«MARXISTA DE LA TENDENCIA PROGROUCHIANA». FIGURACIONES DEL HUMOR EN JOAQUÍN SABINA

Guillermo Laín Corona
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Joaquín Sabina es un cachondo. Rememorando los comienzos del cantante en los años 80, el periodista Matías Uribe expresó esto mismo, pero de un modo más contundente: «Este tío está como una maraca» (cit. en Carbonell, 2012: 131). En el documental de Fernando León de Aranoa, *Sintiéndolo mucho* (2022), que ofrece un retrato en años recientes, Sabina aparece constantemente riendo, contando chistes y haciendo bromas y burlas. Es ilustrativa la escena final, en la que, reunidos con Sabina, están: el propio León de Aranoa, Jimena Coronado —su mujer— y Leiva, quien colaboró en la canción homónima y, previamente, en *Lo niego todo* (2017) y *Vinagre y rosas* (2009). Sabina reconoce que la secuencia léxica *sintiéndolo mucho* fue idea de León de Aranoa. Leiva saca a relucir las dificultades para encontrar rima en *-ucho*. En respuesta, Sabina cuenta una anécdota con la clara intención de hacer reír: «Antes tenía uno…, una [rima]: "Se acabó el amor, le dijo la trucha al trucho". Y dijo Leiva: "¡eso no!" [Risas]». No ha de extrañar, por tanto, que Leiva, en las distintas entrevistas y eventos para la promoción del documental, destacara lo siguiente: «Uno aprende muchas cosas con Joaquín, en el lado

de la creación muchas, pero en el lado de la vida hay una mucho más importante, que es el sentido del humor»[1].

A comienzos de los 2000, Sabina había reflexionado sobre sus faltas y ausencias como padre cuando sus hijas eran pequeñas, pero contento de que, una vez que llegaron a cierta edad, pudo estrechar lazos, dando una explicación significativa: que «ahora puedo hacerles los chistes más crueles del mundo y ellas se ríen y me siguen el rollo» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 69). Esta vivencia está tomada de una larga entrevista que Javier Menéndez Flores le hizo a *Sabina en carne viva* y que publicó por escrito, con una aclaración llamativa: «las onomatopeyas de risa y aun la mera mención de esta serán omitidas» de la transcripción (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 22). Además de otras razones alegadas para justificar esta omisión, hubo seguramente una motivación práctica: los momentos cómicos son tan abundantes en la entrevista, que habría sido farragoso transcribir todas las risas. Sin embargo, esta regla se incumple en ocasiones, como cuando Sabina rememora su relación con Antonio Flores, en noches de fiesta con drogas y alcohol, y al final Menéndez Flores pone las risas entre corchetes:

> Se venía a mi casa y se quedaba dos días durmiendo. Recuerdo que su novia vagabundeaba por la casa sin saber qué pasaba, y que, antes de meterse en la cama, Antoñito llamaba a Lola Flores, a las seis de la mañana, para decirle: «Tranquila, que estoy en casa de Joaquín». Y yo, claro, le echaba la bronca: «Pero cabrón, ¿tú crees que tu madre se va a quedar más tranquila sabiendo que estás en mi casa?» [Risas.] (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 94).

---

[1] Entrevista de Pablo Motos con Joaquín Sabina, Leiva y Fernando León de Aranoa en el programa de televisión *El Hormiguero* el 14 de noviembre de 2022. Se cita a partir del extracto recogido en una noticia de redacción en la página de Antena 3 (El Hormiguero, 2022: s/p).

La comicidad se basa aquí en la autoparodia de la imagen pública de Sabina como personaje canalla —cuestión de la que se habla más adelante y en otros capítulos del libro— y en cierta dosis de humor negro[2], ya que Antonio Flores había sido hallado muerto unos años antes de esta entrevista en la casa familiar de Alcobendas por sobredosis de barbitúricos y alcohol. Es probable, por tanto, que las risas entre corchetes sirvan para enfatizar que Sabina habla desde el afecto de la amistad, evitando posibles interpretaciones ofensivas para la familia y para la memoria de Antonio Flores. Al margen de esto, es evidente que en la forma de ser de Sabina el humor tiene que ver con el gusto por contar anécdotas y chistes, que son recursos fundamentales de lo cómico (Beltrán Almería, 2011: 51) y dicen mucho de la psicología de las personas, como ya abordó Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905).

Sabina tiene, como cualquier persona, un lado serio y momentos de tristeza. Destaca la etapa de depresión en la que se sumió después de sufrir un episodio de isquemia cerebral en 2001. Luis García Montero, poeta y amigo íntimo, lo inmortalizó en la letra de la canción «Nube negra», que escribió para el disco *Alivio de luto* (2005): «Él le llamaba nube negra a su depresión» (cit. en Valdeón, 2017: 410). Pero, incluso en esos tiempos, había en Sabina espacio para el humor, de color no poco negro. Aunque estuvo varios días sin movilidad en

[2] «Consiste en la asociación de la comicidad con el tema de la muerte y las formas de violencia» (Gallud Jardiel, 2016: s/p). El surrealista André Breton fue el primero en recopilar una *Anthologie de l'humour noir* (1940). A pesar de la mezcla de sentimientos —«shock, disgust, shame, and, of course, joy»—, el humor negro es muy popular: «all modern culture is saturated with black humor today. Thus, to some extent, each of us at least once laughed at black jokes. After all, elements of black humor are present even in the classical children's literature» (Gubanov, 2018: 379).

pierna y brazo derechos, fue suya la iniciativa de hacerse grabar al salir del hospital para dejar constancia pública de su recuperación, y en las imágenes se ríe de sí mismo, al grito de «¡No me siento la pierna!», en referencia a la frase cómica con la que Santiago Urrialde parodiaba a Rambo por esos años en el programa *Esta noche cruzamos el Mississippi*, de Pepe Navarro (Tele5, 1995-1997).

Poco después que él, Jaime de Marichalar, exmarido de la infanta Elena de Borbón, sufrió también un episodio isquémico cerebral, y desde entonces Sabina se ha referido recurrentemente a su propio ictus como el *marichalazo* (Menéndez Flores, 2018: 286). Sabina le quita, así, gravedad a su estado de salud. Y, de paso, se chotea de la monarquía, en sintonía con sus ideas de «republicano áulico». Esta expresión —acuñada como título de uno de los capítulos de la entrevista *en carne viva* (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 219-228)— se hace eco de las contradicciones del cantante en sus convicciones republicanas. Sabina se granjeó críticas por presunta hipocresía ideológica a causa de una cena en su casa a principios de los 2000, a la que asistieron invitados los por entonces príncipes, Felipe de Borbón y Doña Letizia. Pero Sabina solía solventar la polémica con su pericia contando chistes, reproduciendo uno que al parecer le había contado la propia princesa en esa cena: «La Leti me contó un chiste de Lepe sobre ella muy divertido: "¿En qué se parece Estefanía de Mónaco a Letizia? En que Estefanía de Mónaco folla con un funambulista y Letizia es una fulana muy lista"» (cit. en Carbonell, 2012: 494). En una línea parecida entre la crítica y la amistad, Sabina publicó en la revista *Interviú* una parodia de su canción «Princesa» con el mismo título, pero reescribiendo la letra para referirse a Doña Letizia e indicando guasonamente entre paréntesis: «(Cántese con la música de ídem)». Valgan como muestra los primeros versos:

Entre los Borbones
y los nubarrones
andas siempre Letizia,
con tu rojo Caprile,
recordando el desfile,
retrasando primizias.

¿Cómo no imaginarte,
cómo no recordarte
con Urdaci en la tele? (Sabina, 2010: 96).

Sabina, aunque satiriza la institución monárquica, lo hace con un tono de admiración y añoranza por lo que Doña Letizia había sido, con referencias al modista Lorenzo Caprile Trucchi y a Jesús Alfredo Urdaci, presentador de los informativos de TVE con ella, antes de comprometerse con Felipe de Borbón. La alteración ortográfica de *primizias* con *z* es intencionadamente burlesca, para hacerla coincidir en la rima con el apellido de la princesa.

Tras el *marichalazo*, el título del disco *Alivio de luto* quería simbolizar la recuperación (*alivio*) de la depresión (*luto*), así que decidió irse de gira en 2006 haciendo gala de humor: *Carretera y Top Manta*. En un juego de palabras de doble sentido[3], Sabina mezclaba la frase hecha que se emplea coloquialmente para emprender un viaje (*carretera y manta*) y la expresión que se utilizaba entonces en España para la venta de copias ilegales de cedés sobre mantas en el espacio público (*top manta*). A comienzos del siglo XXI, esta forma de piratería estaba haciendo estragos en la industria musical y copó la agenda política de España, por lo que ciertos sectores, lejos de reírse, reaccionaron airadamente.

[3] Para los juegos de palabras, véanse, por ejemplo, los capítulos 3 («The Analysis of Puns») y 4 («Resolution in Puns») del libro seminal de Attardo (1994: 108-142 y 143-173).

Para Ramoncín, miembro en aquel momento del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores (SGAE), la actitud de Sabina era «vergonzosa y vomitiva»: «un insulto para el resto de sus compañeros de la música» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 334). Sabina se defendió esgrimiendo el argumento del humor: «Es una broma, como cualquiera puede entender». Y aprovechó para echar leña al fuego, contando un chiste: «Un marroquí de un *top manta* dijo una vez que puso un disco de Ramoncín y lo tuvo que quitar porque en las tiendas estaba más barato» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 334).

Este tipo de ocurrencias o gracietas son propias de un rasgo asociado al humor: el ingenio. Partiendo, entre otros, de Cicerón, Gracián, Locke, Schopenhauer y Enrique Jardiel Poncela, el ingenio como estrategia humorística se basa en «la asociación de ideas y en ponerlas juntas con rapidez y variedad», es decir, establecer conexiones entre elementos «sin relación aparente», e incluso contradictorios (Gallud Jardiel, 2016: s/p). Tan frecuente es esta actitud en la vida de Sabina, que Javier Menéndez Flores tuvo el buen ojo de incluir en su biografía un apartado de lo que llama «Sabinismos y sabinadas» (2018: 407-415): una colección de declaraciones o reflexiones, la mayoría de las cuales son fruto de su ágil capacidad para responder con ingenio en público, con un tono entre divertido, paradójico y cínico. Valgan diez ejemplos (de cien que hay en total):

- «Soy un anarquista que nunca se salta un semáforo en rojo» (3 de junio de 1985).
- «Canto para poder escupir» (noviembre de 1985).
- «La *crisis del golfo* soy yo» (3 de noviembre de 1990).
- «Soy un estupendo consolador de viudas» (26 de noviembre de 1990).
- «Hay que envejecer sin madurar» (17 de junio de 1994)
- «Yo soy heterosexual muy a mi pesar» (18 de abril de 1997).

- «Me gusta que haya religiones porque me encanta pecar» (9 de julio de 1997)
- «Como dibujante no soy mal escritor» (agosto de 2002).
- «Europa es una vieja dama menopáusica y enjoyada» (18 de junio de 2010).
- «A mis musas les habían salido varices y les olía el aliento» (febrero de 2017).

Una de estas sabinadas la recopila Menéndez Flores de un episodio hoy poco recordado, pero representativo de su vinculación con el humor. Sabina estuvo a punto de protagonizar *Sinatra*, una comedia dirigida por Francesc Betriu en 1988, pero finalmente solo intervino con un papel secundario de imitador de Groucho Marx en un cabaré, y de protagonistas se eligió a Alfredo Landa, Ana Obregón y Maribel Verdú. En una entrevista para *El Periódico de Catalunya* (28 de octubre de 1987), Sabina explicó esta intervención cinematográfica: «lo de encarnar a este Groucho Marx tiene una explicación cinéfila y filosófica clara: yo he sido siempre un marxista de la tendencia progrouchiana» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 138). La comicidad de estas palabras radica en el juego/equívoco de la palabra *marxista*. El sentido que se le da normalmente es el ideológico, derivado de Karl Marx, pero Sabina lo vincula con la icónica figura del cine cómico de Hollywood, Groucho Marx, y lo hace calificando el adjetivo de un modo que parodia las múltiples tendencias en que durante décadas estuvo dividido el marxismo: leninista, trotskista, maoísta, etc.

No hay espacio para añadir más episodios de su vida personal y profesional, pero es evidente que la vis cómica es una faceta central de Sabina, así que merece la pena el estudio del humor en su obra. Para ello, se abordarán no solo sus canciones, sino también textos de circunstancias —como discursos pronunciados en actos públicos—, textos publicados en revistas y libros, y sus actuaciones sobre los escenarios. Asimismo, se analizarán

las letras que Sabina escribió para otros, porque, al fin y al cabo, son suyas.

Hay que tener en cuenta que Sabina escribió letras en colaboración con otros artistas, como Joan Manuel Serrat en *La orquesta del Titanic* (2012) y Benjamín Prado en varias ocasiones, especialmente *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017). Incluso, Sabina canta en su repertorio canciones cuya letra no es suya. Pero no se descartan estas canciones del análisis, porque están, por así decir, *sabinizadas*, como la mencionada «Nube negra», escrita por Luis García Montero, según él mismo le confesó, para ayudarle a salir de la depresión: «la he escrito a tu manera, como si fueses tú, a ver si te animas y te pones a componer» (cit. en Valdeón, 2017: 410). O bien son canciones que resultan de un trabajo colectivo, supervisado por Sabina para garantizar que responden a su imagen (Laín Corona, 2018: 64-69). Sin ir más lejos, en la escena final de *Sintiéndolo mucho*, Leiva recalca con vehemencia: «Es que es una cosa muy Joaquín. "Sintiéndolo mucho": parece suyo, parece de Joaquín». Lo que pasa en este tipo de canciones es que Sabina ejerce un papel equivalente al del director de una película, coordinando a las personas involucradas en la composición y tomando decisiones que garantizan que el resultado final es fiel a *su* visión (Laín Corona, 2021: 23). Así, cuando Sabina reconoce que el título fue idea de León de Aranoa, remarca al mismo tiempo que fue él quien la *aceptó*, dando una explicación que, de paso, vuelve a poner de manifiesto la importancia del humor: «yo te lo compré enseguida… Tiene todo lo que soy yo, la burla de uno mismo, pero también la chulería».

De lo propio y lo ajeno en el humor de las canciones de Sabina

La fama de Sabina se fraguó de manera tardía y casi por casualidad, cuando en 1979, con 30 años, su canción «Qué demasiao»

fue interpretada en un programa de La 2 de TVE por un desconocido Pulgarcito, cantante callejero que solía tocar en los aledaños de la calle Preciados de Madrid (Carbonell, 2012: 105). Del interés suscitado en la industria musical por esa interpretación, salió *Malas compañías* en 1980, ya con 31 años, pero desde entonces los éxitos se acumularon rápidamente, y en 1986 el concierto *Joaquín Sabina y Viceversa* fue retransmitido en directo con una enorme repercusión mediática: «Tras aquella experiencia, Sabina se convirtió en uno de los cantantes más contratados de España, y en los meses de verano fue el músico que más galas cerró» (Menéndez Flores, 2018: 113).

En esos años de fama súbita se concentra el mayor número de canciones que Sabina escribió para otros, presumiblemente como consecuencia de un círculo virtuoso: contactan con él para pedirle letras porque crece su prestigio y, a su vez, las canciones que escribe para otros repercuten en beneficio propio. Entre las letras escritas para otros, hay algunas sobresalientes que carecen de acento cómico, como «A la sombra de un león», interpretada por Ana Belén en el álbum homónimo (1988)[4], pero abundan los temas de humor.

Sabina escribió las letras de cuatro canciones de *Ellos las prefieren gordas* (1987), séptimo álbum de la Orquesta Mondragón de Javier Gurruchaga. Una de las cuatro es marcadamente humorística: «Rambo», lo que muestra que el interés de Sabina por este personaje de ficción es anterior a *Esta noche cruzamos el Mississippi*. Con no poca ironía, Sabina sobredimensiona la heroicidad —«Ved cómo huyen / las fuerzas del mal / gracias a Rambo»— y el miedo geopolítico en el marco de la Guerra Fría —«Por tu ciudad / desfilarán los rusos / si nos falta Rambo»—; así, ridiculiza el

[4] Juan Pablo Neyret (2002) sostiene la sugerente hipótesis de que «A la sombra de un león» puede leerse como continuación de la historia contada por Joan Manuel Serrat en «De cartón piedra» (*Mi niñez*, 1970).

imperialismo estadounidense, no solo por su influencia política y militar, sino como marca capitalista que lo impregna todo, desde la sanidad a la cultura: «Sida, McDonald's, / rock and roll, / exija la etiqueta Rambo» (Sabina, 2002: 266)[5]. Las otras tres canciones —«Corazón de neón», «Olvídate de mí» y «Esta noche es tu oportunidad»— no son estrictamente cómicas, pero Gurruchaga y su orquesta construyeron su idiosincrasia en torno al humor, y el propio título del disco es una parodia que invierte lúdicamente el ideal tradicional de mujer a partir del título de la película protagonizada por Marilyn Monroe: *Los caballeros las prefieren rubias* (1953).

La colaboración con Gurruchaga dice mucho del proceso de creación propio y ajeno. Según explica Sabina, para escribir las letras en estos casos partía de melodías predeterminadas por el equipo de Gurruchaga: «Ellos me daban unas melodías cantadas en guachi-guachi y yo escribía la letra. Ese método no me costaba nada y además me comprometía poco, porque tenía la impresión de que no me jugaba nada» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 108). Cabe suponer que esta sensación de no jugarse nada en lo relativo a su *propia* producción musical animara a Sabina a arriesgarse en enfoques humorísticos en *otras* canciones. Y ello en el contexto de la Movida, que él mismo alaba no por casualidad como algo *disparatado*: «bajo el auspicio de Tierno Galván, Madrid se disparató de una manera brutal y se llenaron las calles» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 90).

