polo, Nosferatu,
 Garcilaso, Casanova,
 Buster Keaton, Mata Hari,
 don Quijote, Macedonio,
 Moby Dyck, Los Bucaneros,
 Nostradamus, Celedonio,
 Sargent Pepper, Goyeneche,
 Sitting Bull, La Violetera,
 Janis Joplin, Doctor Jekyll,
 D'Artagnan, la primavera,
 el Cantar de los Cantares,
 Greta Garbo, el Tempranillo,
 Babilonia, Julio Verne,
 Camarón, los conventillos,
 Gulliver, Sierra Maestra,
 Bonny and Clyde,

La Magdalena,
 Camelot, los alquimistas,
 Atahualpa, Bonavena,
 la tetona de Fellini,
 Bakunin, las ilusiones,
 Espartaco, Mesalina,
 las cigüeñas, los bufones,
 si volvieran los dragones...

Lo más notable de este recurso intertextual es que con frecuencia aparecen personas pertenecientes a la actualidad —por lo general, política o musical— y personajes de la cultura pop o contemporánea, cuya presencia en un texto de intención literaria es sin duda posmoderna. Un verso particularmente ejemplificativo de esta circunstancia es aquel de «Canción de cuna de la noche y los tejados» (*Dp*, 03) que dice «Sancho y Don Quijote, Mortadelo y Filemón», pues sitúa en una misma dimensión —casi de forma comparativa— a dos parejas fundamentales de la cultura española: una, la conformada por los protagonistas del *Quijote*, la obra literaria más ilustre de nuestra literatura, y en consecuencia destacado integrante de la tradición; la otra, el dúo de detectives de cómic creado por Francisco Ibáñez ya en la segunda mitad del siglo xx y, por múltiples aspectos como su propia condición de historieta, la desverguenza, el humor, la intertextualidad paródica, etc., ejemplo no solo de la cultura pop sino de posmodernidad.

En este contexto de menciones de personajes y/o alusiones al contenido semántico de las obras a las que pertenecen es donde se ubican la amplísima mayoría de las referencias bíblicas que hace Sabina. Hemos venido ofreciendo en los capítulos anteriores variados ejemplos de este recurso, vinculado con la intertextualidad (Soto Zaragoza, 2023b: 196-197), pero valga uno nuevo para reafirmar lo dicho: cuando en «Eclipse de mar» (*Mp*, 90) Sabina escribe «que a piscis y acuarios les toca / el vinagre y la hiel» está aludiendo a dos pasajes de la crucifixión pues, antes de subir a la cruz, «dieron de beber a Jesús vino mezclado con hiel; pero él lo probó y no lo quiso beber» (Mt. 27:34) y, cuando estaba ya crucificado y próximo a expirar, uno de los soldados «fue corriendo a buscar una esponja, la empapó en vinagre, la puso en una caña y le dio de beber» (Mt. 27:48). Podrá

comprobarse, sin embargo, que en nuestro inventario de citas y alusiones no figura ninguna intertextualidad bíblica. La razón responde, como en el caso de las unidades fraseológicas, a la particularidad del caso, que se beneficiaría mucho más de un inventario específico que amplíe la ya amplia nómina de ejemplos que se han ofrecido previamente (Menéndez Flores, 2016: 277; Ortuño Casanova, 2015; Moya, 2023; Soto Zaragoza, 2023b). De igual modo, en dicho inventario y como allí se indica, se ha debido emplear un cierto criterio selectivo, y se ha optado por consignar solo aquellas intertextualidades de perceptibilidad menos clara, por lo que, entendiendo que las alusiones a personajes y obras literarias —con nombres que las identifican con claridad— no aparejan dificultad en su reconocimiento —y que, habida cuenta de casos como el de «Si volvieran los dragones»* (*Eí*, 98), resultaría de una extensión desmedida, más propia de un glosario—, solo se consignan aquellas que, como el caso de «Gulliver» (*Mc*, 80), se han considerado más relevantes.

Para terminar, nos parece interesante al menos anotar, por la variedad textual que ello supone, la presencia —eso sí, secundaria— de algunas intertextualidades pertenecientes a las artes pictóricas. Sin duda la más notable es la de «Güisqui sin soda» (*Jyp*, 85), cuyos versos «y de las dos majas de Goya, prefiero / la misma que tú» remiten, como es lógico, a *La maja desnuda* y *La maja vestida*, lienzos pintados por Francisco de Goya entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. También destacable —por su mayor implicitud— es el caso de «Vámonos pa'l sur» (*Dc*, 02), en la que el texto original introducido en el texto de destino son —somera descripción mediante— las *Latas de sopa Campbell* pintadas en 1962 por Andy Warhol y en las que el sujeto de la canción parece no tener interés en gastarse un dinero para el que puede encontrar fines más hedonísticamente disfrutables: «porque invertir en latas de sopa boba / es como barnizar el propio ataúd».

1. Inventario alfabético de citas y alusiones

En aplicación de un necesario criterio de selección, se incluye en este inventario las citas y las alusiones intertextuales que consideramos

menos patentes y reconocibles por un lector/oyente medio.⁵ Debe advertirse que, aunque se ha procurado identificar el mayor número posible de intertextualidades, el listado, que se ofrece ordenando las canciones alfabéticamente, a buen seguro no será definitivo y depende de nuestra propia capacidad lectoral. Se han incorporado asimismo tanto intertextualidades no identificadas pero señaladas por el propio Sabina como otras algo dudosas pero posibles.

Como hemos indicado en las páginas anteriores, se excluyen de esta recopilación tanto las intertextualidades bíblicas como las unidades fraseológicas, ambos recursos que sería conveniente inventariar aparte, y en el caso del segundo por lo general de sencilla identificación. Del mismo modo, se ha procurado reducir al máximo las indicaciones de los numerosísimos personajes procedentes de obras ajenas traídos a colación por Sabina, que solo se anotan en los casos en los que se ha estimado oportuno hacerlo, sea porque la identificación no es del todo clara o porque aparecen acompañados de otra información que merece ser consignada.

«19 días y 500 noches» (*19d*, 99)

El verso «ladrando a las puertas del cielo» parafrasea —descontando la traducción, solo cambia el verbo— la canción de Bob Dylan «Knockin' on Heaven's Door» (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973).

«A la orilla de la chimenea» (*Fyq*, 92)

Los versos «puedo ponerme cursi y decir / que tus labios me saben igual que los labios / que beso en mis sueños» con los que comienza

5 Es importante tener en cuenta que, por lo general, el lector tiene más facilidad para identificar algunas intertextualidades que el oyente. Es el caso particular de los títulos de obras artísticas marcados como tales, que no están incluidos en este inventario y que en la lectura presentan marcas como las mayúsculas, la cursiva, etc. que se pierden en la escucha.

la canción podrían considerarse —incluido por su posición— una paráfrasis de aquel con el que Pablo Neruda abriera el vigésimo de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), el celebrísimo «puedo escribir los versos más tristes esta noche» (Neruda, 1999a: 195).

«A mis cuarenta y diez» (19d, 99)

El verso «(perdón por la tristeza)» con el que termina la primera estrofa de la letra proviene inequívocamente —paréntesis incluidos— de un César Vallejo (1988: 343) que escribiera en sus *Poemas humanos*: «fue un domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano en el Perú. (Perdonen la tristeza)».

Los versos del estribillo «que el traje de madera que estrenaré / no está siquiera plantado» parecen tener origen brassensiano. El francés, en su canción «Le testament» (*Je me suis fait tout petit*, 1956) escribe «Est-il encor debout le chêne / Ou le sapin de mon cercueil?» (Brassens, 1991: 70).

El verso «y un D'Artacán que les ladre» es particularmente significativo, pues no alude a D'Artagnan, el personaje de Alejandro Dumas, sino a la versión canina de este que protagoniza la serie de animación *D'Artacán y los tres mosqueperros*, que se estrenó en España en 1982, aproximadamente una década antes de que nacieran Carmela y Rocío, las hijas de Sabina, a quienes se dirige en la estrofa de la que procede el verso y que, según podemos aventurar, vieron en algún momento esa serie de dibujos animados.

«A vuelta de correo» (Dp, 03)

Los versos «cursis enamoradas del amor / o pesimistas hartas de estar hartas / de decirme que no» aluden a la canción de Joan Manuel Serrat «Vagabundear» (*Mediterráneo*, 1971), que dice: «harto ya de estar harto, yo me cansé» (Serrat, 2000: 173).

«Adivina, adivinanza»

Los versos «la tuna compostelana cerraba la procesión / cantando a diez voces “clavelitos de mi corazón”» citan, en efecto, lo más reconocible de la canción tunera «Clavelitos» (1949), cuya letra firma Federico Galindo.

«Ahora que...» (19*d*, 99)

Cabría la posibilidad de plantear que el verso «ahora que el mundo está recién pintado» es una reelaboración de una parte del afamado comienzo de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Aquella que dice: «el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre» (García Márquez, 1995: 79).

Los versos «ahora que casi siempre tengo ganas / de trepar a tu ventana / y quitarme el antifaz» podrían tratarse de una alusión al Zorro, el enmascarado personaje creado por Johnston McCulley en 1919 que en algunas de las múltiples historias que ha protagonizado, en efecto, trepa por la ventana de su amada, Lolita Pulido.

«Amor se llama el juego» (F*yq*, 92)

Los versos finales del estribillo —«y cada vez más tú / y cada vez más yo / sin rastro de nosotros»— afirma Sabina (2010b: 131) que fueron «robados a Pablo del Águila». No miente el ubetense cuando confiesa este hurto, pues en la «Qasida del amor que se fue y no vino» de su amigo granadino encontramos, en efecto, los versos «y cada vez más tú y cada vez más yo / sin rastro de nosotros: / como una vieja historia que se repite siempre / como una bestia ciega que pasase mil veces tras de cada ventana» (Del Águila, 1989: 158).

Los versos «duele verte removiendo / la cajita de cenizas que el placer / tras de sí dejó» toman la imagen de las cenizas del amor de los versos de Francisco de Quevedo (1983: 512) «serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado», pertenecientes a su conocido soneto «Amor constante más allá de la muerte».

«Así estoy yo sin ti» (*Hdb*, 87)

En el verso «huraño como un dandi con lamparones» y según Menéndez Flores (2016: 47) la intertextualidad se produciría con «el superdotado prosista Francisco Umbral, al que Joaquín le afaná “dandi con lamparones” para componer el verso». No obstante, Menéndez Flores no precisa de qué escrito de la obra de Umbral —que ya por 1987, cuando Sabina publica *Hotel, dulce hotel*, era considerablemente extensa— procede el citado sintagma. En nuestra investigación, hemos consultado la que estimábamos la fuente más probable de ese «dandi con lamparones», la columna que Umbral escribió para *El País* entre 1976 y 1988, pero no hemos encontrado rastro de esa o ninguna expresión similar. Tampoco la hemos localizado en su libro de poemas *Crímenes y baladas* (1981). No obstante, lo cierto es que el propio Sabina, en la dedicatoria del álbum, anota lo siguiente: «el sagaz aficionado encontrará algún verso robado a Scott Fitzgerald (en “Oiga, doctor”), a Camilo José Cela (en “Oiga, doctor”), a Manolo Tena (en “Mónica”) y a Paco Umbral (en “Así estoy yo sin ti”)» (cit. por Menéndez Flores, 2018a: 127). Por tanto, el «dandi con lamparones» o cualquier otro fragmento de «Así estoy yo sin ti» debería, en efecto, provenir de alguna de las obras de Umbral, lo que sin embargo está aún por demostrar.

En los versos «oscuro como un túnel sin tren expreso, / negro como los ángeles de Machín» podemos observar dos intertextualidades. La primera es una alusión al poema de Ramón de Campoamor «El tren expreso», incluido en *Los pequeños poemas* (1871) —como sabemos, Sabina conoce a la perfección dicho poema (Tena, 2018: 452)—; la segunda, al bolero «Angelitos negros» (1946) de Antonio Machín, que es en realidad una musicalización del poema «Píntame angelitos negros», de Andrés Eloy Blanco, que han cantado muchos otros intérpretes.

«Aves de paso» (*Ymmc*, 96)

Como ya desvelara Miguel Ríos (en Valdeón, 2017: 264), el sintagma que da título a la canción está tomado del poema «Destino alegre»,

de José Hierro (1947: 47), que contiene los versos «somos aves de paso, nubes altas de estío, / vagabundos eternos» y que forma parte de su poemario *Tierra sin nosotros* (1947). Sin embargo, aunque la imagen de las aves de paso provenga de Hierro su significado aplicado a mujeres amadas fugazmente por el sujeto enunciador y la forma de expresarlo tienen otra procedencia. Carbonell (2011: 174-175) explica que Sabina le habría contado que la canción, que recuerda y elogia a distintas mujeres que pasan por la vida del sujeto enunciador y con las que mantiene fugaces encuentros sexuales, es una reelaboración de la canción de Georges Brassens «Les passantes» (*Fernande*, 1972) en la que el francés musicaliza un poema homónimo de Antonie Pol perteneciente a su libro *Émotions poétiques* (1918). De hecho, en *Con buena letra*, Sabina (2010b: 159), sin revelar del todo la jugada intertextual, apunta: «ojalá se note el exquisito perfume Georges Brassens», lo que claramente confirma que es del cantautor y no de Antonie Pol de quien recibe el texto. En efecto, si se compara la primera parte de la canción de Brassens con la de Sabina, se encuentran evidentes similitudes estructurales, pues, si la canción del español menciona a cada una de esas aves de paso y da después alguna información sobre ellas —por ejemplo: «a la misteriosa viuda de luto / que sudó conmigo un minuto / tres pisos en ascensor»—, idéntico proceder encontramos en la del francés —por ejemplo: «A celle qu'on voit apparaître / Un seconde, à la fenêtre, / Et qui, preste, s'évanouit, / Mais dont la svelte silhouette / Est si gracieuse et fluette / Qu'on en demeure épanoui» (Brassens, 1991: 246)—.

Además, entre las aves de paso con nombre propio que menciona Sabina en la canción se encuentra Justine, en lo que creemos es una alusión a *Justine o los infortunios de la virtud* (1791), novela del marqués de Sade, al que menciona directamente en «Ocupen su localidad» (*Rr*, 84), «Güisqui sin soda» (*Jyp*, 85) y «Pie de guerra» (*Al*, 05).

«¡Ay!, Carmela» (*Vr*, 09)

El título de la canción —dedicada a una de sus hijas y sin más trasfondo político que su título— se inserta en una tradición intertextual

cuyo anterior eslabón es la película *¡Ay, Carmela!* (1990), de Carlos Saura, que se basa en una obra de teatro homónima de José Sanchis Sinisterra estrenada en 1987, que a su vez evoca el estribillo de una canción popular de nombre «El paso del Ebro» que las tropas republicanas cantaban durante la Guerra Civil. Si Sabina tomó el título de su canción de una, de varias o de todas esas fuentes, solo podría aclararlo él mismo.

«Ay, Calixto»* (*Dp*, 03)

El nombre de Calixto, como es lógico, alude al personaje de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, con el que el de la canción comparte no solo el nombre sino también el destino trágico, pues al igual que el Calixto original, el de Sabina es un joven que termina suicidándose por cuestiones sentimentales. Ahora bien, a diferencia del personaje de Rojas, no es precisamente apuesto —«tenía tanto / sex-appeal / como Manolo el del bombo»—, la causa de su muerte esta vez es «un disparo / mortal de necesidad», y la razón no es la muerte de su amada sino haberla descubierto «decúbito-horizontal» en el coche con su padre —que es quien cuenta la historia y, por cierto, se llama también Calixto—.

Para describir la belleza de la chica, el sujeto enunciador afirma:

[...] y esas caderas
que estaban hechas para pecar
por las escaleras, [...]
para cantarle al oído
«reloj no marques las horas».

El verso entrecuadrado pertenece al bolero «El reloj» (1956), escrito por el mexicano Roberto Cantora y que, además de por él, ha sido cantado por múltiples intérpretes, entre los que tal vez habría que destacar a José José, que lo incluyó en su álbum *Romántico* (1981), y a Luis Miguel, que lo incluyó en *Romances* (1997).

Se cuela, además, una segunda referencia musical, en este caso en el relato de la insatisfacción que, a juicio del narrador, padecía la chica: «y no le daba / a su nena / la alegría / macarena / que el cuerpo de esa more-

na / sin alma / necesitaba». La intertextualidad se produce, como resulta evidente, con el primer y estribillístico verso de la conocidísima canción de Los del Río «Macarena» (*A mí me gusta*, 1993), que dice: «dale a tu cuerpo alegría Macarena» (cit. por Barrera Ramírez, 2022: 115).

«Barbi Superestar» (19*d*, 99)

Aunque no forman parte de lo que podríamos considerar la letra oficial de la canción, al final de la grabación pueden escucharse hasta cuatro intertextualidades. La primera, «I can't get no, I can't get no», remite a la conocida canción de The Rolling Stones «(I Can't Get No) Satisfaction» (*Out of Our Heads*, 1965). La segunda, «don't let me down, don't let me down», al sencillo de The Beatles con Billy Preston «Don't Let Me Down» (1969). La tercera son dos versos del tango de Enrique Santos Discépolo «Cambalache» (1934): «¿qué falta de respeto, / qué atropello a la razón!» (cit. por Russo, 1999: 156). Y la última, «estoy aquí en Madrid tan aburrido, / mirando cómo pasan las noches sin sentido»,⁶ parafrasea unos versos de la canción de Tequila «Necesito un trago» (*Matricula de honor*, 1978) que dicen «estoy aquí en mi casa muy aburrido / pasando como un tonto las horas sin sentido. / Estoy aquí en Madrid, tan aburrido / que recorro las calles sin rumbo ni sentido».⁷

«Blues del alambique»* (V*r*, 09)

Los versos «¿quién mató al capitán? / Lo hizo la tripulación» aluden, sin duda, a la culpabilidad colectiva de los villanos de la *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega (1995: 182): «FRONDOSO: [...] ¿quién mató al Comendador? / MENGO: Fuente Ovejuna lo hizo».

6 Todas las citas de Sabina reproducidas en este párrafo son transcripciones propias a partir de la escucha de la grabación de la canción.

7 Habiendo sido imposible localizar el libreto del álbum —que tal vez ni siquiera exista— ni ninguna otra reproducción de la letra, citamos directamente por una transcripción propia de la canción.

«Caballo de cartón» (*Rr*, 84)

Dado que el caballo de cartón que da título a la canción y figura en sus estribillos —«cuando la ciudad pinte sus labios de neón / subirás en mi caballo de cartón»— no es una imagen demasiado común, cabría la posibilidad de interpretar que Sabina la tomó de un poema de Luis Rosales en *Rimas* (1951) titulado «Autobiografía»: «así he vivido yo con una vaga prudencia de caballo de cartón en el baño, / sabiendo que jamás me he equivocado en nada, / sino en las cosas que yo más quería» (Rosales, 1979: 21). La imagen, desde luego, es ecléctica en la canción de Sabina, y por eso mismo da pie también a ser considerada una mención del caballo de cartón como mero juguete infantil, aunque la casi nula presencia de la infancia en el cancionero sabiniano conduce más bien a pensar que no. En cualquier caso, la intertextualidad con el poema de Rosales está ahí, sea o no consciente.

«Calle melancolía» (*Mc*, 80)

El verso «como quien viaja a lomos de una yegua sombría» alude inequívocamente al poema 7 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), en el que Pablo Neruda (1999a: 184) escribió: «galopa la noche en su yegua sombría».

Por otra parte, García Candeira (2018: 230) ha sugerido la posibilidad de que el verso «y me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama» aluda a o esté inspirado por uno similar que firmara Pablo del Águila (1989: 38): «mientras te abrazo cuando estás ausente». La conexión con el poeta granadino podría verse reforzada si se entiende que una imagen anterior de Sabina —«luego, de vuelta a casa, *enciendo un cigarrillo, / ordeno mis papeles*, resuelvo un crucigrama»⁸ procede de otros versos de Del Águila (1989: 50) que dicen «cojo un papel entonces, / lo relleno, / me fumo un cigarrillo».

8 Las cursivas son nuestras.

La similitud es algo remota, pero anotamos también la posibilidad de que el verso «de una fruta de sangre crecida en el asfalto» sea una suerte de paráfrasis extrema de la «sangre descubierta / en la tierra o las losas de la calle» de Ángel González (2010: 249) en «Ciudad Cero», poema de *Tratado de urbanismo* (1967).

«Camas vacías» (*Dc*, 02)

Luis Cardillo (2003: 176) apuntó la posibilidad de que el verso «la boca que era mía ¿de qué boca será?» tenga su origen en el tango de Alfredo Le Pera «Sus ojos se cerraron» (1935), donde leemos: «su boca, que era mía, ya no me besa más» (cit. por Russo, 1999: 160).

«Carguen, apunten, fuego» (*Mc*, 80)

El verso «queda el pobre consuelo de andar, de cuando en cuando» recuerda mucho al «queda quizá el recurso de andar solo» que escribiera Ángel González (2010: 200) al final del «Inventario de lugares propicios al amor» de *Tratado de urbanismo* (1967). La posible alusión cobra aun más sentido si se recuerda que, en ambas composiciones —cada una a su manera—, el yo se encuentra en una situación de soledad e incluso de cierta crisis existencial.

«Cecilia»* (*Eí*, 98)

En el verso «le regalo un vestido y un amor» señala Menéndez Flores (2016: 51) una referencia al título de la canción de Fito Páez —que firma también la letra por lo que, en rigor, estaríamos ante una auto-cita del argentino, pero no de Sabina— «Un vestido y un amor» (*El amor después del amor*, 1992).

«Cerrado por derribo» (*19d*, 99)

Al final de los versos «por las arrugas de mi voz / se filtra la desolación / de saber que éstos son / los últimos versos que te escribo» encontra-

mos una clara reutilización del final del vigésimo de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda (1991a: 196): «aunque éste sea el último dolor que ella me causa, / y éstos sean los últimos versos que yo le escribo». No es la única presencia del poeta chileno en la canción, pues en «los versos del capitán» Sabina alude a su poemario así llamado y publicado en 1952.

«Cómo decirte, cómo contarte»

El verso «buscando el tiempo perdido» está tomado del título de la novela en siete partes de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, publicada entre 1913 (*Por el camino de Swann*) y 1927 (*El tiempo recobrado*).

«Como te digo una co te digo la o»* (19d, 99)

La canción toma prestada la frase «España va bien» atribuida al presidente del Gobierno de España José María Aznar, a quien Sabina en ningún momento cita pero al que alude a través de un mínimo retrato: «porque el del bigote / no tiene carisma / (como te digo una co te digo la o) / y habrá quien lo vote, / que hay gente pa' to, / ¡España va bien! / será para él, / si total, le tocó en una rifa».

Por otra parte, en clara alusión al por entonces príncipe Felipe, se menciona el tipo de personaje del príncipe azul.

«Con la frente marchita» (Mp, 90)

Encontramos aquí una de las referencias intertextuales más claras del cancionero de Sabina. Contrariamente a lo que en él es habitual, autor y obra aparecen mencionados —juntos, además, y con claridad— en los versos «te morías por volver / “con la frente marchita” cantaba Gardel», que evidentemente citan el tango «Volver» (1934) cuya letra firma Alfredo Le Pera y que cantó, antes que los muchos que después vinieron, Carlos Gardel. Su inconfundible estribillo es el que cita Sa-

bina: «volver / con la frente marchita, / las nieves del tiempo / platearon mi sien...» (cit. por Russo, 1999: 153).⁹ Una pequeña genialidad del ubetense es incluir la palabra *volver* en el final del primer verso y hacerla así rimar con *Gardel*.

«Con un par» (*Mp*, 90)

En el verso «menudo aprendiz de brujo», empleado para describir al Dioni, hay una probable alusión a la icónica escena de la película musical animada *Fantasia* (1940), de Walt Disney Pictures, en la que se animaba «El aprendiz de brujo» (1897) de Paul Dukas quien, a su vez, compuso su poema sinfónico a partir de una balada homónima de Johann Wolfgang von Goethe, «Der Zauberlehrling» (1797), cuyo argumento —escobas vivientes incluidas— no varió en la animación de Disney, que protagonizó Mickey Mouse.

«Conductores suicidas» (*Fyq*, 92)

Es sabido que la letra de esta canción la escribió Sabina, como él mismo ha contado, pensando en Manolo Tena (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 324). Se entiende, por tanto, que el verso «al borde del abismo» esté tomado literalmente de la letra de la canción de Alarma!!! «Tu amor» (*Alarma!!!*, 1984), escrita precisamente por Manolo Tena y Jaime Asúa.

«Contigo» (*Ymmc*, 96)

Los versos «yo no quiero París con aguacero / ni Venecia sin ti» aluden por un lado al inicio de «Piedra negra sobre una piedra blanca»,

9 En el plano del contenido y los recursos constructivos, que se acercan más a la intertextualidad amplia que a la que aquí estudiamos, De Miguel Martínez (2018: 126-127) ha destacado la interrelación de ambos textos.

perteneciente a los *Poemas humanos* de César Vallejo (1988: 339), que escribe «me moriré en París con aguacero», y, por otro lado, a la canción de Charles Aznavour «Venecia sin ti», de su álbum *Canta en español* (1965).

