

GIL DE BIEDMA, VALLEJO Y QUEVEDO. LAS INFLUENCIAS POÉTICAS DE JOAQUÍN SABINA

GIL DE BIEDMA, VALLEJO AND QUEVEDO.
JOAQUÍN SABINA'S POETIC INFLUENCES

Javier SOTO ZARAGOZA

Universidad de Almería

Resumen: Este artículo pretende analizar la dimensión poética de las letras de las canciones de Joaquín Sabina y abordar su estudio desde una perspectiva estrictamente literaria. Por las características de su obra, Sabina ha sido considerado por varias voces autorizadas un poeta y un cantante al mismo tiempo. Y es que, entre otros motivos, es un gran lector y amante de la poesía. Tal es así que puede rastrearse en su obra lírica —la cantada y la estrictamente poética— la influencia de grandes nombres de la poesía hispánica. Destacan las reverberaciones de Jaime Gil de Biedma, Francisco de Quevedo y César Vallejo, entre una larga lista.

Palabras clave: Joaquín Sabina; Gil de Biedma; Vallejo; Quevedo; Poesía.

Abstract: The aim of this article is to analyze the poetic dimension of Joaquín Sabina's lyrics and to approach their study from a strictly literary perspective. Due to the characteristics of his work, Sabina has been considered by several authorized voices a poet and a singer at a time. Just because, among other reasons, he is a great reader and a poetry lover. In this way, the influence of great names of Hispanic poetry can be traced in his lyrical work —the sung one and the poetic one—. The echoes of Jaime Gil de Biedma, Francisco de Quevedo and César Vallejo stand out among a long list.

Key words: Joaquín Sabina; Gil de Biedma; Vallejo; Quevedo; Poetry.

1 Nos sobran los motivos. Introducción

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

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

El objetivo que persigue este artículo es demostrar que Joaquín Sabina es poeta, no solo cuando hace poesía en el sentido estricto, sino también cuando escribe canciones. A pesar de que, por su condición inicial de cantautor, Sabina nunca haya formado parte del canon de lo que la crítica ha considerado y considera poesía, su pluma ha construido una suerte de puente entre canción y poesía —dos entidades con un mismo origen pero separadas con el paso de los siglos—. Es por tanto que las páginas siguientes pretenden ser una pequeña reivindicación de las dotes poéticas con las que el andaluz ha dotado a sus canciones, y se hará mediante un estudio de las influencias de tres autores del canon poético en dichas letras.

Antes de comenzar, hay que llamar la atención sobre un aspecto que el lector debe conocer y comprender: el filólogo que quiere aproximarse con sus herramientas de análisis a la obra sabiniana encuentra que la bibliografía sobre ella es inexistente, o casi. Entre las sí abundantes obras de carácter biográfico o anecdótico cuesta encontrar no solo obras críticas, sino también artículos que analicen el estilo de Sabina. Tal es así, que uno de los pocos autores que sí lo han hecho expone esta misma denuncia en las páginas iniciales de su texto: «le asalta al filólogo una cierta necesidad de justificar la atención que se propone prestar a las letras de Joaquín Sabina, ausente, que yo sepa, de cualquier elenco canónico de poesía española contemporánea» (De Miguel, 2008: 11). Es por este motivo que gran parte de lo expuesto a en el apartado central del ensayo se escribe aquí hasta cierto punto *ex nihilo*, y es por ello también que, previamente, se proveerá al lector de algunos conocimientos contextualizadores en los que las voces de estudiosos como Luís García Montero o Emilio de Miguel Martínez nos servirán de guía y asidero.

En resumen, lo que a continuación se pretende es dar a las letras de Joaquín Sabina ese trato que poco o nada han recibido. En ese sentido, es indispensable prestar atención a las influencias literarias que se hacen más notorias en la canción de Sabina, cuya factible condición de poeta en la canción quedará también defendida —tomando para ello las opiniones de algunos de quienes mejor lo han hecho— en las líneas siguientes. Es decir, en las páginas sucesivas se establecen las bases para considerar a Sabina dentro del conjunto de la poesía —o de los poetas—, para posteriormente explicar en qué grado están presentes en su obra Jaime Gil de Biedma, César Vallejo y Francisco de Quevedo.

2. Un poeta metido a cantante

El caso de Joaquín Sabina es el caso de un poeta particular. Él no es un poeta *stricto sensu* —aunque haya publicado varios libros de poemas— sino un cantautor cuyas letras gozan de una evidente calidad literaria. Luis García Montero —poeta y amigo cercano de Joaquín Sabina— escribió en el prólogo a *Ciento volando de catorce* unas palabras que dan pie al estudio del Sabina letrista: «Joaquín Sabina es cantante y poeta. Por ajustar más: no es un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante» (García Montero, 2012: 8); al fin y al cabo, Jaime Gil de Biedma relacionó esencialmente ambas artes en «El juego de hacer versos» cuando escribió que «la mejor poesía / es el Verbo hecho tango» (Gil de Biedma, 2010: 213). En el mismo prólogo, el también catedrático de literatura de la Universidad de Granada se encarga de establecer las fronteras por las que se mueve el llamado «genio de Úbeda» y de dejar claro que este es consciente de su condición de cantante, con todo lo que ello implica, en paralelo con la de poeta:

[...] Joaquín Sabina no juega a discutir la musa de sus discos, sus conciertos y sus multitudes. La comprensión clara de las diferencias que hay entre un poema y una canción no le ha llevado a establecer rivalidades artísticas entre géneros, sino a conocer bien las exigencias íntimas de cada actividad, sus recursos y sus tentaciones. Le gusta leer buena poesía y oír buenas canciones; y sabe cómo se elabora un buen poema o cómo se escribe una buena canción. La hermandad no implica confusión de caracteres (García Montero, 2012: 11).

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

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

Otro de los que reivindican al Joaquín Sabina letrista es el catedrático de literatura española de la Universidad de Salamanca Emilio de Miguel Martínez (2008: 11-18), que justifica el potencial interés de un filólogo por abordar sus letras. El primero de los argumentos que esgrime para dicha justificación es la calidad literaria de un buen número de las canciones de Sabina y el éxito del que han gozado. En segundo lugar, está la concepción de la división entre música y poesía como una frontera laxa que no debe suponer un impedimento especialmente notable para el filólogo que se aproxima a sus letras. Pone para ello como ejemplo los poemas de Machado, Miguel Hernández o San Juan de la Cruz, que han sido, entre otros, musicados y que han alcanzado así «una nueva vida» (Ibid.: 12), la misma que alcanzan las canciones de Sabina al ser leídas, como señala Benítez Reyes, a modo de poemas. El argumento, al que muchos han recurrido tanto de manera algo romántica —es el caso de

Benjamín Prado— como de manera crítica, de que no pueden estudiarse las letras de Sabina despojadas del aparato musical lo contrarresta De Miguel Martínez amparándose en el estudio canónico de los villancicos, los romances o la épica, de los que no se ha puesto en entredicho la pertinencia de su análisis, a pesar de que han sido mayoritariamente estudiados sin la música que les era indispensable. El tercer argumento de la justificación la encuentra en García Márquez y las palabras que, en *Vivir para contarla* (2002), dedicó a Alfonso Reyes, quien había estudiado con rigor literario y herramientas filológicas las canciones de Agustín Lara como si de poemas de Garcilaso se tratasen. Dice el Premio Nobel colombiano: «Para mí fue como encontrar la poesía disuelta en una copa de vida diaria» (cit. por De Miguel Martínez, 2008: 14). Por último, De Miguel Martínez se sirve de una cuarta justificación —más reivindicativa que las anteriores—, que fundamenta en la libertad de acción y atención del filólogo:

La derivada de preguntarnos quién tiene derecho y autoridad —estética, entiéndase— para prohibir o desaconsejar la atención profesional a unos u otros productos literarios con el argumento de su valía y, sobre todo, con la garantía de que serán valores con el discurrir del tiempo [...]. Cuántos sesudos de todos los tiempos habrán apostado, y con voluntad excesiva, por la literatura que definían como tal los configuradores del canon del momento frente a lo que con seguridad, y en nombre de ese mismo canon, esos controladores oficiales tacharían de subproductos. De qué sorpresa se han librado al no saber que, transcurrido un tiempo, la posteridad ha decidido subir a pedestal lo que en su momento ellos menospreciaron (De Miguel Martínez, 2008: 15).