---

[5] Las letras escritas por Sabina en su propia discografía y para otros artistas se citan a través de la edición de 2002 de *Con buena letra*. En adelante, para facilitar la identificación de los álbumes, se indica solo el título del disco y el año, sin número de página. Las letras de Sabina no contenidas en este libro y las de otros cantantes se citan a través de las transcripciones ofrecidas en los cuadernillos de los respectivos álbumes.

En esta línea de disparate, Sabina escribió para Sara Montiel «Fúmame, fúmame» (*Purísimo Sara*, 1988), que ella interpreta a dúo con Gurruchaga. En la canción, la acción de fumar representa metafóricamente el acto sexual. La mujer, al igual que el placer canceroso de un cigarro y dentro de los tópicos de la *femme fatale* —marcadamente heteropatriarcales (Bornay, 1990)—, es algo atractivo pero peligroso: «el tormento, el veneno, el placer». Por eso, seduce al hombre como incitándole a fumar: «Fúmame, fúmame. / Llévame a tus labios. / Fúmame, fúmame. / En esa brasa quiero arder». Para reforzar la vis cómica, Sara Montiel y Gurruchaga cantan con un tono que imita histriónicamente las líneas eróticas de teléfono de esos años, en especial cuando ella insinúa su deseo sexual: «En una voluta de niebla / quiero volar / con las alas mojadas en vino / tan húmeda y desnuda como el mar». Justo después, él suelta una carcajada lasciva y continúa la letra con gemidos erógenos.

Joaquín Carbonell considera que las canciones del repertorio propio de Sabina en ese período se vieron afectadas por esta actitud: «atravesó una primera etapa muy influenciada por Javier Gurruchaga y la Orquesta Mondragón, donde cobraba mucha importancia cierta puesta en escena un tanto exagerada, y donde numerosos temas mostraban predisposición al humor. Canciones muy próximas a la anécdota, como la dedicada a Cristina Onassis», en referencia a «Pobre Cristina» (*Mentiras piadosas*, 1990), de la que se hablará más adelante. Carbonell achaca este humor, asimismo, al «espíritu jovial de La Mandrágora», el local de la Cava Baja de Madrid donde empezó Sabina su carrera musical en España. A pesar del prestigio que tuvo este lugar en su momento, Carbonell parece minusvalorar estas canciones de Sabina, porque «no podían tomarse en serio. Humoradas las consideran incluso sus músicos» (2012: 155).

A medio camino entre las canciones escritas para otros y las suyas propias, están aquellas que Sabina compone para cine o

televisión, en las que vuelve a haber un tono humorístico manifiesto. Aunque algunas pasan a su discografía oficial, es probable que Sabina se sintiera también en estas canciones libre para jugar con el humor, por considerarlas en cierto modo ajenas, toda vez que dependen de la volatilidad del éxito y la fama del programa o la película. Como ya se ha dicho, *Sinatra* (1988) es hoy una película poco recordada, al igual que la actuación de Sabina y el dato de que fue el autor de dos canciones de la banda sonora: «Gracias por venir» y «Termina la función». Estos títulos, por cierto, evidencian que se trata de reformulaciones de dos canciones suyas anteriores, que son las que en realidad recuerdan sus fanes: «Ocupen su localidad» (*Ruleta rusa*, 1984), luego incluida en *Joaquín Sabina y Viceversa* (1986), disco en el que se añade otra canción parecida con el motivo de «Despedida». Aún más olvidada está hoy la actuación de Miguel Ríos, Rosa León, Víctor Manuel, Amaya, Ana Belén y Joaquín Sabina en una canción por él escrita para el programa de la Noche Vieja de 1986 en TVE: «Cualquier tiempo pasado fue peor», título que subvierte lúdicamente la frase proverbial *cualquier tiempo pasado fue mejor*.

Sabina siguió trabajando en esta línea televisiva años después. «Ratones coloraos», por ejemplo, es una parodia de sevillanas para el programa de entrevistas con el mismo título, creado y dirigido en televisión por el aplaudido Jesús Quintero en dos etapas: 2002-2005 y 2007-2010. En la letra, Sabina hace un retrato cariñoso del periodista, con descripciones divertidas sobre su trabajo de entrevistador y su manera de ser —«Detective sin prisa, / chupa de cuero; / quiero y no quiero, / Camarón sin camisa»—, e hilando títulos y detalles de programas anteriores, como: *El loco de la colina* (en tres etapas: 1980-1982, 1982-1986 y 2006), *El vagamundo* (1999-2002) y «el diente de mi cuñao», en referencia a las icónicas dentaduras de El Risitas y su cuñado El Peíto, humoristas que el propio Quintero hizo

famosos en sus programas de comienzos de los 2000. Además de estos recursos, el humor se basa aquí en la imitación de la lengua popular, especialmente la aspiración de *-d-* intervocálica: *cuña(d)o*, *aboga(d)o*, etc.

Algo similar hace Sabina en «Semos diferentes», que compuso como banda sonora para *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001), del director Santiago Segura. Sabina vuelve a imitar la lengua popular: *costao* y *pa'luego* en vez de *costado* y *para luego*. Tira, además, de vulgarismos, todo lo cual resulta útil para el humor: «cualquier mal uso del lenguaje puede ser risible» (Gallud Jardiel, 2016: s/p). En esta línea, están las alternaciones fonéticas y las irregularidades gramaticales, como *semos*, en lugar de *somos*, o *Jollivú*, en vez de *Hollywood*, pero destaca el uso de *por consiguientes* con una *-s* de plural no normativa. Esto le sirve a Sabina, por un lado, para parodiar una muletilla característica de los discursos del expresidente socialista Felipe González (1982-1996). Por otro, la letra de la canción se alinea con el retrato que la película hace de Torrente, al ridiculizarlo como alguien que considera tener altas capacidades intelectuales, pero que es en realidad basto y grosero hasta lo desagradable. Al igual también que la película, la canción es una parodia de detective, que, desde un casticismo españolista filofascista, menosprecia las «kagebés» y se considera mejor que los iconos más destacados en la cultura popular: «James Bond se ve obsoleto, / ningún servicio secreto / contrata agentes como Torrente». Y es que Torrente, en realidad, carece de cualquier tipo de aptitud: «me llaman el brazo / tonto de la ley». Y su incompetencia la resuelve echando mano de bromas infantiles: «Dos y dos son cinco, / te la jinco».

«Ratones coloraos» y «Semos diferentes» pasaron a formar parte de *Dímelo en la calle* (2002). Después de *19 días y 500* (1999) y con la crisis de creatividad que tuvo tras el ictus, puede que Sabina las incluyera para alcanzar un número de canciones suficiente para un álbum. Pero lo cierto es que el humor

no solo lo emplea Sabina en canciones para otros o para cine y televisión. Y, dentro de su discografía propia, el humor no se limita, como sugería Carbonell, a la etapa de influencia de la Orquesta Mondragón, ni es justo minusvalorar este tipo de canciones como humoradas.

Se ha esgrimido que Sabina, para crear un álbum, «lejos de obedecer a un patrón lógico o estético», acumula canciones hasta llegar al «número necesario para formar un disco. Quiero decir con esto que Sabina es, ante todo, un creador de canciones y que su necesidad de experimentar lo lleva a veces a confundir a su público, que no entiende qué tienen que ver algunas de sus composiciones con otras» (Menéndez Flores, 2018: 235). Ahora bien, dentro de este aparente caos, hay una intención de conjunto, basada en la variedad. Sabina empezó a finales de los 70 influido por la canción de autor, se introdujo en el rock y luego en el pop a partir de los 80, y finalmente se diversificó en un amplio abanico de géneros musicales, como explica Javier Ruibal: «Joaquín se abrió hacia el bolero, la ranchera, la rumba, etc. [...] Incluso ha simpatizado con él gente de la flamenquería menos rancia. Y yo creo que lo que le hizo mirar hacia esos géneros fue la estructura tan limitada del rock y pop» (cit. en Carbonell, 2012: 179). Rocío Ortuño Casanova (2018: 164-167) ha estudiado este abanico de géneros musicales en relación con sus lazos geográficos, de modo que puede perfilarse un verdadero atlas de ritmos sabinianos, que, si no están incorporados en cada disco siguiendo un patrón sistematizado, sí responden al menos al deseo de Sabina por reflejar a través de sus músicas la variedad de países a los que tiene apego.

De manera parecida, en cada disco se intercala casi siempre algo de humor. Sobre uno de sus primeros álbumes, *Malas compañías* (1980), aunque contiene la icónica «Calle melancolía», cuyo título descarta todo margen de humor, Silvia Tortosa destacó en una reseña que estaba «cargado de una ironía que

a veces se endurece hasta llegar al sarcasmo, pero [es] enormemente divertido, como el propio Joaquín, a quien escuché una vez en un *pub* de Málaga y reconozco que me desternillé de risa» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 72). Matías Uribe, en el *Heraldo de Aragón*, escribió después de un concierto en esos mismos años: «Sabina destierra lo panfletario de sus textos y gusta que el público encuentre, tras la apariencia sencilla de sus canciones, ideas poéticas, vitales, satíricas, vivenciales, humorísticas..., pero nunca trascendentales o incomprensibles. Prefiere eso "porque en el escenario hay que divertir a la gente. Ya no vale el cantautor insoportable"» (cit. en Carbonell, 2012: 115). Citando al propio Sabina, el periodista destacaba, por tanto, la importancia de la diversión y el humor, que fueron claves para triunfar a partir de los años 80, superando la estética de la canción protesta.

Resultaría problemático hacer una clasificación nítida de ritmos o distinguiendo entre canciones cómicas y serias, porque a menudo estos rasgos se superponen y suelen depender de criterios flexibles e, incluso, subjetivos. Pero, para ir abriendo el apetito de la degustación de canciones que se analizarán con más detalle en este capítulo, valga una muestra de *19 días y 500 noches* (1999). Como suele ser considerado su mejor disco, sirve de paso para descartar que el humor sea algo tangencial en su discografía: si es un álbum redondo, lo es no solo por la calidad por separado de sus canciones, sino por el equilibro logrado entre todas, incluyendo los distintos registros, temas y géneros musicales.

Junto al tema del amor —central en toda la música popular (Frith, 1989: 140-142)—, Sabina inserta otros muy variados, como «De purísima y oro», canción en la que aborda la muerte de un torero, Manolete, en el contexto sociopolítico de la posguerra española. Lo que en principio parece una decisión arriesgada en un álbum *pop* de los años 90, termina funcionando bien, porque entonces en España estaba en ebullición la literatura y

el cine de memoria histórica: en el mismo año de *19 días y 500 noches*, la película *La lengua de las mariposas*, dirigida por José Luis Cuerda, fue un éxito de crítica y público.

Musicalmente, Sabina alterna y fusiona en el disco géneros diversos. En «19 días y 500 noches» y «Cerrado por derribo», el ritmo predominante es la rumba, pero hay ecos flamencos. Resonancias de la canción de autor, en la que se formó Sabina en los años 70, las hay en «A mis cuarenta y diez», una melancólica reflexión sobre la edad, si bien el referente fundamental es Bob Dylan y estilos musicales norteamericanos, especialmente el country y el rock.

Al igual que se fusionan los estilos musicales en una canción, el humor puede ser un aderezo tangencial dentro de un registro no cómico, como en «Barbi superestar». Es esta una actualización de «Princesa» (*Juez y parte*, 1985), pero la mujer, en vez de verse arrastrada trágicamente por las drogas, está sumida en la vorágine destructiva de la celebridad. Esta temática le permite a Sabina trufar la letra con notas de humor ácido, al presentar a la protagonista como una pelele desvencijada, al albur de las risas de la sociedad: «cuando, en Crónicas Marcianas, la vieron / haciendo striptease».

Hay en *19 días y 500 noches* dos canciones netamente humorísticas. Tirando de ironía, «Como te digo una co te digo la o» es una parodia de rap y de tipos populares y una sátira de la actualidad sociopolítica de su momento. Aunque la voz es de Sabina, quien habla es una mujer, poniéndose a sí misma en evidencia con sus opiniones, como cuando alaba a Felipe González, a pesar de la guerra sucia que durante su mandato se declaró desde el Estado contra ETA a través de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL): «Fíjate que yo, / sin ser socialista / de las de carné / y hasta aquí del GAL / y de la corrupción, / que sí, que existió, / una mala gripe / que había que pasar, / pero te decía, como mi Felipe, / pa' mí que no hay dos». Sabina, por

tanto, aparenta defender a través de la voz femenina al que fuera Presidente del Gobierno, pero es, en realidad, una crítica. Para afianzar esta ironía, Sabina enfatiza los rasgos risibles, que toma de programas de humor de esa época. La voz de la mujer imita a las *omaítas* de Los Morancos. Uno de los golpes de humor más frecuentes de este dúo cómico se produce cuando una de las *omaítas* llama histriónicamente a voces a su hijo por su nombre, Joshua, desde la distancia y con una marcada intención admonitoria[6]. En la canción, el comienzo repite a modo de llamada varias veces el nombre de Borja —que rima con Joshua y tiene también dos sílabas—, y en la última apelación se pone mayor énfasis, no tan histriónicamente, pero con la misma intención de regañarle de forma exagerada. Además, Sabina sitúa la escena de la canción en una playa, durante un almuerzo con comida traída de casa, como también representaron Los Morancos en no pocos *sketches* de sus *omaítas*: «Borja, como te ajogues te mato, / termínate primero el melón / y luego las tres horas de la digestión. / Hay que ver qué mal rato, / pero el niño no me quiere comer. / Borja, corazón, / te lo he dicho cienes y cienes / de veces, dobla esa toalla». Nótese que la expresión *cienes y cienes de veces* es una adaptación de *cientos de veces*, como parodia de la lengua popular, al igual que hicieron Los Morancos.

«Pero qué hermosas eran» es un relato divertido de las relaciones de un hombre con sus exmujeres. Al margen de otros posibles ritmos musicales, es deudora de Javier Krahe, uno de los maestros reconocidos de Sabina, famoso como cantautor por su vis cómica y sátira social (Ariza González, 2015). Por eso, tal vez no sea casualidad que la canción de Sabina tenga una temática y ritmo similares a «Marieta», la canción que Krahe publicó por

[6] Véase, por ejemplo, este clip que resume varios momentos de Los Morancos emitidos en RTVE: https://www.rtve.es/play/videos/sonrisas-por-navidad/10-joshuaaaa-morancos/2900187/.

primera vez en el disco que grabó con Sabina y Alberto Pérez: *La Mandrágora* (1981). En su canción, Krahe retrata a un marido machista que espera como un bobo a que su mujer vuelva a casa, sin darse cuenta de que esta, harta de él, le ha abandonado. Aunque la temática de «Pero qué hermosas eran» permitiría una lectura similar desde la sátira social del machismo, Sabina se centra en la burla sin más y en la risa por la risa, valiéndose de ripios marcados y juegos de palabras con los nombres de las mujeres: Sofía era una arpía, Maruja era una bruja y «Mi tercera mujer / era, señores, / de todos los amores / que he perdido / el que más me ha dolido. / ¿Adivinan?, se llamaba Dolores». La canción entera está estructurada como una suma de tres partes cómicas —una por cada exmujer—, a modo de chistes. Habitualmente, un chiste comienza estableciendo una situación, que suscita en el oyente una curiosidad, y, al final, unas palabras pronunciadas de pronto subvierten dicha situación, haciendo estallar la risa. Estas palabras finales son lo que en inglés se llama *punchline* (Yus, 2016: 100-113), y así lo hace Sabina en cada una de las tres partes de su canción. Por ejemplo, en la segunda, Sabina presenta una situación en principio anodina: llega a casa del trabajo y se encuentra con que «en mi cama, / debajo / de un idiota, / una dama / en pelotas / se lo hacía». Jugando con la imagen pública de hombre mujeriego, Sabina quiere aprovechar la oportunidad para serle infiel a su mujer: «Y yo que nunca había / estado en una orgía, / quitándome las botas, / me dije "Esta es la mía"». Sin embargo, inmediatamente descubre que es su propia mujer la que está en la cama siéndole infiel a él con otro hombre, y Sabina nos lo cuenta con un *punchline*, cuya comicidad se refuerza con el ripio: «y tanto que lo era, / la del tacón de aguja / era Maruja». A continuación, Sabina amplía la situación: explica que el amante de su mujer y él terminan haciéndose amigos, insinuando con ello que, a pesar de haber quedado como idiotas, entablan una suerte de camaradería en la desgracia. Pero justo

entonces se hace burla de la reciente amistad, desvelando un nuevo engaño: «aquel idiota y yo / nos hicimos amigos / el día que Maruja nos dejó... / por otro idiota». El *punchline* se condensa en el último verso, «por otro idiota», después de una pausa efectista —marcada textualmente con puntos suspensivos— y con el refuerzo de que esas palabras las canta, no Sabina, sino un coro, lo que sugiere que la sociedad toda se está riendo de los hombres por su estupidez.

Burla mordaz: la risa por encima del hombro

Entre las abundantes aproximaciones al humor a lo largo de la historia —véase, por ejemplo, el breve panorama que ofrece José Antonio Llera (2003)—, las teorías de la superioridad se remontan a Platón, cuando señala que nos reímos del vicio o desgracia que descubrimos en otra persona, porque sentimos un *menosprecio burlón* (*Filebo*, 48e-50d [Platón, 1992: 48-94]). La persona que es objeto de risa queda en una posición de escarnio y ridículo, que puede conllevar desprecio, marginación y aislamiento. En cambio, quien ríe de este modo se siente superior, por efecto de una suerte de «gloria súbita», en palabras de Hobbes en su *Leviatán* (1983: 163). Se trata, por tanto, de una burla mordaz y, a menudo, gratuita, sin más funcionalidad que la chanza, y, por eso, tiende a producir ofensa, incluso si resulta de una situación involuntaria, como cuando alguien se ríe de una persona que se cae de manera aparatosa.