Las continuas sucesiones de «yo no quiero» que construyen el armazón de la letra retrotraen, como ha señalado Menéndez Flores (2016: 48), a la canción de Charly García «Yo no quiero volverme tan loco» (*Yendo de la cama al living*, 1982), que se edifica con la misma técnica anafórica, por ejemplo:

Yo no quiero volverme tan loco,
 yo no quiero vestirme de rojo,
 yo no quiero morir en el mundo hoy.
 Yo no quiero ya verte tan triste,
 yo no quiero saber lo que hiciste,
 yo no quiero esta pena en mi corazón. [...]

Yo no quiero meterme en problemas,
 yo no quiero asuntos que queman,
 yo tan solo les digo que es un bajón.
 Yo no quiero sembrar la anarquía,
 yo no quiero vivir como digan,
 tengo algo que darte en mi corazón
 (cit. por Menéndez Flores, 2016: 48).

Conocida la admiración que profesa Sabina por el argentino (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 125), tiene bastante sentido que no estemos ante una retrotracción sino ante una intertextualidad consciente pues, como apunta con inteligencia Menéndez Flores (2016: 48), el verso de Charly García «yo no quiero saber lo que hiciste» aparece en la canción de Sabina apenas modificado —«yo no quiero saber por qué lo hiciste»— y otro verso, «yo no quiero vivir como digan» resume toda la esencia de la canción del andaluz. Además, olvida Menéndez Flores señalar que el verso de García «yo no quiero sembrar la anarquía» comparte la negativa por la siembra —cuanto menos, infrecuente— con el de Sabina que dice «yo no quiero sembrar para mañana».

Por otra parte, nótese que Sabina juega en el estribillo con la clásica paradoja del matar y morir de amor —«y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres»—, como también hace, por ejemplo, Pablo Milanés en unos versos de su conocida «Yolanda» (*Yo me quedo*, 1982)—: «si me faltaras, no voy a morirme; / si he de morir, quiero que sea contigo».¹⁰

«Cuando era más joven» (*Jyp*, 85)

El sintagma que da título a la canción pudo Sabina haberlo tomado de «Infancia y confesiones», poema de Jaime Gil de Biedma en *Compañeros de viaje* (1959) que se inicia con el verso «cuando yo era más joven» (Gil de Biedma, 2010: 122) y que, como la canción de Sabina, gira en torno a una mirada hacia el propio pasado.

«Cuando me hablan del destino» (*Dc*, 02)

Según Menéndez Flores (2016: 52) el verso «espejismos rosiclères» sería un guiño al tango «Rosicler» (1946), escrito por Francisco García Jiménez.

Además, hay un par de referencias literarias en los versos «y aprendí que estar quebrado / no es el infierno del Dante, / ni un currículo brillante / la lámpara de Aladino». Sabina alude, respectivamente, a la primera de las tres partes de la *Divina comedia* de Dante Alighieri y al cuento *Aladino y la lámpara maravillosa*, que es parte de *Las mil y una noches*.

«Cuenta conmigo»* (*Ot*, 12)

El verso «con chándal y a lo loco» parafrasea el título de *Con faldas y a lo loco*, traducción en España de la película de Billy Wilder *Some Like It Hot* (1959).

¹⁰ Citamos por la reproducción de la letra que está disponible en la página web oficial de Pablo Milanés: <https://www.milanespablo.com/disco/yo-me-quedo/> [Consultado 09/08/2023].

«De purísima y oro»* (19d, 99)

Consideremos los siguientes versos: «habían pasado ya los nacionales, / habían rapado a la señá Cibeles, / cautivo y desarmado / el vaho de los cristales». Encontramos dos alusiones. En los primeros dos versos el texto aludido es el chotis «Ya hemos pasao» (1939), cantado por Celia Gámez —a quien Sabina nombra también en la canción— y escrito por Manuel Talavera como respuesta al «No pasarán» (1937) republicano (Torres Clemente, 2020):

Ya hemos pas[a]o, decimos los facciosos,
Ya hemos pas[a]o, gritamos los rebeldes
Ya hemos pas[a]o y estamos en el Prado
Mirando frente a frente a la señá Cibeles
(cit. por Piñeiro Otero, 2005: 144).

Por otro lado, el verso «cautivo y desarmado» es una alusión al último parte de la Guerra Civil, firmado en Burgos el 1 de abril de 1939 por Francisco Franco y radiado por el actor Fernando Fernández de Córdoba, que decía: «en el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. LA GUERRA HA TERMINADO» (cit. por García Jiménez, 1980: 65).

Los versos «reclinada en la barra de Chicote, / la “bien pagá” de-rrite con su escote / la crema de la intelectualidad» tienen una doble referencia musical castiza. En primer y más evidente lugar, se menciona la copla de 1934 «La bien pagá», escrita por Ramón Perelló Ródenas. Pero también es clara la alusión a los versos del chotis «Madrid» (1948) de Agustín Lara, en concreto a los versos que dicen «en Chicote un agasajo postinero, / con la crema de la intelectualidad» (cit. por Vázquez Montalbán, 2000: 417).

Al final de la canción, los versos «al día siguiente hablaban los papeles / de Gilda y del Atleti de Aviación» evocan el título de la película de Charles Vidor *Gilda* (1946), que protagoniza Rita Hayworth, a quien, por cierto, Sabina nombra en «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96).

«Dieguitos y mafaldas» (19*d*, 99)

De Miguel Martínez (2008: 122) ha apuntado con agudeza la posibilidad, más que probable, de que los «veinte años» que se mencionan en la apertura de la canción —que, recuérdese, está muy vinculada con Argentina— sean una alusión al conocido verso «que veinte años no es nada» (cit. por Russo, 1999: 153) del tango de Alfredo Le Pera «Volver» (1934).

«Doble vida»* (D*p*, 03)

Que la mujer de la canción se llame doña Inés es, por supuesto, una alusión al *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. De hecho, el tipo del donjuán es a menudo mencionado en el cancionero de Sabina.

«Donde dijeron digo decid Diego» (I*nv*, 78)

La imagen de la última estrofa —«y cantaremos la vida / y no abriremos la puerta / a la muerte mientras dentro / del cuerpo quede una gota / de deseo»— podría aludir a las conocidas como «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique, en las que la muerte, personificada, acude a visitar a don Rodrigo para llevárselo: «después de tanta hazaña / a que non puede bastar / cuenta cierta, / en la su villa d'Ocaña / vino la Muerte a llamar / a su puerta» (Manrique 1977: 160). Nótese como en ambas composiciones aparece la puerta a la que llama —o se sobreentiende que llama— la muerte, con la salvedad de que en las coplas manriqueñas la puerta se le abre mientras que Sabina incita a hacer lo contrario. La muerte personificada aparece en otras canciones del ubetense, pero solo en «Pongamos que hablo de Madrid» (M*c*, 80) —«cuando la muerte venga a visitarme»— y en «Martínez»* (O*t*, 12) —«lo llamó la muerte y él no abrió la puerta»— la encontramos en la actitud de visita que la conecta directamente con los versos de Manrique.

«Donde habita el olvido» (19*d*, 99)

El título de la canción, que procede del final de su estribillo —«una vez me contó / un amigo común, que la vio / donde habita el olvido»— modifica ligeramente el título de *Donde habite el olvido* (1933), de Luis Cernuda, cuyo primer poema se abre y cierra con ese verso, que como es bien sabido tomó del final de la rima LXVI de Gustavo Adolfo Bécquer (1965: 85): «donde habite el olvido, / allí estará mi tumba». Quizás —y solo quizás— este origen becqueriano sea la razón por la que, tras el primer estribillo e inmediatamente después del verso «donde habita el olvido», Sabina escribe «la pupila archivó / un semáforo rojo». Pudiendo haber escrito, en lugar de *pupila*, *mirada* —el sustantivo *ojos* lo emplea poco después—, que no altera ni el cómputo de versos ni el ritmo, Sabina escoge emplear un término muy presente en las *Rimas* de Bécquer, de la que es destacable adalid el célebre planteamiento de su rima XXI: «¿qué es poesía?, dices, mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul» (1965: 66).

«Dos horas después»* (A*l*, 05)

Parece bastante claro que los versos «han pasado los días como hojas / de libros sin leer» reformulan el verso de Jaime Gil de Biedma (2010: 238) «como libros leídos han pasado los años», de su poema «Antes de ser maduro» en *Poemas póstumos* (1968). No obstante, como ha detallado Núñez Díaz (2021: 178-179), esos versos forman parte de la contribución de José Manuel Caballero Bonald a la canción, pues están tomados de uno de los dos poemas —uno suyo y otro de Sabina— que la conforman, ambos presentes en *A vuelta de correo* (Sabina, 2007: 72-73). La intertextualidad, por tanto, existe en el cancionero de Sabina, pero el crédito de generarla pertenece a Caballero Bonald.

«El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Ebm*, 94)

Es mérito de Menéndez Flores (2016: 47) el hallazgo del origen del título de la canción, que procede del poema «Blues de la escalera», de Antonio Gamoneda en su libro *Blues castellano* (1982).

Más evidentes resultan tres alusiones en la letanía final de la canción. La primera, «por cantar... aquel tango de *El día que me quieras*», menciona un tango de 1934 escrito por Alfredo Le Pera e interpretado por Carlos Gardel, pero la intertextualidad no queda solo en la mención marcada del título del tango, sino que va más allá, pues Le Pera parte de un poema de igual título de *El arquero divino* (1919), de Amado Nervo. La segunda alusión está en el verso «por cantar... con mi primo Rosendo a su manera» y es doble. Evidentemente Sabina se refiere al sencillo «Maneras de vivir» (1981) del grupo Leño, que integraba Rosendo, pero al hacerlo —y creemos que es intencionado— remite también a la canción «A mi manera», interpretada por múltiples artistas y con varias versiones y un origen francés menos conocido pero cuya popularidad recae indudablemente sobre la versión que interpretó Frank Sinatra en su álbum *My Way* (1969). La tercera y última alusión está en «por cantar... allá en el rancho grande una ranchera» y remite a las películas mexicanas *Allá en el Rancho Grande* dirigidas por Fernando Fuentes en 1936 y 1949 —aunque la más icónica es la primera, la interpretación del tema «Allá en el Rancho Grande» de Jorge Negrete en la segunda ha tenido mucha más difusión posterior—.

«El Café de Nicanor» (*Dc*, 02)

Consideremos los siguientes versos:

Y el último disparate
de Nicanor,
que, cuando le preguntaron
si había estado enamorado,
como es un hombre sincero,
«yo, no señor —contestó—,
yo siempre fui camarero».

Aquí Sabina toma prestada una conversación de *Pasión de los fuertes* (1946), de John Ford: «Mac, ¿te has enamorado alguna vez? | No, he sido camarero toda mi vida». Se trata de una intertextualidad que advirtió De Miguel Martínez (2008: 56), de quien citamos su reproducción del diálogo en su versión doblada en español.

«El caso de la rubia platino» (19d, 99)

El verso «con luz de gas brilló mi lámpara de Aladino...» alude al cuento *Aladino y la lámpara maravillosa*, una de las numerosas historias que cuenta Scheherezade en *Las mil y una noches*.

«El rocanrol de los idiotas» (Ymmc, 96)

El verso «tú con mil y una noches que olvidar» alude claramente al título de la colección de cuentos y relatos populares orientales *Las mil y una noches*, mientras que los versos «y por casualidad / comenzó a tocar / la flauta de Bartolo» lo hacen —con sutil sexualización— a la canción infantil que, aunque varíe su segunda parte, suele presentar siempre los versos iniciales «Bartolo tenía una flauta / con un agujero solo» (cit. por Gil, 1981: 129).

Por otra parte, algo más sutiles resultan los versos «el dios de la tormenta quiso abrir / la caja de los truenos y tronó», pues la evidente intertextualidad mitológica con el dios griego Zeus —o el romano Júpiter— permite interpretar que la expresión *abrir la caja de los truenos* —que Seco (2005: 226) define como «tomar medidas graves»— es además una alusión al mito de la caja de Pandora, pues es también común el empleo de la expresión *abrir la caja de Pandora*, si bien su significado no es exactamente el mismo —Seco define *caja de Pandora* como «cosa de la que inesperadamente pueden derivarse daños» (2005: 226)—.

En el mismo sentido, puede anotarse en «mirada azul» una posible evocación de la pupila azul de Gustavo Adolfo Bécquer, presente hasta en tres ocasiones en su rima XIII, aunque mucho más ampliamente conocida por el principio de la rima XXI: «¿qué es poesía?, dices mientras clavás / en mi pupila tu pupila azul» (Bécquer, 1965: 66).

Como en otras canciones, la parte final contiene varias intertextualidades; son en este caso cuatro, todas musicales. La primera, en el verso «go Johnny go, go, go, go», reproduce el conocido estribillo de la canción de Chuck Berry «Johnny B. Goode» (*Chuck Berry Is on Top*, 1959). La segunda, en un verso que dice solo «All you need is love», el sencillo homónimo de The Beatles, de 1967. La tercera, en los versos «A bam ba baluba balam bam bu. / Tutti frutti», alude al estribillo de la canción «Tutti Frutti» (1955) de Little Richard y Dorothy LaBostrie. La cuarta, en los versos «Don't worry. / El rocanrol de los idiotas. / Be happy», escinde el título de «Don't Worry Be happy» (1988), sencillo de Bobby McFerrin.

«Enemigos íntimos»* (*Eí*, 98)

Los versos «*Ne me quitte pas, Circo beat, / Y jugar por jugar, Let it be*» incluyen cuatro alusiones musicales. Dos de ellas son a obras ajenas: la canción de Jacques Brel «Ne me quitte pas» (1959) y la de The Beatles «Let It Be», del álbum homónimo de 1970. Las otras dos son autocitas: a la canción de Sabina «Jugar por jugar» (*Ymmc*, 96) y a la de Fito Páez «Circo Beat», del álbum homónimo de 1994.

«Es mentira» (*Ymmc*, 96)

El verso «es mentira que nos quisimos tanto» tendría su origen en el bolero de Pedro Junco Jr. «Nosotros» (1942), donde se lee «nosotros, [/] que nos queremos tanto, [/] debemos separarnos, [/] no me preguntas más», según la opinión de Menéndez Flores (2016: 48), por quien citamos.

«Esta boca es mía» (*Ebm*, 94)

En «esta canción desesperada / no tiene orgullo ni moral» hallamos una alusión clara a «La canción desesperada» de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), de Pablo Neruda.

«Esta noche contigo»* (*Ebm*, 94)

En los versos «y serás mi invitada en paraísos / artificiales» se alude a *Les Paradis artificiels* (1860) de Charles Baudelaire. Se trata, no obstante, de una expresión que, desde que la acuñara el poeta francés para titular este conjunto de ensayos sobre el consumo de drogas y los estados alterados de conciencia que puede generar, se ha venido empleando dentro y fuera de la literatura para referir dichos estados. Ramón María del Valle-Inclán, por ejemplo, acude más de una vez a ella en *La pipa de kif* (1919). Sin duda, su presencia en la canción busca conectar con este significado, lógico además si se tienen en cuenta tanto la imagen del yo autoficticio de Sabina como la presencia de las drogas y el alcohol en su cancionero.

«Eva tomando el sol» (*Htg*, 88)

Llama la atención el parecido entre el «yo me llamaba Adán» del principio de la canción y el «yo me llamaba Abel» de Pablo del Águila (1989: 162) al comienzo de su poema «Como una vasta onda que perdiese su nombre». Teniendo en cuenta que en «Amor se llama el juego» (*Fyq*, 92) y tal vez en «Calle melancolía» (*Mc*, 80) pueden encontrarse también intertextos del granadino, quizás este caso se trate de algo más que de una coincidencia.

«Flores en su entierro»* (*Eí*, 98)

En el segundo estribillo de la canción encontramos el verso «una lágrima de Lili Marlene», que constituye una alusión nominal a la canción alemana de la Segunda Guerra Mundial «Lili Marleen» (1938) compuesta, como explica Nielsen (1997: 70), por Norbert Schultze con letra de Hans Leip sobre una chica parada frente al cuartel, bajo la luz de una farola, esperando a su amigo soldado. La tristeza que transmite la canción justifica, sin duda, la mención de la lágrima. Sabiendo la importancia que tiene Jaime Gil de Biedma para Sabina, no

debe pasarse por alto que en su poema «Ruinas del Tercer Reich», de *Moralidades* (1966), mencione a la chica de la canción:

Todo pasó como él imaginara,
allá en el frente de Smolensk.
Y tú has envejecido —aunque sonrías
wie einst, Lili Marlen. [...]

En la barra del bar —ante una copa—
plantada como cimbel,
obscenamente tú sonríes.
A quién, Lili Marlen? (Gil de Biedma, 2010: 196).

«Gulliver» (*Mc*, 80)

La canción alude al protagonista de *Los viajes de Gulliver* (1726), novela de Jonathan Swift de la que particularmente se referencia el viaje de Gulliver a Liliput:

Un día
los enanos se rebelarán
contra Gulliver. [...]

Pobre de ti, Gulliver, pobre de ti,
el día que todos los enanos
unan sus herramientas y su odio,
sus costumbres, sus vicios, sus carteras,
sus horarios...
no podrán perdonarte que seas alto.

«Hoy por ti, mañana por mí»* (*Ot*, 12)

En el final de la canción se cita el poema de Mario Benedetti «Te quiero», de *Poemas de otros* (1974). No se dice el nombre del poeta pero por él se cambia uruguayamente el estribillístico título de la canción de *ti* a *vos*:

«*Mi amor, mi
cómplice y todo
y en la calle
codo a codo
somos mucho
más que dos.*»

Hoy por mí, mañana por vos.

Hay que hacer notar que Sabina y —más probablemente— Serrat dividen en dos cada uno de los versos de Benedetti, que originalmente son solo tres.

«Inventario» (*Inv*, 78)

El verso que abre la canción, «las cosas que me dices cuando callas», bien podría aludir al célebre «me gustas cuando callas porque estás como ausente» de Pablo Neruda (1999a: 191) en el poema 15 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924).

Teniendo en cuenta que el destinatario del discurso es una chica que es o fue interés amoroso del sujeto enunciador, el verso «la ceniza que queda, los despojos» parece aludir con cierta claridad a los versos «serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado» de Francisco de Quevedo (1983: 512) en su soneto «Amor constante más allá de la muerte». A la confirmación de esta relación intertextual contribuye el empleo del quevedesco *despojos*, sustantivo plural presente en varias composiciones del poeta áureo.

«Juana la loca» (*Rr*, 84)

El estribillo —«desde que te pintas la boca / en vez de don Juan te llamamos “Juana la loca”»— procede de un epigrama de José Luis García Martín, como el propio Sabina (2010b: 57) apunta en *Con buena letra*. Menéndez Flores (2016: 47) señaló que, de entre las obras de García Martín, el epigrama en cuestión procedía de *El enigma de Eros* (1982). Revisando el poemario no resulta difícil localizar que se

trata del poema titulado «Un triunfador» y que el hallazgo que tomó Sabina está en su final:

La boca se te llana cuando hablas
de tus muchas conquistas: los imberbes
poetas de provincia, con el verso (y el reverso)
inédito, tiernos potros del BUP
que han de escribir trabajos sobre ti (y los
invitas a conocerte a fondo), marchitos
efebos de diversas razas
que venales te ofrecen compañía
en las noches más solas... ¡Cómo
te envidio, mi principesco amigo! Estás
hecho, no ya un don Juan, toda una
doña Juana la Loca (García Martín, 1982: 36).

Merece la pena recordar las palabras del propio autor, que fue preguntado por un lector sobre la canción y respondió: «la letra de esa canción no es mía, pero está inspirada en un epigrama que yo publiqué, hace siglos, en la revista *Fin de siglo*. Joaquín Sabina, muy generoso, indicó mi nombre y quiso hacerme llegar la parte correspondiente de los derechos de autor. Yo me negué a aceptarlo porque la letra es suya, aunque unos versos míos sirvieran de pretexto» (cit. por Valdeón, 2017: 93).

Por otra parte, en el verso «soñando cuerpos desnudos entre sábanas de espuma» hay dos imágenes tomadas de Luis Cernuda. La segunda, las «sábanas de espuma», es por su originalidad la más evidente, y procede de uno de sus primeros poemas, en el que escribe: «Morir cotidiano, undoso / Entre sábanas de espuma» (Cernuda, 1993: 109). La primera de las imágenes, los «cuerpos desnudos» soñados es, sin duda, de estilo cernudiano, pero los cuerpos desnudos son una imagen más habitual, y solo el compartir verso con un claro préstamo del poeta sevillano —sumado, por supuesto, a la temática de la canción— nos permite sugerir la posibilidad de que aluda a los icónicos versos de «Te quiero» en *Los placeres prohibidos* (1931) que dicen «Te lo he dicho con el sol, / Que dora desnudos cuerpos juveniles» (1993: 192).

«Jugar por jugar» (*Ymmc*, 96)

Sobre los versos con los que se inicia la canción —«sugiero que el más triste de los presos / tenga derecho a sábanas de seda»—, afirma Sabina (2010b: 155): «se los robé a Reinaldo Sietecase». Dado que el argentino ejerce de periodista y presentador, se hace difícil saber con certeza si el robo al que alude Sabina se produjo sobre unas palabras escritas en prensa, dichas en algún medio televisivo o radiofónico —pues desde hacía algunos años Sabina ya iba de gira a Argentina—, o si por el contrario la leyó en alguno de sus libros. Hasta el año 1996, en el que se publica *Yo, mí, me, contigo*, Sietecase había publicado cuatro libros de poesía —*Y las cárceles vuelan* (1986), *Cierta curiosidad por las tetas* (1989), *Instrucciones para la noche de bodas* (1992) y *Fiesta rara* (1996)— y uno de crónicas de viajes —*El viajero que huye* (1994)—.

Hay una alusión a las golondrinas de la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer en la estrofa que dice «la vida no es un bloc cuadrículado / sino una golondrina en movimiento / que no vuelve a los nidos del pasado / porque no quiere el viento». Está claro que el movimiento de la golondrina remite al que estas efectúan en el poema becqueriano,¹¹ pero más claramente el verbo *volver* y los nidos apuntan a los dos primeros versos de la rima: «volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar» (Bécquer, 1965: 80).

Por último, el verso «la rana esconde un príncipe encantado» alude a lo que ya podríamos considerar casi un tópico —literario y cinematográfico— de los cuentos de hadas pero que parte de *El príncipe rana*, uno de los cuentos recopilados por los hermanos Grimm.

«La Biblia y el Calefón» (*19d*, 99)

El título coincide con el del programa argentino presentado originalmente por Jorge Guinzburg, que se emitió por primera vez en 1997 y

11 Nótese cómo aquí Sabina ensaya mínimamente un uso de la rima LIII —el del ir y venir de la golondrina relacionándolo con el paso del tiempo— que explotará años más tarde en «Leningrado» (*Lnt*, 17).

del que el propio Sabina (2010b: 286) anota que su canción fue sintonía —de ahí que apareciera solo en la edición argentina de *19 días y 500 noches*—. Pero además, tanto el programa como la canción toman su título del tango de Enrique Santos Discépolo «Cambalache» (1934), que dice: «y herida por un sable sin remache / ves llorar la Biblia / junto un calefón» (cit. por Russo, 1999: 156). No sabemos si la canción toma la referencia a través del programa o directamente a partir de Discépolo, pero sí podemos afirmar que Sabina conocía el famoso tango.¹²

«La canción de las noches perdidas» (*Fyq*, 92)

En la estrofa inicial se alude al título de «La canción desesperada» de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), de Pablo Neruda: «esta es la canción de las noches perdidas / que se canta al filo de la madrugada / con el aguardiente de la despedida, / por eso suena tan desesperada».

«La canción de los (buenos) borrachos»* (*Eí*, 98)

Como ha anotado Menéndez Flores (2016: 51), en los versos «le hacen coro / los “sultanes del swing”» se menciona la canción de Dire Straits «Sultans of Swing» (*Dire Straits*, 1978). Además, los versos «la balada / de la casada infiel» bien podrían interpretarse como una alusión al romance «La casada infiel» de Federico García Lorca en su *Romancero gitano* (1928).

«La canción más hermosa del mundo» (*Dc*, 02)

Entre los múltiples nombres traídos a colación en la letra, destacamos el verso «una lámpara de Alí Babá dentro de una chistera», en el que se diría que se aluden entremezclados dos relatos de *Las mil y una noches*: *Aladino y la lámpara maravillosa* y *Alí Babá y los cuarenta ladro-*

12 Véase la entrada para «Barbi Superestar» (*19d*, 99).

nes. Por otra parte, nótese que, entre numerosos personajes literarios o cinematográficos fácilmente identificables, se menciona a «Bola de Nieve», que bien podría ser Snowball, el personaje de *Rebelión en la granja* (1945), de George Orwell.

«La casa por la ventana» (*Ebm*, 94)

El verso «y no es bona Barcelona» alude al título de uno de los poemas más conocidos de las *Moralidades* (1966) de Gil de Biedma, «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera».

«La del pirata cojo» (*Fyq*, 92)

Entre la extensa letanía de profesiones exóticas en que consiste la canción, aparece «flautista en Hamelín», en alusión a la conocida leyenda alemana, cuya historia se conoce fundamentalmente por los hermanos Grimm. Al personaje protagonista lo menciona, ya directamente, también en «Vinagre y rosas»* (*Vr*, 09).