Benjamín Prado, también poeta y amigo de Joaquín Sabina, prologó la colección más completa que el cantautor ha publicado de sus composiciones, *Con buena letra* (2002)¹. Prado, aunque con pequeñas discrepancias con respecto a los autores anteriores —como la importancia de la «mitad musical» de la canción, sin la que esta quedaría reducida únicamente a «simples palabras» (Prado, 2008: 16)² —, considera del mismo modo que las letras de Sabina son asumibles como poemas y que son susceptibles de ser leídas de tal forma. Además, señala dos virtudes que potencian esa concepción poética de las canciones del ubetense: sus influencias literarias y la dificultad de trasladar esta práctica a las composiciones de otros músicos:

[...] Sabina es un magnífico poeta, porque sus canciones, sin dejar de ser canciones, están llenas de poesía, de una poesía a menudo mucho más brillante y profunda de la que uno puede encontrar en una buena parte de los libros de poemas. Aún más, las mejores de esas canciones tienen un valor literario y algunos de sus versos podrían dejarse dentro de un poema de Neruda o de Jaime Gil de Biedma —por citar a dos de sus maestros— con la seguridad de que se camuflarían en él [...]. Cuando pienso en Joaquín Sabina, lo primero que pienso es en eso, en que muchas de sus canciones [...] también son maravillosas cuando sólo se leen. Pretender hacer eso con el noventa y nueve por ciento de los compositores sería como intentar trepar por una barra de acero inoxidable engrasada con aceite para camiones (Prado, 2002: 16).

En definitiva, poetas y/o estudiosos de la literatura han dejado en alguna ocasión claro que ven en Joaquín Sabina la figura de un poeta, y que interpretan sus canciones como composiciones susceptibles de ser leídas como si de poesía se tratasen —si es que no lo son *per se*— y de ser estudiadas

¹ Más adelante llegarían dos reediciones del libro para incluir nuevas letras y material inédito.

² No obstante, esta opinión de Prado encuentra en las líneas siguientes la afirmación contraria, dejando en el citado prólogo una leve impronta de ambigüedad crítica.

y analizadas mediante las herramientas y la visión crítica que proporciona la filología. En efecto, de las letras de Sabina emanan influencias —e incluso referencias directas— de diversos poetas hispánicos de primer orden. Y no queda únicamente reducida a ese influjo la impronta literaria que Sabina confiere a sus canciones, entran también en juego un amplio abanico de recursos estilísticos y la construcción de un mundo propio, real y muy personal (García Montero, 2012: 12) que convierte su estilo en inconfundible.

3. Gil de Biedma, Vallejo y Quevedo

Tal y como indican las palabras de Benjamín Prado anteriormente referidas, un buen número de los versos de Joaquín Sabina podría insertarse dentro de algunos poemas de determinados poetas del canon, o sustituir otros, sin que se notara demasiado el añadido o el cambio. El motivo de esa cualidad camaleónica de los versos de Sabina reside en su amplísimo bagaje literario. Quienes lo conocen definen al jienense como un apasionado de la poesía española.

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

3. 1. Jaime Gil de Biedma

La relación de Sabina con Gil de Biedma es, de los tres poetas presentes en este artículo, la que *a priori* se presenta como más clara, pues se ramifica en dos influencias bien claras del barcelonés sobre el jienense: la poesía de la experiencia y la intertextualidad. En lo que respecta a esta primera ramificación, evitamos aquí glosar cómo funciona la experiencia en la poesía biedmaniana, nos centraremos únicamente en qué de ella hay en la de Sabina. Baste saber que, por lo general, puede entenderse el carácter empírico de la poesía de Gil de Biedma como un estilo en cierto modo autobiográfico; Cabanilles (1989: 145) suscribe dicha concepción y apunta el que considera el rasgo autobiográfico principal: «la identidad autor = narrador = personaje principal».

Una de las especialistas que mejor ha estudiado la poesía de la experiencia ha sido Araceli Iravedra, cuyo análisis de la misma nos sirve aquí de guía para leer el mundo poético de Gil de Biedma en las canciones de Joaquín Sabina. Iravedra da cuenta, como Cabanilles, de la importancia de la

identidad en la poesía de la experiencia biedmaniana, pues, citando al propio poeta catalán, la define en estos términos:

«Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad —los que los clásicos llamaban una imitación de la naturaleza—, sino en el simulacro de una experiencia real»³. (Ahí está ya su consideración del poema como «hermoso simulacro», asociada a la idea del género como forma de inventar una identidad.) (Irujo, 2007: 30).

Será precisamente esa noción de la identidad poética lo que prime en la pluma de Joaquín Sabina. Y es que las afirmaciones de Irujo sobre la ficción autobiográfica bien pueden aplicarse a la poética sabiniana:

Un regreso al «yo» que impone el componente autobiográfico y la disposición confesional, pero también la naturaleza ficticia del género poético, y la de la voz que se alza con la enunciación del discurso. [...] La poesía de la experiencia no desdeña, en efecto, un anecdotario de la propia vida como materia del poema, pero la sustancia vital recreada poéticamente y la señalada ficcionalización del yo nos previene contra toda «falacia autobiográfica» (Ibid.: 36).

En buena medida, esa falacia puede construirse siguiendo las directrices que da García Montero, también recogidas por Irujo (2007: 37): «la experiencia personal, por supuesto, es utilizada, pero de manera libre, cambiando ciudades y disfrazando cuerpos, a través de un proceso de elaboración que acaba transformando los datos históricos en sujetos líricos y el yo biográfico en un personaje literario». Sabina no es ajeno a esto; es más, alguna vez parece habérselo tomado incluso al pie de la letra, pues en «Y nos dieron las diez» (*Fyq*: 92)⁴ escribe: «Fue en un pueblo con mar / una noche después de un concierto». No es que cambie el nombre de la ciudad, es que directamente lo omite, igual que el de la chica que resulta coprotagonista de la breve fábula que narra la canción.

El anterior es solo un ejemplo entre decenas, y es que al Sabina de la experiencia puede encontrarse en todas o casi todas sus publicaciones, puesto que «Joaquín resulta convincente porque su mundo personal es fruto de una experiencia colectiva» (García Montero, 2012: 12). Muchas de sus canciones más populares surgen de la narración en verso de una experiencia personal aparentemente real —a menudo dolorosa y relacionada con el amor—. Aunque, como apunta Mario Benedetti, puede darse cierta indistinción entre las historias *reales*, verídicas, y las que *pueden ser reales* por ser su autor quien es, pero que también pueden ser solo un recurso estilístico; es decir, que autor y lector-oyente tiene siempre en común el «pacto realista» —que esencialmente es la persecución de la verosimilitud en la historia poetizada— del que habla Irujo (2007: 47-53) y que, como decimos, define Benedetti sin explicitarlo:

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

³ Gil de Biedma (1994: 348-349).

⁴ Las abreviaturas de los álbumes sustituyen a sus nombres completos en todo el conjunto del ensayo. En el Anexo están disponibles las relaciones abreviatura-álbum para su consulta. Los nombres de las canciones figuran a lo largo de este artículo entrecomillados en tanto que son considerados poemas pertenecientes a poemarios que equivaldrían a los álbumes, cuyos nombres —y abreviaciones—, en consecuencia, están en cursiva.