En la obra de Sabina pocas veces se puede explicar el humor desde este punto de vista, sino que se manifiesta así en situaciones de vida y espontáneas, como las anécdotas y chistes que cuenta, tirando, como ya se ha visto, de ingenio. En el mismo libro de entrevistas con *Sabina en carne viva*, el cantautor rememora un episodio con Miguel Bosé, y es uno de esos casos en los

que Menéndez Flores decide saltarse su propia regla editorial, poniendo las risas entre corchetes: «resulta que en unos premios de música vamos a mear juntos a los servicios, y cuando salimos, unos tipos se nos quedan mirando y yo les digo: "No es lo que os figuráis. Somos maricones." [Risas]» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 92). En parte, la risa se produce por la incongruencia entre lo que el receptor supuestamente se figura —¿que estaban tomando drogas?—, la afirmación de que los dos son homosexuales y la imagen marcadamente heterosexual que se tiene de Sabina, según él mismo cultiva en las múltiples aventuras amorosas de su cancionero. Pero, para reforzar la comicidad de esta incongruencia, Sabina se mofa implícitamente de la conocida orientación sexual de Miguel Bosé y se aprovecha de que este durante mucho tiempo no quiso hacerla pública, lo que dio pie en sociedad a rumores y comentarios maliciosos. En apariencia, Sabina se incluye a sí mismo en la burla, pero sabe que su imagen pública lo *salva* del ridículo y lo deja en una situación de superioridad respecto de Miguel Bosé, quien sí queda *humillado* como *maricón*, gracias precisamente a los amplios rumores sobre su sexualidad.

Como en la anécdota sobre Antonio Flores que se analizó al comienzo del capítulo, es posible que en este caso las risas entre corchetes sean también una estrategia para evitar que las palabras de Sabina se interpreten de manera negativa, es decir, para subrayar que son *solo* una broma *sin mala intención*. Esto es frecuente dentro del debate sobre los límites del humor (Romero Velasco, 2021: 561-614), y tiene que ver con las ideas de ofensa y cancelación, que han analizado Lucía Lijtmaer (2019) y Gonzalo Torné (2022), por poner dos libros recientes y divulgativos al respecto. Desde este punto de vista, resulta llamativo que Sabina coloque al principio de su entrevista con Menéndez Flores una «Nota prescindible: cada vez que aparece la palabra maricón y derivados, quiere ser o bien una definición (gay me sigue pareciendo una cursilada

inaceptable) o una broma, cualquier cosa menos un insulto. (¿De verdad es necesario aclararlo a estas alturas?)» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 9). Como se ve, Sabina, antes incluso de que se popularizaran en España las ideas de cancelación, se siente obligado a defenderse de las bromas que puedan resultar ofensivas, y considera que el sentimiento de ofensa es excesivo.

Aunque en su obra los mecanismos de humor no suelen enfocarse desde la burla mordaz de la superioridad, resulta interesante referirse a una de sus canciones icónicas, porque en ella aparece también Miguel Bosé: «Yo quiero ser una chica Almodóvar» (*Física y química*, 1992). De nuevo, el humor se logra en parte por medio de la incongruencia, ya que se incluye a un hombre, Miguel Bosé, en una lista de mujeres, equiparando su papel en *Tacones lejanos* (1991) al de otras actrices que trabajaban por entonces con Almodóvar, con el aliciente de vincularlo en el mismo verso con Bibi Andersen, reconocidamente transexual: «Yo quiero ser una chica Almodóvar, / como Bibi, como Miguel Bosé». Por tanto, además de la incongruencia, el humor se construye sobre una burla sobre la sexualidad. Sin embargo, el tono irónico general de la canción no permite una lectura maliciosa. En la letra, Sabina parece criticar a las mujeres *en general* por tener una actitud superficial y bobalicona —viajar y comprar sin que «me coman el coco / esas chungas movidas de croatas y serbios»—, e incluso se aprovecha del tópico machista que las retrata de histéricas, tomando precisamente el título de una de las películas que le valieron un Oscar a Pedro Almodóvar (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988): «ir por la vida al borde de un ataque de nervios». Ahora bien, si hay burla en la canción, no es tanto a las actrices, como a los personajes que estas encarnan en muchas de las películas de Almodóvar: mujeres de clase media-alta obsesionadas con los lujos. En todo caso, la melodía —lenta y melancólica— invita, como las películas de Almodóvar, a empatizar con sus tristezas y angustias (Soliño Pazó,

2011). Lejos, pues, de burlarse de las mujeres, la canción critica la sociedad capitalista de consumo, causante de sus miserias. Por eso, Sabina menciona Nueva York y su icónica joyería, a través del título en inglés de la novela de Truman Capote (*Breakfast at Tiffany's*, 1958), luego adaptada al cine por Blake Edwards (1961): «desayunar en Tiffany's con él». Desde este punto de vista, la canción es una alabanza del trabajo cinematográfico de Almodóvar y de las actrices citadas, de modo que la inclusión de Miguel Bosé, aun si se puede leer con cierta burla sobre su sexualidad, ha de entenderse *solo* como una broma, e incluso sirve para desestabilizar la heteronormatividad que domina la sociedad capitalista criticada. No en balde, Bosé en *Tacones lejanos* interpreta a un magistrado, una profesión tradicionalmente vinculada a sectores conservadores, pero con actitudes heterodoxas, ya que practica el transformismo como método de investigación.

Desde la perspectiva de la burla mordaz, merece la pena retomar una de las canciones mencionadas más arriba. Partiendo de la crónica social que hizo la prensa del momento, Sabina se ríe en «Pobre Cristina» (*Mentiras piadosas*, 1990) de los problemas vitales de Cristina Onassis, porque se antojan ridículos cuando, como ella, se tiene mucho dinero: «Era tan pobre / que no tenía más que dinero, / besos de sobre / herencia de su padre naviero». En la mención a la herencia, hay un toque de humor negro, ya que a lo largo de varios meses consecutivos sus familiares cercanos fallecieron en trágicas circunstancias, y en 1988 ella misma fue hallada muerta en la bañera de su casa, oficialmente de un ataque al corazón, si bien hubo sospechas de suicidio. En la letra, Sabina se remonta a los años anteriores a este desenlace, mofándose ácidamente de graves problemas; por ejemplo, cuando simula que el personal de servicio le ofrece drogas para desayunar, como receta para alcanzar una delgadez que raya en la anorexia: «Anfetaminas / y alcohol desayunó miss Onassis, / pobre Cristina, / que al fin logró quedarse en el chasis». Sabina

se ceba en el estribillo, tirando de tópicos de género: acoso sexual de palabra —«Suspira y fantasea / con que la piropea / un albañil»—, ansiedad —«que un botones vea / si le puede conseguir / pastillas para dormir»— y falta de confianza en la apariencia física —«aunque se derrita, / empapadita de sudor, / no se quita el albornoz»—. Hay ciertamente un grado de empatía, cuando Sabina afirma comprender las quejas de ella: «Sólo yo sé que dice la pura verdad / cuando jura que toda su fortuna daría». Pero no queda del todo claro si es una compasión real, o más bien sarcástica, porque al final Sabina parece compartir con el grueso de la sociedad la opinión de que es una niña mimada de «papá supermán», que ha heredado un negocio en el que solo aparenta trabajar: «dirige una oficina / sentada en la piscina / de Incosol», en referencia al lujoso hotel de Marbella.

De la burla a la ironía: el humor como incongruencia

El humor es un fenómeno complejo, que raramente puede explicarse con una sola teoría, sino que implica aspectos distintos. Así, en la anécdota de Sabina con Miguel Bosé en un cuarto de baño, además de la burla desde la superioridad, había un efecto de incongruencia. Según estas teorías, nos reímos cuando percibimos la incongruencia que resulta de la unión de dos o más elementos opuestos o incompatibles —niveles lógicos, interpretaciones, realidades, etc.—, desestabilizando nuestras expectativas. Ya Cicerón se dio cuenta de que «produce risa la incoherencia» y «nada hay que mueva más a la risa que lo que se dice contra lo que se espera» (*De oratore*, II, 281 y 284 [2002: 334 y 335]). Pero la explicación más citada es la de Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*: «la percepción de la incongruencia [...] nos produce alegría y nos entregamos gustosos a la agitación convulsiva que esa percepción suscita» (Schopenhauer, 2009: 129).

La ironía es un claro ejemplo de incongruencia, porque «da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada», según la tercera acepción del *Diccionario de la Lengua Española*. Esto es lo que ocurre en la célebre «Pastillas para no soñar» (*Física y química*, 1992), en la que Sabina finge predicar unos principios ejemplares y puritanos para «vivir cien años» —«sin colesterol», haciendo «músculos de cinco a seis», con «un hogar» en el que reine «la seguridad» y alejado de la tentación del sexo «sin condón»—, cuando en realidad se burla de esas aspiraciones de clase burguesa y reivindica los excesos contrarios, propios de su imagen pública de vividor canalla.

Ahora bien, como ha estudiado la teoría lingüística de la relevancia, la ironía no siempre es así de sencilla y necesita de la situación comunicativa para cobrar sentido. Considérese una persona A que le dice a otra persona B que van a ir a la playa porque predice que hará buen tiempo, pero al llegar está lloviendo; en ese momento, B exclama con una risa ostensible: «¡Está lloviendo!». La ironía de B no consiste en expresar lo contrario de lo que dicen sus propias palabras, sino en hacerse eco y disociarse de la predicción anteriormente realizada por A, quejándose con burla y enojo de que se ha equivocado en su predicción (Yus, 2016: 191-236).

En la ya mencionada canción «Como te digo una co te digo la o» (*19 días y 500 noches*, 1999), parece que se defiende a Felipe González, cuando en realidad se le critica. Pero ello es solo posible porque la voz *real* de Sabina se disocia de la voz *ficticia* de la mujer que él interpreta. Y no se trata exactamente de decir una cosa mediante su contraria, sino que Sabina se hace eco de las ideas de una mujer de clase popular y estas quedan en evidencia mediante su retrato caricaturesco; en particular, la simpleza argumentativa de defender a Felipe González como líder político, quitándole importancia al grave caso de terrorismo de Estado

que fueron los GAL. Por consiguiente, en lo que atañe al propio González, Sabina no critica tanto sus ideas políticas, como sus errores y excesos en el ejercicio del poder. Para entender esto, por supuesto, es preciso remitirse a la información contextual, que es necesaria para determinar si hay ironía en la comunicación (Yus, 2016: 198-203). Sabina, al fin y al cabo, siempre se ha manifestado comprometido con la izquierda. De hecho, en las elecciones de 1982 votó públicamente a Felipe González, y, ya en los 2000, volvió a pedir el voto para el PSOE, cuando el candidato a la Presidencia del Gobierno era José Luis Rodríguez Zapatero. Lo que ocurre es que Sabina, después de la primera victoria electoral de Felipe González, consideró desacertadas sus decisiones, denunció varios escándalos y llegó a tener enfrentamientos concretos con él. Por ejemplo, cuando en 1986 se cortó la emisión en TVE de la canción de Javier Krahe en *Joaquín Sabina y Viceversa*, «Cuervo ingenuo», se habló de una acción de censura para evitar que se difundiera la crítica que en la letra se hacía de Felipe González[7].

Para comprender la ironía, hay que atender también a las pistas de comprensión dentro del propio texto. El título «Como te digo una co te digo la o», que es una frase hecha usada como justificación para defender opiniones contradictorias entre sí, se inserta recurrentemente en la letra a modo de estribillo, y precisamente la usa Sabina para justificar que, después de haber atacado a González, puede atacar igualmente a José María Aznar, a pesar de que este, líder entonces del Partido Popular, era el rival político de aquel. De hecho, cuando la voz después se burla de Aznar, «porque el del bigote / no tiene carisma», no hay ironía ninguna,

[7] Para las ideas políticas de Sabina, véase el capítulo 13, «Ni dios ni patria ni rey (La política)», de su entrevista *en carne viva* (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 171-218), donde con frecuencia se refiere a sus opiniones sobre Felipe González y José Luis Rodríguez Zapatero.

sino que Sabina realmente persigue que ese ataque se entienda como tal. Y cuando sí se percibe ironía en torno a Aznar, Sabina la aplica a la frase entonces enarbolada por él como eslogan de su gestión económica del país a comienzos del 2000: «¡España va bien! / será para él, / si total, le tocó en una rifa». Sabemos que la secuencia *España va bien* se está usando irónicamente, no por la información contextual, sino porque en el propio texto se expone una opinión negativa sobre Aznar, al considerar que logró ser presidente del Gobierno en unas elecciones muy reñidas, como en una lotería.

La canción «Si te he visto no me acuerdo» sirve de información contextual para entender la ironía en torno a González en la anterior, porque la escribió para televisión con una clara función de circunstancia y contiene muchas de las críticas de Sabina al PSOE de mediados de los 80, antes del concierto de *Joaquín Sabina y Viceversa*. Compuesta «como un periódico para la nochevieja del 85 en TVE» (Sabina, 2002: 303), la canción es una crónica satírica que hilvana sin tapujos casos sonados vinculados al gobierno de Felipe González. De nuevo, Sabina construye el humor con ayuda del refranero y frases hechas. La expresión *si te he visto no me acuerdo*, que suele usarse cuando a alguien le resulta conveniente ignorar algo, Sabina la emplea para criticar que el PSOE ha olvidado sus promesas electorales tras la victoria de 1982. En una de las estrofas, se queja de la hipocresía de hacer pasar el cambio de criterio del PSOE en torno a la OTAN como algo positivo, parodiando un proverbio popular: «Rectificar es cosa de cuerdos», en vez de *rectificar es de sabios*. Aunque a lo largo de la canción Sabina es claro y meridiano en su ataque, en este verso vuelve a ser irónico: la frase se hace eco de un argumento que podría servir para defender al gobierno, al plantear los cambios de criterio como decisiones sensatas, pero las críticas volcadas a lo largo de la canción lo desmienten.

Tal vez el mayor ejercicio irónico lo realiza Sabina en la serie de sonetos «Benditos malditos / Malditos benditos», sección quinta de su poemario *Ciento volando de catorce* (2001). Aunque se pueden agrupar dos tandas (diez sonetos de «Benditos malditos» y diez sonetos de «Malditos benditos»), se alternan de manera encadenada con números romanos: «Benditos malditos I», «Malditos benditos I», «Benditos malditos II», «Malditos benditos II», etc. A juicio de Julio Neira, la sección «adolece de cierta reiteración», porque a lo largo de veinte poemas se repite la misma fórmula irónica: «Se bendice lo alternativo y transgresor o a las víctimas de la sociedad, y se maldice lo considerado correcto por los biempensantes, las realidades integradas en el imaginario burgués, los beneficiados de las injusticias sociales» (Neira, 2018: 260). Además, es una ironía explícita. Cuando, por ejemplo, bendice «los quistes de los bronquios del minero», el sentido disociado que se infiere no es evidentemente la alabanza a los quistes, sino una crítica social al sistema que permite las condiciones de trabajo que los provoca y una puesta en valor del esfuerzo laboral realizado a pesar de los problemas de salud. Si la ironía tiene aquí un tono serio y dramático, también la usa Sabina con humor en otros momentos, como cuando inmediatamente después bendice a «los calvos que se quitan el sombrero / ante la dignidad y la belleza» (Sabina, 2001: 99). Además de la ironía, la risa se consigue aquí mediante la incongruencia, porque se retrata la calvicie —que es un hecho inexorable, inofensivo y ampliamente indeseado— como un gesto voluntario para desafiar los estándares de belleza. Enfatizando en su bendición a «los diferentes» (Sabina, 2001: 97), algunos casos pueden parecer burlas mordaces desde la superioridad y el insulto, pero no lo son precisamente por el efecto irónico. De este modo, Sabina reincide en la lucha contra lo normativo, como en este ejemplo, que es una defensa de las minorías LGTBIQ: «Benditos sean los gordos maricones, / el himen de las tímidas lesbianas» (Sabina, 2001: 105).

Ahora bien, la comicidad no es del todo eficaz en *Ciento volando de catorce*. De acuerdo con Yus (2016: 221), para lograr el humor a través de la ironía es preciso que haya un grado de sorpresa en el receptor, mientras que Sabina, como se ha visto, usa la misma fórmula de manera reiterativa, así que los sonetos pierden fuerza según se van leyendo. A pesar de ello, Sabina vio un filón en esta estrategia, y la trasladó a una canción: «Benditos malditos». Lanzada como sencillo en 2002 y luego recopilada con el título de «Benditos malditos (al pil pil)» en *Diario de un peatón* (2003), no es la canción más exitosa de Sabina, pero la ironía funciona mejor, porque, fuera de *Ciento volando de catorce*, se libra de la reiteración que produce el resto de los sonetos de este tipo y, por tanto, sí causa sorpresa. De hecho, Sabina era seguramente consciente de que la mayoría de su público la iba a escuchar sin haber leído previamente el libro.

En lo musical, esta canción se vale de una melodía rock, género que Sabina ha usado con frecuencia para canciones de humor, destacando tres en las que hace alabanza de personajes marginales, al igual que en «Benditos malditos». La primera de estas canciones es la icónica «Pacto entre caballeros» (*Hotel, dulce hotel*, 1987): alocada historia de un robo que nunca llega a consumarse, porque los ladrones reconocen a Sabina y, de manera incongruente, se van juntos de fiesta, ensalzando la mala vida del alcohol, las drogas y la prostitución.