«Lágrimas de mármol» (*Lnt*, 17)

En una conferencia de prensa que ofreció en México para presentar *Lo niego todo*, el propio Sabina reveló que el verso «viví para cantarlo», que podría leerse simplemente como una paronomasia de la unidad fraseológica *vivir para contarlo*, es en realidad un doble homenaje, a la antología de José Manuel Caballero Bonald *Vivir para contarlo* (1969) y a las memorias de Gabriel García Márquez *Vivir para contarla* (2002) (en Agencia EFE, 2017: 1:30-1:55).

«Lágrimas de plástico azul» (*Dc*, 02)

Según Menéndez Flores (2016: 52), el verso «tribus de los mares del sur al oeste de la frontera» sería un homenaje a la novela de «su admirado» Manuel Vázquez Montalbán *Los mares del sur* (1979).

«Leningrado» (*Lnt*, 17)

Toda la canción está articulada, mediante los estribillos, a partir de la experiencia de la golondrina en el balcón del yo: «a años luz de la rutina / anidó una golondrina / en mi balcón», «y flotando entre las ruinas / enviudó una golondrina / en mi balcón», «y de vuelta a la oficina / se estrelló una golondrina / en mi balcón». Se trata de un uso originalísimo de la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer, ya no solo de sus dos primeros versos, que son los más apreciables textualmente, sino de todo su ir y venir relacionado con el paso del tiempo:

Volverán las oscuras golondrinas
 en tu balcón sus nidos a colgar,
 y otra vez con el ala a sus cristales
 jugando llamarán;

pero aquellas que el vuelo refrenaban
 tu hermosura y mi dicha al contemplar,
 aquellas que aprendieron nuestros nombres,
 ésas..., ¡no volverán! (Bécquer, 1965: 80).

«Los perros del amanecer» (*Htg*, 88)

El verso «y vuelve Nosferatu al ataúd» evoca la película muda alemana *Nosferatu: una sinfonía del horror* (1922) —habitualmente referida solo como *Nosferatu*—, dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. La película se basa en el *Drácula* (1897) de Bram Stoker, a cuyo icónico personaje ya mencionaba Sabina en «Ocupen su localidad» (*Rr*, 84).

Por otro lado, la imagen del verso «cuando no salen trenes para el cielo» no solo puede considerarse muy propia del Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* (1940), sino quizás y hasta cierto punto una intertextualidad de algunas imágenes similares que aparecen en ese poemario, a saber: «el tren y la mujer que llena el cielo» (García Lorca, 1996: 516), «así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes» (1996: 538), e incluso «¡qué silencio de trenes boca arriba!» (1996: 547).

«Maldito blues»* (*Ot*, 12)

El verso «que un caballo en Troya tumbó la ciudad de una coz» alude sin duda al celeberrimo ardid usado por los griegos para atravesar las murallas de Troya y que es sobre todo conocido por relatos literarios como la *Odisea*, de Homero, o la *Eneida*, de Virgilio. El verso siguiente, «la Caperucita se ha comido al Lobo Feroz» invierte los acontecimientos de *Caperucita roja*, uno de los cuentos infantiles conocidos fundamentalmente por los hermanos Grimm.

«Martínez»* (*Ot*, 12)

Para la conexión del verso «lo llamó la muerte y él no abrió la puerta» con las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique, véase la entrada para «Donde dijeron digo decid Diego» (*Inv*, 78).

«Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94)

Hallamos en la letanía que constituye esta canción algunas referencias literarias que creemos conveniente anotar. En primer lugar, el verso «tenemos talones de Aquiles sin fondos» remite al personaje de la mitología griega y de la *Iliada* de Homero cuyo único punto débil era su talón. La mención a las «guerras de Macondo», por supuesto, es una alusión a *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Y en «tenemos lolitas» se sirve Sabina de *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov.

Por otra parte, hay tres intertextualidades cinematográficas: en el verso «monjas de Fellini, curas de Berlanga» y en «gángsters de Coppola». En los casos de Luis García Berlanga y Francis Ford Coppola se trata de alusiones a personajes más o menos comunes en sus filmografías —del segundo inequívocamente Sabina tiene en mente la trilogía de *El Padrino*—. En el caso de Federico Fellini es posible que se refiera a su película *Roma* (1972).

«Máter España» (*Al*, 05)

El verso «¿por quién doblan las campanas?» alude inequívocamente a la novela de Ernest Hemingway *Por quién doblan las campanas* (1940), que no por casualidad se desarrolla durante la Guerra Civil española, presente en el *sui generis* retrato que de España hace Sabina en la canción.

Los versos «la del mono azul cobalto / y el caballo verde» aluden a los títulos de las revistas *Caballo verde para la poesía* (1935-1936) —revista poética dirigida por Neruda y editada por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre que se interrumpió con el estallido de la guerra— y *El mono azul* (1936-1937) —revista más combativa y popular coordinada por Rafael Alberti—.

A diferencia de lo que sucede con «Pie de guerra» (*Al*, 05), en esta canción no se aprecian alusiones a «Viva l'Italia», de Francesco de Gregori en su álbum homónimo de 1979, de la que es también «adaptación libérrima» (Sabina, 2010b: 250).

«Me plantó la princesita azul»* (*Dp*, 03)

Los versos «no digería / la magdalena / de Marcel Proust» aluden a *Por el camino de Swann* (1913), la primera de las siete partes de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, en la que se produce la célebre escena en la que el sabor de una magdalena mojada en té evoca en el protagonista una poderosa oleada de recuerdos de la infancia y desencadena una profunda reflexión sobre el tiempo y la memoria.

Se menciona también «la Novena», en alusión a la «Sinfonía n.º 9», de Ludwig van Beethoven.

«Menos dos alas»* (*Vr*, 09)

Al tratarse de un homenaje a Ángel González, la canción introduce algunas alusiones a su obra. Se mencionan directamente y por este orden —aunque sin marcar— los títulos de *Otoños y otras luces* (2001) y *Tratado de urbanismo* (1967), y con el verso «decía que morir se era tan grave» se alude al de su último y póstumo libro, *Nada grave*

(2008). Hay también una alusión gonzaliana en «tinta y papel», que evoca y sintetiza unos versos de «La palabra»: «de papel a papel, / de tinta en tinta» (González, 2010: 182).

Aparecen también dos referencias intertextuales ajenas al poeta. La primera, el verso «fumando espero» del estribillo, que está tomado del tango homónimo escrito por Félix Garzo en 1922 pero cuya difusión en España viene, sin duda, de la versión interpretada por Sara Montiel en la película *El último cuplé* (1957), de Juan de Orduña. La segunda, el verso «hasta ayudó a Caronte a quemar sus naves», donde se alude al barquero de la mitología griega encargado de transportar las almas de los fallecidos hasta el Hades a través de la laguna Estigia. Nótese, además, que la condición de barquero de Caronte es aprovechada para introducir la locución *quemar las naves*.

«Mi amigo Satán» (*Mc*, 80)

En la canción encontramos tanto una mención del protagonista del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe como una escena en que se imita hasta cierto punto la aparición de Mefistófeles en las dependencias de Fausto para tentarlo:

Las doce marcaba el reloj de la sala,
prendido de sueño la luz apagué
cuando oí una fuerte voz que me llamaba
y aparecióseme Lucifer.

«No tiembles de miedo —me advirtió—, que es falso
lo que te han contado los curas de mí».
«Conozco tus trucos —le dije al diablo—,
búscate otro Fausto y déjame dormir».

«Mi primo El Nano» (*Ymmc*, 96)

Es una canción en homenaje a Joan Manuel Serrat y, por tanto, cuenta con numerosas intertextualidades de su obra. Hay tres procedentes

de *Mediterráneo* (1971): el verso «vecino de Estambul, rey de Algeciras», que alude a «Mediterráneo», en concreto a los versos que dicen «yo, que en la piel tengo el sabor / amargo del llanto eterno / que han vertido en ti cien pueblos / de Algeciras a Estambul» (Serrat, 2000: 167); el verso «harto ya de estar harto de las fronteras», que toma esta repetición del inicio de «Vagabundear», «harto ya de estar harto, ya me cansé» (2000: 173); y el verso «y el siglo que deshoja su margarita», que viene de «La mujer que yo quiero», donde Serrat escribe «la mujer que yo quiero, no necesita / deshojar cada noche una margarita» (2000: 164). También hallamos dos referencias a una canción de otro álbum. «Detrás, está la gente» (*Bienaventurados*, 1987) cede su título para que Sabina escriba «detrás está la gente que necesita / su música bendita más que comer» y, más adelante, el verso «cada cual a su forma y a su modo» está también tomado de la canción del catalán, que dice «cada uno a su manera, / cada quien con sus modos; / detrás estamos todos» (2000: 307).

Además, Sabina acude también a las musicalizaciones de poemas hechas por el del Poble-sec.¹³ En el verso «va pidiendo escaleras para subir» leemos los versos de «La saeta» (*Dedicado a Antonio Machado, poeta*, 1969) y con los que Machado preludia, reproduciendo una saeta popular, su poema homónimo de *Campos de Castilla* (1912), que dicen «¿quién me presta una escalera / para subir al madero, / para quitarle los clavos / a Jesús el Nazareno?» (cit. por Machado, 1977: 125). El verso inmediatamente siguiente, «de tu falda a tu blusa, toca madera» tiene su origen en «La paloma» —canción del álbum homónimo de 1968 que musicaliza un conocido poema publicado por Rafael Alberti en *Entre el clavel y la espada* (1941)—, donde se dice «que tu falda era tu blusa» (Alberti, 1969: 39). Y, aunque con menor certeza, el verso «boca que mira» podría estar inspirado en la canción «La boca» (*Miguel Hernández*, 1972), originalmente un poema escrito por Miguel Hernández en *Cancionero y romancero de ausencias* (1958), que repite anafóricamente la imagen personificada de la boca con la

13 Estas, al no figurar en el cancionero que hemos consultado —cosa lógica, por otra parte—, se citan por sus poemas de procedencia.

que se abre el poema de Hernández (1984: 201): «boca que arrastra mi boca: / boca que me has arrastrado: / boca que vienes de lejos / a iluminarme de rayos».

Por otra parte, al definir a Serrat como un «loco hidalgo con yelmo de Mambrino / que no teme a gigantes ni a molinos», Sabina lo está identificando inequívocamente con el don Quijote de Miguel de Cervantes, tanto en su retrato como en la alusión al episodio más conocido de la primera parte del *Quijote* (1605), el capítulo VIII, donde el hidalgo confunde unos molinos de viento con gigantes.

«Mi vecino de arriba» (*Inv*, 78)

Es posible interpretar que la descripción del criticado y ridiculizado vecino como «un señor muy calvo, muy serio y muy formal» reformula paródicamente la presentación que en *Sonata de primavera* (1904) hacía Ramón María del Valle-Inclán (1975: 8) del Marqués de Bradomín, a quien presentaba como «feo, católico y sentimental». Quien ha indicado esta posibilidad ha sido Laín Corona (2024: 45-46), que señala como argumentos para sostener esta intertextualidad «la definición a través de tres calificativos, el último de los cuales termina con la sílaba aguda *-al* (*sentimental, formal*)» y «la incongruencia entre los presuntos valores éticos (*catolicismo/seriedad*) y los defectos físicos (*fealdad/calvicie*)».

«Mónica» (*Hdb*, 87)

En la dedicatoria de *Hotel, dulce hotel*, que recoge Menéndez Flores (2018a: 127), Sabina afirma que en la canción hay «algún verso robado» a Manolo Tena. El mencionado robo se produce en los versos «que en la frontera de los treinta / quema menos el amor / pero aún calienta», que parafrasean el de «Tu amor» de *Alarma!!!* (Mercury, 1984) —álbum del grupo homónimo al que perteneció Manolo Tena, firmante de la letra— que dice «tu amor, calienta pero no quema...» según ha explicado Menéndez Flores (2016: 47), por quien citamos.

«No permita la Virgen» (DC, 02)

El sintagma «rabo de nube» en el verso «la belleza es un rabo de nube» parece estar tomado del álbum *Rabo de nube* (1980), de Silvio Rodríguez.

«Noches de boda» (19d, 99)

En «ni ciento volando, ni ayer ni mañana» Sabina podría estar aludiendo al título del poemario de Gabriel Celaya y Amparo Gastón *Ciento volando* (1953), al que acudiría también poco después para titular su libro de sonetos *Ciento volando de catorce* (2001), como él mismo le contó a Menéndez Flores (2018a: 286-287).

«Nos sobran los motivos» (19d, 99)

Anota Menéndez Flores (2016: 51) que el verso «estas pilas de un timbre que se secó» remite a unos versos del tango de Discépolo «Yira, yira» (1930) —uno más de los popularizados por la voz de Gardel— que dicen «cuando estén secas las pilas / de todos los timbres / que vos apretás» (cit. por Russo, 1999: 115). Además, en el verso «este perro andaluz sin domesticar» alude Sabina al título del filme de Luis Buñuel *Un perro andaluz* (1929); en «esta guitarra huérfana y delirante / con su terco knock knockin' on heaven's door», a la canción de Bob Dylan «Knockin' on Heaven's Door» (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973); y en «la rueca de Penélope en el Luna Park» al canto segundo de la *Odisea* de Homero, en el que la esposa de Ulises teje y desteje un tapiz para evitar acabarlo y tener entonces que tomar un nuevo marido.

Para la relación con los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1926) de Pablo Neruda, véase la entrada para «Cerrado por derribo» (19d, 99), pues ambas canciones comparten el estribillo, que es donde se sitúa la referencia.

«Números rojos»* (*Al*, 05)

El verso «gata con botas» feminiza al gato con botas, protagonista del cuento popular homónimo recogido y publicado a finales del siglo xvii por Charles Perrault.

«Ocupen su localidad» (*Rr*, 84)

Los versos «más tarde, alguna muñeca toda vestida de azul / se quita su camisita y su breve canesú» son claramente una paráfrasis de la canción tradicional infantil cuyos primeros versos dicen: «tengo una muñeca / vestida de azul, / con su camisita / y su canesú» —citamos por la versión recogida por Atero Burgos¹⁴ (2010: 448)—.

El verso «el conde Drácula chupa sangre de un espectador» remite a un personaje de múltiples textos pero con origen en el *Drácula* (1897) de Bram Stoker.

«Oiga, doctor» (*Hdh*, 87)

En la dedicatoria de *Hotel, dulce hotel* que recoge Menéndez Flores (2018a: 127) Sabina afirma que en la canción hay «algún verso robado» a Scott Fitzgerald y a Camilo José Cela. No obstante, ante la ausencia de una precisión mayor, nos ha sido imposible localizar qué fragmento textual de la canción pudo Sabina haber tomado de cada uno. En lo que se refiere a Fitzgerald la intertextualidad se produciría en la primera estrofa:

Oiga, doctor,
devuélvame mi depresión,
¿no ve que mis amigos se apartan de mí?

14 A modo de curiosidad: Virtudes Atero es la primera novia que tuvo Sabina en Úbeda, y es normalmente referida en los textos que exploran su biografía por el apodo «Chispa».

Dicen que no se puede consentir
 esa sonrisa idiota.
 Oiga, doctor,
 que no escribo una nota
 desde que soy feliz.

Pero lo sabemos únicamente porque, en una entrevista de 1986 —un año antes de la publicación de *Hotel, dulce hotel*— Sabina dijo: «si me lo permite, y por citar a Scott Fitzgerald: “Devuélvame usted mi depresión, porque si no, no escribo”» (cit. por Puchades y Valdeón, 2024: 82). Sin embargo, no hemos podido localizar de qué palabras del escritor estadounidense provienen las que cita Sabina, que podrían estar sustancialmente alteradas, no solo por la traducción. En una línea similar, quizás lo robado a Cela sea al Cela más irreverente —no siempre fijado por escrito— y esté, por tanto, en los versos «oiga, doctor, / cada miembro me hincharon / menos el viril» o «nada de disimulos, / la cumbre se me está / clavando por momentos en el culo». En todo caso, tendrá que ser un avezado lector de ambos autores quien despeje la incógnita de los robos autodeclarados por Sabina en esta canción. Mientras tanto, al no existir pruebas de dicha intertextualidad, la afirmación del andaluz, si bien debe obligatoriamente considerarse, debe también cuestionarse, pues carece, por ahora, de refrendo sólido.

«Paisanaje» (*Al*, 05)

El verso «que canta bajo la lluvia su petenera» alude claramente al musical *Cantando bajo la lluvia* (1952), de Gene Kelly y Stanley Donen, y en especial a la canción y escena que le da título. Y el verso «casi todo es casi nada» podría aludir al tándem de libros *Sobre casi todo* (1927) y *Sobre casi nada* (1927) de Julio Camba.

«Pájaros de Portugal» (*Al*, 05)

La canción parte de un hecho cierto del que Sabina tuvo noticia por la prensa a principios de los años noventa, como él mismo contó (en Menéndez Flores, 2018a: 325); de hecho, en el videoclip de la

canción pueden verse los recortes de periódico que relataban el suceso (Sabina, 2009), donde podemos comprobar que, en efecto, los implicados se llamaban, como en la canción, Abelardo y Eloísa. Sin embargo, y aunque nos inclinamos por pensar que sí, no podemos confirmar que dichos recortes sean originales y, por tanto, queda en una incógnita si realmente se llamaban Abelardo y Eloísa o si Sabina escogió rebautizarlos así para generar una intertextualidad —que en el caso de tratarse solo de una coincidencia existiría igualmente— con la historia medieval protagonizada por dos jóvenes de idéntico nombre. Por ofrecer solo un resumen de esta sin entrar en los complejos aspectos de su configuración, reproducimos el que proporciona Menéndez Flores cuando la presenta como un guiño cultural hecho por Sabina a propósito —opinión que comparte con De Miguel Martínez (2008: 126)—:

[...] los nombres de los dos célebres personajes históricos, Abelardo y Eloísa, quienes en la Francia medieval (siglo XII) vivieron una intensa y trágica historia de amor. Abelardo, filósofo, teólogo, poeta y compositor, considerado uno de los máximos exponentes de la Lógica, se hizo cargo de la educación de Eloísa y se enamoraron. Su relación fue secreta hasta que ella quedó embarazada y dio a luz a un hijo, Astrolabio. Abelardo la secuestró y la llevó a casa de su hermana, y terminaron casándose secretamente. El tío de la joven, Fulberto, un canónigo de la catedral de París que le confió a Abelardo a su sobrina, se sintió traicionado y no descansó hasta consumir su venganza, que resultó terrible. Obligó a varios de sus sirvientes a acceder a los aposentos de Abelardo, que había mandado a Eloísa a un convento para procurarle protección, y estos lo castraron. Las autoridades, que no se andaban con tonterías, aplicaron el mismo castigo a los agresores, quienes además fueron cegados, y al instigador se le desposeyó de sus bienes y se le desterró. Eloísa se ordenó monja —llegó a ser abadesa— y él se recluyó también en un monasterio. Mantuvieron una relación epistolar en la que ella se muestra como una mujer atormentada por el amor hacia Abelardo y este como un hombre encomendado a Dios. Ambos comparten sepultura en el cementerio de Père-Lachaise en París (Menéndez Flores, 2016: 52).¹⁵

15 Para más detalles, véase Mews (1999, 2005).

Por otra parte, el verso «arcángeles bastardos de la prisa» proviene del título de «Los ángeles de la prisa», uno de los poemas de *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti. Y los versos «por el velero pobretón / de una botella» podrían partir de la «Oda al buque en la botella», del *Tercer libro de las odas* (1957) de Pablo Neruda: «nunca navegó / nadie / como en tu barco: / el día / transparente / no tuvo / embarcación ninguna / como / ese mínimo / pétalo / de vidrio / que aprisionó / tu forma / de rocío, / botella, / en cuyo / viento / va el velero, / botella, / sí, / o viviente / travesía, / esencia / del trayecto, / cápsula / del amor sobre las olas, / obra / de las sirenas!» (Neruda, 1999b: 476-477).

«Peces de ciudad» (*Dc*, 02)

Los versos «cuando en un si bemol de Jacques Brel / conocí a mademoiselle Amsterdam» aluden con claridad a la canción «Amsterdam» del cantautor belga. Como detalla Chris Tinker (2005: 186), a pesar de tratarse de una de sus canciones más famosas nunca fue grabada en un estudio, si bien puede encontrarse una grabación en el álbum en directo *Brel en public: Olympia 64* (1964). Otra alusión musical está en «pero en desolation row / las sirenas de los petroleros / no dejan reír ni volar», pues menciona el título de la canción de Bob Dylan «Desolation Row» (*Highway 61 Revisited*, 1965).

En el estribillo aparecen los siguientes versos: «por mis sueños va, ligero de equipaje, / sobre un cascarón de nuez, / mi corazón de viaje». Estamos ante una doble referencia intertextual. En primer lugar, el «ligero de equipaje» proviene de los últimos versos del «Retrato» de Antonio Machado en *Campos de Castilla* (1912): «y cuando llegue el día del último viaje, / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar» (Machado, 1977: 42). Para mayor filiación con la composición machadiana, nótese que el poema incluye también la mención a la nave y que en la letra de Sabina encontramos además unos versos que dicen «en la fatua Nueva York / da más sombra que los limoneros / la estatua de la Libertad», con lo que se está introduciendo —aunque en otro punto de la canción— la alusión al árbol

frutal que se menciona en el tan conocido inicio de «Retrato»: «mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero» (1977: 41). En segundo lugar, el «casarón de nuez» en el que va el yo poético «desafiando el oleaje / sin timón ni timonel» es, sin duda, una alusión a la canción infantil del mexicano Francisco Gabilondo Soler «El barquito de cáscara de nuez», que en España es conocida por haber formado parte del repertorio clásico de Los Payasos de la Tele desde que la incluyeran por primera vez en su álbum *El club infantil de Gaby, Fofó y Miliki* (1959).

Los versos «en Comala comprendí / que al lugar donde has sido feliz / no debieras tratar de volver» incorporan, de nuevo, dos intertextualidades. La primera y más obvia es la mención de la localidad mexicana de Comala, que tiene un lugar destacado en la literatura en español por ser el lugar al que Juan Preciado va a buscar a su padre en *Pedro Páramo* (1955), la novela de Juan Rulfo. El hecho de que Sabina cite a Comala en un contexto de regreso es lo que confirma que no se trata solo de una mención a la localidad —que por otra parte carecería de sentido—, puesto que la novela de Rulfo se inicia precisamente con Juan Preciado recordando cómo le prometió a su madre moribunda que iría a Comala a conocer a su padre. De hecho, la aparente felicidad pasada que, en los versos de Sabina, se entiende que se desmoronaría ante la vuelta al sitio que la proporcionó, se lee casi textualmente en la prosa de Rulfo cuando Preciado encuentra un territorio distinto al que vivía en el recuerdo de su madre:

—¿Está seguro de que ya es Comala?

—Seguro, señor.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*» (Rulfo, 1984: 65-66).

Esta significación lograda a través de la alusión a la Comala de *Pedro Páramo* se complementa a su vez con la segunda intertextualidad de la estrofa. La frase «al lugar donde has sido feliz / no debieras tratar de volver» es la reelaboración —y elisión de una segunda parte más aclaratoria— de unos versos procedentes de *Música amenazada* (1966), de Félix Grande (1966: 24): «donde fuiste feliz alguna vez / no debieras volver jamás: el tiempo / habrá hecho sus destrozos, levantado / su muro fronterizo / contra el que la ilusión chocará estupefacta». Sabemos, además, que tamaña similitud no se debe a una coincidencia, pues en el documental *Sintiéndolo mucho* queda probado que Sabina conoce el texto de Félix Grande, que recita a cámara con alguna que otra modificación —alguna supone una fusión con su propia canción— fruto, lo más seguro, de un descuido memorístico: «al lugar donde has sido feliz / no debieras volver nunca: / el tiempo habrá hecho sus destrozos» (en León de Aranoa, 2022: 0:25:34-0:25:40).

«Pie de guerra» (*Al*, 05)

Sabina (2010b: 244) anota que se trata de una «adaptación libérrima» de una canción de Leonard Cohen; esa canción es «There Is a War» (*New Skin for the Old Ceremony*, 1974). Al no tratarse de una traducción y tener, en efecto, poco que ver en su letra con la de Cohen, anotamos las alusiones que la canción de Sabina mantiene con la original: el verso «están en guerra el hombre y la mujer» traduce el «[there is] a war between the man and the woman» de Cohen (1993: 202); también en «[están en guerra] el negro, el blanco» traduce Sabina el original de Cohen, que dice «[there is] a war between the black and white» (1993: 202); y el «ven a la guerra» de Sabina alude al «why don't you come on back to the war?» de Cohen (1993: 202).

«Pisa el acelerador» (*Rr*, 84)

Hablando Sabina con Menéndez Flores sobre cierta riña que tuvo con Manolo Tena, el biógrafo quiso saber si la canción tuvo algo que ver

en ello, a lo que el ubetense respondió: «tuvo que ver con la pelea, sí, porque le quité un par de versos que cantaba él» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 323). Sin embargo, tras examinar las canciones interpretadas por Tena antes de la publicación de *Ruleta rusa* en 1984 —es decir, las de los grupos Cucharada y Alarma!!!—, no hemos podido localizar ningunos versos que siquiera se parezcan a los de la canción de Sabina.