Buen ejemplo de esa ficción autobiográfica es, quizás, el de su canción más famosa: «19 días y 500 noches» (19*d*, 99). El mismo comienzo de la letra no da lugar a confusión: «Lo nuestro duró / lo que duran dos peces de hielo / en un güisqui *on the rocks*»; y sigue: «De pronto me vi / como un perro de nadie, / ladrando a las puertas del cielo. / Me dejó un neceser con agravios, / la miel en los labios / y escarcha en el pelo». Toda la canción está escrita desde el sentimiento de rencor del narrador hacia la chica que le ha dejado justo cuando él «quería quererla querer». Se construye en torno al proceso mediante el que la voz poética logra olvidar a esa chica, y el tiempo que le lleva hacerlo: «tanto la quería, / que tardé en aprender / a olvidarla diecinueve días / y quinientas noches^{5 6}». En este caso, solo las declaraciones del autor pueden darnos a entender que se trata esta de una «sustancia vital recreada poéticamente», como decía Iravedra, y no de una «falacia autobiográfica»: «Acababan de dejarme y me dije: ¡tendré que vengarme de ella de alguna manera, tendré que hacerle una canción que la persiga toda la vida! Y así surgió el tema. Ahora, la hija de puta anda diciendo por ahí que le hice una canción muy bonita. ¿No te jode?» explica en 2014 en una entrevista a J. Fernández (2014, 22 de diciembre).

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

[...] se me acerca mucha gente para preguntarme si eso que cuento en «Pacto entre caballeros» me pasó realmente⁷, y yo contesto que sí, pero la verdad es que casi habría sido mejor que me la hubiese inventado. Lo que quiero decir es que ¿qué importancia tiene si lo que cuentas en una canción te ha pasado o te lo has inventado? Siempre he dicho que mis canciones están hechas con poca imaginación y exceso de autobiografía ¿“Pacto entre caballeros”? Si me pasaron dos cosas parecidas en una semana (cit. por Meléndez Flores, 2016: 87).

No obstante, no todo son similitudes con la poesía de la experiencia. En algunos de los aspectos recogidos por Iravedra, Sabina se distancia un poco de la práctica habitual. Por ejemplo, si Iravedra (2007: 55) explica que la poesía de la experiencia busca alejarse «de la imagen del poeta como sujeto maldito o del protagonista lírico como héroe marginal», Sabina a menudo retrata a su *alter ego* literario

⁵ Cien noches más de las que prescribe Gil de Biedma (2010: 209-210) «para saber de amor» en «Pandémica y celeste»: «Para saber de amor, para entenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / —con cuatrocientos cuerpos diferentes— / haber hecho el amor [...]».

⁶ Estos versos son, a su vez, un buen ejemplo del uso que hace Sabina de los encabalgamientos. Algo también muy habitual en Gil de Biedma pero que el cantautor usa menos a menudo y de forma menos «agresiva».

⁷ Meléndez Flores (2016: 87) explica que, por lo que contaba, esta canción fue bastante conocida, hasta el punto de que Sabina recibió críticas por idealizar a sus asaltantes, pues les llama *caballeros* en su deuda de honor: «Yo que siempre cumplo un pacto / cuando es entre caballeros, / les tenía que escribir esta canción».

frecuentando bares y prostíbulos e ingiriendo sustancias prohibidas. Sí es cierto que no llega al extremo de convertir a ese protagonista —o a sí mismo— en un héroe marginal, pero desde luego hay un ligero aroma a poeta maldito en su particular y arriesgado *modus vivendi*; no en vano García Montero (2012: 15) le dedicó estos versos: «Baudelaire con guitarra madrileña, / Joaquín Sabina escribe lo que sueña / en la rosa canalla de los vientos». Por otra parte, si esta *comunización* del protagonista forma parte lo que Iravedra (2007: 54) llama «complicidad, normalidad, utilidad», el «habla en los poemas», «la elección del lenguaje y tono expresivo (“la dignidad de las palabras más corrientes” de que hablaba Coleridge)» (Ibid.: 55-56) sí encuentra en Sabina un militante confeso, a su manera: «El colega cree que hablo su lenguaje, y yo pienso: “Querido, cojo el lenguaje de la calle para devolvértelo literariamente dignificado”» (cit. por Menéndez Flores, 2016: 42).

Son más los aspectos que, según Iravedra, caracterizan la poesía de la experiencia y que, según nosotros, pueden encontrarse en la poesía de Joaquín Sabina, como el uso de la ironía (Iravedra, 2007: 68-74) —este lo veremos cuando llegemos a Quevedo—, o «el *locus* urbano»⁸ (Ibid.: 75-83); sin embargo, de acometer el estudio de todos ellos se convertiría este apartado en un pantagruélico banquete de temas y estilos sabinianos. Consideramos que, de entre toda la influencia que Sabina ha recibido de los poetas de la experiencia —que requeriría un estudio específico—, del maestro Gil de Biedma ha tomado especialmente ese yo autobiográfico que anteriormente se ha explicado y ejemplificado. Por ello, nos disponemos ahora a explicar la otra gran impronta que el poeta del 50 ha dejado en el cantautor.

Ese factor clave para comprender la factura poética de Gil de Biedma y lo que de ella hay en Joaquín Sabina es lo que la crítica coincide en llamar la «intertextualidad»; es decir, las referencias existentes en las composiciones del barcelonés y del ubetense a obras que no son suyas —o, también, que sí lo son—, tal y como explica el esquema que Quintana Docio elabora para definir el fenómeno y que Martínez Fernández (2001: 78) simplifica hablando de «un fragmento textual o subtexto, perteneciente a un texto A, que se incorpora como intertexto —literalmente o no— a un texto B». Tal es la importancia de la intertextualidad, de esa «imitación», que parte de la crítica que la reconoce ha llegado a afirmar la existencia de un Gil de Biedma autor y de un Gil de Biedma lector (Cabanilles, 1989: 100). Valender (2010: 24) apunta que esa intertextualidad se da por primera vez de manera muy notable en *Moralidades* (1966); y el propio Gil de Biedma, en una conferencia que lleva precisamente por título «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», señaló la admiración por sus predecesores como el motivo fundamental de su imitación:

Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros [...]. Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot (Gil de Biedma, 2010: 1065).

⁸ Recogemos, por su excepcional belleza y atino, las palabras de Benedetti al respecto de la ciudad y la noche en la factura de Sabina: «Noctámbulo y noctívago, Sabina es [...] un enamorado de la noche urbana, sin paisaje pero con pasiones, sin dioses pero con cuerpos. Su hermenéutica de la marginalidad, su tratamiento del sexo como un juego vital, y su particularmente sensible asunción de lo cotidiano, lo sitúan como una voz tan original como crítica en el centro de un mundo caótico, desorientado e injusto» (Benedetti, 1995: 6-7).

Que ese juego citativo lo aprendió Sabina de Gil de Biedma lo confirma el propio ubetense: «de Jaime Gil [de Biedma aprendí] la cita clandestina» (Sabina, 2010: 382). Dicha intertextualidad es innegable en su obra y permite descubrir en muchos casos al Joaquín Sabina más leído y más culto, al literato detrás del «rey de los suburbios»⁹. Si pasamos por alto las consideraciones sobre las fronteras entre el homenaje y el plagio (Menéndez Flores, 2016: 46), podemos entrar en la materia de los guiños hechos por Sabina a través de las seis vías propuestas por García Montero (1986: 115-117) a propósito de la intertextualidad de Gil de Biedma y comparar ejemplos de ambos escritores. Las vías que sistematiza García Montero no son otra cosa que un estudio detallado de como Gil de Biedma —y veremos que también Sabina— juega con los conceptos de *alusión* y *cita*, ramificaciones principales de lo que Martínez Fernández titula «intertextos literarios» (Martínez Fernández, 2001: 82-91).