«La del pirata cojo» (*Física y química*, 1992) es un catálogo de personajes tópicos, frecuentemente marginales, en cuyas vidas Sabina sueña encarnarse. Con buenas dosis de caricatura y carnaval —según se verá más adelante—, el hilo conductor del humor es la incongruencia, hasta el punto de que en una ocasión afirma querer ser «comunista en Las Vegas», una de las ciudades más icónicas del capitalismo.

En esta canción, Sabina echa mano de una de sus técnicas más habituales, la enumeración, que le sirve también para «Es mentira»

(*Yo, mí, me, contigo*, 1996). Hace aquí un listado que tensiona los límites de la verdad, con resonancias barrocas, como la idea de la vida es sueño, que está en la base de la obra homónima de Calderón de la Barca (1635): «Los sueños dicen la verdad, corazón, / dímelo todo, miénteme por favor». Los juegos de conceptos y palabras fueron frecuentes en la literatura barroca y, en particular, la poesía burlesca y Quevedo[8], y Sabina los pone también en práctica en esta canción: «es mentira que dude de dudar, / es mentira que más que cien mentiras / no digan la verdad». De esta manera, Sabina logra, de nuevo, un enorme grado de incongruencia, llegando a combinar argumentos contradictorios, sobre todo para perfilarse a sí mismo como personaje canalla: «Te digo que es mentira que fui ladrón de bancos, / es mentira que no lo vuelva a ser». En última instancia, la mentira es un rasgo intrínseco del personaje retratado en la canción, y afecta a la relación de amor: «Es mentira que no te haya mentido, / es mentira que no te mienta más». Y, en un giro conceptista más, finge defenderse de la acusación de mentir, argumentando que lo que dice no son mentiras, pero con una formulación que invita a pensar lo contrario: «yo solo te conté media verdad al revés / (que no es igual que media mentira)». Engarza, así, Sabina con un recurso humorístico que encaja como un guante con las teorías de la incongruencia: el mundo al revés. Con el nombre de inversión, el mundo al revés es uno de los tres mecanismos cómicos identificados por Bergson (2016: 97) y estaba ya en la *Crítica del juicio* de Kant (1977: 244): «todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés)». En la letra de Sabina, por supuesto, no se alude a este antecedente filosófico

[8] Los estudios a este respecto son amplísimos. Maxime Chevalier (1976) analizó en Quevedo los juegos de palabra en un estudio en el que hacía significativamente un repaso de los cuentecillos y chistes de su obra. Ignacio Arellano (1987-1988) hizo una lectura conceptista de la poesía burlesca, con especial atención a «Boda de negros» de Quevedo.

sesudo, pero sí hay un referente claro, popular, muy conocido y, por ello, más eficaz para el efecto del mundo al revés: la conocida canción infantil que, aprovechando «Ahora que vamos despacio», se divierte con que «vamos a contar mentiras». Nótese que en esta canción las mentiras se formulan explícitamente a través del tópico del mundo al revés, por invertir los hechos de la realidad, como: «Por el mar corren las liebres, / por el monte las sardinas».

Sátira y parodia

El origen de la sátira suele remontarse a la literatura grecolatina. En la actualidad no se entiende exclusivamente como un género literario, sino como «un proceso cognitivo comunicativo de tipo humorístico», que tiene que ver con la incongruencia (Espigado, 2017: 25) y, en particular, la ironía (Ballart, 1994: 411-422), porque conlleva un sentido oblicuo que debe ser inferido, descifrado e interpretado (Espigado, 2017: 26-30). La sátira hace una crítica de la sociedad o de los individuos, desde la decepción o desde la ira, pero siempre con burla, a menudo mordaz, por lo que cabe dentro de las teorías de la superioridad (Gallud Jardiel, 2016: s/p). Puede ser una sátira meramente lúdica o tener función de denuncia, censura o transformación de lo criticado. Desde este punto de vista, que hace de la sátira algo marcadamente moralista, sus efectos pueden estar entre lo represivo y subversivo, rasgos que Concetta d'Angeli y Guido Paduano atribuyen en general a *Lo cómico* (2001).

La parodia, por su parte, es una forma de incongruencia literaria o artística, porque se basa en la realización tergiversada de una manifestación, género o similar: «la imitación de uno de estos niveles [fondo y forma] crea en el receptor unas expectativas [...] cuya infracción provocará el desajuste subversivo sobre el que se sustenta la parodia» (García Rodríguez, 2020: 27-28). Aunque

ciertas teorías han concebido la parodia como un recurso de imitación no necesariamente cómico (Hutcheon, 2000), la idea más extendida está vinculada al humor y puede incluso ser satírica: «Transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier» (Sangsue, 1994: 73). Por eso, en este apartado se estudian conjuntamente sátira y parodia.

Joaquín Sabina ha cultivado la sátira desde *Inventario* (1978), su primer disco. La letra aquí de «Mi vecino de arriba» se alinea con la llamada canción protesta (Torres Blanco, 2005), caricaturizando los valores del franquismo a través de un personaje ultraconservador ridículo. Si se considera la caricatura como una forma de «hipertrofia paródica» (García Rodríguez, 2020: 149-195) por medio de la deconstrucción exagerada de rasgos prototípicos, no es casual que Sabina se valga de la expresión coloquial «Mi vecino de arriba, don Fulano de Tal», ya que da a entender que se trata de una figura extendida en España: que podría ser el vecino de cualquiera. Nótese que, entre otras expresiones equivalentes, como *Mengano de Copas*, Sabina opta por aquella que permite el doble sentido de *fulano* como masculino de *fulana*, es decir, prostituto/a, con una incisiva función burlesca. En los primeros versos, Sabina exagera la autocomplacencia del pensamiento ultraconservador, que se arroga superioridad moral y prestigio social, gracias a la religión: «que va a misa el domingo y fiestas de guardar, / que es una unidad de destino en lo universal, // que busca en esta vida respetabilidad». Es, por supuesto, héroe de la Guerra Civil en el bando franquista, y, por ello, se siente máximo representante de españolidad y en posesión de la verdad absoluta: «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». En ocasiones, la hipérbole de rasgos adquiere tintes grotescos, como cuando Sabina animaliza el ego del personaje como un pavo: «engorda veinte quilos si le llaman "señor"». Y con reacciones

escatológicas: «cuando me mira siente ganas de vomitar, / si yo fuera su hijo me pondría a cavar». Como se ve, la caricatura gana en fuerza por la acumulación de rasgos, lo que también es un recurso propio de lo cómico (Gallud Jardiel, 2016: s/p).

Sabina se vale asimismo de la ironía, ya que las supuestas virtudes de las que se jacta el personaje esconden, en realidad, un tipo patético. Así, cuando el vecino abomina de la libertad, por considerarla una forma de «libertinaje», lo cierto es que este rechazo le ha traído «todo menos felicidad». Desde posturas heteronormativas propias de la masculinidad del nacionalcatolicismo (Vincent, 2018), el personaje se enorgullece de su sexualidad, pero la opinión de su mujer es otra: «cuando habla de sexo dice que es supermán / (es una pena que su mujer no opine igual)». Con el uso del paréntesis, Sabina finge estar compartiendo con el público la opinión de su mujer como si fuera un secreto, pero, en realidad, es algo ampliamente conocido, más que nada porque está siendo expuesto con música en una canción. Luego, vuelve a valerse del paréntesis para informar de que su vecino tiene a Sabina en mala consideración: «(dice que soy un golfo y que soy un maricón)». Sin embargo, Sabina lo contradice, dando muestras de su heterosexualidad, que, para más *inri*, pone en práctica con la hija de su vecino, atentando, así, contra sus propias ideas de respetabilidad: «Mi vecino de arriba un día me pescó / magreando a su hija dentro del ascensor».

La intención humorística de la letra se ve reforzada por la estrofa elegida, la cuaderna vía, que Sabina toma de la poesía religiosa medieval española: cuatro versos monorrimos de catorce sílabas. Se trata de un ejercicio de incongruencia, ya que elige una estrofa del mester de clerecía para burlarse de valores franquistas heredados de la tradición católica. Aun si el público no se percata de este detalle de historia literaria, su uso paródico no pasa desapercibido, porque la estructura rítmica de la estrofa es tan antigua, que resulta extraña al oído actual, y Sabina la hace aún más extraña al construir la rima en todos los versos con palabras

agudas, que son muy infrecuentes en español (Quilis, 2013: 27)[9]. O sea, aunque el público no identifique la estrofa como una cuaderna vía, sí nota que la canción *suena rara* y es plausible que lo considere una imitación paródica de poesía antigua, igual que se parodia al personaje como un tipo arcaico por sus ideas políticas.

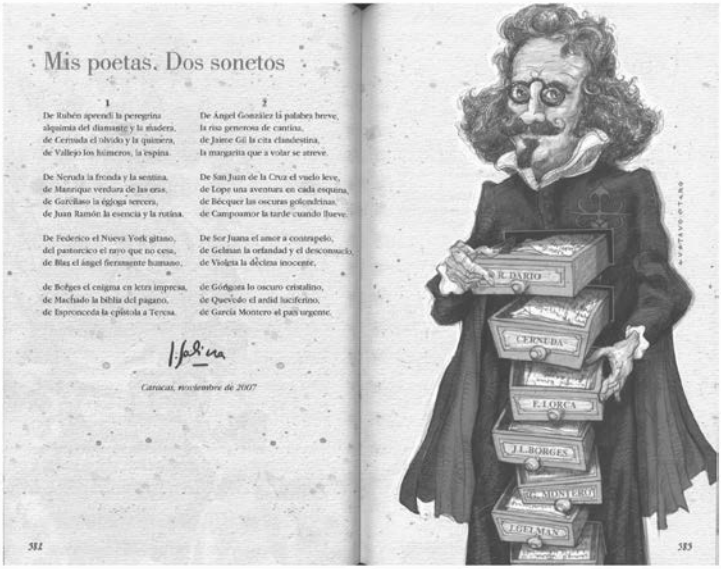
Sabina escribió la letra de «Mi vecino de arriba» a finales de los 70, después de estudiar Filología en la Universidad de Granada, donde hubo de estar familiarizado con los autores y composiciones de la historia literaria española. Además del mester de clerecía, se perciben en esta canción otros ecos literarios, bien por efecto de esta misma formación universitaria, bien por las lecturas que hizo Sabina en el ambiente poético de Granada en torno a las revistas *Poesía 70* y *Tragaluz*, durante los años en que escribió sus primeros poemas (García Candeira, 2018). En su *Sonata de primavera* (1904), Valle-Inclán presenta en una nota introductoria al Marqués de Bradomín como «feo, católico y sentimental» (2007: 14). A esta frase, que el propio Valle escribió con intención burlesca, parece darle Sabina una vuelta de tuerca en «Mi vecino de arriba», cuando lo describe de este modo: «es un señor muy calvo, muy serio y muy formal». Hay dos coincidencias que permiten considerar que Sabina está parodiando la frase de Valle-Inclán

[9] Algo parecido hace Sabina en un soneto humorístico publicado en la revista *Interviú*, pero valiéndose de palabras esdrújulas, que son todavía más infrecuentes en español (Quilis, 2013: 27); de ahí, el título de «Esdrujulario». En este caso, el juego métrico no se produce a final de verso, pero responde a una estructura bien planeada: en cada verso hay siempre una o más palabras esdrújulas y la sílaba sexta siempre se hace coincidir con la sílaba esdrújula de una de esas palabras. Valga de muestra el primer cuarteto (aquí se marcan en cursiva las palabras esdrújulas y se subrayan las sílabas sextas de los versos): «Después de la *retórica* de fastos funerales, / de bodas *menopáusicas*, de santos pecadores, / regreso a las *domésticas geórgicas* triviales, / a las *áureas mediócritas* de calle Relatores» (Sabina, 2010: 114).

y, a la vez, contribuyen al ridículo de su propio personaje/vecino: por un lado, la definición a través de tres calificativos, el último de los cuales termina con la sílaba aguda *-al* (*sentimental*, *formal*); por otro, la incongruencia entre los presuntos valores éticos (*catolicismo*/*seriedad*) y los defectos físicos (*fealdad*/*calvicie*).

Otros autores también dejaron su impronta en la formación poética de Sabina y posteriormente en su obra. Entre estas influencias, está Quevedo, como ya ha estudiado la crítica, junto con otros poetas: César Vallejo, Jaime Gil de Biedma, etc. (Neyret, 2004; Soto Zaragoza, 2019). A Quevedo el público amplio le suele reconocer por sus poemas humorísticos y satíricos, siquiera sea por la popularidad que sigue teniendo en la actualidad su enemistad con Góngora y el famoso soneto «A un hombre de gran nariz». Prueba de ello son las cuentas Quevedo 2.0 (@QuebeboVillegas) y Góngora 2.0 (@Gongora_Revixit) en X (la red social antes conocida como Twitter), que tienen miles de seguidores:

Sabina ha reconocido a menudo sus deudas literarias. En dos sonetos a «Mis poetas», resalta, en particular, la pluma satírica mordaz de Quevedo: «el ardid luciferino» (Sabina, 2010: 382). No es poco relevante que en la ilustración de Gustavo Otero que acompaña a estos dos poemas en el libro recopilatorio, *Esta boca es mía*, se dé protagonismo a Quevedo, retratado como una cajonera, dentro de la cual están las demás influencias literarias de Sabina, como si estuvieran subsumidas.



Mis poetas. Dos sonetos

1

De Rubén aprendí la peregrina
alquimia del diamante y la madera,
de Cernuda el olvido y la quimera,
de Vallejo los hombros, la espina.

De Neruda la fronda y la sentina,
de Manrique verdura de las eras,
de Garcilaso la égloga sencera,
de Juan Ramón la esencia y la rutina.

De Federico el Nueva York gitano,
del pastorcico el rayo que no cesa,
de Blas el ángel fieramente humano.

de Borges el enigma en letra impresa,
de Machado la biblia del pagano,
de Espronceda la epístola a Teresa.

2

De Ángel González la palabra breve,
la risa generosa de cantina,
de Jaime Gil la cita clandestina,
la margarita que a volar se atreve.

De San Juan de la Cruz el vuelo leve,
de Lope una aventura en cada esquina,
de Bécquer las oscuras golondrinas,
de Campoamor la tarde cuando llueve.

De Sor Juana el amor a contrapelo,
de Gelman la orfandad y el desconsuelo,
de Violeta la décima inocente,

de Góngora lo oscuro cristalino,
de Quevedo el ardid luciferino,
de García Montero el país urgente.

Sabina

Caracas, noviembre de 2007

La colección de poemas publicados en la revista *Interviú* entre 2005 y 2009 es indudablemente el corpus de textos más importante para la sátira de Sabina, y así se pone de manifiesto en el subtítulo del libro recopilatorio: *Edición completa de los versos satíricos*. Un análisis minucioso mostraría que no todos estos poemas son realmente de este tipo, pero el repaso satírico es igualmente inmenso. En uno de los primeros poemas, canta a José Luis Rodríguez Zapatero, deseándole éxito en su desempeño gubernamental, pero no se guarda dardos envenenados, mojados en su odio contra Felipe González, e incluye referencias a otros políticos —Alberto Ruiz-Gallardón y José Bono— y noticias de su actualidad —la epidemia de gripe aviar—: «Ojo con el aliento de Felipe / que lleva dentro del virus de la gripe / del pollo (dixit Gallardín a Bono)» (Sabina, 2010: 12). En sus últimos años de colaboración en *Interviú*, Sabina aborda los casos de corrupción que surgieron en la política española al albur de la crisis económica de 2008. Por ejemplo, en sus tres «Décimas Gürtelianas» (Sabina, 2010: 548), se vale

de la llamada trama Gürtel —una red de corrupción política en torno al Partido Popular, encabezada por el empresario Francisco Correa Sánchez, cuyo apellido Correa en alemán dio nombre al caso (Vergara y Sáiz-Pardo, 2014)— para referirse por antonomasia a otros escándalos de la misma época. Por el camino, entre muchos otros ejemplos, ha criticado satíricamente al que fuera alcalde de Marbella y presidente del Atlético de Madrid, Jesús Gil, «Tal y tal (gil y gil)» (Sabina, 2010: 222); ha ensalzado a Michelle Bachelet, Presidenta de Chile (2006-2010 y 2014-2018), metafóricamente descrita como «eclipse de bigote Pinochet» (Sabina, 2010: 216), ridiculizando así al que fuera dictador del mismo país (1974-1990); ha ofrecido «Consejos colchoneros para Beckham» (Sabina, 2010: 22), quien fuera futbolista del Real Madrid; ha escrito sonetos con sorna a «La canción del verano» (Sabina, 2010: 540) y a Michel Jackson (Sabina, 2010: 542), y hasta ha entrado en la televisión/espectáculo de «Matamoros, Norma, Kiko» (Sabina, 2010: 552).

Por falta de espacio para analizar todas las aristas de la sátira en este poemario, se va a centrar aquí la atención en el uso paródico de las formas métricas. A diferencia de «Mi vecino de arriba», donde la cuaderna vía como estrofa puede pasar desapercibida, en los versos satíricos Sabina resalta explícitamente las distintas formas métricas. Hay numerosos sonetos que se titulan así, lo cual no ha de resultar sorprendente teniendo en cuenta la experiencia que tenía Sabina con esta estrofa, especialmente después de *Ciento volando de catorce* (2001). Son también numerosos los poemas construidos y titulados como décimas, estrofa que Sabina ha cultivado desde muy joven y que en los últimos años ha tenido un repunte enorme a través de escritores y cantantes cercanos a él, como Alexis Díaz-Pimienta, Jorge Drexler o Javier Ruibal (Martínez Cantón, 2021: 34).