«Pobre Cristina» (*Mp*, 90)

Sobre los versos con los que se inicia la canción, «era tan pobre / que no tenía más que dinero», afirma Sabina (2010b: 103): «se los debo a la propia Cristina Onasis que lo declaró en una revista». En efecto, es común atribuirle a ella esta frase o variaciones de la misma, aunque no hemos podido localizar ninguna documentación que acredite que realmente la pronunció.

«Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80)

Para la conexión del verso «cuando la muerte venga a visitarme» con las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique, véase la entrada para «Donde dijeron digo decid Diego» (*Inv*, 78).

«Ponme un trago más» (*Mp*, 90)

Podría argumentarse que los versos «¿ahora dónde iré / con un alacrán / en lugar de corazón?» proceden de los *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, en concreto de «Llagas de amor», donde leemos: «este alacrán que por mi pecho mora» (García Lorca, 1996: 628). Nos parece evidente que la selección del alacrán y su ubicación en el pecho/corazón es mucho más que una mera coincidencia tanto por la similitud de ambos textos como por la circunstancia, que no debe pasarse por alto, de que, aunque escritos entre 1935 y 1936, no se tuvo constancia de los poemas que integran los *Sonetos del amor oscuro*

hasta que fueron incluidos en las *Obras Completas* que editó Aguilar en 1986 (Ruiz-Portella, 1995: 9-10), o lo que es lo mismo, solo cuatro años antes de la publicación de *Mentiras piadosas*. Bien por el revuelo —entre otros, periodístico— que generó la aparición de estos nuevos textos lorquianos (Eisenberg, 1988), bien por su propio interés por la literatura y por García Lorca, bien por su amistad con Luis García Montero, conspicuo investigador de la obra de su paisano, es difícil pensar que Sabina permaneciese ajeno a esta publicación, por lo que, asumido el hecho casi evidente de que tuvo que tener constancia de la existencia y disponibilidad de esos textos, podemos también asumir que a buen seguro los leyó, lo que refuerza la posibilidad de la intertextualidad que aquí sugerimos.

En la canción encontramos también estos versos: «el radiocasete / de un taxi escupió / un viejo blues de B. B. King / sobre un tipo que / por celos mató, / baby, en Memphis (Tennessee)». Pudiera parecer que aluden al argumento de alguna canción de B. B. King; sin embargo, examinada la obra del músico de Misisipi, no hemos podido localizar ninguna canción que trate sobre nada parecido. No obstante, el blues al que —mínimamente— alude Sabina concuerda bastante con el de «Hey Joe», una canción popular estadounidense de los años sesenta particularmente conocida por la versión que interpretó Jimi Hendrix hacia finales de esa década. Por otro lado, hay un sencillo de Chuck Berry titulado «Memphis, Tennessee» (1959) que también interpretaron músicos como Johnny Rivers o The Beatles. Los versos de Sabina, por tanto, podrían no ser una alusión a una canción de B. B. King sino un compendio, un pastiche de referencias musicales de los años sesenta.

«Por el bulevar de los sueños rotos» (*Ebm*, 94)

El verso «con voz de rayo de luna llena» toma la imagen con la que Sabina define la voz rota de Chavela Vargas del conocido título de una de las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, *El rayo de luna*. Dado el carácter panegírico de la canción, casi podría pensarse que Sabina no se quedó solo en el título y fue a vincular la voz de Chavela con el amor y con la gloria, pues al final de la leyenda becqueriana podemos

leer «el amor es un rayo de luna» y «la gloria es un rayo de luna» (Béquer, 1986: 246).

El verso «ponme la mano aquí, Macorina» está tomado de «Macorina», un poema de Alfonso Camín en su libro *Carey* (1931) en el que pueden leerse en varias ocasiones los versos «pon, / ponme la mano aquí, / Macorina» (Camín, 1945: 48-52). Naturalmente, Sabina no cita ese verso por Camín, sino por la versión que, bajo el mismo nombre, cantó Chavela Vargas y que —clásico indiscutible de su repertorio— repite numerosas veces el verso que el ubetense escoge, de ahí que en el verso siguiente lo presente como una especie de mantra de los seguidores de la costarricense: «“ponme la mano aquí, Macorina”, / rezan tus fieles por las cantinas».

Anotamos también que, según ha contado el propio Sabina, los versos con los que se inicia la canción —«en el bulevar de los sueños rotos / vive una dama de poncho rojo»— son una paráfrasis de una frase que Chavela le habría dicho el día que la conoció: «fue una noche de hace unos veinte años, en Madrid, en la sala Morasol. Dijo: “Yo vivo en el bulevar de los sueños rotos”. Y yo tuve que escribirle una canción con esa frase» (Sabina, 2012: s. p.).

«Postal de La Habana» (*Ymmc*, 96)

La canción es en cierta forma un homenaje a Cuba y encierra varias referencias intertextuales procedentes de algunos de sus autores.

El verso «dormía Silvio soñando con serpientes» alude a la canción de Silvio Rodríguez «Soñando con serpientes» (*Días y flores*, 1975).

La estrofa que dice «*yo soy un hombre sincero, / sincero y sin infinito / y antes de morirme quiero / vivir la vida un poquito*» proviene de los *Versos sencillos* (1891) de José Martí (1982: 179) «*Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma, / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma*»,¹⁶ si bien cabe la posibilidad de que Sabina los

16 Las cursivas de los dos últimos fragmentos citados son nuestras.

conociera a través de la canción popular cubana «Guantanamera» — que los incluye—, pues él mismo ha contado que interpretaba mucho esa canción cuando trabajaba cantando en los bares de Londres (en Puchades y Valdeón, 2024: 47).

Dado el propósito de la canción, parece más que probable que en el verso «Azúcar, sónico cosongo», la mención a la dulce sustancia sea realmente una alusión al grito que popularizó la habanera Celia Cruz y que incluía a menudo en sus canciones, por ejemplo, en «Quimbara» (*Celia & Johnny*, 1974) o «La negra tiene tumbao», del álbum homónimo de 2001. Además, la canción refiere varias veces el título del libro de Nicolás Guillén —a quien se menciona junto a otros autores cubanos como Lezama Lima o Pablo Milanés— *Sónico cosongo* (1931), e incluso imita un poco su estilo en algunas estrofas, por ejemplo:

Y el cuerpo al sónico cosongo.
 Songo de Changó, songo de Martí.
 Que no se pare el sónico cosongo.
 Con el corazón yoruba lucumí.
 ¡Que siga el sónico cosongo!
 Sígueme, sígueme.
 Me pone negro el sónico cosongo.
 Para que lo baile el negro Milanés.
 Mire usted’.

La canción cuenta además con otras dos referencias. La primera, cuando se dice que todos los habitantes de La Habana «se llamaban Robinsón», en alusión evidente a *Robinson Crusoe* (1719), la novela de Daniel Defoe cuyo protagonista naufraga en una isla desierta —por supuesto, no pasa desapercibida la conexión del argumento de esta novela con la condición isleña de Cuba—. La segunda de las referencias se produce en estas dos estrofas:

Y nos bebimos todas las cervezas
 y besamos a todas las cubanas
 y el chulo de las musas de La Habana
llevaba una manzana en la cabeza.

Y el Caribe embestía contra el hotel
 y demasiados sueños dependían
de la buena o la mala puntería
*que tuviera aquel día Guillermo Tell.*¹⁷

De nuevo, la referencia resulta sencilla, pues alude al pasaje más conocido de la leyenda de Guillermo Tell: «según la famosa leyenda del siglo XIV, Guillermo Tell, héroe de la independencia suiza, era cazador del pueblo de Bürglen en el cantón de Uri. Como Tell se negó a saludar al sombrero, colocado sobre una pica, del tiránico gobernador habsburgo Gessler, éste le condenó a acertar de un tiro de ballesta una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. Tell disparó una flecha y atravesó la manzana, superando así la prueba» (Gorlé, 1987: 183).

«Princesa» (*Jyp*, 85)

En los versos «cuando eras la princesa / de la boca de fresa» se produce quizás una de las intertextualidades sabinianas más evidentes y conocidas, la que parafrasea los primeros versos de la «Sonatina» de Rubén Darío en *Prosas profanas y otros poemas* (1896): «la princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa» (Darío, 1983: 97). Nótese, por cierto, que Sabina mencionará directamente este poema en «69 punto G» (*Dc*, 02): «la sonatina de Rubén».

«Rap del optimista» (*Htg*, 88)

Menéndez Flores (2016: 47) ha señalado dos sutiles intertextualidades cancioneriles. La primera, en los versos «y aunque han pisado más de una mierda / sus zapatos de gamuza azul», que aluden a la canción de Moris «Zapatos de gamuza azul» (*Fiebre de vivir*, 1978), una versión del sencillo de Carl Perkins «Blue Suede Shoes» (1956), en la que los zapatos no pisaban nada sino que se pedía que no fueran pisados. La

17 Las cursivas son nuestras.

segunda, el verso «si te quieres con tu novia divertir...», que modifica el original «si te quieres por el pico divertir» de Moisés Simons en «El manisero» (1930) popularizada por Antonio Machín, que la incluyó por primera vez en su álbum *Viva!* (1961) —citamos por la reproducción de Menéndez Flores—.

«Ratones coloraos» (*Dp*, 03)

Al tratarse de una canción en homenaje al periodista Jesús Quintero, Sabina menciona literal o casi literalmente —aunque sin identificarlos tipográficamente— los títulos de varios de sus programas: *Ratones coloraos*, *El perro verde*, *El loco de la colina* y *Cuerda de presos*.

«Resumiendo» (*Al*, 05)

Menéndez Flores (2016: 52) identificó que el verso «me ha citado la luna en Corrientes esquina Callao» alude a uno del tango «Balada para un loco» (1969), escrito por Horacio Ferrer, que dice «¿no ves que va la luna rodando por Callao [...]?» (cit. por Russo, 1999: 302). Más aún, Menéndez Flores (2016: 52) recuerda que «a la esquina de Buenos Aires en la que convergen las calles de Callao y Corrientes se la conoce como Esquina Horacio Ferrer».

Encontramos también en «un cajón de la firma Pandora» una alusión mitológica a la caja de Pandora y en «yo rompía una copa y Javier destrozaba *La hoguera*», una mención directa a la canción de Krahe «La hoguera» (*Valle de lágrimas*, 1980), interpretada en *La Mandrágora* (1981), álbum en directo en el que también participa Sabina y al que creemos que alude por la presencia de su yo.

«Retrato de familia con perrito»* (*Dp*, 03)

Que una de las protagonistas se llame «Lilí Marlene» y que, en una de las dos menciones a su nombre, aparezca «con un recluta» es una in-

equivoca alusión a la canción belicista alemana «Lili Marleen» (1938), que ya fuera mencionada en «Flores en su entierro»* (*Eí*, 98), a cuya entrada en este inventario remitimos.

«Ring, ring, ring» (*Rr*, 84)

El verso «y el siguiente no, nena, no, no voy a ser yo» del estribillo de la canción proviene de Bob Dylan en «It Ain't Me, Babe» (*Another Side of Bob Dylan*, 1964), donde escribe: «But it ain't me, babe / No, no, no, it ain't me, babe» (Dylan, 2004: 131).

«Rosa de Lima»

En los versos «cuando se le atragantan mis nohecitas / le canta las mañanitas / el rey David» encontramos una evidente referencia a los primeros versos de la canción tradicional mexicana «Las mañanitas», que dicen «estas son las mañanitas / que cantaba el rey David» (cit. por Litvak, 1973: 330).

«Seis de la mañana» (*Ymmc*, 96)

La canción reitera en varias ocasiones la hora que le da título, pero es en el final de la letra cuando esta repetición se efectúa de tal forma que constituye una alusión más o menos clara. Se trata de unas repeticiones que en la grabación se escuchan de fondo, cantadas por un coro, pero que Sabina —que en otras ocasiones omite estos coros— reprodujo en la letra marcándolas entre paréntesis. Citamos solo algunas:

Son las seis y nunca de la mañana
 cuando se pican los que ya no tienen nada que rascar
 (a las seis de la mañana)
 y se desvelan los que lo han soñado casi todo ya
 (a las seis de la mañana)

y las ovejas descarriadas trasquiladas al redil
 (a las seis de la mañana)
 y el beso de la madrugada escuece como un bisturí
 (a las seis de la mañana)
 y los carteros sólo dejan propaganda en el buzón
 (a las seis de la mañana)
 y los políticos estrenan la sonrisa de almidón
 (a las seis de la mañana).

Parece bastante claro que detrás de estas repeticiones está el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), de Federico García Lorca, cuya primera parte repite una hora formulada de idéntica manera: las cinco de la tarde. Reproducimos también solo un fragmento del poema lorquiano:

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
 Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
 Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
 Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
 Comenzaron los sones de bordón
a las cinco de la tarde.
 Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde (García Lorca, 1996: 617).

Obsérvese que la similitud no se produce solo en la repetición de la hora y en la manera de formularla, sino también en la dimensión paratextual; es decir, en la colocación del verso repetido intercalado con los que aportan significado nuevo y en su marcación —con cursivas Lorca, con paréntesis Sabina—.

Por otra parte, apunta Menéndez Flores (2016: 51) que en el verso «guapa, por mi camino, / no pises mis zapatos de gamuza azul marino» Sabina vuelve a recurrir a la imagen de la canción de Moris «Zapatos de gamuza azul» como ya hiciera en «Rap del optimista» (*Htg*, 88), a cuya entrada remitimos para más detalles.

«Seis tequilas» (*Al*, 05)

El verso «con tangas y a lo loco» parafrasea el título de *Con faldas y a lo loco*, traducción en España de la película de Billy Wilder *Some Like It Hot* (1959).

«Si volvieran los dragones»* (*Eí*, 98)

Encontramos dos referencias literarias. Una más clara, en «[si] las golondrinas / supieran volver / a hacer su nido cada otoño en el reloj / de las oficinas», donde se alude a la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer (1965: 80): «volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar». La otra, algo menos clara, en «y naufragar / en la isla del tesoro», que podría aludir al título de *La isla del tesoro* (1883), de Robert Louis Stevenson.

«Siete crisantemos» (*Ebm*, 94)

El verso «y muchas golondrinas huyen de la ciudad» hay que entenderlo como una alusión a la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer. Prácticamente cualquier mención a una golondrina escrita por un poeta español puede interpretarse como una alusión becqueriana, pero no debe entenderse este como un caso de sobreinterpretación. Más allá de que Sabina haya acudido a las golondrinas de esta rima también en «Jugar por jugar» (*Ymmc*, 96), «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96), «Si volvieran los dragones»* (*Eí*, 98) y «Leningrado» (*Lnt*, 17), lo cierto es que la golondrina es mencionada desplazándose, capacidad locomotriz en la que se basa su presencia en la rima LIII —«volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar...» (Bécquer, 1965: 80)—.

También en los dominios de la intertextualidad con textos poéticos cabría interpretar, aunque con menos certeza, el «pedazo de pan» en esta estrofa: «me enamoro de todo, me conformo con nada: / un aroma, un abrazo, un pedazo de pan / y lo que buenamente me den por la balada / de la vida privada de fulano de tal». El carácter limos-

nero que subyace en estos versos es lo que nos permite filiar el citado «un pedazo de pan» con el que idénticamente aparece en el poema «Penúltima nostalgia», de Ángel González en *Grado elemental* (1962), donde escribe: «entonces todavía todo era / sencillo: / amar, besar, comer aunque tan sólo / fuera / un pedazo de pan, / una limosna. / Por caridad todo se conseguía» (González, 2010: 142-143).

Por otra parte, ha apuntado Menéndez Flores (2016: 91) que una de las estrofas de la canción guarda mucha relación —con algunos fragmentos idénticos— con otra de Julio Iglesias en su canción «Quijote» (*Momentos*, 1982). La estrofa de Sabina dice:

Me enamoro de todo, me conformo con nada:
un aroma, un abrazo, un pedazo de pan
y lo que buenamente me den por la balada
de la vida privada de fulano de tal.

La de Iglesias:

Soy feliz con un vino y un trozo de pan
y también, cómo no, con caviar y champán,
soy aquel vagabundo que no vive en paz,
me conformo con nada, con todo y con más
(cit. por Menéndez Flores, 2016: 91).

«Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96)

En una letra que gira en torno al envejecimiento del yo y, a la vez, a la negativa a considerarse viejo y, por tanto, a la consideración de la muerte como algo todavía lejano, resulta significativo que Sabina escriba «así que, de momento, nada de adiós muchachos». La despedida negada en el verso es más expresiva de lo que podría parecer, pues alude al tango «Adiós, muchachos», cuya letra rubricó el argentino César Vedani para que fuera grabado por primera vez en 1927 por Agustín Magaldi —como es habitual, después lo han interpretado otros, entre ellos Carlos Gardel—. El sujeto enunciador de ese tango se despidió a una vez de sus seres queridos y de su juventud, que recuerda con tris-

teza desde la perspectiva de su lejanía. Es, por tanto, el caso opuesto a «Tan joven y tan viejo». Sabina dio por completo la vuelta al tango original, y por eso es extremadamente significativo que lo refiera para negarlo.

Más evidente resulta la reproducción casi exacta del celeberrimo comienzo de la primera parte del *Quijote* (1605) en «como un ladrón, debajo de la falda de alguna / de cuyo nombre ahora no me quiero acordar». Recordemos que Miguel de Cervantes (2013: 113) introducía así su novela: «en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme».

Por otra parte, el verso final de la canción, «tan joven y tan viejo, like a rolling stone», recupera el título de una de las canciones más célebres de Bob Dylan, «Like a Rolling Stone» (*Highway 61 Revisited*, 1965).

«Tango del quinielista»* (*Inv*, 78)

Los versos «y, mientras Marlon Brando en la pantalla / baila un tango en París [...]» evocan inequívocamente el título de *El último tango en París* (1972), película dirigida por Bernardo Bertolucci y protagonizada por Brando.

«Telespañolito»* (*Rr*, 84)

En *Con buena letra*, Sabina (2010b: 52) apunta que los estribillos, que es donde se produce la intertextualidad que vamos a comentar, son la contribución de Javier Krahe a la letra de la canción, por lo tanto es, en rigor, suya. El citado estribillo, que dice «telespañolito que ves la tele, te guarde dios, / uno de los dos canales ha de helarte el corazón», es una actualización del final del poema LIV de la sección «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla* (1912), en el que Antonio Machado (1977: 152) escribe: «españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón».

La canción, además, incluye en los versos «el gobierno (si yo fuera presidente / no dudaría tanto en hincarle el diente» una alusión

al nombre del programa de Fernando García Tola *Si yo fuera presidente*, donde según cuenta Menéndez Flores (2018a: 83) se dio a conocer la canción. La relación con el programa la anota además Sabina (2010b: 52) en *Con buena letra*. Aludido también está el programa *El libro gordo de Petete* en los versos «me siento como un mudo cantando a sordos / ya lo dice Petete en “El libro gordo”», donde lo que se refiere es el libro del que nace el citado programa. Se mencionan asimismo, ya directamente, los programas *Carta de ajuste* y *Despedida y cierre*.

«Tiramisú de limón»* (*Vr*, 09)

Los versos «hice un solo desafinado / con las cenizas del amor» evocan el final del soneto de Francisco de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte»: «serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado» (Quevedo, 1983: 512).

Los versos «al borde del precipicio / jugábamos a Thelma y Louise» aluden tanto al título de *Thelma y Louise* (1991), película dirigida por Ridley Scott, como a su final, en el que, cercadas en su coche por la policía y al borde de un precipicio, las protagonistas deciden, en lugar de entregarse, acelerar y precipitarse juntas al abismo como acto de liberación definitivo.

«Una de romanos» (*Htg*, 88)

Teniendo en cuenta que la canción narra las iniciáticas experiencias sexuales del sujeto enunciador durante el «cine en tiempos de Franco», son varios los filmes de la época que se evocan, y coinciden con los primeros años de vida de Sabina. Encontramos dos alusiones: en los versos «en pantalla Dalila / cortaba el pelo a cero a Sansón» se alude a la película *Sansón y Dalila* (1949), de Cecil B. DeMille y en «y mientras en pantalla / prendía fuego a Roma Nerón» se alude casi con total seguridad a *Quo Vadis* (1951), dirigida por Mervyn LeRoy.

«Vámonos pa'l sur» (*Dc*, 02)

En el verso «le dijo qué se yo a ciudadano quién» hay una sutil alusión paronomásica al título de la película *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles. Hallamos también un caso particular de velada alusión pictórica, pues el texto original introducido en el texto de destino es —somera descripción mediante— un cuadro, concretamente las *Latas de sopa Campbell* pintadas en 1962 por Andy Warhol: «porque invertir en latas de sopa boba / es como barnizar el propio ataúd».

«Violetas para Violeta» (*Vr*, 09)

Sabina apunta en el libreto de *Vinagre y rosas* que se trata de una versión de la canción de Violeta Parra «La carta» (*Canciones reencontradas en París*, 1971). Lo es, desde luego, en lo musical y en lo métrico —es particularmente notable cómo Sabina, además, procura usar las mismas rimas que utilizó Parra, aunque sobre voces distintas—, pero no en el contenido de la letra que, sin embargo, además de mantener en cierto modo el tono reivindicativo del texto original, incluye algunas referencias directas a este. Como la canción de la chilena, la de Sabina acaba todas sus estrofas con un epifórico «sí» —salvo en la última, que se cambia por un interrogativo aunque no menos dialógico «¿eh?»—. El comienzo de la tercera estrofa —«habrase visto insolencia, / cinismo y alevosía»— reproduce, salvo por una sustitución léxica, dos versos de la canción de Parra (1976: 79): «habrase visto insolencia, / barbarie y alevosía». Además, si Parra escribe «por suerte tengo guitarra / para llorar mi dolor» (1976: 79), Sabina no perderá la ocasión de aprovechar que comparte profesión con la chilena y tomar prestado ese primer verso, actualizando y adaptando a sí mismo lo que sigue: «por suerte tengo guitarra / y sin presumir de voz / si me invitan a una farra / cuenten con mi corazón, sí». Por último, parecería que Sabina desarrolló más los versos de Violeta Parra que decían «que en mi patria no hay justicia, / los hambrientos piden pan, / plomo les da la milicia, sí» (1976: 78) cuando escribió la última estrofa de su canción: «los pobres no somos ricos / ni el cobre es más que la greda, / la libertad cierra

el pico / desde que hay toque de queda, / preguntale a los milicos / qué hicieron en La Moneda, ¿eh?».

«Virgen de la amargura»* (Vr, 09)

El verso «la guerra ha terminado» está tomado de la canción de Leonard Cohen «Everybody Knows» (*I'm Your Man*, 1988), que dice «everybody knows that the war is over» (Cohen, 1993: 361). Fue el propio Benjamín Prado (2009: 87), coautor de la letra, quien dejó constancia de esta situación que, de no ser así, habría pasado inadvertida por lo genérico de la frase: «la guerra ha terminado, / yo vengo a arrodillarme ante tu cama. / Te rezan mil soldados / y el palacio está en llamas, / tu general arría mis banderas, / las fieras entran en la catedral».

«Viridiana» (*Ymmc*, 96)

Hay dos alusiones al cine de Luis Buñuel. La primera, el nombre de la prostituta, de quien se dice que «no era la venus de Buñuel» y que remite a la película *Viridiana* (1961). La segunda, también clara, es la autodefinición del sujeto enunciador como «un perro andaluz» en referencia a la *opera prima* de Buñuel *Un perro andaluz* (1929), estrenada originalmente en Francia con el título *Un chien andalou*.

Al escribir «los mariachis, mirando a Viridiana, / le cantan “y volver, volver, volver”», Sabina cita el estribillo de la célebre ranchera «Volver, volver», escrita por Fernando Z. Maldonado en fecha indeterminada e interpretada por numerosos artistas —si bien la versión más conocida es la que hizo Vicente Fernández, quien la introdujo por primera vez en su repertorio cuando la incluyó en su álbum *¡Arriba Huentitán!* (1972)—. Aunque no figura en la letra, en la grabación de la canción es posible escuchar, tras los versos citados, una voz en segundo plano que canta «a tus brazos otra vez», continuación del estribillo de Maldonado. Cabe mencionar también la pertinencia de la cita de este estribillo, pues la base sobre la que se construye la letra de

Sabina es precisamente el embeleso sufrido por el sujeto enunciador, que vuelve una y otra vez al cabaret en el que trabaja Viridiana para poder estar con ella.

«Viudita de Clicquot»* (*Vr*, 09)

En los versos «allons enfants de la patrie, / maldito mayo de París» se reproduce el comienzo de «La Marsellesa», el himno nacional de Francia, escrito por Claude-Joseph Rouget de Lisle a finales del siglo XVIII.

«Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92)

No se trata de algo seguro y tal vez estemos solo ante una coincidencia, pero anotamos la posibilidad de que el verso que da título a la canción venga de una de Joan Manuel Serrat, «Poco antes de que den las diez» (*Joan Manuel Serrat*, 1968). De ser así, Sabina habría escogido partir en su canción —donde el disfrute de la mutua compañía se alarga por horas en la noche: «y nos dieron las diez y las once, las doce y la una / y las dos y las tres»— de la hora límite que se establece en la de Serrat, que dice:

Ellos te quieren en casa
 poco antes de que den las diez.
 Vete.
 Se hace tarde.
 Vete ya...
 Vete ya.
 Y en el umbral de mi puerta
 poco antes de que den las diez,
 borrarás la última huella
 que en tu cara olvidé.
 Y volverás la cabeza
 y me dirás con tristeza envolviendo
 en su oscura neblina
 «Adiós» desde la esquina
 y luego te irás corriendo,

la noche te irá.
 Tu madre abrirá la puerta,
 sonreirá y os besaréis.
 La niña duerme en casa...
 y en un reloj darán las diez (Serrat, 2000: 91).