La primera fórmula que señala García Montero es la presencia de la cita de un autor clásico en el poema. Esta vía es, en el caso de Gil de Biedma, mucho más utilizada que en el de Sabina; por ejemplo, en «*De senectute*» (Gil de Biedma, 2010: 250), cita a Góngora (1969: 140): «Y nada temí más que mis cuidados». En el caso de Sabina, esta fórmula se aplica poco porque no tiene sentido utilizarla en unas canciones que, no olvidemos, nacen con el fin de ser escuchadas —aunque después puedan, y deban, ser leídas—; es por ello que para ofrecer ejemplos similares a los de Gil de Biedma hemos de acudir a la obra estrictamente poética del de Úbeda, en este caso a los sonetos de *Ciento volando de catorce*¹⁰. De esta obra, puede señalarse «A sílbas cuntadas», donde Sabina cita el *Libro de Alexandre*: «Mester traygo feroso non es de ioglaría / mester es sin pecado que es de clerezia / fablar curso rimado por la quadern[a] [u]jia / a silauas contadas que es grant maestria» (Sabina, 2012: 80). Y no solo refiere grandes obras como el *Libro de Alexandre*, sino que también reproduce unas palabras de Francisco Umbral —«La movida se acaba; hasta en Rock Ola programan al decadente Sabina»— en «A Paco Umbral», el soneto que le dedica para satirizarle y en cuyo último terceto, con un matiz irónico, mienta Sabina directamente: «¡Me has citado, dios mío, me has citado! / Ese adjetivo, Umbral, directamente, / al umbral del parnaso me ha llevado» (Ibid.: 76).

El segundo mecanismo referencial que observa García Montero en Gil de Biedma es la cita directa de otro poeta, que aparece nombrado junto a sus palabras. El barcelonés escribe en «*Trompe l'oeil*»: «La dulce vaguedad del sentimiento, / que decía Espronceda»¹¹ (Gil de Biedma, 2010: 171). En Sabina, y a vueltas con sus sonetos, podemos encontrar ejemplos muy similares, como en «La guerra de los mundos», donde escribe: «del polvo enamorado de Quevedo»¹² (Sabina, 2012: 40). El cantautor no tiende —especialmente en sus canciones— a mencionar de manera explícita a aquel a quien

⁹ El apelativo pertenece a «Lo niego todo» (*Lnt*, 17), canción en la que Sabina rehúye —hiperbólicamente, por supuesto— varios de los calificativos que se han utilizado para referirse a él.

¹⁰ El propio título del libro ya supone un ejemplo de intertextualidad: «El poeta Gabriel Celaya, junto con Amparo Gastón, publicó un libro titulado *Ciento volando* (1953), con el deseo de buscar canciones en los vientos de su musa. El cantante Joaquín Sabina publica ahora otro *Ciento volando*, con la intención de buscar sonetos» (García Montero, 2012: 7).

¹¹ Vid. Espronceda (2007: 343).

¹² Se refiere al soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte», cuyo último verso sentencia: «polvo serán, más polvo enamorado». Vid. Rivers (2016: 347).

ha *robado* las palabras; aunque una excepción la constituye «Con la frente marchita» (*Mp*, 90), que reza muy explicativamente: «*con la frente marchita cantaba Gardel*, en alusión al estribillo del celeberrimo tango «Volver», popularizado por Carlos Gardel, quien lo firma junto con Alfredo Le Pera. Lo que sí hace Sabina mucho más regularmente es jugar con los nombres de escritores y hasta personajes: «vacío como una isla sin Robinsón», en «Así estoy yo sin ti» (*Hdh*, 87); «En cambio, la vecina que jamás saludaba / cada vez que el azar o el ascensor nos juntaba, / vino ayer a decirme que mi última novela / la excita más que todo Camilo José Cela», en «El joven aprendiz de pintor» (*Jyp*, 85); «Tenemos Quintero, León y Quiroga / y un “bisnes” pendiente con Pedro Botero», en «Más de cien mentiras» (*Ebm*, 94).

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

Sí es más habitual que el ubetense incurra en el cuarto procedimiento: integrar versos, sin advertírselo al lector, de otros poetas. En «Elegía y recuerdo de la canción francesa», Gil de Biedma (2010: 201) repite un verso de Neruda —«Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos» (Neruda, 2002: 39-40)— y dice: «Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos, / aunque a veces nos guste una canción» (García Montero, 1986: 115). Así, por ejemplo, el propio Sabina (2002: 131) anota que los versos finales del estribillo de «Amor se llama el juego» (*Fyq*, 92) —«Y cada vez peor / y cada vez más rotos / y cada vez más tú / y cada vez más yo / sin rastro de nosotros»— se los «robó» a Pablo del Águila, poeta y amigo cercano en su época de estudiante en la Universidad de Granada (Valdeón, 2017: 21).

Con la quinta fórmula propuesta por García Montero —citas no respetadas y manipuladas parcialmente para ser enmascaradas en el poema—, entramos en la que es la más recurrida, con diferencia, de la factura sabiniana. Espronceda es por ejemplo objeto de referencia por parte de Gil de Biedma (2010: 181), que escribe «Hoy vestida de corsario / en los bares se te ve / con seis amantes por banda» en «A una dama joven, separada», mientras que el original en «Canción del pirata» es: «Con diez cañones por banda»¹³. En «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96) Sabina escribe: «un éxodo de oscuras golondrinas»¹⁴, una clara alusión a la «Rima LIII» de Bécquer, que comienza con uno de los versos más famosos de la literatura en castellano: «Volverán las oscuras golondrinas» (Bécquer, 2008: 206). Menéndez Flores (2016: 46-53) lista una larga selección de este fenómeno en las letras de Joaquín Sabina. De dicha recopilación puede tomarse, por ejemplo, «Princesa» (*Jyp*, 85), que contiene una clara alusión al segundo verso de Rubén Darío en «Sonatina»: «Los suspiros se escapan de su boca de fresa»; Sabina escribe: «cuando eras la princesa / de la boca de fresa», y además añade el componente

¹³ Vid. Urrutia (2008: 319).

¹⁴ No es ésta la única vez que Sabina utiliza el ir y venir de las golondrinas en una canción, también lo hace en «Siete crisantemos» (*Ebm*, 94), donde escribe: «En tiempos tan oscuros nacen falsos profetas / y muchas golondrinas huyen de la ciudad, / el asesino sabe más de amor que el poeta / y el cielo cada vez está más lejos del mar».

de la princesa, personaje principal del poema de Darío al que menciona en el primer verso de su composición: «La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?» (Darío, 1983: 97).

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

3. 2. César Vallejo

Dice Joaquín Sabina, en el mismo soneto del que recogíamos las palabras sobre Gil de Biedma: «de Vallejo [aprendí] los húmeros¹⁵, la espina» (Sabina, 2010: 382). Afirma saberse «enteritos de memoria»¹⁶ los poemas que configuran *Los heraldos negros* (1918). Y, además, preguntado en 2011 para una entrevista con el diario argentino *Clarín*, señaló *Poemas humanos* (1939) como su libro preferido —no solo de César Vallejo—:

Lo elijo porque lo que uno lee a los 20 años¹⁷, te sacude para siempre. Y porque el modo que tuvo el Cholo Vallejo de retorcerle el cuello al lenguaje¹⁸ es de una asombrosa, y muy conmovedora, modernidad. Cuando yo trastamudo las palabras, invento verbos o desconozco un poco la sintaxis, ahí detrás hay un peruano, que es Vallejo, y un argentino, bastante hijo de él, que se llama Juan Gelman¹⁹.