En «Sextinas corrientinas pa cualquiera» (Sabina, 2010: 56-57), Sabina se inventa un diminutivo del adjetivo *corriente* para

hacerlo rimar paródicamente con el nombre de la estrofa. Las «Cuartetas del coño sur» (Sabina, 2010: 198-199) juegan con la expresión *Cono sur*, usada en geografía para englobar a los países sureños de América Latina, y la pone en relación con la fuerza política de Michelle Bachelet, a través de sus órganos genitales: «chilena, coño sur post Pinochet». Hay un «Romance de niña Isabel» (Sabina, 2010: 330-331) que aborda la implicación de la cantante Isabel Pantoja en la trama de corrupción urbanística que se destapó en Marbella, conocida por la policía como operación Malaya (Pérez, 2012), o, en palabras de Sabina, «malhaya la operación». Con este sintagma, se hace un uso lúdico de la interjección homófona, *¡malhaya!*, que, según el *Diccionario de americanismos*, expresa lamento, arrepentimiento o similar. De este modo, se burla Sabina de la decisión de la cantante, ya que, siendo famosa y célebre, se dejó enredar innecesariamente en una trama que terminó con su carrera profesional y la llevó al escarnio público: «Los mismos que la aplaudían / blasfeman cuando la nombran».

Sabina repite a menudo en los títulos las *Coplas a la muerte de su padre*, tal vez no por casualidad, porque Jorge Manrique, además de un llanto elegíaco, hace en su poema un repaso satírico de la sociedad de su época. Ahora bien, precisamente por su carácter elegíaco, más que la sátira para la risa, Sabina en estos casos hace primar el recuerdo positivo de la persona fallecida. En «Coplas a la muerte de Kowalski» (Sabina, 2010: 32), llora el óbito en 2004 de Marlon Brando, destacando en el título el personaje que interpretó en *Un tranvía llamado deseo* (1951). Las «Coplas a la muerte de Carlos Llamas» (Sabina, 2010: 374) se refieren al periodista de la Cadena SER fallecido en 2007. En «Coplas de pie quebrado para Neruda» están implícitas las manriqueñas, porque su característica principal es el pie quebrado, es decir, un verso corto después de dos largos; en el texto, Sabina alaba al poeta chileno con motivo de los cien años de

su nacimiento, permitiéndose alguna nota cómica, como la sustitución lúdica del título de las memorias nerudianas, *Confieso que he vivido* (1974), por otra formulación que evoca su afición por el alcohol: «Qué puñal contra el olvido, / qué radical en la guerra / del diccionario, / qué confieso que he bebido, / qué residencia en la tierra, / qué extravagario» (Sabina, 2010: 30). En «Coplillas de pie quebrado» (Sabina, 2010: 486), sí se aleja de la elegía y hace un *collage* cómico/satírico explícito de distintos escándalos sociopolíticos, con gran mordacidad. Y, en «Sudacas de pie quebrado» (Sabina, 2010: 514), sustitute la palabra *coplas* por *sudacas*, que es el término usado despectivamente en España para aludir a la inmigración procedente de Sudamérica, pero con marcada ironía, porque le sirve para analizar sin ese desprecio la política de distintos países de aquella geografía a través de sus líderes políticos.

Sabina parodia los tercetos encadenados, tan característicos del Siglo de Oro español por influencia italiana[10], con el título de: «Tercetos encabronados», en tres tandas con números romanos (Sabina, 2010: 24-28), y «Más tercetos encabronados (Sabina, 2010: 92). Jugando con la incongruencia, Sabina sabe que, al empezar el título por la palabra *tercetos*, lo último que se espera el lector a continuación es un exabrupto, y la persona que sepa lo que son los *tercetos encadenados* se va a reír con especial virulencia por la incoherente y paródica reformulación léxica. No en balde, la palabra *encabronados* comparte con *encadenados* el mismo número de sílabas, la misma terminación (*-ados*) y casi las mismas vocales (*e*, *a*, *o*, *a*, *o* / *e*, *a*, *e*, *a*, *o*). Además, con *encabronados* Sabina recalca que se trata de una sátira iracunda. De hecho, en la primera tanda de estos tercetos reconoce sus deudas

[10] Los estudios al respecto son amplísimos. Véase, por ejemplo, el breve repaso sobre «Géneros poéticos en el Siglo de Oro», de Elias L. Rivers (1992).

literarias: «por ahondar con la daga de Quevedo», pero intentando escapar de que le llamen «moralista» (Sabina, 2010: 24). Luego, en la tercera tanda, sin mencionarlo, cita el famoso verso de Quevedo, «Miré los muros de la patria mía», para lamentarse de las decepciones en la sociedad actual con respecto a los añorados valores izquierdistas: «Miré los muros de la patria mía, / ayer tan rojos, hoy tan sinsabores» (Sabina, 2010: 28). La elección de Sabina no deja de ser cómica, de puro incongruente, ya que Quevedo en su poema llora el desmoronamiento del pasado imperialista y nobiliario[11], que nada tiene que ver con los ideales actuales la de izquierda en España, así que hay una evidente subversión, que se adentra en la deconstrucción de la hispanidad, como estudia Rocío Ortuño con más detalle en su capítulo de este mismo libro.

Sabina sabe que estas referencias a estrofas, autores o citas literarias no pasarán desapercibidas, entre otras razones, porque son archiconocidas, al menos en España, a causa de los planes de estudios de la educación obligatoria, que contemplan su enseñanza, como Manrique. No ha de extrañar, pues, que, en estos poemas y en otros libros y canciones, Sabina mencione con frecuencia a Don Quijote y Sancho, ya que son las dos figuras más conocidas de la literatura en lengua española. No hace falta que el receptor tenga un conocimiento *de verdad* de ninguna de estas referencias: Sabina se aprovecha de que el receptor las reconoce, aunque sea *de oídas*.

En algunos casos, las alusiones a la literatura clásica son más complejas, pero Sabina tiene la habilidad de que el texto induzca a la risa incluso si no se entienden del todo. En «Ripiado de

[11] El soneto al que pertenece el verso mencionado de Quevedo ha sido interpretado de múltiples maneras, pero en el diálogo intertextual de Sabina la que tiene sentido es la política, relativa a «la España imperial decadente», según el estudio de Jauralde Pou (1987: 185).

palacio» (Sabina, 2010: 18-19), un lector desinformado podría creer equivocadamente que la palabra *ripiado* es un tecnicismo métrico, y en parte Sabina quiere inducir a ese equívoco, porque, como se ha visto, ha usado en estos mismos poemas formas métricas como base del humor. En realidad, *ripiado* es una invención léxica que imita paródicamente los nombres de este tipo de estrofas y metros, a partir de *ripio*, que se refiere a una rima mala por su carácter excesivamente fácil. Desde este punto de vista, a su vez, Sabina se está burlando de su propio estilo «ripioso», que él ha enarbolado con orgullo y otros han atacado (Menéndez Flores, 2016: 17). O sea, Sabina se presenta a sí mismo como mal poeta, solo capaz de hilvanar rimas tontas. Sin embargo, la estrategia tiene mucho de ironía, porque por debajo de esta imagen se esconde su sólida formación literaria. No en balde, si la palabra *ripiado* parece un tecnicismo métrico es porque parodia fonéticamente el título del *Rimado de Palacio* que Pedro López de Ayala escribió en el siglo XIV —por cierto, usando la cuaderna vía, como en su canción «Mi vecino de arriba»—. Ahora bien, no es necesario percatarse de este complejo juego de significados, ironías y alusiones literarias: el lector puede simplemente *intuir* que se está parodiando una forma literaria *seria* y/o *clásica* —aun sin saber cuál—, y esto contrasta con la sátira *cómica* de un hecho *actual*: la boda de Letizia Ortiz con el príncipe Felipe. Para resaltar más aún este contraste, Sabina se expresa en el poema con un lenguaje coloquial, muy distinto de la poesía clásica a que parece remitir el título: «Menuda bronca has formado / por haber desolterado / al heredero de Orce». Nótese que Sabina se inventa el verbo *desolterar*, en un claro ejercicio de neologismo, que es frecuente en el lenguaje cómico (Gallud Jardiel, 2016: s/p).

Si en los poemas de *Interviú*, recopilados en *Esta boca es mía*, está el grueso de la sátira social y la parodia literaria de Sabina, no hay que olvidar que el cantante siguió esta misma senda en

el diario *Público* entre enero de 2011 y febrero de 2012. Se hace difícil analizar estos textos, porque el libro en que se recopilaron (*El grito en el suelo*, 2013) está descatalogado, pero tal vez no aporten mucho más a las líneas que aquí se han trazado. Valga, eso sí, añadir que la sátira y la parodia no solo la practica Sabina en estos poemas, sino también en sus canciones, y no solo en las de su primera etapa, como «Mi vecino de arriba». No hay espacio para un análisis exhaustivo, pero merece la pena mencionar algunos ejemplos.

En «Telespañolito» (*Ruleta rusa*, 1984), Sabina critica los efectos nocivos de la televisión, en una sociedad «amante» del «pobre televisor», así como la manipulación política y la censura que, según él, ejercía entonces el gobierno socialista, a través de los dos canales únicos, de ahí el estribillo: «Telespañolito que ves la tele, te guarde dios, / uno de los dos canales ha de helarte el corazón». Sabina parodia los versos celebérrimos de Antonio Machado en *Campos de Castilla*: «Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón» (Machado, 1999: 246). El juego cómico está en subvertir el mensaje político: si Machado se refería al conflicto ideológico que llevó a España a dos bandos irreconciliables en la Guerra Civil, Sabina habla de un pensamiento político único, dividido en dos canales de televisión en apariencia distintos, pero que en realidad ofrecen unos contenidos que impactan de la misma manera negativa en la ciudadanía.

En el «Rap del optimista» (*El hombre del traje gris*, 1988), Sabina no parodia un género literario, sino musical: el rap, que, como analiza Víctor Simón en su capítulo de este libro, se asocia habitualmente con posturas antisistema. Sabina pone en evidencia la hipocresía de una banda que en sus orígenes tiene «una intensidad provocadora», pero cuyos miembros aceptan sin pudor la riqueza que proporciona el éxito en la sociedad capitalista: «Ahora van de yuppies». Para afianzar su fama, el grupo

pasa a cultivar géneros musicales comerciales —«Ahora tocan puro pop»— o formas descafeinadas de los géneros originalmente subversivos, de ahí el título de la canción: «Hoy tocan el rap del optimista / en vez del blues de la necesidad, / hasta en la consulta del dentista / suenan por el hilo musical».

De manera parecida, en «El muro de Berlín» (*Mentiras piadosas*, 1990) Sabina satiriza el aburguesamiento de la clase obrera: «Ese tipo que va al club de golf, / si lo hubieras visto ayer / dando gritos de "yankie go home", / coreando slogans de Fidel». Destaca, también, Sabina la comercialización que hace la sociedad capitalista del pasado revolucionario: «hoy tiene un adoquín, / en su despacho, / del muro de Berlín». En el estribillo, Sabina redunda en la pérdida de ideales revolucionarios tras la caída de ese muro y la Unión Soviética, concluyendo de nuevo con un uso paródico de Rambo, como símbolo de la sociedad capitalista: «y uno no sabe si reír o si llorar / viendo a Rambo en Bucarest fumar / la pipa de la paz». Por este camino, llegará Sabina en *Lo niego todo* (2017) a la mirada retrospectiva y melancólica de «Leningrado». Aunque esta canción no tiene comicidad, merece la pena comentarla, por el tema compartido. Si en la canción anterior había una idealización del comunismo soviético, en «Leningrado» el cantante se ha desengañado, porque se da cuenta de las miserias materiales en que estaba sumida entonces esa ciudad, hasta el punto risible de entorpecer la relación sexual con la amante: «No era fácil en la Unión Soviética / ir por condones a recepción». Sin embargo, echa de menos aquellos tiempos, porque en el presente se han acomodado a una vida anodina, que se conforma con los aspectos que la sociedad capitalista vende como exitosos. No en vano, ella se ha casado «con un juez» y las transformaciones de la revolución, en las que habían creído ambos de jóvenes con ilusión, han sido revertidas: «Leningrado es otra vez / San Petersburgo».

En «Los cuentos que yo cuento» (*Física y química*, 1992), Sabina habla de una pareja de enamorados, con grandes ideales

ajenos a las normas establecidas, como el rechazo de una boda al uso: «no habrá casorio, ¿para qué?, / con dos en una cama / sobran testigos, cura y juez». Sin embargo, el destino les depara irónicamente como hijos a Caín y Abel, en clara parodia del mito bíblico. Por un lado, «A Abel lo liquidaron / y el crimen nunca se aclaró». Por otro, Caín traiciona los ideales antisistema de sus padres, usando su herencia para montar «un negocio / en el terrenito de papá». Sabina critica, pues, que las nuevas generaciones hayan abrazado las lógicas capitalistas con una total falta de escrúpulos, hasta el punto de abandonar a los padres en el olvido: «se hospedan / en un hogar de la tercera edad, / el hijo que les queda / les manda mazapán por Navidad».

Saltando «Como te digo una co te digo la o» (*19 días y 500 noches*, 1999), de la que ya se ha hablado y que contiene una clara sátira social en el marco de la crisis económica de los 90 con referencias a Felipe González, en «Crisis» (*Vinagre y rosas*, 2009) Sabina afronta la recesión resultante de la quiebra de Lehman Brothers en 2008. En la letra desfilan imágenes variopintas, entre ácidas y tragicómicas, pero algunas claramente satíricas. Cuando habla de una «gorda soñando que le aborda el crucero / un fiero somalí», Sabina critica las excentricidades de una mujer rica, que idealiza frívolamente como una aventura el abordaje pirata durante un viaje de lujo en barco, con todo lo que ello tiene de incongruente con respecto a los problemas reales de hambruna en Somalia.

Humor y versos de circunstancia

La sátira es un género apegado a la realidad social de cada momento, con toda su dimensión cómica e irónica; por eso, se hace preciso «conocer los contextos sociales desde los que fue diseñada» (Espigado, 2017: 30). Así se ve en muchas de las canciones de

Sabina aquí analizadas, ya que abordan asuntos de su actualidad, con especial virulencia en torno a la política. Pero su faceta satírica es necesariamente más prolífica y afilada en prensa, medio consustancialmente apegado al día a día. Como ha explicado el propio Sabina, él dio el salto a la revista *Interviú* para opinar sobre las circunstancias de su tiempo, reivindicando la tradición periodística y poética de la sátira, en la que quiere integrarse: «Siempre pensé en un lugar en donde pudiera opinar, y siempre en prosa. Y resulta que, por un lado, la prosa me cuesta muchísimo trabajo, y, por otro, que se ha perdido la tradición que había, tan hermosa, de escribir versos satíricos en prensa, y que cultivaron casi todos los grandes [...] una especie de crónica, sin perder rigor literario [...] obligarme cada semana a opinar sobre la actualidad» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 314).

Todo esto explica, además, que Sabina haya cultivado en no poca medida y con altas dosis de humor la literatura de circunstancia, es decir, aquella escrita para satisfacer unas necesidades en situaciones públicas coyunturales, como los discursos. Al igual que en sus colaboraciones periodísticas, Sabina compone estos textos en verso. No en balde, aunque se suele considerar injustamente la literatura de circunstancia como un género menor, «la poesía lírica hunde sus raíces en actos culturales y rituales, en la celebración de victorias militares y deportivas, y en contexto de banquetes y reuniones de amigos» (Luján Atienza, 2003: 253).

El 13 de mayo de 2005, invitado por el alcalde entonces de Madrid, Alberto Ruiz Gallardón (Partido Popular), Sabina pronunció el pregón de las fiestas de San Isidro, desde el balcón de la Plaza de la Villa. Era un largo romance octosilábico[12]. Más tarde, el 28 de febrero de 2016, leyó en el Teatro de la Maestranza de

[12] Puede leerse en Menéndez Flores (2018: 320-321) y en «El pregón de Sabina», *El Mundo*, 14 de mayo de 2005, que a su vez puede encontrarse en Internet.

Sevilla un extenso poema para aceptar el nombramiento como Hijo Predilecto de Andalucía, junto al médico Ángel Salvatierra, siendo entonces Susana Díaz la presidenta por el PSOE del gobierno autonómico. El texto lo escribió entero en serventesios (ABAB) y cuartetos (ABBA) de versos endecasílabos[13]. En los dos casos, hay esporádicos golpes de humor, con algunas de las estrategias que se vienen estudiando en estas páginas. Para no repetir, añádase la autorreferencialidad: Sabina suele referirse en sus textos humorísticos a sus canciones más conocidas, o versos sueltos. Por ejemplo, usa su célebre «Pongamos que hablo de Madrid» (*Malas compañías*, 1980) para contar una anécdota relativa a otro cantante: «Tuvo que ser el gesto de un paisano, / pongamos que hablo de Alejandro Sanz, / quien detuviera en fa mayor la mano / que maltrataba el morro de una fan» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 378).

También son circunstanciales los versos epistolares, es decir, aquellos que escribe en formato carta, recopilados en *Joaquín Sabina. A vuelta de correo* (2007). No todos los textos de este libro están en verso, ni son todos suyos: para mostrar el diálogo epistolar, Sabina incluye sus cartas y las de las otras personas con las que se escribe. Hay que tener en cuenta que no pocos de estos textos fueron originalmente documentos privados. Ahora bien, la teoría literaria ha mostrado que «lo que entendemos por intimidad es una construcción social e histórica que vuelve fluctuante la frontera entre lo interior y lo exterior» (Hermosilla Álvarez, 2020: 18). Ello se ve especialmente en el diario, que empezó a construirse como género literario y, por tanto, público, a partir del siglo XVIII (Luque Amo, 2018). Cuando el diario es

[13] Puede leerse en Menéndez Flores (2018: 377-380) y en la página web de la Junta de Andalucía: http://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/resources/files/2016/2/29/1456736519736Discurso%20de%20Joaquín%20Sabina-28F.pdf.

realmente privado, no pertenece a la comunicación, pero en estos casos su publicación lo convierte en literatura (Picard, 1981). Esto es lo que ocurre con las cartas que Sabina decide dar a la luz en *A vuelta de correo*, con casos entrañables que, a la vez, dan un giro aún más complicado en la tensión entre lo público y lo privado.