Parece como si Sabina hubiera decidido partir de la ausencia de libertad, del recato de la canción de Serrat y llevado a los personajes a una dimensión distinta, al mundo sabiniano, donde el disfrute es la ley. Se nos antoja muy propia del ubetense esta vuelta de tuerca a la hora límite de Serrat en su canción, de ahí que anotemos esta posibilidad.

«Y si amanece por fin» (*Mp*, 90)

Hay una alusión bastante clara a la película *Nueve semanas y media* (1986), dirigida por Adrian Lyne, en unos versos en los que además menciona a los actores protagonistas: «y yo no soy Mickey Rourke / ni tú Kim Bassinger [sic.], ni tengo nueve / semanas y media».

«Y sin embargo» (*Ymmc*, 96)

La canción bebe inequívocamente de la copla «Y sin embargo te quiero» (1948) de Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga, de donde toma la locución adverbial que le sirve de título. Cuando Sabina interpreta «Y sin embargo» hace tiempo que es precedida por «Y sin embargo te quiero», lo que reafirma la conexión entre ambas canciones.

El «éxodo de oscuras golondrinas» es una clara alusión al primer verso de la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer (1965: 80): «volverán las oscuras golondrinas».

«Ya eyaculé» (*Dc*, 02)

El propio Sabina (2010b: 222) ha indicado que varias estrofas de la canción las tomó de Nicolás Guillén. Son tres estrofas y tres composiciones diferentes del poeta cubano pertenecientes, respectivamente a *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931) y *La paloma de vuelo popular* (1958):

Oposición de los versos de Sabina en «Ya eyaculé» (*Dc*, 02)
con los de Nicolás Guillén.

Joaquín Sabina	Nicolás Guillén
<p>Ay, negra, si tú supiera! Anoche te vi pasar y no quise que me vieras. A él tú le hará como a mí, que cuando no tuve plata te corrite de bachata, sin acordarte de mí.</p> <p>Sóngoro cosongo, songo bé.</p>	<p>¡Ay, negra, si tú supiera! Anoche te vi pasar, y no quise que me viera. A él tú le hará como a mí, que cuando no tuve plata te corrite de bachata, sin acordarte de mí.</p> <p>Sóngoro, cosongo, songo bé [...]. Guillén (1990: 67-68), «Sóngoro cosongo».</p>
<p>Mamatomba, serembe cuserembá.</p> <p>El negro canta y se ajuma, el negro se ajuma y canta, el negro canta y se va.</p> <p>Tamba, tamba, tamba, tamba, tamba del negro que tumba; tumba del negro, caramba, caramba, que el negro tumba: ¡yamba, yambó, yambambé!</p>	<p>[...] Mamatomba, serembe cuserembá.</p> <p>El negro canta y se ajuma, el negro se ajuma y canta, el negro canta y se va. [...]</p> <p>Tamba, tamba, tamba, tamba, tamba del negro que tumba; tumba del negro, caramba, caramba, que el negro tumba: ¡yamba, yambó, yambambé! Guillén (1990: 80), «Canto negro».</p>

<p>Ay, pobre doña María. Su hijo, el de la piel manchada, a sueldo en la policía y ella no sabe nada.</p>	<p>¡Ay, pobre doña María, ella que no sabe nada! Su hijo, el de la piel manchada, a sueldo en la policía.</p>
<p>Con tanto inglés, que sabía Bito Manué. La americana te busca, y tú le contestas: yes.</p>	<p>Ayer, taimado y sutil, rondando anduvo mi casa. ¡Pasa! —pensé al verle— ¡Pasa! (Iba de traje civil.)</p>
<p>Bito Manué, tú no sabe inglés.</p>	<p>Señora tan respetada, la pobre doña María, con un hijo policía, y ella que no sabe nada. Guillén (1990: 171-172), «Doña María».</p>

La canción incluye, además, una referencia a Bob Dylan que Sabina ya había ensayado en «19 días y 500 noches» (19*d*, 99). La imagen final de los versos «sin otro paraíso / que el que mi lengua invoca / a las puertas del cielo de tu boca» alude a la canción de Dylan «Knockin' on Heaven's Door» (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973).

«Yo me bajo en Atocha» (E*í*, 98)

Cuando Sabina escribe «su “vuelva usted mañana”», evoca el que es seguramente el artículo más famoso de Mariano José de Larra, titulado —claro— «Vuelva usted mañana». Por otra parte, la mención al Puente de los Franceses puede no serlo solo al puente madrileño sino a la copla republicana con ese título sobre la defensa del mismo durante la Guerra Civil. De igual modo, la mención de la «Corte de los Milagros», que puede tener variados significados, puede interpretarse como una alusión a la novela *La corte de los milagros* (1927), de Ramón María del Valle-Inclán.

«Yo quiero ser una chica Almodóvar» (*Fyg*, 92)

Como es natural, se hace alusión a múltiples películas dirigidas por Pedro Almodóvar:

- *Entre tinieblas* (1983) y *Tacones lejanos* (1991): «dejarte entre tinieblas escuchando un ruido / de tacones lejanos».
- *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980): «yo quiero ser una chica Almodóvar, / como Pepi, como Lucy, como Bom».
- *Laberinto de pasiones* (1982): «encontrar la salida de este gris laberinto / sin pasión ni pecado ni locura ni incesto».
- *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984): «no gritar ¿qué he hecho yo para merecer esto?».
- *Matador* (1986): «ponerme luto por un matador».
- *La ley del deseo* (1987): «no tener otra fe que la piel ni más ley / que la ley del deseo».¹⁸
- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988): «ir por la vida al borde de un ataque de nervios».
- *¡Átame!* (1989): «yo quiero ser una chica Almodóvar / que a su chico le suplique “¡átame!”».

Y, aunque no se trate de una película, en el verso «como Patti Diphusa escribir mis memorias» Sabina alude a Patty Diphusa, una actriz porno ficticia cuyas memorias escribió Almodóvar para publicarlas mensualmente en *La Luna de Madrid* entre 1983 y 1984 y que en 1991 publicaría compiladas en *Patty Diphusa y otros textos* (Pavlović, 2003: 92).

Se alude también a los títulos de otras películas: *El último cuplé* (1957), de Juan de Orduña —«bailar contigo el último cuplé»—; *Con faldas y a lo loco* (1959), dirigida por Billy Wilder —«ir por la vida al borde de un ataque de nervios / con faldas y a lo loco»—; y *Breakfast at Tiffany's* (1961), de Blake Edwards, traducida en España como *Desayuno con diamantes* —«desayunar en Tiffany's con él»—.

18 El primero de estos versos ha envejecido muy bien, pues puede leerse ahora como una alusión inintencionada a *La piel que habito* (2011), que Almodóvar estrenaría casi veinte años después de que Sabina publicase *Física y química*.

CAPÍTULO 10

Intertextualidades internas

En lo que se refiere a las intertextualidades relacionadas con la propia obra, en el caso de Sabina debe llamarse la atención sobre la intertextualidad autárquica o autotextualidad. Dällenbach (1997: 88) define el autotexto como «una reduplicación interna que desdobra el relato *en su totalidad o en parte en su dimensión literal* (la del *texto*, entendido de manera escrita) o *referencial* (la de la *ficción*)» y a partir de tal definición concibe tres tipos de autotextos: el resumen o *mise en abyme*, la variante y la autocita. El único que nos interesa a nosotros es el tercero, pero Dällenbach solo explica la *mise en abyme*; no obstante, a partir de su esquematización del funcionamiento del autotexto podemos definir la autocita como un desdoblamiento literal de una parte del texto. Es decir, con ella se reproducen más o menos literalmente fragmentos del propio texto o de la propia obra.¹ Se trata de un recurso relativamente frecuente en el cancionero de Sabina que, como es

1 Sin variar su operatividad, en el caso de Sabina hablar del propio texto o de la propia obra dependería de si su cancionero es concebido como un único texto o si cada canción es entendida como un texto autónomo. Llevar a cabo esta distinción sobre un cancionero es algo complejo, pues no se trata ni de una cosa ni de la otra; si bien en lo que se refiere a las autotextualidades lo más lógico es considerar cada

lógico, abunda más una vez que este cuenta ya tanto con una obra más o menos extensa que autocitar como con canciones particularmente exitosas —y por tanto reconocibles— entre las que escoger, momento que podemos fechar aproximadamente a partir de los años noventa, cuando comenzará a tejer esa red de autorreferencias que, como ha indicado Nappo (2021: 114), no solo confiere a su obra una notable continuidad sino que facilita que sea identificada como suya.

Al no ser numerosas en exceso, listamos a continuación en orden cronológico todas las autocitas localizadas en su cancionero, tras lo cual haremos algunas valoraciones generales. Pero antes advertimos que hemos recogido solo aquellas que inequívocamente constituyen autotextos; es decir, que dejamos de lado las que puedan considerarse coincidencias expresivas —por ejemplo, no todos los empleos del término *soledad* remiten a «Que se llama soledad» (*Hdb*, 87)— y solo señalamos algún caso en el que se instalan en cierta ambigüedad en este sentido.

«El joven aprendiz de pintor» (*Jyp*, 85)

Sabina se autocita por primera vez al escribir «¿y qué decir del crítico que indignado me acusa / de jugar demasiado a la ruleta rusa? / Si no hubiera arriesgado tal vez me acusaría / de quedarme colgado en calle melancolía...» y así aludir a su por entonces anterior álbum *Ruleta rusa* y a la canción «Calle melancolía» (*Mc*, 80).

«Oiga, doctor» (*Hdb*, 87)

Los versos «oiga, doctor, / que ya no se me empina / desde que me mandó / tener cuidado con la nicotina» remiten a «Eh, Sabina» (*Rr*, 84), donde el ubetense escribió «vivo del cáncer a un paso / sin hacerles caso a... // los que me dicen “eh, Sabina, / ten cuidado con la nicotina”».

canción como un texto autónomo y susceptible de recibir intertextos procedentes, por tanto, de la propia obra y no del propio texto.

«Rap del optimista» (*Htg*, 88)

La canción termina con una alusión marcada al título de «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80): «qué culpa tengo si a lo más que llego / es a *Pongamos que hablo de... / Pongamos que hablo de... / Pongamos que hablo de... maní*».

«Es mentira» (*Ymmc*, 96)

Cuenta con hasta tres autocitas: los versos del estribillo «menos piadosas que las del corazón / son las mentiras de la diosa razón» remiten al título del álbum *Mentiras piadosas* y su canción homónima; el verso «*non e vero* [sic.] que nos dieran las diez», a «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92); y «es mentira que más de cien mentiras / no digan la verdad», a «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94).

«Aves de paso» (*Ymmc*, 96)

Sabina se permite hasta cuatro autocitas: en «que en el corazón con tinta china / me tatuó *Peor para el sol*» cita claramente «Peor para el sol» (*Fyq*, 92); en «a la reina de los bares del puerto / que una noche después de un concierto / me abrió su almacén de besos con sal», alude al inicio de «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92), que dice «fue en un pueblo con mar / una noche después de un concierto, / tú reinabas detrás / de la barra del único bar que vimos abierto», y a «Besos con sal» (*Ebm*, 94); y en «un cuarto de hotel, dulce hotel» al álbum *Hotel, dulce hotel* y a la canción homónima que da nombre a este.

«Más guapa que cualquiera»* (*Eí*, 98)

En el primer verso, «se llamaba Soledad y estaba sola», podemos leer una autocita de Sabina a su canción «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87).

«Peces de ciudad» (*Dc*, 02)

Quizás involuntariamente, el «corazón de viaje» del estribillo genera una autocita, pues retrotrae a «La casa por la ventana» (*Ebm*, 94), donde ya había ensayado esa imagen: «Y cada fin de semana / tiran la casa por la ventana / y mientras planchan un traje, / su *corazón de viaje* / se va cantando la varsoviana».²

«Ahora que...» (*Id*, 99)

Hay una sutil autocita cuya identificación debemos a la agudeza de Menéndez Flores³ (2016: 55). Si se tiene presente que la letra versa sobre todo lo que encontrar una pareja ha cambiado en la vida del sujeto enunciador, se comprende que el verso «[ahora que] ni recorto el crucigrama» es una remembranza de la antigua «Calle melancolía» (*Mc*, 80), donde, dirigiéndose a un sujeto amado ausente, describía el yo sus solitarias rutinas: «ordeno mis papeles, resuelvo un crucigrama, / me enfado con las sombras que pueblan los pasillos / y me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama».

«Ratones coloraos» (*Dp*, 03)

Hay una clara autocita cuando escribe «pongamos, primo, que hablo / de tu persona» y evoca su canción «Pongamos que hablo de Madrid» (*Mc*, 80).

2 La cursiva es nuestra.

3 Igual que elabora un inventario de citas y alusiones, Menéndez Flores (2016: 54-58) también identifica muchas de las autocitas del cancionero de Sabina. Aprovechamos para anotar que De Miguel Martínez (2008: 109-110), aunque mínimamente, se ocupó de la cuestión.

«A vuelta de correo» (*Dp*, 03)

Encontramos dos autocitas: la primera, en «las cartas a calle melancolía», en alusión a la que a menudo cita Sabina como su dirección literaria, «Calle melancolía» (*Mc*, 80); la segunda, en «cartas al bulevar del malvivir, / también llamado de los sueños rotos», en alusión a «Por el bulevar de los sueños rotos» (*Ebm*, 94).

«Benditos malditos (al pilpil)» (*Dp*, 03)

Hay una clara autocita en «[benditas sean] las damas que se llaman Soledad», en alusión a «Que se llama Soledad» (*Hdb*, 87). Y también es posible que la mención de «los malos maridos» sea un guiño al final de «La canción de los (buenos) borrachos»* (*Eí*, 98), donde leemos «la canción que se canta al oído, / la canción que no quieres oír, / la cantamos los malos maridos / cuando, en el olvido, / pensamos en ti».

«Pájaros de Portugal» (*Al*, 05)

Hay una autocita en el verso «devuélveme el mes de abril», en el que Sabina evoca su canción «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*Htg*, 88).

«¡Ay! Rocío» (*Al*, 05)

En los versos «o me vengo cantando / y contando / mentiras ripiosas» Sabina se autocita parafrásticamente al aludir a «Mentiras piadosas» (*Mp*, 90) y al álbum homónimo que contiene dicha canción.

«Paisanaje» (*Al*, 05)

Hay una autocita evidente en «tan jóvenes y tan viejos, muera la muerte», que evoca la canción «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96).

«Resumiendo» (*Al*, 05)

En los versos «resumiendo, / y nos dieron las diez» Sabina autocita su clásico «Y nos dieron las diez» (*Fyg*, 92).

«Máter España» (*Al*, 05)

Al final de la canción Sabina se autocita en los versos «¿quién me ha robado / el siglo veintiuno?», que parafrasean el título de «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*Htg*, 88).

«Hoy por ti, mañana por mí»* (*Ot*, 12)

Los versos «tú tan joven, / yo tan viejo» son una autocita que alude a «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96).

«Quien más, quien menos»* (*Lnt*, 17)

Los versos «quien más, quien menos / pagó caras quinientas noches baratas» aluden con claridad a «19 días y 500 noches» (*19d*, 99) y título de su álbum. A partir de la presencia de esta autocita, es posible interpretar también que «quien más, quien menos / tiró una vez la casa por la ventana» remite a «La casa por la ventana» (*Ebm*, 94) y «aposté contra mí por no hacerme viejo / en la ruleta rusa de los casinos» a «Ruleta rusa» (*Rr*, 84) y el álbum homónimo.

«Lo niego todo»* (*Lnt*, 17)

En «el tiburón de Hacienda, confiscador de bienes, / me ha cerrado la tienda, me ha robado el mes de abril» se acude al título de «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*Htg*, 88). Además, partiendo de que en el texto late la asunción del yo de su edad, es posible interpretar que el verso «y una venus latina me dio la extremaunción» —en el que se

alude a Jimena Coronado— recupera aquellos de «A mis cuarenta y diez» (19*d*, 99) que dicen «que el cura que ha de darme la extremaunción / no es todavía monaguillo».

De esta relación se pueden extraer con facilidad dos conclusiones: las autocitas de Sabina provienen casi siempre de los títulos de sus obras y tiende a aludir sobre todo a algunas canciones, como «Pongamos que hablo de Madrid» (Mc, 80), «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (Htg, 88) o «Tan joven y tan viejo» (Ymmc, 96). Esta faceta autocitativa la explotará algo más fuera de su cancionero, lo cual tiene sentido en tanto que esas llamadas de atención conducen a la que es su obra principal y más lograda, como si en el ejercicio de la literatura ajena a la canción Sabina quisiera recordar o recordarse de dónde viene y dónde ha demostrado una capacidad extraordinaria. Por ejemplo, en las «Coplas de pie quebrado para Neruda» alude a «Pongamos que hablo de Madrid» (Mc, 80) —«pongamos, Matilde, que hablo / de un tal Neruda» (Sabina, 2010a: 30)— y en uno de los sonetos de *En román paladino* escribe «llevo quinientas noches celebrando» en clara alusión a «19 días y 500 noches» (19*d*, 99).

Las alusiones a sus canciones en textos ajenos a su cancionero, por tanto, pueden interpretarse, además de como un guiño al aficionado, como una marca de autoridad, como un recordatorio del magisterio que ampliamente se le concede en un feudo del que ahora se encuentra extramuros. Esa es una de las razones —de corte literario, incluso económico, o hasta heredero del Neruda habitante de la por él famosa Isla Negra— por las que Sabina ha hecho de «Calle melancolía» (Mc, 80) su dirección oficiosa, literaria, imagológica e incluso autoficticia. A ella acudió —y con ella al recordatorio de su indudable autoridad como letrista— cuando tuvo que dar un discurso aceptando la condición de Hijo Predilecto de Andalucía —«alérgico a / sermones y laureles, / hoy, lejos de calle melancolía, / pongo mi tinta, cantos y / pinceles, / al servicio de nuestra Andalucía» (cit. por Menéndez Flores (2018a: 380)— o cuando dio el pregón del Carnaval de Cádiz —en este caso, además de un letrado que indicaba el nombre de la calle y que presidía sus intervenciones, su literaria dirección se coló también en su discurso: «Cádiz es la más loca fantasía / de quien vive en calle Melancolía» (en Onda Cádiz Carnaval, 2019: 1:04:15-1:04:22)—.

CODA

Sabina, intertexto en textos ajenos

Hemos podido comprobar que Sabina es un prolífico reutilizador de palabras ajenas pero, de la misma forma que puede decirse que ha influido a numerosos letristas, también sus textos se han convertido en intertextos dentro de otras obras. No queremos en estas pocas páginas más que dejar constancia de esa realidad, que constituye la apertura hacia un distinto y laborioso trabajo de identificación de intertextos sabinianos en creaciones no determinadas —si la dificultad de localizar intertextos externos en una obra específica es elevada, ir a buscar en qué obras han podido insertarse las palabras de un autor dado es mayúscula, aunque las amistades y afinidades estéticas de Sabina sugieran algunos autores potencialmente citantes y/o alusivos—.

Un ejemplo temprano es el de Mario Benedetti, que al comienzo de *El olvido está lleno de memoria* (1995) citó los dos primeros versos de «Esta boca es mía» (*Ebm*, 94): «más vale que no tengas que elegir / entre el olvido y la memoria». Sabina —no es para menos— se siente especialmente orgulloso de esa cita, y así lo declaró en *Con buena letra* (Sabina, 2010b: 150), donde además de marcar qué versos citó Benedetti y dónde lo hizo añadió un escueto pero sentido «¡qué honor!».

Podemos señalar otros casos, como el de *Reina Roja* (2018), la novela que Juan Gómez-Jurado siembra de alusiones —y alguna cita— a las letras de Sabina, como en «la reina, desde el coche, le tiró dos besos —uno por mejilla— y se perdió en el polvo del camino» (Gómez-Jurado, 2018: 303), donde evoca casi textualmente los versos de «19 días y 500 noches» (19*d*, 99) que dicen «desde el taxi / y haciendo un exceso, / me tiró dos besos... / uno por mejilla». Pero, sin duda, en ausencia de un estudio que nos revele citas o alusiones de esta categoría, donde más fácilmente las encontraremos será en los homenajes. Así, la canción de Melendi «Como dijo el rey» (*Que el cielo espere sentao*, 2005) o «Te debía esta canción», de Sharif en *Bajo el rayo que no cesa* (2015), están plagadas de alusiones al andaluz y su cancionero. También panegírica, aunque no tan torrencialmente alusiva, es la canción de Jorge Drexler «Pongamos que hablo de Martínez» (*Salvavidas de hielo*, 2017). Y, a pesar de que no tengan a Sabina como asunto central, también es posible encontrar canciones que solo lo insertan intertextualmente, como «Me miento mal», de Bely Basarte en *Desde mi otro cuarto* (2018).

No obstante, los homenajes intertextuales a Sabina no se han limitado a la cita o alusión de algunos de sus versos; podemos encontrar intertextos de mayor calado. Uno de ellos es *Molto più di un buon motivo* (2012), el álbum en el que Lu Colombo versionó en italiano doce canciones de Sabina y ejerció con ello un tipo distinto y más amplio de intertextualidad: la traducción. Otro tipo, más vinculado al concepto restringido que venimos manejando aunque no muy alejado de la traducción, es la reescritura, de la que podemos señalar dos que se han practicado sobre textos de Sabina, ambas con (re)orientación feminista.

El caso más reciente de los dos es, además, particularmente digno de mención, pues procede de un género literario canónico como es la poesía y refuerza con ello el eco de Sabina más allá del género canción.¹ Se trata de «Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina», donde

1 Parece este un lugar apropiado para recordar los versos que Sabina dedicó a Francisco Umbral, a pesar de que este no hubiera tenido muy buenas palabras para él

Aurora Luque reescribe «La del pirata cojo» (*Fyg*, 92) como parte de su poemario *Gavieras* (2020) y manteniendo la métrica y tema —aquí es donde se produce el tuneo, pues los oficios soñados ahora son en su mayoría femeninos y remiten a múltiples mujeres notables de varias disciplinas y épocas— y algunos de los versos de la canción original:

*No soy una chica con la lágrima fácil,
de esas que se quejan solo por vicio.
La vida no se deja ni coger de la mano
y me escupe: —Tú no sabes mi oficio.
Aunque sale caro hasta soñar
y disfruto con mi en-carnación,
con un poco de imaginación
partiré de viaje enseguida
a vivir otras vidas,
a probarme otros nombres,
a colarme en el traje y la piel
de las mujeres
que tal vez seré.*

Ser Michelle en Chicago,
Pasionaria en las minas,
Camille en Montparnasse;
guerrillera en Colombia,
ménade por las noches,
Juana de Arco en Orleáns. [...]

*Pero si me dan a elegir
entre todas las vidas, yo escojo
la vida de gaviera que trepa por el palo,
con ojos abiertos, telescopio en la mano,
curtida en el mar, capitana*

cuando escribió en su columna de *El País* «incluso en Rock-Ola anuncian al *decadente* Sabina. La movida se acaba» (Umbral, 1983: s. p.). La respuesta de Sabina (2012a: 76), en forma de soneto, terminaba así: «¿qué importa que me llames *decadente*? // ¡Me has citado, dios mío, me has citado! / Ese adjetivo, Umbral, directamente, / al umbral del parnaso me ha llevado».

de un barco que tuviera por bandera
un par de alas y una estrella nueva² (Luque, 2020: 57-59).

Como hiciera Sabina (2010a: 96) cuando reescribiera «Princesa» (*Jyp*, 85) para dedicar unos versos con idéntico andamio métrico a la por entonces princesa Letizia, Luque (2020: 57) recomienda leer su poema «recordando la encantadora música».