Si algunas páginas atrás hacíamos referencia a la facilidad con la que los versos de Sabina podrían hacerse pasar por los de sus maestros, un sencillo silogismo nos permite invertir los términos de la ecuación. En el caso de Vallejo, a quien Oviedo (2012: 305) ha definido —muy en términos aplicables, aunque con paliativos, al de Úbeda— como un poeta «subterráneo hasta parecer mineral», esa posibilidad de intercambiar versos es aún más evidente. Valga como ejemplo la primera estrofa de

¹⁵ Es una referencia al poema «Piedra negra sobre una piedra blanca» —«Jueves será, porque hoy, jueves, que proso / estos versos, los húmeros me he puesto / a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, / con todo mi camino, a verme solo. [...] son testigos / los días jueves y los huesos húmeros, / la soledad, la lluvia, los caminos...» (Vallejo, 1988: 339)—, del que toma también el «París con aguacero» de «Contigo» (*Ymmc*, 96).

¹⁶ En una noticia de 2015 publicada por el diario peruano *El Comercio*, que puede consultarse a través del siguiente enlace: <<https://elcomercio.pe/luces/musica/joaquin-sabina-prefiere-cesar-vallejo-neruda-191561>> [Recuperado el 12/02/2019].

¹⁷ Sobre sus tiempos como estudiante en Granada, «Sabina afirma que al poco de hacerse amigos [Pablo] Del Águila le prestó sus copias de *Residencia en la tierra* y *Los versos del capitán*, de Neruda, y los *Poemas humanos* de César Vallejo» (Valdeón, 2017: 21).

¹⁸ El conocimiento literario de Sabina queda evidenciado en esta sutil referencia al soneto de Enrique González Martínez «Tuércele el cuello al cisne...» (González Martínez, 1944: 33), dedicado a la superación del modernismo literario hispánico iniciado por Darío, cuyo símbolo predilecto es el cisne. Vallejo, como poeta vanguardista, será parte fundamental de esa ruptura.

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

«Nochebuena»: «Al callar la orquesta, pasean veladas / sombras femeninas bajo los ramajes, / por cuya hojarasca se filtran heladas / quimeras de luna, pálidos celajes» (Vallejo, 1988: 26), que fácilmente podría imaginarse incluso cantada por la voz de Sabina si la sustituyésemos por los versos iniciales de «Princesa» (*Jyp*, 85) y le añadiésemos su melodía.

Su relación con Vallejo se extiende más allá de la mera influencia estilística o temática; es posible establecer un vínculo entre los comienzos poéticos de ambos creadores. Esto sucede si contemplamos las épocas de estudiante en Granada y hasta de posterior inmersión en La Movida por parte de Sabina como situaciones paralelas en lo revolucionario y rebelde a la etapa trujillana de Vallejo: «la pequeña ciudad [...] era un foco de actividad cultural y política, con muestras [...] de radicalismo juvenil y gestos de rebeldía literaria, de los que Vallejo aprendió mucho» (Oviedo, 2012: 306-307). García Montero (2012: 8) señala esa relación entre idealismo, revolución política y poesía como primordial en la precoz literatura del «joven letraherido» Joaquín Sabina, que publicó en la revista *Tragaluz* versos como «y no haya cordilleras de cemento / sino la paz de la higuera, / cuando no tengamos que inventar esquinas / donde los besos crezcan». En el caso de Vallejo, algunos de los poemas que publica en esa etapa formarán parte —corregidos— de *Los heraldos negros* (Ibid.: 307), algo similar a lo que ocurre con los poemas-canciones que escribe Sabina en Londres y que cristalizarán en *Inventario* (1978).

En lo que a *Los heraldos negros* respecta, se ha señalado de entre sus múltiples características una que atañe especialmente a lo que Sabina ha podido beber de la pluma de Vallejo: la recurrencia a elementos de la tradición cristiana (Ibid.: 310). Este cristianismo, sin embargo, no es exactamente igual que el que «profesa» Joaquín Sabina. Si evitamos las polémicas sobre la condición de creyente o no de Vallejo, es posible observar que gran parte de esa tradición cristiana se vuelca en sus poemas con un sentido más o menos irónico (Hart, 1987: 15), algo que comparte con las letras de un Sabina que acostumbra a servirse del poder de los símbolos y el léxico de dicha tradición con un mismo sentido alejado de la moralidad. Así, podemos poner como ejemplo versos de dos poemas que ilustran dicho uso en el estilo del de Santiago de Chuco: «¡por qué se habrá vestido de suertero / la voluntad de Dios», de «La de a mil» (Vallejo, 1988: 77); «Amada, en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso; / y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado, / y que hay un viernesanto más dulce que ese beso», de «El poeta a su amada» (Ibid.: 42).

En Joaquín Sabina, los ejemplos son abundantes: «Dense prisa si me quieren enterrar, / pues tengo la costumbre de resucitar», en «Pasándolo bien» (*Mc*, 80); «puedo ser tu estación y tu tren, / tu mal y tu bien, / tu pan y tu vino, / tu pecado, tu dios, tu asesino...», en «A la orilla de la chimenea» (*Fyq*, 92); «Yo me llamaba Adán, seguramente / tú te llamabas Eva. / Vivíamos de squatters²⁰ en un piso / abandonado de Moratalaz, / si no has estado allí, no has visto el paraíso / terrenal», en «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88); etc. Pero el ejemplo más famoso²¹ es, tal vez, el de «Una canción para la

²⁰ En *Con buena letra*, tacha Sabina esa palabra y la actualiza anotando «okupas» (Sabina, 2002: 86).

²¹ Otro gran ejemplo lo encontramos en «Adivina adivinanza», de *La Mandrágora* (1981). Se trata de un álbum en directo grabado por Sabina, Javier Krahe y Alberto Pérez en el bar que da nombre al disco. La canción, firmada por Sabina, se ríe de la muerte de Franco y contiene versos como: «Seguro que está en el Cielo / a la derecha de Dios», o «Para asistir al entierro / Carrero resucitó / y, otra vez, tras los responsos, / al cielo en coche ascendió».

Magdalena» (19d, 99), cuyo estribillo deja poco lugar a confusión sobre el doble sentido de la meretriz que, *rara avis* del cancionero sabiniano, ha sido cantada en términos laudatorios por su antiguo —y presunto— cliente²²: «Dueña de un corazón, / tan cinco estrellas / que hasta el hijo de un dios, / una vez que la vio, / se fue con ella. / Y nunca le cobró / la Magdalena». Lo que podría tacharse de irreverencia o de blasfemia no queda únicamente en esos versos. Alcanza, además, unos niveles más sutiles de referencia:

[...] hacia el final de la composición, el hablante ceba los deseos del interlocutor comentándole que «la más prohibida de las frutas» le espera “entre dos curvas redentoras”: a nadie se le escapa lo altamente provocador del adjetivo redentoras que mantiene o potencia el clima religioso de la pieza. Y por si a alguien se le pasó inadvertido, percíbase que al describir las caderas de la prostituta como de leche y miel, está encareciendo su atractivo con dos términos que son muy repetidamente utilizados en la Biblia para ensalzar los encantos de la tierra prometida²³. En todo caso, el camino a la irreverencia o a la blasfemia se estaba recorriendo ya cuando en atrevidísimo oxímoron llamó «Virgen del Pecado» a la prostituta (De Miguel Martínez, 2008: 61).

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

La poesía póstuma de Vallejo se caracteriza también por otros dos factores de fuerte presencia en la poética de Sabina. En primer lugar, una preocupación por lo social y un fuerte compromiso con ello (Ibid.: 326). Si Vallejo (1988: 481) escribe, en «España, aparta de mí este cáliz», «Niños del mundo, / si cae España —digo, es un decir— / si cae [...]», Sabina, en «De purísima y oro» (19d, 99), dirá sobre la supervivencia al asunto del que habla el peruano: «Habían pasado ya los nacionales, / habían rapado a la señá Cibeles, / volvían a sus cuidados / las personas formales»²⁴. En segundo lugar, «un juego de simetrías y asimetrías lingüísticas, de aserciones y negaciones» (Oviedo, 2012: 327-328), por ejemplo: «¡De puro calor tengo frío, / hermana Envidia!» —muy barroco— (Vallejo, 1988: 385), o «La cólera que quiebra el alma en cuerpos» (Ibid.: 399). Si reducimos este recurso de Vallejo al oxímoron, nos topamos con una herramienta retórica que Sabina ha hecho suya y ha dominado con gran acierto. Aunque el amplísimo uso oximorónico de la palabra poética no sea exclusivo de Vallejo, es sin duda uno de los poetas de los que lo ha asimilado. El resultado son versos como los de «A la

²² Además de mostrar interés por su estado —«Sólo te pido que me escribas / contándome si sigue viva»—, y de ofrecerse a abonar los costes de sus consumiciones —«Y si la Magdalena / pide un trago, / tú la invitas a cien / que yo los pago»— la define al final de la canción como «la más señora de todas las putas, / la más puta de todas las señoras».