Mientras Sabina estuvo haciendo de joven el servicio militar en Mallorca, su padre y él tuvieron la ocurrencia de poner en verso la dirección postal de algunas cartas que intercambiaron. Aunque eran cartas privadas, estos versos tenían ya una dimensión pública, porque habían de ser leídos inevitablemente por uno o varios carteros. Por supuesto, no había más aspiración que la de reírse con un ejercicio de parodia poética y el resultado era tan circunstancial, que estaba condenado a desparecer, una vez el receptor tirase la carta a la papelera; incluso antes, porque los carteros podrían no haber repartido el correo, si no hubiera entendido o no hubiera considerado procedentes las señas postales en verso. Por suerte, las cartas fueron llevadas a su destino, y los carteros seguramente se rieron, porque la escritura en verso de las señas postales era completamente incongruente en el registro idiomático de estos casos. Durante décadas, las cartas volvieron a la esfera de la intimidad, al quedar bajo custodia familiar, hasta que Sabina decidió publicarlas en libro. En este ejemplo, Sabina escribió las señas como un soneto, lo que muestra que es una estrofa que cultivó desde muy pronto:

El buen cartero que esta carta viera
sabrá que va a un poeta dirigida.
Jerónimo se llama quien la espera
y Martínez Gallego se apellida.

En Úbeda nació y a nadie engaño
si al decirlo me quito la montera:
allí vive en la calle Corredera
y quiera Dios que viva muchos años.

Número 15, piso dos, la puerta
que precede a la c en el alfabeto
y que el amigo siempre halla entreabierta.

Cartero, por favor, acepte el reto:
sea el buen hortelano de mi huerta
y lleve a su destino este soneto (Sabina, 2007: 2).

Distinta fue la relación epistolar de Sabina con Fito Páez. Es conocida la mala relación personal que se fraguó entre ambos durante la grabación de su álbum conjunto: *Enemigos íntimos* (1998). Durante ese proceso, Sabina y Páez intercambiaron cartas para tomar decisiones de producción, posproducción y posibles conciertos, y se hicieron reproches mutuamente. Luis Carrillo, videocámara argentino y amigo de Sabina, dio a conocer parte de unos versos que este escribió en una carta a Páez. Sabina emitió un comunicado, molesto «por el abuso de confianza», «al publicar (mutilados, sin permiso, mal transcritos) unos versos privadísimos» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 244). Al margen de la polémica, entre otras estrategias de humor estudiadas en otros textos, valga extraer de estas cartas otro ejemplo de versos propios usados cómicamente: para alegar que la enemistad implica a ambos, no solo a él, Sabina le escribe a Fito «para hacerte juez y parte» (Sabina, 2007: 261), en referencia al título de su disco de 1985, como él mismo se encarga de resaltar con subrayado azul en la edición de *A vuelta de correo*.

Sean públicos o privados, el propio Sabina es consciente del carácter circunstancial y cómico de estos textos epistolares, apelando en el prólogo del libro a reírse sin prejuicios ideológicos: «Claro que son versos de ocasión pero, atención, sin patria ni bandera que no sea la risa fácil, cada vez más difícil» (Sabina, 2007: 3). Sabina resta importancia a los textos, desmintiendo que sean poesía: «Epistolar rima con crepuscular, por eso este anacrónico librito. De versos en prosa, de prosas en verso, no de

poesía» (Sabina, 2007: 1). Pero no hay que dejarse engañar: no es más que la clásica retórica de la modestia, usada por Sabina con frecuencia (Laín Corona, 2018: 46-47). En realidad, Sabina se sabe poeta y, cuando dice que el libro es anacrónico, reconoce implícitamente que las epístolas en verso son un género poético clásico, y a él se adscribe, aunque sea de forma paródica. De hecho, entre los autores que cultivaron la epístola en verso, estuvo su admirado Quevedo, quien en 1946 mereció la edición de un *Epistolario completo*, con cartas públicas y privadas, en prosa y verso, destacando su *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos escrita al Conde-Duque de Olivares* en tercetos encadenados, estrofa que, como ya se ha visto, conoce y usa Sabina en sus poemas satíricos. Además, Sabina apela a otras estrofas literarias que él mismo usa en sus versos satíricos, según se ha visto: «Todo viene de hace tanto, de tan rancias y hermosas tradiciones obsoletas, cuartetos de campanario, generaciones especialistas en bautizos, comuniones y casorios» (Sabina, 2007: 1).

Sabina menciona explícitamente situaciones propias de la poesía de circunstancia y que practica en algunas de las cartas recopiladas, como en su correspondencia con Felipe Benítez Reyes, también poeta y amigo. Parodiando el lenguaje del Siglo de Oro, Benítez Reyes escribe al hilo de un banquete: «Reprobación de la mariscada ofrecida por el polígrafo Benjamín Prado para celebrar su ascenso eventual al n.º 1 de las listas, sin consideración por el amigo Joaquín Sabina, que hasta entonces lo ocupaba» (cit. en Sabina, 2007: 49-50). Ante este ataque fingido, Sabina compone una «Plumífera respuesta a vuelapluma ignorando las gestas del tomate a un vate que, diciéndose mi cuate, me sirve otra indigesta con espuma» (Sabina, 2007: 51-52). Y, luego, añade otra respuesta: «Donde se niega la mayor sin defender al señor, candel mor dijo Chiquito, poquito de por favor» (Sabina, 2007: 55). El carácter paródico del lenguaje áureo

puede comprobarse comparándolo con los capítulos del *Quijote*, como el XVIII de la primera parte: «Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas» (Cervantes, 2001: 186). En el último ejemplo de Sabina, este comienza con la misma estructura (*donde* + verbo con se impersonal) y coincide la referencia a *señor*, pero luego actualiza la fórmula con referencias al humor contemporáneo en España: «candel mor» era una frase reiterada de Chiquito de la Calzada (1932-2017) y «poquito de por favor» lo era del personaje encarnado por Fernando Tejero en la serie *Aquí no hay quien viva* (2003-2006).

A la manera de los poemas laudatorios a los mecenas antes de las obras en la literatura clásica —por ejemplo, la dedicatoria «Al Duque de Béjar» en las *Soledades* de Góngora (1994: 183-194)—, pueden considerarse de circunstancia los agradecimientos que Sabina ha publicado en libros escritos por otras personas, como los cuatro «Sonetos para Panchito», que abren el libro de Pancho Varona: *Más de cien verdades* (2012: i-iii).

Este es también el caso de «Besar al mensajero», que el cantante escribe para darle las gracias a Javier Menéndez Flores al comienzo de su biografía: *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza* (publicada por primera vez en 2000, revisada y ampliada en 2018). El poema pone en práctica recursos ya analizados a lo largo de este capítulo: está compuesto en coplas de pie quebrado —un verso de cuatro sílabas por cada dos de ocho— y echa mano subversiva de frases hechas. En vez de *matar al mensajero* —que es la expresión usada en español cuando alguien vuelca su ira no sobre las malas noticias, sino sobre quien las anuncia—, Sabina decide besar al biógrafo por su trabajo, y en el propio poema reconoce que se trata de un texto de circunstancia, valiéndose cómicamente de extranjerismos inventados —uno de los recursos humorísticos catalogados por Gallud Jardiel (2016: s/p)—: «Este Flash-book a plumilla / que Javi Menéndez Flowers / da a imprenta». Sabina

define la biografía como un libro —*book*— que hace un *flashback* en la vida del personaje retratado y cambia el segundo apellido del biógrafo por su traducción literal. Sabina se autoparodia con una frase hecha, cuando dice que Menéndez Flores «ni chismorrea, / a pesar (usted perdone) / de que le tocó bailar / con la más fea». O sea, agradece Sabina al periodista un trato amable en la biografía, pero minusvalora el interés de su propia vida, dando a entender con la más fea que Menéndez Flores tal vez le eligiera a él para su libro por no haber encontrado otros artistas mejores. Más adelante, Sabina reformula la misma falsa modestia: «¡Qué buen biógrafo si oviese / buen cantante!» (cit. en Menéndez Flores, 2018: 25), en referencia paródica al famoso verso del *Poema del Mío Cid*: «¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen Señor!» (Anónimo, 1961: 9 [v. 20]). El lenguaje arcaizante y los cultismos se encuentran también entre los recursos cómicos catalogados por Gallud Jardiel (2016: s/p).

Resulta llamativo que Sabina repita una humorada parecida casi veinte años más tarde, cuando se autoparodia en «Lágrimas de mármol» (*Lo niego todo*, 2017). En la letra de esta canción, el *leitmotiv* es el llanto por la vejez, tema recurrente de su imagen autorial (Ruiz, 2021 y 2022), pero Sabina se consuela riéndose de que, al menos: «Si me tocó bailar con la más fea / viví para cantarlo». Junto a la frase hecha, en esta ocasión hay una alusión a la autobiografía de su admirado Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla* (2002).

Algunos poemas de Sabina son más circunstanciales de lo que pudiera parecer. Si en *Ciento volando de catorce* hay sonetos escritos expresamente para el poemario —ajenos a las circunstancias—, otros los rescata Sabina de hechos concretos del pasado. En febrero de 1996, en el contexto de las elecciones generales celebradas en marzo de ese año, Alfonso Ussía publicó un artículo burlándose de Ramoncín, Julio Iglesias y Sabina, ya que eran, según él, representantes en campaña de, respectivamente,

Felipe González, José María Aznar y Julio Anguita. Ante la sarta de escarnios que vertió Ussía, Sabina contratacó con un soneto, del que hizo una versión diferente para *Ciento volando de catorce*:

DON MENDO NO SE HEREDA

Ramplón es repetir *ramplonería*
dos veces en un párrafo; *ordinario*
cobrar por maltratar el diccionario
y *cursi*... ¿no es sinónimo de Ussía?

Pelma oficial es su señoría,
tópicas su sintaxis y su jeta,
bobos sus ripios, *rancia* su bragueta,
buen gusto, ¿usted? Permita que me ría.

¿Estética? Pero buen hombre, más le valdría
antes de sus eructos semanales
cepillarse bien los dientes con lejía.

¿No será que se pudre usted de celos
al verme derrochar, señor Ussía,
las gracias que no quiso darle el cielo?

1996 (cit. en Menéndez Flores, 2018: 213)

¿Ramplón? ¿no es esa la autobiografía
de un comemierdas a un borbón pegado?
¿ordinaria? su lengua de lenguado,
y *cursi*... ¿no es sinónimo de Ussía?

¿Pelma oficial? es su napia de beata,
¿tópica? su prosapia de la C.E.P.A,
¿boba? su sopa, *¿rancia?* su corbata,
¿buen gusto? ¿usted? don Mendo no se hereda.

¿Estéti... cuálo? qué malos modales,
antes de sus regüeldos semanales
lústrese bien los colmillos con lejía.

Comprendo que se esconda tras su abuelo
viéndome derrochar (sírvase fría)
la gracia que no quiso darle el cielo.

(Sabina, 2001: 70)

Sabina reutiliza los mismos improperios recibidos, como él mismo reconoce en una nota al pie: «Los insultos en cursiva son un bumerang para Alfonso Ussía, que me hizo el honor de dedicármelos en su columna de *Época*» (Sabina, 2001: 70). Pero reformula los insultos con las estrategias humorísticas que se han venido señalando, como las citas literarias paródicas. *La venganza de Don Mendo* (1918), el famoso astracán de Pedro Muñoz Seca, está explícitamente en el título y en los versos. Cuando menciona «su napia», alude al soneto de Quevedo «A un hombre de gran nariz», y antes Sabina ha reescrito el célebre primer verso: «Érase

un hombre a una nariz pegado» (Quevedo, 2003: 374). Todo ello sirve para criticar a Ussía su relación aduladora con Juan Carlos I de Borbón: «un comemierdas a un borbón pegado». Al final, Sabina hace gala de chulería al compararse con Miguel de Cervantes. Sugiere que Ussía le envidia su capacidad poética: «la gracia que no quiso darle el cielo», que es el verso 27 del capítulo primero del *Viaje del Parnaso* (1614), excepto que Cervantes (1973: 54) habla en primera persona: *darme*. O sea, mientras que Cervantes realmente cree que no se le ha otorgado la capacidad de ser buen poeta, Sabina achaca esta falta de calidad a Ussía y se atribuye a sí mismo el mérito poético. Nótese que en la palabra *gracia* no solo está el sentido de habilidad o capacidad concedida por las musas, sino también la idea de humor. Al final, Sabina, echando mano de nuevo de un dicho popular, se jacta de que su soneto es una venganza burlesca servida en plato frío, porque lo ha escrito tiempo después del ataque de Ussía y con la paciente pericia poética de la que este carece.

Performatividad del humor: *stand-up comedy* y carnaval

El humor tiene una dimensión eminentemente performativa, como se puede ver en una de sus manifestaciones más populares: al contar un chiste, no solo es importante lo que se dice, sino «la habilidad con la que se ha contado» (Eagleton, 2021: 108), incluyendo la oralidad y los gestos. Por retomar uno de los ejemplos del epígrafe anterior, los chistes de Chiquito de la Calzada no eran graciosos tanto por lo que contaba, como por su actuación pública, con un vestuario, una puesta en escena y unos rasgos particulares: movimientos y expresiones de carácter estrambótico y repetidos. A su vez, era importante en Chiquito de la Calzada la parodia de tipos populares, especialmente el flamenco, género en el que él comenzó profesionalmente como

cantaor —de ahí su nombre artístico, equivalente a otros artistas flamencos, como Camarón de la Isla—, antes de debutar como humorista en 1994 (Cuevas, 2023). Ya se ha hablado al comienzo de este estudio del gusto de Sabina por contar chistes en situaciones de la vida cotidiana. Aquí se quiere destacar la trasposición de esta habilidad, que es en sí misma performativa, al escenario, en sus conciertos.

Sabina ha cultivado esta faceta desde sus comienzos profesionales, en La Mandrágora con Javier Krahe y Alberto Pérez. Joaquín Carbonell, que fue testigo directo, relata muy bien el ambiente: «Humor, ironía, juerga, ausencia de solemnidad. ¡Aquello no era serio! Cantautores riéndose con el público. Cantautores que visten con camiseta de marino y sombrero. El público no cesaba de reír, en una complicidad casi amistosa con los cantantes» (Carbonell, 2012: 75). Como ha explicado el propio Sabina, las canciones se interrumpían con bromas y chascarrillos, que daban a los conciertos un aire de festival de humor: «Nosotros queríamos que la gente se divirtiera, aun a costa de cargarnos las canciones. Por ejemplo, cuando venía Aute, en lugar de cantar "Siento que te estoy perdiendo", decíamos "Siento que me estoy durmiendo"» (cit. en Carbonell, 2012: 73). Significativamente, Carbonell, al rememorar esas actuaciones, usa palabras que vinculan el sentido del humor con aspectos performativos, como el *desparpajo* y la *ropa*: «Sus relatos eran divertidos. Sus personajes eran delirantes. Su figura era insólita. Su desparpajo era insultante. Su ropa era absurda» (Carbonell, 2012: 18).

Nótese que Carbonell habla de *relatos*, porque es lo que ocurría a modo de monólogos humorísticos, o chistes, entre canción y canción. No puede esto apreciarse en el disco que ha quedado grabado para la posteridad, pero hay algún momento memorable, como cuando Sabina, después de su canción «Pasándolo bien» (corte 4), anuncia el próximo tema de Krahe, «El cromosoma» (corte 5), diciendo: «Ahora viene el ínclito, el maravilloso, el de

los dedos vertiginosos, el rock duro de Javier Krahe». Sabina hace gala en este comentario de su capacidad para usar el ripio con humor —*maravilloso/vertiginoso*— y juega con las expectativas del público, que se ríe por la incongruencia de definir la música de cantautor de Krahe como rock duro.

Pasado mucho tiempo, una de sus exsecretarias ha rememorado la importancia que ha seguido dándole Sabina en sus conciertos al vestuario, destacando su naturaleza extravagante y por eso *graciosa*, que puede entenderse en su doble sentido de estilo y humor: «Una temporada le dio por las rayas y todo blanco y negro. Luego encontró unas camisetas muy graciosas, con unos números, con dibujos de letras y le compré… ese chaleco lleno de botones» (cit. en Carbonell, 2012: 397). Como parte de este cuidado en el vestuario escenográfico, no hay que olvidar su famoso bombín, que llegó a las giras de Sabina a partir de *19 días y 500 noches* y ya es hoy una verdadera imagen de marca, que decora su *merchandising* oficial[14]. La elección de esta prenda no fue, seguramente, casual: el bombín había sido antes el elemento distintivo de Chaplin, uno de los cómicos más conocidos de la historia del cine.