El otro caso de reescritura es solo un año anterior. Se trata del particular homenaje que le dedicó Benjamín Prado a Sabina cuando —como parte del álbum *Tributo a Sabina. Ni tan joven ni tan viejo* (2019) en el que diferentes artistas interpretaban sus canciones— escribió «19 días y 500 noches después», una respuesta a la inconfundible «19 días y 500 noches» (*19d*, 99) en la que, por voz de Travis Birds, Prado elabora un verdadero palimpsesto del texto de Sabina. Si «19 días y 500 noches» contaba la historia de una ruptura desde el punto de vista de un yo masculino por momentos rencoroso, «19 días y 500 noches después» da voz a María, la chica de la canción original, que ahora ofrece su versión, algo distinta de «esa canción / en la que [Sabina] contaba / la historia a su modo, / en la que me echaba / la culpa de todo».³ En el recorrido de la nueva letra —muy similar a lo que Sabina hizo en «Violetas para Violeta» (*Vr*, 09), pues se emplea la misma melodía y Prado incluso mantiene las rimas y la corta medida de los versos— encontramos versos tomados de la original sin modificar —como el principio, «lo nuestro duró / lo que duran dos peces de hielo / en un güisqui on the rocks»—, otros con algún cambio —«y es que tenían razón / sus amantes: con él hay un antes / pero un después no» en lugar de «tenían razón / mis amantes / en eso de que antes / el malo era yo»—, e incluso un guiño a otra canción —en «y al bailar que es soñar con los pies» Prado recuerda el maravilloso verso de «Jugar por jugar» (*Ymmc*, 96)—. Pero, aunque la María de «19 días y 500 noches después» retrate al Sabina de la canción original como lo

2 Las cursivas, que marcan los versos tomados de Sabina, son de la propia autora.

3 Citamos por la versión de la letra disponible en el libreto de *Tributo a Sabina. Ni tan joven ni tan viejo* (2019).

que hoy llamaríamos una pareja algo tóxica, da la sensación de que, al verlo «en Las Ventas / cantar nuestra historia», no pudiera evitar caer en su embrujo, y, casi víctima de una especie de síndrome de Stendhal, termina admitiendo que «como el caballo / atado a la noria / que va como un rayo / tras la zanahoria, / mi voz le seguía» y que «volví a ser la de ayer, / cuando le quería». Es más, María, tomándole prestada a Travis Birds la voz y a Benjamín Prado la pluma laudatoria, no duda en reconocer que Sabina «como artista / ha llegado muy lejos» e incluso que «ve a Dios retratado / al mirarse al espejo».

Bibliografía citada

- AGENCIA EFE (2017). «Sabina presenta en México su disco, “Lo niego todo”», YouTube, 12 de mayo, en <https://youtu.be/-4wXz11fjjo> [Consultado 06/08/2023].
- ALARCOS GARCÍA, Emilio (1955). «Quevedo y la parodia idiomática», en *Archivum*, vol. 5, n.º 1, pp. 3-38.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1996). *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Nobel.
- ALAZRAKI, Jaime (1985). «Neruda y Borges: dos rostros de Walt Whitman», en *Confluencia*, vol. 1, n.º 1, pp. 37-42.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBERTI, Rafael (1969). *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*, 2.ª ed. Buenos Aires: Losada.
- ALBIZU, Ibis (2020). «La mística de lo exótico. Sobre la imagen de la copla como género escénico», en Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, pp. 209-224.
- ALEGRE, Luis (2011). «Epílogo», en Joaquín Carbonell, *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Barcelona: Ediciones B, pp. 521-531.
- ALFAYA, Javier (1981). «Jaime Gil de Biedma: Una poesía humana e impura», en Jaime Gil de Biedma, *Antología poética*. Madrid: Alianza, pp. 7-24.

- ALONSO, Amado (1968). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 4.^a ed. Buenos Aires: Sudamericana.
- ALONSO, Dámaso (1962). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4.^a ed. Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto (1986). «Intertextualidad y literatura», en Asociación Española de Semiótica (ed.), *Investigaciones Semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 43-52.
- AMATE BLANCO, Juan José (1976). *Las cosas en la poesía de Pablo Neruda*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- AMOSY, Ruth (2014). «La doble naturaleza de la imagen de autor», en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 67-84.
- ANTEZANA, Luis (2003). «Desplazamientos poéticos y *Mass Media*», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 29, n.º 58, pp. 25-38.
- ANTONIOTTI, Daniel (2022). «El arrabal como frontera en Homero Manzi», en *Letras*, n.º 85, pp. 10-29.
- ARAYA, Guillermo (1978). «El *Canto general* de Neruda: poema épico-lírico», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, n.º 7-8, pp. 119-152.
- (1982). «Veinte poemas de amor y una canción desesperada», en *Bulletin Hispanique*, vol. 84, n.º 1-2, pp. 145-188.
- ARECHABALA FERNÁNDEZ, María Victoria (2013). *Las canciones de José Alfredo Jiménez. Una escucha analítica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ARELLANO, Ignacio (1984). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- (2012). «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», en *La Perinola*, vol. 16, pp. 47-63.
- ARRANZ SANZ, María Isabel (2010). «Fraseología rota en las letras de las canciones de Joaquín Sabina: musa y memoria», en Maria Iliescu, Hiedi Siller-Runggaldier y Paul Danler (eds.): *Actes du*

- XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. 3-8 septembre 2007, vol. III. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 3-12.
- ARRIVÉ, Michel (1997). «Para una teoría de los textos poli-isotópicos» [Desiderio Navarro (trad.) (1973)], en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 75-86.
- ATERO BURGOS, Virtudes (ed.) (1996). *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla/Cádiz: Universidad Internacional de Andalucía/Universidad de Sevilla/Universidad de Cádiz.
- (2010). *Retablas y canciones infantiles. Patrimonio oral de la provincia de Cádiz II. Edición, supervivencias de fuentes antiguas y correspondencia con otros repertorios modernos*. Cádiz: Universidad de Cádiz/Diputación Provincial de Cádiz.
- AUGÉ, Marc (2000). *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1991). *La obra poética de Gil de Biedma: las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Madrid: Verbum.
- BAENA PEÑA, Enrique (2019). «Poética contemporánea y ciudad: imagen de lo real y creación de lo irreal», en Enrique Baena Peña (coord.), *Visiones literarias y lingüísticas del paisaje urbano*. Madrid: Marcial Pons, pp. 167-189.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2014). «“No acaba aquí la historia”: Ángel González en la poesía española actual», en *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, pp. 241-264.
- (2018). «Palabra en el tiempo: Ángel González en la poesía española reciente», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Materia de recuerdo y de nostalgia. Ángel González (2008-2018)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 377-395.
- BAIXERAS BORRELL, Ricardo (2010). *Tres tristes tigres y la poética de Guillermo Cabrera Infante*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2017). «Fue, será y es. La consolidación de Quevedo como clásico en la literatura contemporánea», en *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, n.º 33, s. p.

- BARRERA RAMÍREZ, Fernando (2022). «¡Eh, Macarena, ay! Cómo una “española” llegó al top del Billboard norteamericano», en *Música Oral del Sur*, n.º 19, pp. 107-136.
- BARTHES, Roland (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BATLLÓ, José (2010). «El juego de hacer versos», en Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 1263-1279.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1965). *Rimas*. Madrid: Alcalá.
- (1986). *Leyendas*. Madrid: Cátedra.
- BELINI, Giuseppe (1976). *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. New York: Eliseo Torres & Sons.
- (2007). «El humor en Pablo Neruda», en Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez Fernández (eds.), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 395-404.
- BENHAMOU, Paul (1973). «Interview avec Georges Brassens», en *The French Review*, vol. XLVI, n.º 6, pp. 1129-1137.
- (1980). «L'humour de Georges Brassens», en *Thalia. Studies in Literary Humour*, vol. 3, n.º 1, pp. 17-20.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (1986). «Sobre Jaime Gil de Biedma», en *Litoral*, n.º 163-165, pp. 126-128.
- BENSON, Douglas K. (1988). «La oralidad y el contexto cultural en la poesía de Jaime Gil de Biedma», en *Anales de Literatura Española*, n.º 6, pp. 45-67.
- BIBLIA, *La santa* (2007). Edición de Evaristo Martín Nieto. Madrid: San Pablo.
- BLECUA, José Manuel (1983). «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, 2.ª ed. Barcelona: Planeta, pp. IX-XLVII.
- BOHORQUES MARCHORI, Guadalupe (2012). *La imagen de la mujer en la poesía amorosa de Pablo Neruda*. Tesis doctoral, Universidad Europea de Madrid.
- BOUSOÑO, Carlos (1970). «Un ensayo de estilística interpretativa. (Ruptura de un sistema formado por una frase hecha)», en Dámaso

- Alonso (hom.), *Homenaje universitario a Dámaso Alonso. Reunido por los estudiantes de Filología Románica. Curso 1968-1969*. Madrid: Gredos, pp. 69-84.
- BRASSENS, Georges (1991). *Poèmes & chansons*. Paris: Seuil.
- BRINES, Francisco (2002). «Ante unas poesías completas», en Jacobo Muñoz Veiga (ed.), *La caña gris. Homenaje a Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento, pp. 117-153.
- BROICH, Ulrich (2004). «Formas de la marcación de la intertextualidad», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 85-105.
- BUENO, Mónica (2017). «Tres poéticas del tango: el relato y la lengua», en Violaine Fua Púppulo y Jorge Curcio (eds.), *Actas de las Primeras Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango. Cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia, pp. 132-149.
- BUXÓ, José Pascual (1992). *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CABANILLES, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Valencia: Universitat de València.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo (2010). *Neruda. Naturaleza, historia y poética*, 2.^a ed. Bogotá: Universidad de los Andes.
- CAMÍN, Alfonso (1945). *Carey y nuevos poemas*. Ciudad de México: Revista Norte.
- CAMPBELL, James (2001). *This is the Beat Generation. New York, San Francisco, Paris*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2007). *La poesía de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1985). *La copla andaluza*. Granada: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- CAÑAS, Dionisio (1990a). «Introducción», en Jaime Gil de Biedma, *Volver*, 3.^a ed. Madrid: Cátedra, pp. 9-40.
- (1990b). «La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma», en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 523-524, pp. 47-48.

- CAPARRÓS ÁLVAREZ, Alberto (2020). «¿Esas coplas de aquella España de Franco? Una revisión terminológica», en Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, pp. 225-242.
- CAPELLI, Federica (2022). «Entre burla y sátira: las monjas en Góngora y Quevedo», en *La Perinola*, vol. 26, 63-81.
- CARBONELL, Joaquín (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Barcelona: Ediciones B.
- CARDILLO, Luis (2003). *Los tangos de Sabina*. Buenos Aires: Olimpia.
- CAROZZI, María Julia (2003). «Carlos Gardel, el patrimonio que sonríe», en *Horizontes Antropológicos*, vol. 9, n.º 20, pp. 59-82.
- CARRASCO MOLINA, José S. (2009). «Ángel González, espía de palabras», en *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, n.º 17, s. p.
- CARREÑO LÓPEZ, María (2015). *Copla y tragedia. Lecturas críticas de la canción española para una educación literaria (1900-1950)*. Tesis doctoral, Universidad de Almería.
- CARRIEDO CASTRO, Pablo (2016). *La fuerza del desaliento. Ángel González y la poesía del medio-siglo español*. Madrid: Devenir.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989). «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje», en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, pp. 21-38.
- CASTRO ARENAS, Mario (1971). «Algunos rasgos estilísticos de la poesía de Vallejo», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a César Vallejo*, t. 1. New York: Las Américas, pp. 361-380.
- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores (2021). *Ulises y «La Odisea» en la canción de autor. El héroe homérico y su viaje: poesía y música*. Madrid: Guillermo Escolar.
- CECCONI, Sofia (2009). «Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción», en *Iberoamericana*, vol. 9, n.º 33, pp. 49-68.
- CELAYA, Gabriel (1975). *Cantos iberos*. Madrid: Turner.
- CERNUDA, Luis (1993). *Obra completa*, vol. I. *Poesía*. Madrid: Siruela.
- CERVANTES, Miguel de (2013). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* I, 33.^a ed. Madrid: Cátedra.
- CHAO, Ramón Luis (1973). *Georges Brassens*. Madrid: Júcar.

- CLAUDÍN, Víctor (1982). *Canción de autor en España. (Apuntes para su historia)*. Madrid: Júcar.
- CLAYTON, Jay y ROTHSTEIN, Eric (1991). «*Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality*», en Jay Clayton y Eric Rothstein (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 3-36.
- COBOS, José María (2002). «Poesía y traducción con Gil de Biedma y Àlex Susanna», en Javier Pérez Escohotado (ed.), *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Barcelona: El Aleph, pp. 199-204.
- COHEN, Leonard (1993). *Stranger Music. Selected Poems and Songs*. London: Jonathan Cape.
- COLOMÉ, Silvia (2007). «“Mi canción ‘La perversa Leonor’ es más antigua que la princesa”». *La Vanguardia*, 23 de marzo, en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20070323/51315389424/mi-cancion-la-perversa-leonor-es-mas-antigua-que-la-princesa.html> [Consultado 11/06/2023].
- CONCHA, Jaime (1973). «Sexo y pobreza. Ensayo sobre la poesía de Pablo Neruda», en *Revista Iberoamericana*, vol. 39, n.º 82, pp. 135-157.
- (1982). «Introducción», en Pablo Neruda, *Odas elementales*. Madrid: Cátedra, pp. 13-56.
- CONDE, Óscar (2022). «La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)», en *Letras*, n.º 85, pp. 30-41.
- CONTE, Gian Biagio (1974). *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Giulio Einaudi.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina (1996). «El humor y la poética de Ángel González», en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 19, pp. 149-162.
- CORBATTA, Jorgelina (1994). «El tango: letras y visión del mundo», en *Hispanic Journal*, vol. 15, n.º 1, pp. 63-72.
- CORDIER, Adeline (2008). *The Mediating of Chanson: French Identity and the Myth Brel-Brassens-Ferré*. Tesis doctoral, University of Stirling.
- CORONA MARZOL, Gonzalo (1991). *Aspectos del Taller Poético de Jaime Gil de Biedma*. Madrid: Júcar.

- CORPAS PASTOR, Gloria y MENA MARTÍNEZ, Florentina (2003). «Aproximación a la variabilidad fraseológica de las lenguas alemana, inglesa y española», en *ELUA (Estudios de Lingüística Universidad de Alicante)*, n.º 17, pp. 181-201.
- CULLER, Jonathan (1998). «Literatura comparada y teoría de la literatura», en Dolores Romero López (comps.), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, pp. 105-124.
- CURRY, Richard K. (2016). «Joan Manuel Serrat, antólogo. La recepción de la poesía de Miguel Hernández: resistencia en el tiempo», en *Hispanic Poetry Review*, vol. 11, n.º 2, 39-60.
- DALBOSCO, Dulce María (2010a). «La construcción simbólica del mito de la milonguera en las letras de tango», en *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, vol. 2, pp. 29-45.
- (2010b). «Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945)», en *Gramma*, n.º extraordinario 3, pp. 180-187.
- (2012). «Enrique Santos Discépolo o el arte de la inversión», en *Journal of Arts and Humanities*, vol. 1, n.º 2, pp. 112-124.
- (2017). «Las construcciones del otro en la poética del tango: figuras del tú lírico», en Violaine Fua Púppulo y Jorge Curcio (eds.), *Actas de las Primeras Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango. Cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia, pp. 173-192.
- (2021). «La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción», en *Oceánide*, n.º 14, pp. 67-76.
- (2022a). «De la voz al símbolo: Amália y Gardel como estrellas de la canción portuaria», en *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, vol. 4, n.º 1, pp. 4-18.
- (2022b). «El tango y su poética de celebración», en *Letras*, n.º 85, pp. 72-94.
- DÄLLENBACH, Lucien (1997). «Intertexto y autotexto», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 87-103.
- DARÍO, Rubén (1983). *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia.

- DAWES, Greg (2011). «Entre el realismo y el vanguardismo en las *Residencias*», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, n.º 74, pp. 287-304.
- DE ALBORNOZ, Aurora (1980). «Introducción», en José Hierro, *Antología*. Madrid: Visor, pp. 7-27.
- DE ALMEIDA, Tereza Virginia (2019). «Leonard Cohen and the Neo-Baroque Perspective», en *Canadian Literature*, n.º 238, pp. 117-181.
- DE COSTA, René (1982). *The Poetry of Pablo Neruda*, 3.^a ed. Cambridge/London: Harvard University Press.
- DE HARO, Federico (2021). *Javier Krahe. Ni feo, ni católico, ni sentimental*. Barcelona: Reservoir Books.
- DE LA CRUZ, Sabina (1990). «Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero», en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 523-524, pp. 17-19.
- DE LAMA, Víctor (1991). «Introducción», en César Vallejo, *Trilce*. Madrid: Castalia, pp. 23-55.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- (2018). «Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor, pp. 89-159.
- (2021). «Metacanción en la canción de autor en español», en Francisca Noguero y Javier San José Lera (eds.), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger, pp. 41-92.
- DE MORA, Carmen (2016). «La hipérbole bíblica en César Vallejo», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XLII, n.º 84, pp. 157-177.
- DE RAMÓN, Juan Claudio (2013). «El secreto de Leonard Cohen», en *Jot Down*, 14 de enero, en <https://www.jotdown.es/2013/01/el-secreto-de-leonard-cohen/> [Consultado 14/06/2023].
- DEBICKI, Andrew P. (1987). «Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los 50», en Susana Rivera y Tomás Ruíz Fábrega (eds.), *Simposio-Homenaje a Ángel González*. Madrid: José Esteban, pp. 55-69.

- DEL ÁGUILA, Pablo (1989). *Poesía reunida (1964-1968)*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2006). «Los otoños de Ángel González», en José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador (eds.), *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*. Almería: Universidad de Almería, pp. 93-107.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2005). «Luis Cernuda y la tradición áurea», en Nuria Martínez de Castilla y Jaime Valender (eds.), *100 años de Luis Cernuda. Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el paraninfo de la Universidad de Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 179-199.
- DURÁN RUIZ, Antonio y MARTÍNEZ TORRES, José (2021). «La poesía de José Alfredo Jiménez», en *Espacio I+D. Innovación más Desarrollo*, vol. 10, n.º 27, pp. 146-160.
- DYLAN, Bob (2004). *Lyrics (1962-2001)*. New York: Simon & Schuster.
- ECO, Umberto (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 3.ª ed. Barcelona: Lumen.
- (1997). «Entre el autor y el texto», en Umberto Eco (ed.), *Interpretación y sobreinterpretación*, 2.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 80-103.
- (2005). *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo.
- EDWARDS, Jorge (1994). «Historia y mitología de un libro», en Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Alianza, pp. 7-24.
- EGIDO, Aurora (1990). *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica.
- EISENBERG, Daniel (1988). «Reaction to the Publication of the *Sonetos del amor oscuro*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 65, n.º 3, pp. 261-271.
- EL COMERCIO (2015). «Joaquín Sabina prefiere a César Vallejo antes que a Neruda», *El Comercio*, 28 de mayo, en <https://elcomercio.pe/luces/musical/joaquin-sabina-prefiere-cesar-vallejo-neruda-191561-noticia/> [Consultado 27/06/2023].
- ENCABO, Enrique y MATÍA POLO, Inmaculada (eds.) (2020a). *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson.

- (2020b). «Introducción», en Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, pp. 13-23.
- (eds.) (2021). *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson.
- ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA MADRID (2021). «Javier Krahe. Ni feo, ni católico, ni sentimental», YouTube, 1 de junio, en <https://youtu.be/zN1FYMdv4> [Consultado 12/07/2022].
- FALCO, Raphael (2022). *No One to Meet. Imitation and Originality in the Songs of Bob Dylan*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- FERNÁNDEZ SANTAMARÍA, Laura (2018). Esto que ves aquí: *el uso de la lengua coloquial en la poesía de Ángel González*. Barcelona: Anthropos.
- FERNÁNDEZ ÚBEDA, Jesús (2023). «Sabina: desmintiendo a sus sepultureros». *Zenda*, 3 de marzo, en <https://www.zendalibros.com/sabina-desmintiendo-a-sus-sepultureros/> [Consultado 14/06/2023].
- FERRARI, Américo (1988). «Los poemas de París», en César Vallejo, *Obra poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 273-294.
- FERRARI, Marta B. (2014). «“Un constante regreso”: la escritura intertextual de Ángel González», en *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, pp. 85-109.
- FERRATÉ, Juan (1986). «A favor de Jaime Gil de Biedma», en *Litoral*, n.º 163-165, pp. 61-66.
- FERRUCCIO, Ana María (2017). «De la “Noche triste” a la “Tarde gris”: el argumento en los tangos de Pascual y José María Contursi», en Violaine Fua Púppulo y Jorge Curcio (eds.), *Actas de las Primeras Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango. Cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia, pp. 260-280.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. I. Barcelona: Paidós.
- FRANCO, Jean (1988). «La temática: de *Los heraldos negros* a los “Poemas póstumos”», en César Vallejo, *Obra poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 575-605.
- FUCHSMAN, Ken (2023). «Leonard Cohen: The Duty of Lovers», en *International Review of Psychiatry*, vol. 35, n.º 1, pp. 136-146.

- GALLAGHER, David P. (1974). «Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929)», en Julio Ortega, Julio Matas, Luis Gregorich, Emir Rodríguez Monegal y David Gallagher, *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos, pp. 47-79.
- GALLEGRO, Antonio (2002). «Ángel González, músico», en *Litoral*, n.º 233, pp. 219-223.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2018). «La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (cuatro poemas)», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor, pp. 203-250.
- (2021). «*From de wells of disappointment*. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina», en Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (dirs.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 103-123.
- (2024). «Distinción, ironía y leyenda. Sabina y Dylan, entre bastidores», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor, pp. 279-307.
- GARCÍA GIL, Luis (2004). *Serrat: canción a canción*. Barcelona: Ronsel.
- (2009). *Jacques Brel, una canción desesperada*. Lleida: Milenio.
- (2010). «Serrat. Gènesi d'un mite popular», en Javier de Castro (ed.), *Ens calen cançons d'ara. Retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 103-119.
- (2012). *Serrat y Sabina. A vista de pájaro*. Madrid: T&B.
- (2019). «Joaquín Sabina: Tras las huellas de Dylan». *Efe Eme*, 9 de febrero, en <https://www.efeeeme.com/joaquin-sabina-tras-las-huellas-de-dylan/> [Consultado 26/04/2023].
- (2021). «Brassens en Krahe, una aproximación». *Efe Eme*, 26 de agosto, en <https://www.efeeeme.com/brassens-en-krahe-una-aproximacion/> [Consultado 08/06/2023].
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2000). «Introducción», en VV. AA., *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 15-69.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1980). *Radiotelevisión y Política Cultural en el Franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto «Balmes» de Sociología.

- GARCÍA LORCA, Federico (1996). *Obras completas I. Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (1997). *Obras completas III. Prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1995). *Cien años de soledad*, 6.^a ed. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986). *El enigma de Eros*. Oviedo: Jugar con fuego.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1986). «El juego de leer versos», en *Litoral*, n.º 163-165, pp. 113-120.
- (2002). «Historia y experiencia en la poesía de Ángel González», en *Litoral*, n.º 233, pp. 230-239.
- (2018). «Pongamos que hablo de Sabina», en Joaquín Sabina, *En román paladino*, pp. 99-102. Úbeda: Fundación Huerta de San Antonio.
- GARCÍA MONTERO, Luis y GARCÍA RODRÍGUEZ, María (2016). «La poética de Jaime Gil de Biedma», en Encarna Alonso Valero (ed.), *Poesía y poetas bajo el franquismo*. Madrid: Visor, pp. 45-61.
- GARCÍA PADRÓN, Dolores y BAUTISTA RODRÍGUEZ, José Juan (2016). «Compilación, desautomatización y desarticulación fraseológica en Quevedo», en María Teresa Echenique Elizondo, María José Martínez Alcalde, Juan Pedro Sánchez Méndez y Francisco P. Pla Colomer (eds.), *Fraseología española: diacronía y codificación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 111-131.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2021). «De Cohen la pasión de los profetas: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen», en Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (dirs.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata, pp. 39-53.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIL, Bonifacio (1981). *Cancionero infantil*. Madrid: Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GILMOUR, Michael J. (2004). *Tangled up in the Bible. Bob Dylan and Scripture*. New York/London: Continuum.

- GIMFERRER, Pere (1990). «La poesía de Jaime Gil de Biedma», en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 523-524, pp. 54-55.
- GOLF, Susana (2017). «Sabina: “Llevo toda mi vida peleando contra mi propia caricatura”». *La Opinión de Murcia*, 11 de julio, en <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura/2017/07/11/sabina-llevo-vida-peleando-propia-31859844.html> [Consultado 17/01/2023].
- GÓMEZ-JURADO, Juan (2018). *Reina Roja*. Barcelona: Ediciones B.
- GÓNGORA, Luis de (1975). *Sonetos completos*, 2.ª ed. Madrid: Castalia.
- (1983). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, Ángel (1986). «La Intertextualidad en la Obra de Blas de Otero», en José Ángel Ascunce (ed.), *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*. San Sebastián: Universidad de Deusto, pp. 63-75.
- (2010). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Austral.
- GONZÁLEZ ARIZA, Fernando (2015). «Humor combativo: la crítica política y social en las canciones de Javier Krahe», en Béatrice Bottin y Bénédicte de Buron-Brun (eds.), *El humor y la ironía como armas de combate. Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 596-606.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2006). *... Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Madrid: Fundación Autor.
- GONZÁLEZ MONTES, Antonio (1985). «Los versos del capitán de Neruda: la dialéctica del amor», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 11, n.º 21-22, pp. 21-45.
- GORLÉE, Dinda L. (1987). «El cazador cazado: intertextualidad en los “Guillermo Tell” de Alfonso Sastre», en *Epos. Revista de Filología* n.º 3, pp. 181-196.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011). *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid: Crítica.
- GRADANTE, William (1982). «“El Hijo del Pueblo”: José Alfredo Jiménez and the Mexican *Canción Ranchera*», en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 3, n.º 1, pp. 36-59.
- GRANDE, Félix (1966). *Música amenazada*. Barcelona: El Bardo.