²³ Éxodo 33:3: «sube a la tierra que mana leche y miel».

²⁴ Aunque el título de la canción pueda llevar a equívoco dada la consabida afición de Joaquín Sabina por la tauromaquia, trata sobre los años de inmediata posguerra. Estos versos, concretamente, pintan el alzamiento del régimen franquista empleando como témperas un Madrid castizo que ha practicado con la céntrica estatua de la diosa Cibeles el mismo acto de humillación que reservaban los nacionales para su bando enemigo (De Miguel Martínez, 2008: 27-28).

orilla de la chimenea» (*Fyq*, 92): «puedo ser tu abogado y tu juez, / tu miedo y tu fe, / tu noche y tu día».

Estos versos conducen a lo último del estilo de Sabina que tiene sabor a Vallejo: la yuxtaposición de imágenes, de palabras y frases. Se trata de una de las características compositivas más conocidas del ubetense, una de sus señas de identidad; y es, con bastante probabilidad, de la lectura de Vallejo de donde nace (Oviedo, 2012: 329-330). En los poemas del peruano es posible encontrar las dos vertientes que se pueden hallar —mucho más fácilmente— en las letras de Sabina, a saber: yuxtaposición de palabras y yuxtaposición de sintagmas. En lo que respecta a las palabras, un buen ejemplo es «La paz, la avispa»: «dúctil, azafranado, externo, nítido, / portátil, viejo, trece, ensangrentado» (Vallejo, 1988: 382). En las letras de Sabina, es muy poco habitual encontrar más de tres o cuatro elementos listados carentes, al menos, de artículos o preposiciones; para encontrar ejemplos, es recomendable asomarse a sus sonetos. Valga como tal el que se titula «Que no llevan a Roma»: «Cádiz, Granada, Córdoba, Sevilla, / Úbeda, Vigo, Tánger, Zaragoza, / Cartagena, Vetusta, Melipilla, / Montevideo, Cáceres, Mendoza» (Sabina, 2012: 88). La yuxtaposición de sintagmas está provista de ejemplos en la poesía de ambos autores. Por no extendernos en demasía, referiremos únicamente uno de Vallejo y dos de Sabina. De Vallejo, «Despedida recordando un adiós»: «¡Adiós, tristes obispos bolcheviques! / ¡Adiós, gobernadores en desorden! / ¡Adiós vino que está en el agua como vino! / ¡Adiós, alcohol que está en la lluvia!» (Vallejo, 1988: 394). En Sabina encontramos dos maneras de yuxtaponer sintagmas: frases largas al estilo del ejemplo anterior de Vallejo, como en «Contigo» (*Ymmc*, 96): «Yo no quiero cargar con tus maletas, / yo no quiero que elijas mi champú, / yo no quiero mudarme de planeta», o ilaciones de elementos más inmediatos, como es el caso del estribillo de «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92): «Y nos dieron las diez y las once, las doce y la una / y las dos y las tres».

3. 3. Francisco de Quevedo

Con Quevedo se completa el trío de las influencias literarias más relevantes del cancionero sabiniano. Los tres —Gil de Biedma, Vallejo y el propio Quevedo— son, a su vez, representantes de tres aspectos fundamentales de lo que Sabina entiende por poesía: la Generación del 50, cuyos integrantes son para él lecturas fundamentales; Hispanoamérica, a la que ha declarado en innumerables ocasiones su amor incondicional tanto literario como musical; y la lírica barroca, cuya reminiscencia en un gran número de sus composiciones es innegable. Quevedo es el más lejano en el tiempo de los poetas mayores que componen el Olimpo lírico de Sabina, y en alguna ocasión incluso ha expresado públicamente —en el tono reivindicativo que suele caracterizar sus intervenciones de esta naturaleza— su pesar por el ostracismo al que está siendo condenado junto a todos esos poetas que se adhieren al adjetivo *clásico*: «Ya no se aprenden poesías de memoria ni se conocen a los autores clásicos, así es imposible hacer buena poesía» (cit. por Donaire, 2013, 19 de agosto).

Quevedo es fundamental para comprender el desarrollo de la poesía y la canción de Sabina por dos aspectos. El primero, que es el representante más próximo al jienense, estilística y temáticamente, de la ya mencionada lírica barroca, de la cual tomará variados recursos y planteamientos poéticos. El segundo, lo que el propio Sabina se ha encargado de poetizar: que de Quevedo aprendió «el ardid luciferino» (Sabina, 2010: 382); es decir, la sátira, la burla, la caricatura. Además, hay quienes, como J. P. Neyret (2004)²⁵ han señalado que debe prestarse atención a un tercer aspecto que vincula a ambos poetas: una vida inseparable de su obra; o, dicho con las palabras del propio Neyret, «a partir de su exhibición pública, [Sabina] pone a su persona en un mismo plano de exposición —si no mayor— que el de su poesía», algo que es en cierta medida también aplicable a Quevedo si se evita trasladar sin paliativos el foco posmoderno del que habla Neyret al siglo XVII o si se habla de su figura tal y como se la ha conocido en los siglos que lo sucedieron.

En lo que se refiere a los recursos estilísticos propios del Barroco, Neyret (2004) ha señalado algunos de los más importantes para comprender esta relación de influencia: «léxico de uso corriente entrelazado con cultismos, equívocos, retruécanos, contrastes y antítesis, así como construcciones anafóricas y enumeraciones asindéticas, estos últimos, los dos principales tropos de la poética sabiniana»²⁶. Igualmente, Neyret también ha analizado de forma más minuciosa ese barroquismo propio del ubetense, y lo ha hecho a partir de la que ha considerado la canción más representativa de dicho aspecto: «Contigo» (*Ymmc*, 96). En primer lugar, apunta la importancia de la anáfora, ya detallada en el epígrafe dedicado a Vallejo. Pero el uso anafórico de la palabra más evidente en «Contigo» —incesantes sucesiones de «yo no quiero»— permite además observar otro rasgo barroco: lo que Neyret llama «definición por la negativa»; es decir, la voz poética dice todo lo que no quiere vivir en la relación de pareja de la que habla la letra, para terminar con un sencillo «lo que yo quiero, corazón cobarde, / es que mueras por mí». Ese «corazón cobarde», por otro lado, es un ejemplo perfecto de otro recurso muy barroco en opinión de Neyret: el ablativo absoluto, ya sea para referirse a sí mismo o a su interlocutor —en el caso de «Contigo» no queda del todo claro—. Sin embargo, este vocativo no abunda especialmente en las letras del jienense.

Obviamos aquí un mayor análisis de los recursos literarios propios de la lírica barroca porque consideramos que estos no corresponden exclusivamente a la factura quevedesca; de hecho, el propio Sabina afirma haber aprendido también de otros tres poetas de dicha época, aunque a buen seguro serán más sus lecturas: «de Lope [de Vega] una aventura en cada esquina [...]. De Sor Juana el amor a contrapelo [...], de Góngora lo oscuro cristalino» (Sabina, 2010: 382). Es en lo satírico, más que en lo estilístico o en lo formal, en donde se nota la influencia de Quevedo sobre Sabina, pues no en vano el de Úbeda escogió este rasgo del poeta para caracterizarlo en los sonetos dedicados a sus influencias líricas.