Además del vestuario, Sabina cuida mucho en sus conciertos la puesta en escena. Cada vez con más frecuencia aparece sentado en un taburete alto. Esto puede deberse ciertamente a que, conforme se hace mayor, es recomendable que tenga un espacio para no estar de pie todo el tiempo durante una actuación. Y, como lugar de descanso, es también útil para no quedar oculto desde el espacio del público y para poder tocar la guitarra. Pero resulta que la banqueta es también un elemento performativo de la llamada *stand-up comedy*, es decir, el espectáculo de humor que lleva a cabo

[14] A fecha de escritura de este estudio, en https://www.sabinamerchanoficial.com/ el «Bombín Joaquín Sabina» era uno de los ítems incluidos en la sección de destacados, distinguiéndose de otros sombreros de este tipo en el hecho de tener impresa la firma del cantante.

un individuo con un monólogo sobre un escenario ante el público, a menudo con emisión por televisión, como en España *El club de la comedia* (desde 1999 ha pasado por varias temporadas en diferentes cadenas de televisión): «Staging for the stand-up comedy performance is minimal. Typically, there is a stool, a microphone stand, and a neutral backdrop» (Brodie, 2014: 49). La banqueta de Sabina, por tanto, permite repensar desde la *stand-up comedy* los relatos, chascarrillos y similar que Sabina no ha dejado de usar en sus conciertos desde La Mandrágora.

Uno de los grandes representantes de la *stand-up comedy* antes de convertirse en director de cine fue Woody Allen. En la entrevista de Sabina y Menéndez Flores (2006: 161), el ubetense ha confesado, de hecho, su admiración por Woody Allen y que le robó un chiste para introducir en sus conciertos la canción «Ruido» (*Esta boca es mía*, 1994): «Mis padres vivían encima de una discoteca... Todas las noches... se quejaban... los de la discoteca... porque hacían mucho ruido»[15].

En los conciertos, desde hace años, antes de «Y sin embargo» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), una cantante suele interpretar «Y sin embargo, te quiero», la celebérrima canción de Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga. Se establece, así, un diálogo entre las dos canciones. En la interpretación que hizo en la gira de 2015 con Mara Barros, Sabina aprovechó, sentado en un taburete alto, para hacer interrupciones propias de la *stand-up comedy*:

> SABINA.— Ya ven: es una cantante espectacular, una linda chica y, además, buena gente... Pero bebe. *[Risas del público.]*
> MARA BARROS.— *[Interpretando «Y sin embargo, te quiero».]* Me lo dijeron mil veces, mas yo nunca quise poner atención. Cuando vinieron los llantos, ya estabas muy dentro de mi corazón.

[15] Transcripción de la gira *Nos sobran los motivos* en el álbum de 2000, al comienzo del corte 4 del primer disco, acústico, donde Sabina interpreta esta canción.

> SABINA.— *[Le abre la chaqueta a la cantante, con el doble sentido de que mirarle el corazón es una estrategia para contemplarla desnuda, y se ríe.]*
> MARA BARROS.—Te esperaba hasta muy tarde.
> SABINA.— *[Se toca el reloj, negando con la cabeza, dando a entender que es una acusación infundada, y se ríe.]*
> MARA BARROS.— *[Haciendo un gesto con la cabeza de fingido desacuerdo.]* Ningún reproche te hacía. Lo más que te preguntaba… era que si me querías.
> SABINA.— *[Interrumpiendo, con un gesto de fingida indignación para pedir la palabra.]* Contestaré solo en presencia de mi abogado. *[Risas del público.]*
> MARA BARROS.— *[Haciendo un gesto más enfático de fingido desacuerdo.]* Y bajo tus besos…[16]

En el diálogo, se parodian las acusaciones que le hace en la canción la voz femenina al hombre, a quien Sabina interpreta para defenderlo mediante gestos. Solo interviene de palabra una vez, a modo de *punchline*: Sabina se niega a hablar, excepto en presencia de su abogado. Entre otras razones que explican la risa, está la incongruencia de la petición de un abogado en esa situación, entendida esta en cualquiera de los dos sentidos posibles: ni en mitad del concierto real, ni en mitad de la ficticia discusión de pareja que están interpretando Sabina y Mara Barros.

Algo parecido ocurre en los conciertos cuando Sabina interpreta «Pero qué hermosas eran» (*19 días y 500 noches*, 1999). En la gira de 2015, al final del relato de su primera mujer, se detiene la narración y se establece un diálogo cómico con los músicos. Sabina busca la risa del público a través de la autoparodia de su voz, sabiendo que su ronquera hace incongruente cualquier comparación con los registros barítono y tenor de Plácido Domingo, famoso cantante de ópera:

[16] Véase: https://youtu.be/rVmiP7fF71A.

> SABINA.— ... desde que la perdíííí... *[alargando la vocal]*.
> CORO DE MÚSICOS.— ¡Olé! Alargando, ahí. Bien, bien: encontrándose.
> SABINA.— *[Ininteligible]* ... poner el punto en la *i*.
> CORO DE MÚSICOS.— Sí, señor.
> SABINA.— Plácido Domingo lo intentó una vez, y...
> CORO DE MÚSICOS.— Le sale con *o*, siempre.
> SABINA.— No le salió. *[Risas, y continúa la canción]* ... hasta hoy, pobre de míííí... *[alargando la vocal]*[17].

Desde un punto de vista performativo, puede relacionarse el humor de Sabina con la teoría de Mijaíl Bajtín sobre la carnavalización, desarrollada en su libro seminal *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1941). En la Edad Media, el carnaval era una fiesta basada en la inversión de roles establecidos: los pobres se vestían de ricos y los ricos de pobres; un perro podía ser rey por un día; un carpintero tenía la capacidad de hablar en un congreso real, y un conde barría las calles y fregaba los platos. La carnavalización es, por extensión, un procedimiento de subversión de géneros, formas, temas y similar, con respecto a lo establecido en literatura y arte, y con efectos transformadores en sociedad.

Retomando una canción ya analizada por el efecto cómico de la incongruencia, hay carnavalización en «La del pirata cojo» (*Física y química*, 1992), cuando Sabina reclama *disfrazarse* de diferentes personajes: «colarme en el traje y la piel / de todos los hombres / que nunca seré». La idea subyacente apunta a la inversión de roles: él es cantante de éxito que se encarna en, por ejemplo, «taxista en Nueva York». Y ello con una función subversiva contra la sociedad establecida, reivindicando modos de vida alternativos y marginales, hasta el punto de ser «insumiso en el cielo». Por definición, el insumiso es un rebelde que

[17] Véase: https://youtu.be/XDHaEwWM7LY.

desatiende a sabiendas la ley, y Sabina aplica esta actitud al cielo, es decir, el espacio de Dios, por lo que es una llamada contra la autoridad religiosa. El sentido carnavalesco de la letra explica que el motivo del pirata fuera performado por Sabina, precisamente, para el pregón de los Carnavales de Cádiz, como analiza María Esteban en otro capítulo de este libro.

Ahora bien, donde más claramente se puede ver el efecto carnavalesco desde un punto de vista performativo es en el concierto de *Joaquín Sabina y Viceversa* (1986). No por casualidad, Javier Gurruchaga desempeñó un papel esencial. Como ya se ha analizado, Gurruchaga era por esos años un colaborador cercano de Sabina y tenía una fuerte vis cómica. De la naturaleza carnavalesca de esta faceta da cuenta especialmente la canción que da título a su disco más famoso, *Ellos las prefieren gordas* (1987). Por un lado, las mujeres gordas se usan como forma de invertir el canon de belleza femenino. Por otro, Gurruchaga comienza la canción con expresiones formularias propias del maestro de ceremonias de un circo, dándoles paso como a las rarezas de los *freak shows*, o espectáculos de bichos raros (Bogdan, 1988): «Señoras y señores, admiren las gordas, ¡muy gordas! ¡Qué hermosura de gordura! ¡Abandonen las dietas! Engordar para gozar y gozar para engordar. *[Risas]*». Este mismo fue el papel de Gurruchaga en los conciertos de *Joaquín Sabina y Viceversa*. En su biografía de Sabina, Javier Menéndez Flores (2018: 113) recalca, de hecho, este papel *circense*: «Javier Gurruchaga aportó escenificación en grado sumo al espectáculo; ofició de *showman* a la americana y puso una nota circense en "Adiós, adiós" y "Pisa el acelerador"».

En realidad, esta era la evolución natural con respecto a la «canción poético-festiva-erótico-vecinal» de La Mandrágora (Menéndez Flores, 2018: 60). Con un pie en ese pasado, Sabina invitó al concierto de 1986 con Viceversa a dos cantautores, por así decir, *al uso*, Javier Krahe y Luis Eduardo Aute,

quien interpretó, por cierto, una versión paródica de una canción icónica: «Pongamos que hablo de Joaquín». En la línea de cantautor, Sabina interpretó «Cuando era más joven», con unas palabras previas que permitían enmarcarla en la dinámica carnavalesca de todo el concierto: «Queríamos hacer este concierto en carnavales que molan más que la cuaresma»[18].

Sabina, como ya se ha dicho, estaba entusiasmado con el futuro musical abierto por La Movida. Así lo muestra la canción «Pisa el acelerador» (*Ruleta rusa*, 1984), que cantó en el concierto con Gurruchaga en una versión aún más rockera que la original. Aunque a Sabina se le ha tachado en ocasiones de «misógino, como muchos artistas» de su generación —en palabras de Paco Lucena (cit. en Carbonell, 2012: 138)—, en la letra de «Pisa el acelerador» hace una llamada a que la mujer renuncie a los estereotipos femeninos y huya de la opresión machista, dejándose llevar por la adrenalina de la conducción, actividad habitualmente reservada al hombre: «si en la película de ser mujer estás harta de tu papel: / pisa el acelerador... márchate lejos». Como parte de esta denuncia social, está la idea de subversión, propia de la carnavalización bajtiniana, y el mundo al revés: «Rompe el código de la circulación / y pisa el acelerador». Asimismo, la puesta en escena en el concierto redunda en lo carnavalesco, especialmente por la presencia de Gurruchaga, pero para poder explicar esto hay que detenerse antes en otra canción y otros conceptos.

La canción «Juana la loca» (*Ruleta rusa*, 1984), también interpretada en *Joaquín Sabina y Viceversa*, fue acusada en su lanzamiento de homófoba (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 253). Durante «toda una vida de oficina y disimulo», el protagonista es llamado

[18] Transcripción de la grabación del concierto en el álbum *Joaquín Sabina y Viceversa* (1986), al comienzo del corte 2 del primer disco, donde Sabina interpreta esta canción.

con una expresión de respecto: don Juan. No es un apelativo casual, sino elegido por su vinculación con el mito del donjuán en la literatura española: un tipo de sexualidad insaciable con las mujeres, sin escrúpulos éticos para satisfacerla y con problemas de fe (Dobry, 2017). Cuando el personaje de la canción decide no ocultarse más y «sacar las plumas», pasa a ser conocido como «Juana la loca», en un juego de inversión —mundo al revés— y subversión. Además, el apodo juega con la incongruencia, porque remite, por un lado, a Juana I de Castilla y, por otro, en la lengua coloquial se llama *loca* a un hombre con *pluma*, es decir, con maneras afeminadas, o amanerado. Por eso, en la canción anda «con tacones y bolso, y Felipe "el hermoso" por el talle», en alusión a Felipe I de Castilla. Estos motes pueden parecer una forma de burlarse del personaje, pero, en realidad, la letra es un canto contra el qué dirán: «de pronto un día / pasaste de pensar qué pensarían», en una línea parecida a la canción «¿A quién le importa?», de Alaska y Dinarama (*No es pecado*, 1985). Para no dejar resquicio de dudas, en la versión de *Joaquín Sabina y Viceversa*, el cantante dice estas palabras preliminares: «No os cortéis: en un teatro también se pueden hacer las palmas que necesitamos para esta canción. ¡Venga! Vamos a contaros la edificante historia del ibérico Don Juan sorprendido en el momento de convertirse en Juana la loca»[19]. Al igual que Gurruchaga en *Ellos las prefieren gordas*, Sabina adopta una actitud circense de maestro de ceremonias, pidiendo palmas para presentar a un bicho raro, pero este solo lo es irónicamente, porque su historia es *edificante*. Al presentar así la homosexualidad, se produce otra inversión burlesca, porque habitualmente el adjetivo *edificante* se aplica a vidas de santos en el cristianismo, así que pone en cuestión la creencia religiosa de

[19] Transcripción de la grabación del concierto en el álbum *Joaquín Sabina y Viceversa* (1986), al comienzo del corte 10 del primer disco, donde Sabina interpreta esta canción.

que la virtud radica por naturaleza en la heterosexualidad. Y ello en relación con la historia monárquica que dio inicio en España al imperio, ya que Carlos V fue hijo del matrimonio entre Juana I y Felipe I. Lejos de ser un ataque homófobo, Sabina, por tanto, subvierte la idea conservadora de hispanidad en torno a dos elementos: el mito del donjuán —con todas las connotaciones que le rodean sobre heterosexualidad y religión— es suplantado por un homosexual, que acepta orgullosamente su identidad, y esta queda vinculada a nombres icónicos de la historia imperialista de España.

Todo esto hay que ponerlo en relación con la estética camp, cuya primera aproximación teórica fue de Susan Sontag en «Notas sobre lo camp» (1964). Lo camp es una forma de cultura popular que se basa en el humor, la ironía y la exageración de códigos socioculturales y manifestaciones artísticas, resignificándolos con una dimensión *kitsch*. Mencionado el término por primera vez en una obra de teatro de Moliére, *Los enredos de Scapin* (1671), tiene una marcada naturaleza exhibicionista y performativa, y desde al menos el siglo XIX está estrechamente vinculado a la comunidad *queer*, en relación, primero, con el transformismo y, posteriormente, con cierta estética de hombres homosexuales. Así, lo camp tiene su epítome en la *drag queen* y puede verse en productos culturales como *La Cage aux folles* (1973) —la obra teatral de Jean Poiret que ha sido adaptada al cine en diversas ocasiones—, y, en la actualidad, *Drag Race* —el *reality show* de RuPaul que comenzó a emitirse en 2009 en países de todo el mundo—. En España, «existe una importante conexión, no solo en el plano teórico sino también en el histórico, entre la estética camp (como estética cómica), la identidad trans y la cultura española de la Transición» y de la Movida, con especial importancia del cine y, en particular, Almodóvar (Romero Velasco, 2021: 381). No es de extrañar que, con un pie en La Mandrágora de la Transición y otro en la

Movida, lo camp esté presente en la puesta en escena de *Joaquín Sabina y Viceversa*[20].

Las plumas de «Juana la loca» no solo remiten, pues, a la sexualidad del protagonista de la canción, sino a la forma performativa de darla a conocer, usando prendas de vestir que apuntan al *drag*, y a ello también apuntan otros elementos mencionados en la letra, como los «cuerpos desnudos entre sábanas de espuma». El propio Sabina, al interpretar la canción en el concierto, coge y usa ostensiblemente una boa de plumas rosas. No por casualidad, en los «Ejemplos al azar de elementos que forman parte del catálogo camp», Susan Sontag incluyó: «los vestidos de mujer de los años veinte (boas de plumas, vestidos con flecos y abalorios, etc.)» (1984: 305-306). Nótese, por cierto, que en la mención de la espuma Sabina alude a un verso de *Perfil del aire* (1927), de Luis Cernuda: «Morir cotidiano, undoso / Entre sábanas de espuma» (2005: 109). Sabina fue un lector voraz de Cernuda, y este, como el personaje de «Juana la loca», se esforzó en su época por asumir sin prejuicios su identidad homosexual (Godoy Marquet, 2017).

La nota más sobresaliente de lo camp en el concierto la dio, no obstante, Javier Gurruchaga, invitado precisamente por ser representante de esa estética y, con ella, del humor. Así lo explicó Sabina en el concierto, aunque no queda recogido en el álbum[21]: «tiene cara de vender droga en la puerta de los colegios, de violar monjas, de cosas así... Pero sospechamos que esconde en el fondo un tierno corazón. Ama tres cosas que yo amo también:

---

[20] Además del álbum de *Joaquín Sabina y Viceversa* (1986), que es solo audio y no ofrece el concierto completo, en la actualidad gracias a Internet se tiene acceso a grabaciones en las que se pueden ver los aspectos performativos, como: https://youtu.be/dPFXMuVW17E. En esta grabación, «Juana la loca» se encuentra a partir de 00:45:04.

[21] Puede escucharse en la grabación anterior, a partir de 01:45:44.

el rock and roll, el circo y el cabaré». Al entrar Gurruchaga en el escenario, su vestuario se caracteriza por colores verde y rojo exagerados y tiene la cara maquillada, en un guiño al transformismo o, al menos, otras músicas camp, como el rock glam de David Bowie en los 70.

A la luz de todo lo dicho, no puede sorprender la mención de Sabina al circo en su presentación de Gurruchaga. A su vez, el retrato como vendedor de drogas y violador de monjas es un antecedente claro de los personajes marginales cuyas vidas Sabina sueña con vivir en «La del pirata cojo», con todo lo que tiene de carnavalesco, tanto por la implícita idea de *disfrazarse*, como por la incongruencia, el humor negro y el carácter subversivo. Apenas diez años después de la muerte de Franco, hablar de violadores de monjas traía inevitablemente a la cabeza la violencia anticlerical ocurrida antes y durante la Guerra Civil en España, con una intención evidente de ofender a los sectores conservadores de la sociedad.