- GRIVEL, Charles (1997). «Tesis preparatorias sobre los intertextos» [Desiderio Navarro (trad.) (1982)], en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 62-74.
- GUERRERO VILLALBA, José (2006). «Prólogo», en José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador (eds.), *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*. Almería: Universidad de Almería, pp. 9-12.
- GUILLÉN, Claudio (1979). «De influencias y convenciones», en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n.º 2, pp. 87-97.
- (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, Nicolás (1990). *Summa poética*, 7.^a ed. Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2011). «Quevedo en los siglos», en *La Perinola*, vol. 15, pp. 11-17.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1994). «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 3, pp. 139-156.
- HÄGER, Andreas (2009). «Bob Dylan and religion», en *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, vol. 21, pp. 44-60.
- HAMPTON, Timothy (2019). *Bob Dylan's Poetics. How the Songs Work*. New York: Zone Books.
- HARRIS, Derek (1992). *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada.
- HART, Stephen (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. London: Tamesis.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1984). *El hombre acecha. Cancionero y romanero de ausencias*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Daniela (2017). «Un análisis semántico del sujeto masculino activo y el sujeto femenino pasivo en la poesía de Agustini y Neruda», en *Verbeia*, vol. 3, n.º 2, pp. 174-194.
- HERRERA, Ángel Antonio (2018). «El Dylan de los que no sabemos inglés», en Javier Menéndez Flores, *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada)*. Barcelona: Cúpula, pp. 432-433.
- HIERRO, José (1947). *Tierra sin nosotros*. Santander: Proel.

- HOWES, Rebekah (2017). «Leonard Cohen and the Philosophical Voice of Learning», en Peter Billingham (ed.), *Spirituality and Desire in Leonard Cohen's Songs and Poems: Visions from the Tower of Song*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 91-106.
- HURTADO, Gonzalo (2020). «Joaquín Sabina: “Tengo un trozo de corazón muy peruano”». *Cosas*, 13 de febrero, en <https://cosas.pe/personalidades/174692/joaquin-sabina-tengo-un-trozo-de-corazon-muy-peruano/> [Consultado 27/06/2023].
- INSAUSTI HERRERO-VELARDE, Gabriel (2005). «Luis Cernuda: evolución de una poética», en Nuria Martínez de Castilla y Jaime Valender (eds.), *100 años de Luis Cernuda. Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el paraninfo de la Universidad de Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 245-273.
- JABOIS, Manuel (2012). «Joaquín Sabina: “La gloria fue La Mandrágora”». *Jot Down*, 10 de septiembre, en <https://www.jotdown.es/2012/09/joaquin-sabina-la-gloria-fue-la-mandragora/> [Consultado 27/03/2023].
- JACOBS, Gabriel (1999). «The Elemental Brassens», en *Romance Studies*, vol. 17, n.º 1, pp. 15-30.
- JAURALDE POU, Pablo (2014). «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Antología poética*. Barcelona: Austral, pp. 13-33.
- JAUSS, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, 2.ª ed. Madrid: Taurus.
- JENNY, Laurent (1997). «La estrategia de la forma», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 104-133.
- JIMÉNEZ, José Alfredo (2002). *Cancionero completo*. Madrid: Turner.
- JIMÉNEZ GÁLVEZ, Paloma (2013). «Que todos los mariachis de Jalisco...», en *Nuestra América*, n.º 9, pp. 59-72.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1986). «La ciudad en el tiempo (notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma)», en *Litoral*, n.º 163-165, pp. 102-106.

- JOVER SILVESTRE, Yolanda B. (1998). *Georges Brassens “Maître Georges” troubadour de notre temps. Analyse lexicale et sémantique*. Tesis doctoral, Universidad de Almería.
- JOVER SILVESTRE, Yolanda B. y ANTOLÍ JOVER, Ana M.^a (2008). «Du gniard au vieux en passant par Margot et la mort, ou le lexique non- conventionnel de Georges Brassens», en Julia Pinilla Martínez, María Elena Jiménez Domingo, Françoise Olmo Cazeville, Gemma Peña Martínez, Mercedes López Santiago e Inmaculada Tamarit Vallés (coords.), *Linguistique plurielle*, vol. 2. Valencia: Universitat Politècnica de València, pp. 603-615.
- KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- (1981). *Semiótica 1*, 2.^a ed. Madrid: Fundamentos.
- KVALVAAG, Robert W. y WINJE, Geir (eds.) (2019). *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk/NOASP.
- LA NACIÓN (2008). «Últimamente ando obsesionado con Borges todo el tiempo». *La Nación*, 16 de febrero, en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/ultimamente-ando-obsesionado-con-borges-todo-el-tiempo-nid986743/> [Consultado 27/06/2023].
- LA VANGUARDIA (2007). «Javier Krahe duda de volver a cantar con Sabina porque “su movida es demasiado enorme”». *La Vanguardia*, 15 de junio, en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20070615/51362350088/javier-krahe-duda-de-volver-a-cantar-con-sabina-porque-su-movida-es-demasiado-enorme.html> [Consultado 10/06/2023].
- LA VIDA MODERNA (2015). «Javier Krahe: “La ebriedad es muy interesante” #LaVidaModerna-OhMyLOL en Cadena SER». YouTube, 30 de junio, en <https://youtu.be/qEjGNyp4s5w> [Consultado 08/06/2022].
- LACHMANN, Renate (2004). «Niveles del concepto de intertextualidad», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 15-24.
- LAÍN CORONA, Guillermo (2022). «Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la

- posmodernidad», en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, n.º 2, pp. 433-460.
- (2024). «“Marxista de la tendencia progrouchiana”. Figuraciones del humor en Joaquín Sabina», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor, pp. 13-89.
- LAMUSICACONTADA (2010a). «Joaquin Sabina en la Musica Contada 2 (Malaga. Teatro Cervantes) 2002.wmv». YouTube, 9 de abril, en https://youtu.be/cjw_40YclmA [Consultado 22/08/2023].
- (2010b). «Joaquín Sabina en la Musica Contada 6 (Málaga. Teatro Cervantes) 2002.wmv». YouTube, 10 de abril, en https://youtu.be/8vUg_mZP2YY [Consultado 22/08/2023].
- (2010c). «Joaquín Sabina en la Musica Contada 4 (Málaga. Teatro Cervantes) 2002.wmv». YouTube, 9 de abril, en <https://youtu.be/lbA1S7CoK5s> [Consultado 22/08/2023].
- LAMY, Jean-Claude (2004). *Brassens, le mécréant de Dieu*. Paris: Albin Michel.
- LAUSBERG, Heinrich (1983). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LE BIGOT, Claude (1993). «La deconstrucción de la frase hecha en algunos poetas sociales (Blas de Otero, Ángel González, Jaime Gil de Biedma)», en *Paremia*, n.º 2, pp. 151-155.
- LEBOLD, Christophe (2007). «A Face like a Mask and a Voice that Croaks: An Integrated Poetics of Bob Dylan’s Voice, Personae, and Lyrics», en *Oral Tradition*, vol. 22, n.º 1, pp. 57-70.
- LECARME, Jacques (1993). «L’Autofiction: un mauvais genre», en Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.), *Autofictions & Cie*. Paris: Université Paris X, pp. 227-249.
- LEÓN DE ARANO, Fernando (2022). *Sintiéndolo mucho*. Reposado/BTF Media/Sony Music/Ideal Cinema AIE.
- LITVAK, Lily (1973). «*Las mañanitas*. A Mexican *alba* with a Provençal Element», en *Romance Notes*, vol. 15, n.º 2, 328-336.
- LOBATO, María Luisa (2014). *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.^a Isabel (2013). «Neruda, lector de literatura norteamericana», en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, n.º 1, pp. 36-56.
- LÓPEZ SUTILO, Rosario (2010). «El léxico de germanía en las jácaras de Quevedo: las prostitutas», en Pierre Civil y Fraçoise Crémoux (coord.), *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, vol. 2 [CD-ROM]. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, p. 96.
- LOYOLA, Hernán (1971). «El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos», en *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 129, n.º 157-160, pp. 235-253.
- (2003a). «Notas», en Pablo Neruda, *Odas elementales*. Barcelona: Debolsillo, pp. 231-248.
- (2003b). «Notas», en Pablo Neruda, *Nuevas odas elementales. Tercer libro de las odas*. Barcelona: Debolsillo, pp. 383-399.
- LOZADA, Alfredo (1980). «La amada crepuscular», en Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*. Madrid: Taurus, pp. 92-103.
- LUCAS, Antonio (2016). «Arturo Pérez-Reverte y Joaquín Sabina, a la lumbre de un tequila», *El Mundo*, 14 de febrero, en <https://www.elmundo.es/cultura/2016/02/14/56bb0e5fca474152398b4669.html> [Consultado 26/07/2023].
- LUNA ALONSO, Ana (1999a). «Interpretar a Georges Brassens. Diacronía e intertextualidad», en Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, t. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 903-916.
- (1999b). «Interpretación y uso del cliché en la obra de Georges Brassens», en *Paremia*, n.º 8, 319-322.
- (2000). «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens», en Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, vol. 1. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 205-212.

- LUQUE, Aurora (2020). *Gavieras*. Madrid: Visor.
- MACHADO, Antonio (1977). *Campos de Castilla*, 4.^a ed. Madrid: Cátedra.
- MAI, Anne-Marie (2018). *Bob Dylan the Poet*. Odense: University Press of Southern Denmark.
- MAI, Hans-Peter (1991). «Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 30-59.
- MALDONADO, Lorena G. (2016). «Javier Krahe, el filósofo que España no tuvo en cuenta», *El Español*, 19 de noviembre, en https://www.elespanol.com/cultura/musica/20161118/171733301_0.html [Consultado 09/06/2023].
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (1990). *Jaime Gil de Biedma*, 2.^a ed. Madrid: Júcar.
- MANRIQUE, Diego A. (1992). «“Soy un bohemio pasado de moda”», *El País*, 6 de mayo, en https://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103215_850215.html [Consultado 20/10/2023].
- MANRIQUE, Jorge (1977). *Poesía*, 3.^a ed. Madrid: Cátedra.
- MANZANO, Alberto (2021). *Aleluya. Mística y religiones en el rock*. Barcelona: Cúpula.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio (2006). «El concepto de *influencia* en Literatura Comparada», en José Luis De Miguel Jover y Alejandro Jiménez Serrano (eds.), *Διδάσκαλος καὶ Σοφός. Homenaje al profesor Juan Jiménez Fernández*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 525-534.
- MARC, Isabelle (2013). «Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural», en *TRANS. Revista de Traductología*, n.º 17, pp. 139-149.
- MARINO, Adrián (1998). «Replantearse la literatura comparada», en Dolores Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, pp. 37-85.
- MARIÑAS, Jesús (2015). «Joaquín Sabina: “Hoy la poesía, la decencia y el saber vivir están absolutamente de luto”». *InfoLibre*, 12 de julio, en https://www.infolibre.es/cultura/joaquin-sabina-hoy-poesia-decencia-vivir-absolutamente-luto_1_1115290.html [Consultado 08/06/2023].

- MÁRQUEZ SÁNCHEZ, Javier (2019). «Mariachi Sabina», en *Efe Eme*, 7 de febrero, en <https://www.efeeme.com/mariachi-sabina/> [Consultado 04/05/2023].
- MARTÍ, José (1982). *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN, Alejandro (2016). «Sabina, ¿el Bob Dylan en castellano?», *El País*, 20 de diciembre, en https://elpais.com/cultura/2016/12/15/actualidad/1481817033_337727.html [Consultado 20/06/2023].
- MARTÍNEZ, Juan Manuel (1997). «Dios en la poesía de César Vallejo», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, n.º 1, pp. 195-207.
- MARTÍNEZ, Luis (2022). «El día que el toro “Navegante” destrozó la femoral de Sabina», *El Mundo*, 16 de septiembre, en <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2022/09/16/6324a20a21efa0e44c8b45a9.html> [Consultado 05/11/2022].
- MARTÍNEZ ÁNGEL, Lorenzo (2018). «Una reflexión sobre el concepto de influencia en Umberto Eco: ¿pensamiento de Séneca en Miguel Delibes y Émile-Auguste Chartier/Alain?», en *Estudios Filosóficos*, vol. 67, n.º 194, pp. 121-136.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2013). «La reescritura como transgresión en las canciones de Javier Krahe», en *Oceánide*, n.º 5, s. p.
- (2015). «Traditional Metrics in Javier Krahe’s Lyrics: Accords and Discords», en Teresa Pronto, Paolo Canettieri y Gianluca Valenti (eds.), *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Bern: Peter Lang, pp. 273-285.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Adriana (2006). «Entre Señoras, mujeres con sombrero y princesas: la representación femenina en Serrat, Silvio y Sabina», en *Letras Hispanas. Revista de Literatura y de Cultura*, vol. 3, n.º 1, pp. 33-43.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1997). «De la influencia literaria a la huella textual», en *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, n.º 1, pp. 179-200.
- (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- (2014). «Música y pintura en la poesía de Ángel González», en *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, pp. 127-151.

- MARTÍNEZ GARCÍA, FRANCISCO (1976). *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*. León: Colegio Universitario de León.
- (1987). «Introducción biográfica y crítica», en César Vallejo, *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Castalia, pp. 7-53.
- (1988). «Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo y su función desde una perspectiva crítica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 456-457, pp. 641-716.
- MATEO GAMBARTE, EDUARDO (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
- MEDINA BAÑÓN, RAQUEL (2001). «El reencuentro de la música española con la Latinoamérica poscolonial. El caso de Joaquín Sabina», en *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 26, pp. 67-82.
- MENÉNDEZ FLORES, JAVIER (2016). *Sabina. No amanece jamás*. Barcelona: Blume.
- (2018a). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada.)* Barcelona: Cúpula.
- (2018b). «Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor, pp. 13-28.
- MEO ZILIO, GIOVANNI (1988). «El lenguaje poético de César Vallejo desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, visto a la luz de los resultados computacionales», en César Vallejo, *Obra poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 621-660.
- MĚSÍC, JIŘÍ (2016). *Leonard Cohen. The Modern Troubadour*. Tesis doctoral, Univerzita Palackého v Olomouci.
- MEWS, CONSTANT J. (1999). *The Lost Love Letters of Heloise and Abelard: Perceptions of Dialogue in Twelfth-Century France*. New York: St. Martin's Press.
- (2005). *Abelard and Heloise*. New York: Oxford University Press.
- MILLARES, SELINA (1991). *La génesis poética de Pablo Neruda: análisis intertextual*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- MIRALLES, MELCHOR (2018). «Una sola hecatombe», en Javier Menéndez Flores, *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada.)* Barcelona: Cúpula, pp. 438-439.

- MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo (2006). «Música y poesía. El encabalgamiento léxico en Javier Krahe», en *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, n.º 3-4, pp. 195-208.
- MONDOÑEDO, Marcos (2004). «El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán», en *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, n.º 7, s. p.
- MONSIVÁIS, Carlos (2002). «José Alfredo Jiménez: “Les diré que llegué de un mundo raro”», en José Alfredo Jiménez, *Cancionero completo*. Madrid: Turner, pp. 13-32.
- MONTERO AROCA, Juan (2017). *La copla. Los años de oro: 1928-1958*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- MORALES LOMAS, Francisco (2022). *Historia de la literatura española durante la democracia (1975-2020)*. Barcelona: Carena.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- MOYA, Micaela (2023). «“La Biblia y el calefón”: notas sobre la tradición bíblica en la producción de Joaquín Sabina», en *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, n.º 33, pp. 119-147.
- NAPPO, Daniel J. (2021). *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. London/Lanham: Lexington Books.
- NAVARRO, Justo (1989). «La persona imposible», en Pablo del Águila, *Poesía reunida (1964-1968)*. Granada: Ayuntamiento de Granada, pp. 11-16.
- NEIRA, Julio (2018). «Los sonetos de Sabina», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor, pp. 251-281.
- NERUDA, Pablo (1999a). *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento», 1923-1954*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (1999b). *Obras completas II. De «Odas elementales» a «Memorial de Isla Negra», 1954-1964*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2002). *Obras completas V. Nerudiana dispersa II (1922-1973)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

- NEYRET, Juan Pablo (2004). «Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina», en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 27, s. p.
- NIELSEN, Svend. (1997). «Lili Marleen under besættelsen», en *Folk og kultur, årbog for dansk etnologi og folkemindevidenskab*, vol. 26, n.º 1, pp. 70-80.
- NORESE, Marta Rosalía (2002). *Contextualización y análisis del tango. Sus orígenes hasta la aparición de la vanguardia*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2021). «Las canciones de Joaquín Sabina y sus libros de poemas: variantes y reescrituras», en *Epos. Revista de Filología*, n.º 37, pp. 165-184.
- (2024). *La poesía de los tangos*. Gijón: Impronta.
- O'NEIL, Mary Anne (2015). «Leonard Cohen, Singer of the Bible», en *CrossCurrent*, vol. 65, n.º 1, pp. 91-99.
- ONDA CÁDIZ CARNAVAL (2019). «Pregón del Carnaval de Cádiz 2019 (Joaquín Sabina)», YouTube, 3 de marzo, en https://youtu.be/hcac0p_UqPo [Consultado 09/10/2021].
- ORIGLIA, Gabriela (2019). «Un homenaje a Joaquín Sabina, el “tanguero” español, entre música y poesía». *La Nación*, 30 de marzo, en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-homenaje-joaquin-sabina-tanguero-espanol-musica-nid2233677/> [Consultado 12/05/2023].
- ORTUÑO CASANOVA, Rocío (2015). «La reescritura del mito de la expulsión del Edén en tres canciones de Sabina o de cómo Eva llegó a vender en un supermercado manzanas del pecado original», en Alexia Dotras Bravo, Diego Santos Sánchez y Sara Augusto (eds.), *Literatura y Re/escritura*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 433-445.
- (2018). «Atlas de lugares sabinianos», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor, pp. 161-201.
- (2024). «Defensa de la sabinidad. (De)construcción del arraigo y la hispanidad en las canciones de Joaquín Sabina», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor, pp. 241-277.

- OVIEDO, José Miguel (1988). «*Los heraldos negros*», en César Vallejo, *Obra poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 5-17.
- (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza.
- OVIEDO, Rocío. (1997). «El viaje al surrealismo. Neruda en proceso», en *Revista de Filología Románica*, vol. 2, n.º 14, pp. 335-355.
- PAOLI, Roberto (1988). «El lenguaje conceptista de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 456-457, pp. 945-959.
- PARRA, Violeta (1976). *Violeta del pueblo*. Madrid: Visor.
- PAVLOVIĆ, Tatjana (2003). *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Nueva York: State University of New York University Press.
- PAYERAS GRAU, María (1996). «La noche en Jaime Gil de Biedma», en Túa Blesa (ed.), *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol. I (Alfredo Saldaña y María Pilar Celma (coords.)). Zaragoza: Diputación General de Aragón, pp. 427-438.
- (2002). «Ángel González: una mirada urbana», en *Litoral*, n.º 233, pp. 269-275.
- (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Santa Cruz de Tenerife: La Página.
- (2014). «Imagen de Ángel González», en *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, pp. 13-37.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1978). «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», en *Romanic Review*, vol. LXIX, n.º 1-2, pp. 1-14.
- PFISTER, Manfred (1991). «How Postmodern is Intertextuality?», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 207-224.
- PICHASKE, David (2010). *Song of the North Country. A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*. New York/London: Continuum.
- PIMENTEL-ANDUIZA, Luz Aurora (1993). «Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura», en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 4, pp. 91-108.

- PIÑEIRO OTERO, María Teresa (2005). «El cancionero de la guerra civil. Propaganda y contrapropaganda sonora», en *Revista de Comunicación de la SEECI*, n.º 12, pp. 108-146.
- PITA, E. V. (2022). «El juglar Serrat repliega velas en Castrelos y hace dúo con Amaral», *La Voz de Galicia*, 11 de julio, en https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2022/07/11/serrat-repliega-velas-castrelos/0003_202207V11C3991.htm [Consultado 15/06/2023].
- PLAZA, Gabriel (1999). «Con luces de bohemia». *La Nación*, 18 de agosto, en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/con-luces-de-bohemia-nid150042/> [Consultado 03/05/2023].
- PLETT, Heinrich F. (1991). «Intertextualities», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 3-29.
- POZUELO YVANCOS, José María (2014). *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PRADO, Benjamín (2002). «Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina», en Joaquín Sabina, *Con buena letra*, pp. 15-20. Barcelona: Temas de Hoy.
- (2009). *Romper una canción. Así se escribió el disco Vinagre y rosas, de Joaquín Sabina*. Madrid: Aguilar.
- PUCHADES, Juan (2019). *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*. Valencia: Efe Eme.
- PUCHADES, Juan y VALDEÓN, Julio (2024). *Joaquín Sabina. Inventario 75*. Valencia: Efe Eme.
- QUEVEDO, Francisco de (1983). *Poesía original completa*, 2.ª ed. Barcelona: Planeta.
- QUINTANA, Emilio (1996). «Influencia de Jaime Gil de Biedma en la joven poesía española», en Túa Blesa (ed.), *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol. I (Alfredo Saldaña y María Pilar Celma, coords.). Zaragoza: Diputación General de Aragón, pp. 451-458.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Espasa.
- RATTI, D., SABA, A. y CATARSI, M. N. (1987). «El léxico del amor en la obra de Pablo Neruda», en Humberto López Morales y María Vaquero (eds.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el español*

- de América. San Juan, Puerto Rico, del 4 al 9 de octubre de 1982.* San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, pp. 1059-1066.
- RICKS, Christopher (2016). *Dylan poeta: visiones del pecado.* Madrid: Los Libros de la Catarata.
- RIERA, Carme (1988). *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50.* Barcelona: Anagrama.
- RIFFATERRE, Michael (1979). *La production du texte.* Paris: Seuil.
- RIVERA, Susana D. (2006). «Intertextualidad y collage», en José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador (eds.), *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo.* Almería: Universidad de Almería, pp. 41-57.
- RIVERO, Carla (2023). «Joaquín Sabina trae “la canción más hermosa” a Gran Canaria», *La Provincia*, 21 de abril, en <https://www.laprovincia.es/cultura/2023/04/21/joaquin-sabina-trae-cancion-hermosa-86287194.html> [Consultado 14/06/2023].
- RIVERO, Eliana S. (1971). *El gran amor de Pablo Neruda: estudio crítico de su poesía.* Madrid: Plaza Mayor.
- RIVIÈRE, Margarita (2003). *Joan Manuel Serrat.* Madrid: Algaba.
- ROCHARD, Loïc (2020). *Sous la moustache, la rière. L'humour de Georges Brassens.* Paris: Le Cherche Midi.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2015). *Entre el bolero y el tango (o cuando los cuerpos hablan).* Granada: Asociación ICILE.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María Gracia (2016). «El uso de la intertextualidad en Wystan Hugh Auden y Jaime Gil de Biedma», en *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, n.º 3, pp. 119-135.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (1962). «Imagen de la mujer y el amor en una poesía de Pablo Neruda», en *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 120, n.º 125, pp. 74-79.
- ROMÁN, Manuel (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española.* Madrid: Alianza.
- ROMANO, Marcela (1991). «En torno a una canción “diversa”», en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 1, pp. 135-143.
- (2006). «Leer el canon II: poesía y canción de autor en España», en *Aristas. Revista de Estudios e Investigaciones*, vol. 3, n.º 4, pp. 85-98.

- (2007). «Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina», en Laura Scarano (ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 153-170.
- (2009). «Escandalosa Afrodita: tradición e irreverencia en Jaime Gil de Biedma», en Lía Galán y Gloria Chicote (eds.), *Diálogos culturales. Actas de las III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 659-669.
- ROMO HERRERO, Lidia (2015). *Análisis fraseológico de la obra de Georges Brassens*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ROSALES, Luis (1979). *Rimas. La casa encendida*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ROVIRA, Pere (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.
- ROVIRA SOLER, José Carlos (1991). *Para leer a Pablo Neruda*. Madrid: Palas Atenea.
- RUIZ, María Julia (2021). «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», en *Cuadernos del Aleph*, n.º 13, pp. 82-112.
- (2022). «¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina», en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, n.º 2, pp. 381-407.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2020). «Las siete vidas de Joaquín Sabina». *El País*, 21 de febrero, en https://elpais.com/elpais/2020/02/21/gente/1582282937_283729.html [Consultado 05/01/2022].
- (2022). «El regreso de Sabina: documental con Fernando León, disco, gira y ajuste de cuentas con la izquierda latinoamericana», *El País*, 11 de septiembre, en <https://elpais.com/eps/2022-09-10/el-gran-regreso-de-sabina-documental-con-fernando-leon-disco-gira-y-ajuste-de-cuentas-con-la-izquierda-latinoamericana.html> [Consultado 07/06/2024].
- RUIZ-PORTELLA, Javier (1995). «Introducción», en Federico García Lorca, *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*. Barcelona: Áltera, pp. 9-15.
- RULFO, Juan, (1984). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.