²⁵ Las referencias al artículo de Neyret, incluido en el apartado bibliográfico, carecerán de paginación ya que la revista en la que fue publicado lo ofrece digitalizado a modo de página web; es decir, sin hacer precisiones sobre las páginas que ocupa en el número en el que se publicó.

²⁶ Estos dos últimos tropos que señala Neyret han sido ya analizados dentro del estilo poético de Vallejo, del mismo modo que la oscuridad de los versos del peruano puede también encontrarse, en cierta medida, en los de Quevedo.

Citando a Marcela Romano (1994), Neyret (2004) explica que la lectura de Quevedo por parte de Sabina responde en gran medida a su atención previa a la poesía de la Generación de 50 y, concretamente, a la de Ángel González, en quien es observable lo que Romano denomina «sujeto autorreferencial» y «sujeto irónico». La caracterización del sujeto irónico que hace Romano, apunta Neyret con sumo acierto, es perfectamente aplicable a la poética sabiniana:

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

Para desarrollar lo satírico y burlesco de la factura sabiniana, reproduciremos primero —y por última vez— unas palabras de Neyret (2004) al respecto: «Sarcasmo, ironía, mordacidad son determinantes en la poética de Joaquín Sabina, quien, como se ha dicho de Quevedo, “se apresuró a reír de todo para no tener que llorar”». Esos tres ingredientes que, en suma, puede decirse que conforman la sátira son localizables en el cancionero de Sabina; no obstante, no es este el principal receptáculo de sarcasmo, ironía y mordacidad de la factura sabiniana. Es más habitual y más fácil detectar versos satíricos en su producción poética y poético-periodística; es decir, en el ya varias veces mencionado *Ciento volando de catorce* y en su libro de versos satíricos *Esta boca es mía* (2010), que recoge los poemas que entre enero de 2005 y noviembre de 2009 Sabina publicó en su sección semanal «Esta boca es mía» de la revista *Interviú*. Un buen ejemplo de esa sátira son los versos que le dedica en febrero de 2005 a la por entonces princesa Letizia bajo el título —nada casual— de «Princesa». Si Quevedo escribió —o al menos se le atribuye haberlo hecho— el calambur más famoso de la literatura española —«Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja. / Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad es coja»— para llamar coja —que lo era— a Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV (Conde, 2013: 97), Sabina (2010: 96) adaptará la letra de «Princesa» (*Jyp*, 85) —«cántese con la música de ídem», apunta— para dedicársela a Letizia Ortiz, quien se había convertido en princesa de España un año antes. La primera estrofa pasa a ser «Entre los borbones / y los nubarrones / andas siempre Letizia, / con tu rojo Caprile²⁷, / decorando el desfile, / retrasando primizias²⁸»; el primer estribillo, algo más forzado en su primer verso, se convierte en «La corona es un ayuno de fresa / siglo veintiuno, de madonna a princesa».

En el repertorio cancioneril de Sabina es menos habitual encontrar canciones dedicadas exclusivamente a la sátira, o por lo menos sí que suele esta resultar menos explícita que en *Esta boca es mía* o cualquiera de sus otros libros de versos satírico-periodísticos. Sin embargo, es una

²⁷ En esta estrofa Joaquín Sabina no da puntada sin hilo. Se refiere al vestido rojo con el que el diseñador Lorenzo Caprile vistió a la futura reina de España para la boda del príncipe Federico de Dinamarca, en 2004. El atuendo de Letizia se hizo famoso rápidamente y dio visibilidad entre la realeza europea a la por entonces prometida del príncipe Felipe.

²⁸ No se trata de una errata, Sabina se permite la licencia de escribir *primizias*, con z, para asemejar la ortografía de la palabra al nombre de la princesa. Si intentaba convertir casi en sinónimos *Letizia* y *primicia* en un año en el que la princesa era un auténtico foco mediático —no se había cumplido siquiera un año de su boda y se especulaba con un posible embarazo para el siguiente: «a cambio de aguar / al patio preguntar / ¿pa cuando un heredero?»— queda para la interpretación del lector.

característica tan propia del estilo del ubetense que no pasa desapercibida en composiciones cuyo fin temático es otro; o lo que es lo mismo, es posible encontrar fragmentos irónicos o burlescos antes que canciones completas. Como también sucede con la obra satírica de Quevedo, la de Sabina debe mucho a la política, a la que muy a menudo retrata directa e indirectamente. Pero, además, Sabina ha tenido a lo largo de su vida una gran implicación en lo político; no de manera directa, sino apoyando manifestaciones, firmando y leyendo manifiestos, etc. Es por ello que resulta imposible que su canción sea impermeable a un tema del que procura reírse, aunque a veces también hace justicia con versos lapidarios. Menéndez Flores (2016: 137-140) ha listado algunas de las referencias políticas directas presentes en las canciones de Sabina, aunque como nosotros matiza que no son numerosas. Esas referencias políticas pueden ser únicamente nominativas —«para cambios profundos los de Felipe [González]», en «Telespañolito» (*Rr*, 84)²⁹— o algo más generales. Buen ejemplo de este segundo tipo es «El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Ebm*, 94): «El más capullo de mi clase (¡qué elemento!) / llegó hasta el parlamento / y, a sus cuarenta y tantos años, / un escaño / decora con su terno / azul de diputado del gobierno».

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

Sin embargo, no solo la política y sus pensadores, seguidores o cabezas visibles son objeto de la sátira de Sabina; otro blanco habitual son aquellas personas que —habitualmente pertenecientes a su vida real, a su biografía— le han engañado, insultado, menospreciado, etc. —no hace falta ni mencionar las afamadas diatribas entre Góngora y Quevedo—. Como norma general, Sabina se refiere a esa situación molesta para él y se ríe de ella, pero acostumbra a decir solo el pecado, rara vez el pecador³⁰. Valga como ejemplo el comienzo de «El joven aprendiz de pintor» (*Jyp*, 85), en el que los intereses del criticado chocan con la valoración artística —algo hiperbólica— que este tiene de la voz poética:

²⁹ Los estribillos de esta canción, apunta Sabina (2002: 52), los escribió Javier Krahe, cuyo humor no puede perderse de vista al analizar la sátira poético-musical de su compañero de La Mandrágora.

³⁰ Para encontrar un ejemplo nominativo claro podemos irnos a *Ciento volando de catorce*, por ejemplo al ya citado soneto «A Paco Umbral».

«El joven aprendiz de pintor que ayer mismo / juraba que mis cuadros eran su catecismo, / hoy como ve que el público empieza a hacerme caso, / ya no dice que pinto tan bien como Picasso».

Por último, en las canciones de Sabina existe otro elemento receptor de su burla: él mismo. La «autosátira» es, a diferencia del resto, más habitual en las canciones que en su poesía no musical, muy seguramente porque lo más habitual es que se reduzca a unos versos o a una estrofa, por lo que para Sabina es más fácil incluirla en sus canciones. Hay muchos ejemplos; nosotros analizaremos dos, los presentes en «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92) y en «A mis cuarenta y diez» (*19d*, 99). El primero es «una festiva exhibición, mental y léxica, de profesiones y actividades soñadas, con esas gozosas y sorprendentes mezclas de los estratos más dispares que Sabina sistemáticamente propone» (De Miguel Martínez, 2008: 89). Entre el «Al Capone en Chicago» o el «taxista en Nueva York» encontramos un verso que se ríe un tanto de su pasado, en el que entra en juego la profesión de su padre: «¿policía? ni en broma». Este verso se entiende si se sabe que el padre de Joaquín, Jerónimo Martínez Gallego, era policía, profesión que, unida al espíritu rebelde del joven Joaquín Ramón Martínez Sabina, terminó por dar pie a una anécdota que ha quedado para la historia: «De los años en Granada es la famosa anécdota de su detención a manos de su padre, después de que se declarara el Estado de Excepción y la Brigada Político-Social practicase redadas en los círculos políticos granadinos» (Valdeón, 2017: 24).

Continuando con la autosátira, la segunda canción que escogemos es un relato en el que la voz poética toma consciencia de su edad. Entre el pesimismo inseparable de la proximidad de la muerte —«Más antes que después / he de enfrentarme al delicado momento / de empezar a pensar en recogerme, / de sentar la cabeza, / de resignarme a dictar testamento»— Sabina explica en qué consiste su última voluntad: «Para que mis allegados, condenados / a un ingrato futuro, / no sufran lo que he sufrido, he decidido / no dejarles ni un duro». Esos versos, que cantados con una melodía diferente a la de la canción a la que pertenecen podrían resultar hasta jocosos, van seguidos de otros de la misma condición, para culminar en el estribillo, que rompe el tono de la pieza con un mensaje esperanzador aunque igualmente autosatírico: «Pero sin prisas, que a las misas / de réquiem nunca fui aficionado, / que el traje de madera que estrenaré / no está siquiera plantado, / que el cura que ha de darme la extremaunción / no es todavía monaguillo».

4. Conclusión

A lo largo de las líneas anteriores, se ha visto cómo Sabina no solo es considerado poeta a la par que cantante —cuando no poeta primero y cantante después— por compañeros de profesión y por estudiosos, sino que el análisis de sus influencias ha demostrado que su canción está varios peldaños por encima de la canción habitual, e incluso que supera la música de cantautor media. Este artículo partía a la vez de una premisa y de una duda. La premisa: Joaquín Sabina ha escrito letras que merecen un reconocimiento literario debido a su valor poético. La duda: ¿por qué? En primer lugar, porque Sabina es, como habrían dicho Borges o Gil de Biedma, lector antes que escritor. Ha leído y asimilado

al propio Jaime Gil de Biedma, a César Vallejo, a Francisco de Quevedo y a tantos otros poetas que no están desarrollados en este artículo.

La cuestión de si Joaquín Sabina es un poeta *stricto sensu*, de si es cantante o de si es un híbrido entre ambos corresponde al lector de este ensayo responderla. Lo que sí es evidente es que sus versos atesoran una calidad literaria incuestionable. Como poeta —porque para quien aquí escribe Sabina es un poeta—, el ubetense ha sabido construir un estilo propio que no está en nadie más; ha alcanzado una de las metas que cualquier literato puede plantearse: lograr que su obra sea inmediatamente reconocible como suya. Su mundo noctámbulo, amoroso y melancólico está escrito con una letra poética que va más allá de la canción habitual; sus enumeraciones, yuxtaposiciones y paralelismos se han convertido en un sello personal que rara vez abandona y que permite al lector/oyente identificar a su autor, como podría ocurrir —perdón por el atrevimiento— con la sensualidad y lo onírico del lenguaje lorquiano. Y gran parte de ese estilo propio es resultado de lo que en las páginas anteriores se ha analizado: los poetas que le han marcado.

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

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

Bibliografía

- BÉCQUER, G. A. (2008). *Leyendas y rimas*. (2ª ed.) Barcelona: Vicens Vives.
- BENEDETTI, M. (1995). «Joaquín Sabina». En J. SABINA, *Calle Melancolía y otras canciones* (pp. 5-7). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- CABANILLES, A. (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Valencia: Universidad de Valencia, Colegio Universitario de Castellón.
- CONDE, O. (2013). «Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución». En N. VILA RUBIO (ed.), *De parques y troncos. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos* (pp. 77-105). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- DARÍO, R. (1983). *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, E. (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- DONAIRE, G. (2013, 19 de agosto). Joaquín Sabina: “Con la crisis florece mejor la poesía”. *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/ccaa/2013/08/19/andalucia/1376938053_572686.html> [Recuperado el 12/02/2019].
- ESPRONCEDA, J. de (2007). *El diablo mundo. El pelayo. Poesías*. (4ª ed.) Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ, J. (2014, 22 de diciembre). Joaquín Sabina: «Lo paso peor que los toreros». *El Periódico*. Disponible en: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20141221/joaquin-sabina-lo-paso-peor-que-los-toreros-3791253>> [Recuperado el 12/02/2019].
- GARCÍA MONTERO, L. (1986). «El juego de leer versos». En J. GIL DE BIEDMA, *El juego de hacer versos* (pp. 113-120). Málaga: Litoral.
- (2012): «El mundo de Joaquín Sabina». En J. SABINA: *Ciento volando de catorce* (pp. 7-15). Madrid: Visor.
- GIL DE BIEDMA, J. (1994). *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- GÓNGORA, L. de (1969). *Sonetos completos*. Madrid: Castalia, Madrid.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E. (1944). *Antología poética*. (3ª ed.) Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- GOYTISOLO, J. (1986). «Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma». En J. GIL DE BIEDMA, *El juego de hacer versos* (pp. 75-89). Málaga: Litoral.
- HART, S. (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. London: Tamesis Books Limited.
- IRAVEDRA, A. (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MENÉNDEZ FLORES, J. (2016). *Sabina. No amanece jamás*. Barcelona: Blume.
- NERUDA, P. (2002). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Los versos del capitán*. Madrid: El País.
- NEYRET, J. P. (2004): “Polvo enamorado. Quevedo y el barroco español en la poética de Joaquín Sabina”. *Especulo. Revista de estudios literarios*, (27). Disponible en: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html>> [Recuperado el 15/04/2018].

- OVIEDO, J. M. (2012). «La primera vanguardia. Tres grandes poetas: Huidobro, Vallejo, Neruda. La voz de Gironde. Los “Contemporáneos”». En J. M. OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana (vol. 3). Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* (pp. 277-387). Madrid: Alianza Editorial.
- PRADO, B. (2002). «Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina». En J. SABINA, *Con buena letra* (pp. 15-20). Barcelona: Temas de Hoy.
- RIVERS, E. L. (2016). *Poesía lírica del Siglo de Oro*. (28ª ed.) Madrid: Cátedra.
- ROMANO, M. (1994). «La “media” voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González». En L. SCARANO, M. ROMANO y M. FERRARI, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (pp. 55-68). Buenos Aires: Biblos.
- SABINA, J. (2002). *Con buena letra*. Barcelona: Temas de Hoy.
- (2010). *Esta boca es mía*. Barcelona: Ediciones B.
- (2012). *Ciento volando de catorce*. (16.ª ed.) Madrid: Visor.
- URRUTIA, J. (ed.) (2008). *Poesía española del siglo XIX*. (4ª ed.) Madrid: Cátedra.
- VALDEÓN, J. (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.
- VALENDER, J. (2010). «Introducción». En J. GIL DE BIEDMA, *Obras. Poesía y prosa* (pp. 7-73). Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- VALLEJO, C. (1988). *Obra poética*. Madrid: CSIC.

Anexo: Abreviaturas de los discos citados

La lista está dispuesta por orden alfabético considerando los números anteriores a las letras. Los años de publicación de los álbumes se encuentran igualmente abreviados; todas aquellas fechas inferiores al número 78 —año, 1978, de publicación de *Inventario*—, corresponden al siglo XXI³¹.

19d, 99, *19 días y 500 noches*

Al, 05, *Alivio de luto*

Ebm, 94, *Esta boca es mía*.

Fyq, 92, *Física y química*

Hdh, 87, *Hotel dulce hotel*

Htg, 88, *El hombre del traje gris*

Inv, 78, *Inventario*

Jyp, 85, *Juez y parte*

Lnt, 17, *Lo niego todo*

Mc, 80, *Malas compañías*

Rr, 84, *Ruleta rusa*

Ymmc, 96, *Yo, mí, me, contigo*

³¹ El modelo empleado es el propuesto por De Miguel Martínez (2008).