- RUMEAU, Delphine (2006). «Walt Whitman and Pablo Neruda, American Camerados», en *Reveu Française d'Études Américaines*, n.º 108, pp. 47-62.
- RUSO, Juan Ángel (ed.) (1999). *Letras de Tango*. Buenos Aires: Basílico.
- SÁBATO, Ernesto (1968). *Tango. Discusión y clave*, 3.ª ed. Buenos Aires: Losada.
- SABINA, Joaquín (2007). *A vuelta de correo*. Madrid: Visor.
- (2009). «Joaquín Sabina-Pájaros De Portugal (Videoclip)», YouTube, 3 de octubre, en <https://youtu.be/A2f3fsgYQZ4> [Consultado 09/10/2023].
- (2010a). *Esta boca es mía. Edición revisada y ampliada*. Barcelona: Ediciones B.
- (2010b). *Con buena letra III*. Barcelona: Temas de Hoy.
- (2012a). *Ciento volando de catorce*, 16.ª ed. Madrid: Visor.
- (2012b). «Quién pudiera reír como llora ella». *El País*, 5 de agosto, en https://elpais.com/cultura/2012/08/05/actualidad/1344196782_262109.html [Consultado 26/04/2023].
- (2016). «Poeta torrencial, maestro del caos». *El País*, 14 de octubre, en https://elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476380406_964576.html [Consultado 14/12/2021].
- (2018). *En román paladino*. Úbeda: Fundación Huerta de San Antonio.
- SABINA, Joaquín y MENÉNDEZ FLORES, Javier (2006). *Sabina en carne viva. Yo también sé jugarme la boca*. Barcelona: Ediciones B.
- SABINA, Joaquín y PRADO, Benjamín (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Barcelona: Planeta.
- SÁEZ, Adrián J. (2019). «“Puto es el hombre que de putas fia”: la prostitución en Quevedo», en Adrián J. Sáez (ed.), «*Cortesanías enamoradas*»: la prostitución en el Siglo de Oro. Madrid: Sial Pigmalión, pp. 135-148.
- SAHA, Sukanya (2019). «Bob Dylan's Literary Merit: A Critique», en *The IUP Journal of English Studies*, vol. XIV, n.º 4, pp. 7-19.
- SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SALOMON, Noël (1975). «Algunos aspectos de lo “humano” en *Poemas humanos*», en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*. Madrid: Taurus, pp. 289-334.

- SALVADOR, Álvaro (1986). «Para leer a Gil de Biedma», en *Litoral*, n.º 163-165, pp. 150-155.
- (1998). «Del himno a la canción: la poesía coloquial de Pablo Neruda», en *Gramma y Cal. Revista Insular de Filología*, vol. 2, pp. 209-221.
- (2002). «La palabra precisa de Ángel González», en *Litoral*, n.º 233, pp. 288-292.
- SALVADOR BENÍTEZ, José Loreto (2022). «Sentido y valor del ser humano en la lírica de José Alfredo Jiménez», en *Revista Identidad Universitaria*, vol. 1, n.º 17, pp. 22-25.
- SANDOVAL, Patricia (2012). «Serrat y Sabina, un show impecable e im- placable». *El Universo*, 3 de diciembre, en <https://www.eluniverso.com/2012/12/03/1/1378/serrat-sabina-un-show-impecable-im- placable.html/> [Consultado 15/06/2023].
- SANGER, Richard (1986). «La codificación del sueño: el héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma», en *Litoral*, n.º 163-165, pp. 92-98.
- SCARANO, Laura (2002). «Los paisajes urbanos de Ángel González», en *Litoral*, n.º 233, pp. 293-299.
- SECO, Manuel (dir.) (2005). *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*. Madrid: Aguilar.
- SEGRE, Cesare (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Giulio Einaudi.
- (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SÉNECA (1989). *Epístolas morales a Lucilio II*. Madrid: Gredos.
- SERRAT, Joan Manuel (2000). *Cancionero*. Madrid: Aguilar.
- SICARD, Alain (1981). *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos.
- (2010). «“Camerado” Neruda (apuntes sobre Walt Whitman y Pablo Neruda)», en *Anales de Literatura Chilena*, vol. 11, n.º 13, pp. 183-193.
- SIMÓN RUIZ, Víctor (2024). «“¿No sopor...? ¿No sopor...?” Joaquín Sabina y la música rap en España», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor, pp. 135-180.
- SMITH, Mark I. (1983). «Los recursos retóricos en la poesía de César Vallejo», en *Hispanófila*, n.º 78, pp. 77-84.

- SNYMAN, Gerrie (1996). «Who is speaking? Intertextuality and textual influence», en *Neotestamentica*, vol. 30, n.º 2, pp. 427-449.
- SOBEJANO, Gonzalo (1987). «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González», en Susana Rivera y Tomás Ruíz Fábrega (eds.), *Simposio-Homenaje a Ángel González*. Madrid: José Esteban, pp. 23-54.
- SOPENA, Ángel H. (2012). «Mucho más que dos». *La Opinión de Murcia*, 14 de septiembre, en <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura/2012/09/24/mucho-mas-que-dos-32588258.html> [Consultado 15/06/2023].
- SOTO ZARAGOZA, Javier (2019). «Gil de Biedma, Vallejo y Quevedo. Las influencias poéticas de Joaquín Sabina». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 32, pp. 255-275.
- (2023a). «La protesta política en el cancionero de Joaquín Sabina: análisis de un “no tema” y reflexiones acerca de un compromiso apolítico». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n.º 22, pp. 623-645.
- (2023b). «El catolicismo en el cancionero de Joaquín Sabina: orígenes y modos de representación», en Jorge Avilés Diz, José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), *Calas en las espiritualidades literarias hispánicas*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 187-203.
- (2024a). «La autoría de las letras de Joaquín Sabina: identificación, coautorías e intertextualidades», en *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, n.º 22 [en prensa].
- (2024b). «Cantar curso rimado: la rima en las letras de Joaquín Sabina», en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 47, pp. 253-276.
- SPITZER, Leo (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Coni.
- SWAYNE, Mattie (1941). «Whitman's Catalogue Rhetoric», en *Studies in English*, n.º 21, pp. 162-178.
- TENA, Manolo (2018). «Todavía no habéis visto nada», en Javier Menéndez Flores, *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada)*. Barcelona: Cúpula, pp. 451-453.

- TERUEL BENAVENTE, José (1995). «Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 48, n.º 1, pp. 171-180.
- THOMAS, Richard F. (2017). *Why Bob Dylan Matters*. New York: HarperCollins.
- TINKER, Chris (2003). «*Chanson engagée* and political activism in the 1950s and 1960s: Léo Ferré and Georges Brassens», en Steve Cannon y Hugh Dauncey (eds.), *Popular Music in France from Chanson to Techno. Culture, Identity, and Society*. Aldershot/Burlington: Ashgate, pp. 139-152.
- (2005). *Georges Brassens and Jacques Brel. Personal and Social Narratives in Post-War Chanson*. Liverpool: Liverpool University Press.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2020). «Del *No pasarán* al *Ya hemos pasao*: la humillación del vencido a través del chotis», en Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, pp. 27-47.
- TRUPEJ, Janko (2022). «The Perception of Leonard Cohen in Slovenia as a Singer-Songwriter and a Literary Figure», en *AAA, Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 47, n.º 1, pp. 59-88.
- UMBRAL, Francisco (1983). «Los depurados». *El País*, 28 de febrero, en https://elpais.com/diario/1983/02/28/sociedad/415234809_850215.html [Consultado 16/08/2023].
- VALDEÓN, Julio (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.
- (2024). «Dioses y monstruos (las influencias)», en Juan Puchades y Julio Valdeón, *Joaquín Sabina. Inventario 75*. Valencia: Efe Eme, pp. 23-39.
- VALENDER, James (1986). «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», en *Litoral*, n.º 163-165, pp. 139-149.
- (2010). «Introducción», en Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 7-73.
- VALENCIA, Asdrúbal (2016). *La Literatura en el Tango y el Tango en la Literatura*. Medellín: Esquina Tomada.
- VALENTE, José Ángel (1975). «César Vallejo, desde esta orilla», en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*. Madrid: Taurus, pp. 107-118.

- (1988). «Vallejo o la proximidad», en César Vallejo, *Obra poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. XV-XVIII.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1975). *Sonata de primavera. Sonata de estío*, 8.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALLEJO, César (1988). *Obra poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo. 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- VEGA, Lope de (1995). *Fuente Ovejuna*. Madrid: Cátedra.
- VELÁZQUEZ EZQUERRA, Ignacio (2007). «La poesía cantada: recuerdo de Georges Brassens», en *Barcarola. Revista de creación literaria*, n.º 70, pp. 171-179.
- VÉLEZ, Julio (1988). «Introducción», en César Vallejo, *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra, pp. 11-76.
- VERWEYEN, Theodor y WITTING, Gunther (1991). «The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 165-178.
- VILLAR DÉGANO, Juan F. (2012). «Sobre las influencias en Literatura Comparada», en *Revista Cálamo FASPE*, n.º 60, pp. 53-62.
- VIVAS, Ángel (1991). *Javier Krahe*. Madrid: Júcar.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- WETHERELL, Nancy B. (1973). «Leonard Cohen: Poems Set to Music», en *The English Journal*, vol. 62, n.º 4, pp. 551-555.
- WHITMAN, Walt (1973). *Leaves of Grass*. New York: W. W. Norton & Company.
- YAFFE, David (2011). *Bob Dylan. Like a Complete Unknown*. New Haven/London: Yale University Press.
- YURKIEVICH, Saúl (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama*. Barcelona: Ariel.
- (1999a). «Introducción general. Pablo Neruda: persona, palabra y mundo», en Pablo Neruda, *Obras completas I. De «Crepusculario» a*

- «*Las uvas y el viento*». 1923-1954. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 9-77.
- (1999b). «Prólogo. Escalas de madurez», en Pablo Neruda, *Obras completas II. De «Odas elementales» a «Memorial de Isla Negra»*. 1954-1964. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 9-32.
- (2007). *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Veruert.
- ZAMARRO GONZÁLEZ, Justo (2020). *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza (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.

APÉNDICE I

Abreviaturas de los álbumes de Joaquín Sabina citados

<i>19d</i> , 99	<i>19 días y 500 noches</i> (BMG/Ariola, 1999)
<i>Al</i> , 05	<i>Alivio de luto</i> (Sony BMG, 2005)
<i>Dc</i> , 02	<i>Dímelo en la calle</i> (Sony BMG/Ariola, 2002)
<i>Dp</i> , 03	<i>Diario de un peatón</i> (Sony BMG, 2003)
<i>Ebm</i> , 94	<i>Esta boca es mía</i> (BMG/Ariola, 1994)
<i>Eí</i> , 98	<i>Enemigos íntimos</i> (BMG/Ariola, 1998) [con Fito Páez]
<i>Fyq</i> , 92	<i>Física y química</i> (BMG/Ariola, 1992)
<i>Hdh</i> , 87	<i>Hotel, dulce hotel</i> (BMG/Ariola, 1987)
<i>Htg</i> , 88	<i>El hombre del traje gris</i> (BMG/Ariola, 1988)
<i>Inv</i> , 78	<i>Inventario</i> (Movieplay, 1978)
<i>Jyp</i> , 85	<i>Juez y parte</i> (BMG/Ariola, 1985)
<i>Lnt</i> , 17	<i>Lo niego todo</i> (Sony Music, 2017)
<i>Mc</i> , 80	<i>Malas compañías</i> (Epic/Ariola, 1980)
<i>Mp</i> , 90	<i>Mentiras piadosas</i> (BMG/Ariola, 1990)
<i>Ot</i> , 12	<i>La orquesta del Titanic</i> (Sony Music, 2012) [con Joan Manuel Serrat]
<i>Rr</i> , 84	<i>Ruleta rusa</i> (Epic/Ariola, 1984)
<i>Vr</i> , 09	<i>Vinagre y rosas</i> (Sony BMG, 2009)
<i>Ymmc</i> , 96	<i>Yo, mí, me, contigo</i> (BMG/Ariola, 1996)

APÉNDICE II

Corpus estudiado

A pesar de las dificultades inherentes a la identificación de algunas coautorías (Soto Zaragoza, 2024a), en la siguiente relación se ofrece entre corchetes el nombre del coautor de la letra, si lo hay. Téngase en mente que aquellas canciones cuyas letras no están firmadas ni en solitario ni en coautoría por Sabina han quedado fuera de nuestro corpus.

Inventario (1978)

- «Inventario»
- «Tratado de impaciencia»
- «Tango del quinielista» [con Isabelo Garrido]¹
- «1968»
- «40 Orsett Terrace»
- «Donde dijeron digo decid Diego»
- «Canción para las manos de un soldado»

1 Esta coautoría en particular no resulta fácil de afirmar con rotundidad. Así figura en los vagos créditos del álbum, pero sin especificar si la contribución es a la letra o a algún otro aspecto de la canción. La duda se acrecienta dado que Isabelo Garrido aparece en otro álbum, *Yo, mí, me, contigo*, en coautoría de dos canciones pero no de sus letras. No obstante, ante la duda, preferimos anotar su nombre.

«Palabras como cuerpos»

«Mi vecino de arriba»

Malas compañías (1980)

«Calle melancolía»

«Qué demasiao» [con José Ramón Ripoll]

«Carguen, apunten, fuego»

«Gulliver»

«Pongamos que hablo de Madrid»

«Manual para héroes o canallas»

«Bruja»

«Mi amigo satán»

«Pasándolo bien»

Ruleta rusa (1984)

«Ocupen su localidad»

«Viejo blues de la soledad» [solo en la primera edición del álbum]

«Telespañolito» [con Javier Krahe; a partir de la segunda edición del álbum]

«Caballo de cartón»

«Negra noche» [con Hilario Camacho]

«Eh, Sabina»

«Juana la loca»

«Ring, ring, ring»

«Pisa el acelerador»

«Por el túnel»

Juez y parte (1985)

«Güisqui sin soda»

«Cuando era más joven»

«Ciudadano cero»

«El joven aprendiz de pintor»

«Rebajas de enero»

«Kung-fu»

«Balada de Tolito»

«Incompatibilidad de caracteres»

«Princesa»

«Quédate a dormir»

Hotel, dulce hotel (1987)

- «Así estoy yo sin ti»
- «Pacto entre caballeros»
- «Que se llama soledad»
- «Besos de judas»
- «Oiga, doctor»
- «Amores eternos»
- «Mónica»
- «Cuernos»
- «Hotel, dulce hotel»

El hombre del traje gris (1988)

- «Eva tomando el sol»
- «Besos en la frente»
- «¿Quién me ha robado el mes de abril?»
- «Una de romanos»
- «Juegos de azar»
- «Locos de atar»
- «Nacidos para perder»
- «Peligro de incendio»
- «¡Al ladrón, al ladrón!»
- «Cuando aprieta el frío» [con Benjamín Prado]
- «Los perros del amanecer»
- «Rap del optimista»

Mentiras piadosas (1990)

- «Eclipse de mar»
- «Pobre Cristina»
- «Y si amanece por fin»
- «El muro de Berlín»
- «Mentiras piadosas»
- «Con un par»
- «Corre, dijo la tortuga»
- «Con la frente marchita»
- «Ataque de tos»
- «Medias negras»
- «Ponme un trago más»
- «A ti que te lo haces»

Física y química (1992)

- «Y nos dieron las diez»
- «Conductores suicidas»
- «Yo quiero ser una chica Almodóvar»
- «A la orilla de la chimenea»
- «Todos menos tú»
- «La del pirata cojo»
- «La canción de las noches perdidas»
- «Los cuentos que yo cuento»
- «Peor para el sol»
- «Amor se llama el juego»
- «Pastillas para no soñar»

Esta boca es mía (1994)

- «Esta noche contigo» [con Benjamín Prado]
- «Por el bulevar de los sueños rotos»
- «Incluso en estos tiempos» [con Gloria Varona]
- «Siete crisantemos»
- «Besos con sal»
- «Ruido» [con Pedro Manuel Guerra]
- «El blues de lo que pasa en mi escalera»
- «Como un explorador»
- «Mujeres fatal»
- «Ganas de...»
- «La casa por la ventana»
- «Más de cien mentiras»
- «Esta boca es mía»

Yo, mí, me, contigo (1996)

- «El rocanrol de los idiotas»
- «Contigo»
- «Jugar por jugar»
- «Es mentira»
- «Mi primo El Nano»
- «Aves de paso»
- «El capitán de su calle»
- «Postal de La Habana»
- «Y sin embargo»
- «Viridiana»

- «Seis de la mañana»
- «No soporto el rap»
- «Tan joven y tan viejo»

Enemigos íntimos (1998) [con Fito Páez]²

- «La vida moderna» [con Fito Páez]
- «Lázaro» [con Fito Páez]
- «Llueve sobre mojado» [con Fito Páez]
- «Tengo una muñeca que regala besos» [con Fito Páez]
- «Si volvieran los dragones» [con Fito Páez]
- «Cecilia» [con Fito Páez]
- «Delirium tremens (tremendo delirio)» [con Fito Páez]
- «Yo me bajo en Atocha»
- «Más guapa que cualquiera» [con Fito Páez]
- «Flores en su entierro» [con Fito Páez]
- «¿Hasta cuándo?» [con Fito Páez]
- «La canción de los (buenos) borrachos» [con Fito Páez]
- «Enemigos íntimos» [con Fito Páez]

19 días y 500 noches (1999)

- «Ahora que...»
- «19 días y 500 noches»
- «Barbi Superestar»
- «Una canción para la Magdalena»
- «Dieguitos y mafaldas»
- «A mis cuarenta y diez»
- «El caso de la rubia platino»
- «Donde habita el olvido»
- «Cerrado por derribo»
- «Pero qué hermosas eran» [con Antonio Oliver]³

2 Oficialmente casi todos los textos de este álbum están firmados por Sabina y por Páez, y tratando de ser fieles a la reproducción de esos créditos así los marcamos. Sin embargo, debemos también hacer constar que tanto Menéndez Flores (2016: 14) como Puchades (2019: 17, 22) sostienen que Sabina se habría ocupado principalmente de las letras —aunque ambos las firmaran— y Páez de las melodías.

3 Antonio Oliver figura oficialmente como coautor de la letra de cuatro canciones: «Pero qué hermosas eran»* (19d, 99), «De purísima y oro»* (19d, 99), «Como te

- «De purísima y oro» [con Antonio Oliver]
 «Como te digo una co te digo la o» [con Antonio Oliver]
 «Noches de boda»
 «Nos sobran los motivos» [en la edición argentina del álbum]
 «La Biblia y el Calefón» [en la edición argentina del álbum]

Dímelo en la calle (2002)

- «No permita la Virgen»
 «Vámonos pa'l sur»
 «La canción más hermosa del mundo»
 «Como un dolor de muelas» [con Subcomandante Marcos]
 «69 punto G»
 «Peces de ciudad»
 «El Café de Nicanor»
 «Lágrimas de plástico azul»
 «Yo también sé jugarme la boca»
 «Arenas movedizas»
 «Ya eyaculé»
 «Cuando me habla del destino»
 «Camas vacías»
 «Semos diferentes»

digo una co te digo la o»* (*19d*, 99) y «Ay, Calixto»* (*Dp*, 03). Se trata sin duda de una cuestión llamativa, pues son letras procedentes del álbum más importante de Sabina —y una tercera que, aunque publicada en uno posterior, es un descarte del mismo proceso creativo (Valdeón, 2017: 334-335; Puchades, 2019: 202)— y están firmadas por alguien casi por completo desconocido. El misterio dejó de ser tal cuando el propio Sabina le contó a Juan Puchades (2019: 43, 70-71) que, a pesar de que solo aportó en total un par de versos, incluyó a Oliver en los créditos de algunas canciones por puro acto de generosidad, para que cobrara los derechos de autor y pudiera mejorar así su paupérrima situación económica, y que lo habría incluido en más de habérselo permitido Alejo Stivel, productor del disco. Nosotros marcaremos estas canciones como escritas en coautoría por Oliver por el rigor de reflejar los créditos oficiales del cancionero de Sabina, aunque en la valoración de su capacidad de creación individual —también de su generosidad, aunque no sea objeto de atención académica— debe tenerse presente esta circunstancia.

*Diario de un peatón (2003)*⁴

- «Ratones coloraos»
- «A vuelta de correo»
- «Ay, Calixto» [con Antonio Oliver]
- «Canción de cuna de la noche y los tejados»
- «Benditos malditos (al pilpil)»
- «Doble vida»
- «Me plantó la princesita azul»
- «Retrato de familia con perrito» [con Pancho Varona y Antonio García de Diego]

Alivio de luto (2005)

- «Pájaros de Portugal»
- «Pie de guerra»
- «¡Ay! Rocío»
- «Contrabando» [con Pancho Varona]
- «Paisanaje»
- «Resumiendo»
- «Máter España»
- «Con lo que eso duele» [con Jaime Asúa]
- «Dos horas después» [con José Caballero Bonald]
- «Me pido primer»
- «Números rojos» [con Benjamín Prado]
- «Seis tequilas»

Vinagre y rosas (2009)

- «Tiramisú de limón» [con Benjamín Prado]
- «Viudita de Clicquot» [con Benjamín Prado]
- «Cristales de bohemia» [con Benjamín Prado]
- «Parte meteorológico» [con Benjamín Prado]
- «¡Ay!, Carmela»
- «Virgen de la amargura» [con Benjamín Prado]
- «Agua pasada» [con Benjamín Prado]

4 Las canciones listadas son las mismas que incluye Sabina (2010b) en *Con buena letra III* en el apartado dedicado a este álbum. Anotamos que la ausencia de «Flores en la tumba de un vasquito» se debe a que es, salvo por la variación de algunas palabras, la misma letra de «Flores en su entierro»* (*Eí*, 98).

- «Vinagre y rosas» [con Benjamín Prado]
- «Embustera» [con Benjamín Prado]
- «Nombres impropios» [con Luis García Montero]
- «Menos dos alas» [con Benjamín Prado]
- «Crisis»
- «Blues del alambique» [con Benjamín Prado]
- «Violetas para Violeta»

La orquesta del Titanic (2012) [con Joan Manuel Serrat]⁵

- «La orquesta del Titanic» [con Joan Manuel Serrat]
- «Después de los despueses» [con Joan Manuel Serrat]
- «Idiotas, palizas y calentabraguetas» [con Joan Manuel Serrat]
- «Canción de Navidad» [con Joan Manuel Serrat]
- «Quince o veinte copas» [con Joan Manuel Serrat]
- «Acuérdate de mí» [con Joan Manuel Serrat]
- «Hoy por ti, mañana por mí» [con Joan Manuel Serrat]
- «Dolent de mena» («Malo por naturaleza») [con Joan Manuel Serrat]
- «Martínez» [con Joan Manuel Serrat]
- «Cuenta conmigo» [con Joan Manuel Serrat]
- «Maldito blues» [con Joan Manuel Serrat]

Lo niego todo (2017)

- «Quien más, quien menos» [con Benjamín Prado]
- «No tan deprisa» [con Benjamín Prado]
- «Lo niego todo» [con Benjamín Prado]
- «Postdata» [con Benjamín Prado]
- «Lágrimas de mármol»
- «Leningrado»
- «Canción de primavera»
- «Sin pena ni gloria» [con Benjamín Prado]
- «Las noches de domingo acaban mal» [con Benjamín Prado]
- «¿Qué estoy haciendo aquí?» [con Benjamín Prado]

5 Una vez más el rigor académico nos obliga a marcar todas las canciones como escritas por Serrat y Sabina porque así figuran en el álbum, pero por otra parte el carácter investigador de este libro aconseja dejar constancia de cómo Sabina le contó a Valdeón (2017: 498) que «en realidad hay canciones tuyas [de Serrat] y canciones mías, pero decidimos firmar todas las dos».

«Churumbelas»

«Por delicadeza» [con Benjamín Prado]

Otras canciones

«Adivina, adivinanza» [en el álbum *La Mandrágora* (CBS, 1981), que publicó junto con Javier Krahe y Alberto Pérez]

«Zum de neón» [en el álbum *Joaquín Sabina y Viceversa en directo* (BMG/Ariola, 1986)]

«Cómo decirte, cómo contarte» [en el álbum *Joaquín Sabina y Viceversa en directo* (BMG/Ariola, 1986)]

«Rosa de Lima» [en el álbum en directo *Nos sobran los motivos* (Ariola/CBS, 2000)]



IBEROAMERICANA
VERJUERT

La voz de Joaquín Sabina es doblemente inconfundible. A lo reconocibles que resultan las arrugas de su voz de lija hay que sumar lo que podríamos llamar su estilo, que nos permite identificar cuándo la letra de una canción es suya, aunque a veces no sepamos explicar exactamente por qué. En esta voz de Sabina, sin embargo, se pueden reconocer también las de otros artistas que le precedieron. En sus letras podemos escuchar en ocasiones versos que nos recuerden a algún poeta o a otro letrista, e incluso palabras que fueron escritas directamente por otros.

Abordando una cuestión hasta ahora apenas tratada, este libro desvela las influencias literarias que pueden reconocerse en las letras de Sabina. Además, responde al cómo y el por qué el cantautor español ha tomado prestadas las palabras de otros autores en forma de intertextualidad. Nos adentramos así en un recorrido guiado por la biblioteca íntima de Sabina, configurada por nombres como los de José Alfredo Jiménez, César Vallejo o Pablo Neruda, entre otros muchos.

Javier Soto Zaragoza es filólogo y doctor por la Universidad de Almería con una tesis sobre la dimensión literaria del cancionero de Joaquín Sabina. Sus principales intereses de investigación giran en torno al estudio teórico y comparado de la literatura, con especial atención a las relaciones entre la literatura y la música.



9 788491 924685