La mención a las monjas violadas de Gurruchaga le sirve, asimismo, a Sabina para establecer un vínculo estratégico con la canción de apertura del concierto: «Ocupen su localidad». Compuesta originalmente para *Ruleta rusa* (1984, con una letra ligeramente distinta), la canción tiene cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Con esta estructura, Sabina hace un repaso de bichos raros. Desde el principio, la letra se plantea como el discurso de un maestro de ceremonias de un circo: «Vengan pequeños y grandes y no olvidarán jamás / el fabuloso programa que les voy a presentar». Al final de cada estrofa, se inserta el estribillo con variaciones textuales, pero siempre en forma de pareado, para reforzar la idea de espectáculo: «Ocupen su localidad y presten todos atención, / a punto está de levantarse el telón». O bien para redondear el número de personajes listados, aprovechando en una ocasión precisamente para señalar que: «También contamos con la inestimable participación / del enano de la Orquesta

Mondragón»[22]. Sabina aprovecha su enumeración para proponer resignificaciones cómicamente subversivas. En un guiño más a la estética camp, hay alusiones a sexualidades no normativas. Cuando inserta a «un famoso travesti capitán de la Legión», Sabina deconstruye el ideal hipermasculino de esta fuerza militar del ejército español y reincide en el ataque contra los sectores conservadores de la sociedad española, ya que fue fundamental para la victoria de Franco en la Guerra Civil. De manera

[22] El virtuosismo métrico de Sabina tiene aplicaciones para el humor. Los versos de las cuatro estrofas principales son de arte mayor, cada uno dividido por una pausa medial en dos hemistiquios de ocho sílabas: *ven·gan·pe·que·ños·y·gran·des* (8) | *y·no-ol·vi·da·rán·ja·más* (7+1). En este caso se debe sumar una sílaba porque termina en palabra aguda: *jamás*. En el pareado del estribillo, el primer verso está compuesto por dos hemistiquios de nueve sílabas y el segundo es un dodecasílabo sin pausa medial: *tam·bién·con·ta·mos·con·la-i·nes* (8+1) | *ti·ma·ble·par·ti·ci·pa·ción* (8+1) / *del·e·na·no·de·la-or·ques·ta·mon·dra·gón* (11+1). En este ejemplo resulta especialmente llamativo que la pausa medial tenga lugar en mitad de una palabra, *ines-timable*, produciendo un encabalgamiento léxico, que es un recurso complejo de usar con éxito en lengua española. Para que funcione, Sabina enfatiza oralmente la pausa medial, dando a entender que cuenta con la presencia de una mujer, *la Inés* —lo cual sería plausible en el catálogo de personajes que enumera la canción—, pero Sabina sigue cantando de inmediato, haciendo evidente que se trata de la *ines-timable* participación de la Orquesta Mondragón. Dicho de otro modo: Sabina manipula el mensaje para sugerirle al receptor un sentido con el fin de desmentirlo después con otro. De acuerdo con la teoría de la relevancia, se trata de un tipo de humor por incongruencia, porque la risa se produce cuando el receptor *comprende* esa manipulación, que contrasta dos sentidos diferentes. Véanse las explicaciones de Yus (2016: 90-100) sobre la resolución de la incongruencia como condición necesaria para este tipo de humor. En esta misma línea, Antonio Duarte (2024) considera que el humor funciona cuando es reconocido y entendido, y para ello el oyente no puede ser pasivo, sino que debe aplicar un grado de creatividad propia.

parecida, el verso «Hermosos jóvenes nazis bailarán un rock and roll» remite a *Los productores* (1967), la comedia de Mel Brooks en la que dos productores planean hacerse ricos produciendo el mayor fracaso teatral de Broadway, para lo cual ponen a bailar en escena a soldados nazis homosexuales. Como ha estudiado Romero Velasco (2021: 376-379), esta película y las versiones posteriores son idiosincrásicas de la estética camp. No contento con todo esto, Sabina deconstruye también en la canción símbolos de la infancia de posguerra, como la erotización de la muñeca conocida por una canción infantil: «más tarde, alguna muñeca toda vestida de azul / se quita su camisita y su breve canesú». Por último, Sabina da la vuelta a iconos de la cultura y la literatura, como el marqués de Sade, el famoso escritor de erotismo en el siglo XVIII francés, mediante una alusión que es justamente la que entronca con las monjas violadas de Gurruchaga: «El joven marqués de Sade actuará a continuación / sodomizando a una monja del Sagrado Corazón».

La canción sirve, así, de marco para significar todo el concierto como un carnaval camp. Además, Sabina enfatiza en la letra el carácter lúdico, divertido y, por tanto, cómico: «anímense, no lo duden, que se van a divertir». Para confirmar este ambiente festivo/carnavalesco, Sabina cierra el concierto con Viceversa de 1986 con una canción de «Despedida», que tiene la misma melodía y función de ceremonia circense: «Ya, damas y caballeros, / ponemos puntos y final». Y recalca, de nuevo, la importancia del humor: «canciones, risas y palmas / nunca van a enmudecer».

Conclusión. El humor como herramienta de figuración del personaje

Para el estudio del humor en Joaquín Sabina, se ha hecho un repaso desde los inicios de su trayectoria profesional hasta la

actualidad, incluyendo diferentes facetas artísticas y textos poco conocidos, como poemas y epístolas de circunstancia. Ciertamente, en un capítulo no es posible abordarlo todo, de modo que aquí, por ejemplo, no han cabido algunas de sus canciones icónicas, que son a la vez representativas del humor, como «Incompatibilidad de caracteres» (*Juez y parte*, 1985) o «El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Esta boca es mía*, 1994). Sin embargo, el análisis es lo suficientemente amplio y poliédrico como para extraer una conclusión firme. Aunque Sabina da más cancha al humor en los textos que se siente menos suyos, como las canciones escritas para otros, es una pieza clave en toda su obra, hasta el punto de que contribuye a alcanzar el equilibrio necesario de temas, ritmos y registros en la organización de su álbum más importante: *19 días y 500 noches* (1999).

Las teorías existentes sobre el humor han permitido estudiar a Sabina desde distintos puntos de vista. La burla, que él utiliza frecuentemente con mordacidad, responde a las teorías de la superioridad. En la incongruencia, encaja como un guante su ironía. La estética camp y las teorías de la carnavalización sirven para comprender la performatividad del humor en los escenarios. Ahora bien, ninguna teoría puede por sí misma explicar el humor, ya que es un fenómeno complejo en el que se mezclan y superponen diversos factores a la vez. Así puede apreciarse en las interpretaciones que se han hecho de las canciones y otros textos de Sabina. Y lo mismo ocurre con otros recursos habituales en su humor, como la sátira, la parodia y las referencias intertextuales a: obras, géneros literarios, estrofas, formas métricas, refranes, frases hechas e incluso los propios versos de Sabina, aprovechando la fama adquirida con el paso de los años.

El humor está también presente en la vida de Sabina, y él es consciente de ello. En una de las anécdotas, chistes y *sabinadas* que le gusta contar y protagonizar, confiesa tener una actitud vital cómica que es heredera de Groucho Marx. Además, se pueden

destacar otros referentes cómicos, como Charles Chaplin y Woody Allen, en el cine estadounidense, o Quevedo, en la literatura española.

La importancia del humor en su vida y obra permite aventurar una hipótesis adicional. La crítica ha señalado que Sabina es a la vez una persona real y un personaje de ficción basado en su propia vida: en su obra habla de sí mismo haciendo lo que se llama autoficción, y llega a usar a su personaje como una marca, bajo la cual trabaja un equipo de artistas, no solo el cantautor individual (Laín Corona, 2021). El propio Sabina ha reconocido el impacto —a menudo negativo— que esto ha tenido sobre sí mismo y sobre su trabajo, con una palabra, *caricatura*, que alude a la vez al humor y a la ficción: «En muchas ocasiones me he sentido víctima del personaje por mí creado y culpable de haber colaborado en mi caricatura» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 31). A pesar de estos temores, Sabina reconoce que se ha valido del humor, tan asociado a su personaje, como estrategia de autodefensa: «He tratado de usar, y no digo que lo haya conseguido, el humor, la ironía y la ocultación para compensar un poquito el exceso de halago» (cit. en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 40). Julio Neira, de hecho, ha señalado que Sabina en sus sonetos de *Ciento volando de catorce* escribe con humor para protegerse, como si «se viera obligado a buscar el lado burlesco, la veta humorística a la que él quiere ceñir su escritura sonetil, temiendo despertar la crítica académica ante la posible fatuidad del intento» (2018: 280).

José María Pozuelo Yvancos (2010 y 2022) distingue la autoficción de las *figuraciones del yo*, que son las representaciones o imágenes *figuradas*, es decir, *imaginadas*, que el autor construye a partir de sí mismo, o la formulación *ficcionalizada* que hace el autor de su yo a través de diversos mecanismos. A la luz de la importancia del humor en la construcción de su personaje, los recursos de humor usados por Sabina funcionarían como estrategias de figuración

del yo. Dicho de otro modo, el humor le sirve a Sabina para lo que en otras teorías literarias se conoce como postura autorial (Zapata, 2011): la estrategia por la cual el escritor *real* se asegura, a lo largo de toda su trayectoria y a través de distintos cauces —su propia obra, entrevistas, documentales, etc.—, de que su proyección pública responde a una determinada imagen, que es *de facto* un constructo *ficticio*. La postura autorial de Sabina es, por tanto, en gran medida, humorística. Por desgracia, si no se ha podido incluir en este capítulo el estudio de algunas de las canciones icónicas de Sabina, menos espacio hay para desarrollar esta hipótesis, por lo que aquí solo queda apuntada. En todo caso, la imagen autorial de Sabina la viene estudiando en diversos artículos María Julia Ruiz (2021 y 2022), y en otros capítulos de este libro se abundará también en ello.

A modo de guinda del pastel, las ideas de autoficción, figuración del yo y proyecto autorial permiten añadir una última estrategia de humor en Sabina: la autoparodia, o, más exactamente, la parodia de su imagen autorial. Sabina es consciente de su personaje desde muy pronto. En *Malas compañías* (1980), se presenta «Pasándolo bien», en sintonía con la imagen canalla y fiestera que iba a ser reconocida por su público, y ya ahí habla paródicamente de sí mismo como un cantante que desafía la opinión de quienes le dan por acabado por falta de éxito: «Creen, porque la gente no habla ya de mí, / que estoy más acabado que Antonio Machín. / Dense prisa si me quieren enterrar, / puesto tengo la costumbre de resucitar». Dado que Sabina a estas alturas no ha tenido todavía una trayectoria profesional *real* —¡es solo su segundo disco y el anterior, *Inventario*, prácticamente no había tenido distribución!—, este alarde de grandeza debe responder necesariamente a una imagen *ficticia* de sí mismo.

En «Eh, Sabina» (*Ruleta rusa*, 1984), se ríe de los consejos de «los que me dicen "eh, Sabina"», animándole a llevar una vida sana. Se burla, en particular, de su voz ronca, aspecto que con el

tiempo llegaría a ser el más icónico de su personaje: «Como fumo demasiado / mi voz se empieza a quebrar, / sueno tan desafinado / si-do-re-mi-fa-sol-la». Reivindicando los tópicos decadentistas de la música y el alcohol, se ridiculiza como consumidor de vino barato, con un ripio divertido: «eh, eh, eh, Sabina, / ten cuidado con el paternina», en referencia a la conocida marca española de bodegas, fundada en 1896.

Más tarde, «Oiga, doctor» (*Hotel, dulce hotel*, 1987) lleva al paroxismo estos problemas en una consulta con el médico. Añorando a su propio personaje como algo pasado, «aquel payaso / con alas en los pies», Sabina se lamenta de que «ahora parezco mi caricatura», porque se ha acomodado, gracias al éxito: «ahora que a la carta ceno cada día / y viajo con American Express». Se autoinculpa, por tanto, de los mismos defectos de aburguesamiento que achaca a otros, como se ha visto más arriba en torno a «El rap del optimista». Pero Sabina calcula bien la ironía, porque la autoparodia permite al público comprender que, en realidad, él no ha caído en esos defectos, y sigue comprometido con «la marginación».

Es, precisamente, la deconstrucción paródica de su propio personaje lo que caracteriza la última etapa musical de Sabina, incluso en canciones con tono melancólico que en principio no parecen invitar a la risa. En «Lo niego todo» (álbum homónimo, 2017), Sabina rechaza los tópicos de su personaje: «Ni ángel con alas negras / ni profeta del vicio». Es evidente que la letra remite a la portada de *19 días y 500 noches* (1999), en la que salía con dos alas, fumando y mirando a la cámara. En sintonía con la negación de su propio mito en el texto, la portada de *Lo niego todo* presenta a Sabina, aunque todavía fumando, sin mirar a la cámara, sin gafas de sol y sin alas negras. Sin embargo, Sabina juega al equívoco, cuando dice: «Lo niego todo, / aquellos polvos y estos lodos; / lo niego todo, / incluso la verdad». En una vuelta de tuerca conceptista —que tiene mucho que ver con

su admirado Quevedo—, si niega tanto lo que decía antes (aquellos polvos), como lo que dice ahora (estos lodos), e, incluso, la verdad, entonces no puede saberse si hay que seguir aceptando la imagen canalla, o si, como argumenta ahora, es mentira. En el videoclip de esta canción, se abunda en esta deconstrucción paródica, ya que se cuenta la historia de una audición para elegir a un actor que interprete a Sabina, y esta audición termina ganándola él, de modo que se interpreta a sí mismo. Se involucran en el relato audiovisual elementos de vario tipo. Algunos recalcan simbólicamente la idea de personaje de ficción, como el escenario de un teatro. Otros son representativos de Sabina a lo largo de sus distintas etapas, y, entre estos, algunos apuntan a su faceta cómica, como un actor disfrazado de Groucho Marx. En la letra, se usan algunas de las estrategias ya analizadas, especialmente las frases hechas y los versos propios. En el estribillo, se reformula el refrán *De aquellos polvos vienen estos lodos*, usado para indicar que los hechos del presente son la consecuencia del pasado. Y, en cierto momento, se hace referencia al fin de la felicidad con la metáfora de «me ha robado el mes de abril», en alusión a una de sus propias canciones: «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*El hombre del traje gris*, 1988).

Su último sencillo, «Contra todo pronóstico» (2023), retoma la idea de superviviente, que desafía a quienes consideran que está ya acabado como cantante. Con casi cincuenta años de carrera a sus espaldas y más de setenta años de vida, Sabina sigue en los escenarios, así que, en este caso, está perfectamente justificada su reivindicación contra todo pronóstico, como su título indica, pero no deja de ser la misma estrategia de juego con su personaje y con su estilo propio, llevada al extremo. Como manifestación clara de este extremo, está el abuso de uno de sus recursos humorísticos frecuentes: la inserción de frases hechas. Sin ánimo de hacer un listado exhaustivo, saltan no pocas a la

luz en los primeros versos hasta el estribillo: *Agarrarse a un clavo ardiendo* (v. 4), *Quien ríe el último ríe mejor* (v. 6), *No es posible jugar con fuego sin quemarse* (v. 15), y *Contra todo pronóstico*, *Por la boca muere el pez*, *Aquí te pillo, aquí te mato* y *Llevarse como el perro y el gato* (estribillo). Tal vez, por eso, Sabina no consigue su mejor canción: porque se pasa de rosca en la deconstrucción paródica de su personaje y de su estilo. Con todo, la canción, que es la última hasta la fecha, es una muestra inequívoca de que el sentido de humor ha sido y sigue siendo central en su vida y obra, y en la figuración pública de su persona.

BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA CITADAS

Angeli, Concetta d' y Paduano, Guido (2001). *Lo cómico*, J. Díaz de Atauri (trad.). Madrid: Antonio Machado Libros [col. La Balsa de la Medusa].

Anónimo (1961). *Poema del Mío Cid*, edición paleográfica de R. Menéndez Pidal. Madrid: s/n.

Arellano Ayuso, Ignacio (1987-1988). «La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance "Boda de negros" de Quevedo». *Revista de Filología Románica* 5, 259-276.

Ariza González, Fernando (2015). «Humor combativo: la crítica política y social en las canciones de Javier Krahe». *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicacion en España (1960-2014)*, B. Bottin y B. de Buron-Brun (eds.), 596-606. Sevilla: Renacimiento.

Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.

Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, J. Forcat y C. Conroy (trads.). Madrid: Alianza Editorial.

Ballart, Pere (1994). *«Eironeia». La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

Beltrán Almería, Luis. (2011). *Anatomía de la risa*. México D.F. / Sonora: Ediciones sin Nombre / Universidad de Sonora.

Bergson, Henri (2016). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, G. Graíño Ferrer (trad. e intro.). Madrid: Alianza Editorial.

Bogdan, Robert (1988). *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago / London: The University of Chicago Press.

Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Brodie, Ian (2014). *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Carbonell, Joaquín. (2012). *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Madrid: B de Bolsillo.

Cernuda, Luis (2005). *Obra completa. Vol. I: Poesía completa*, ed. D. Harris y L. Maristany. Madrid: Siruela.

Cervantes, Miguel de (1973). *Viaje del Parnaso*, V. Gaos (ed.). Madrid: Castalia.

— (2001). *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, con la colaboración de J. Forradellas y estudio preliminar de F. Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica.

Chevalier, Maxime (1976). «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo. Contribución a una historia del conceptismo». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 25.1, 17-44.

Cicerón (2002). *Sobre el orador*, J. J. Iso (intro., trad. y notas). Madrid: Gredos.

Cuevas, Diego (2023). «Y de pronto, todo el país comenzó a hablar como Chiquito». *Jot Down*, 10 de julio (edición digital), s/p.

Dobry, Edgardo (2017). *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno*. Barcelona: Arpa Editores.

Duarte, Antonio (2024). «La risa: Las hipótesis interpretativas en el humor verbal». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 431-446.

Eagleton, Terry (2021). *Humor*, M. Peyrou Turbert (trad.). Barcelona: Taurus.

El Hormiguero (2022). «Leiva desvela todo lo que ha aprendido con Joaquín Sabina: "Su sentido del humor siempre está por encima de cualquier cosa"». *Antena 3*, 15 de noviembre, s/p. Disponible en línea:

https://www.antena3.com/programas/el-hormiguero/entrevista/leiva-desvela-todo-que-aprendido-joaquin-sabina-sentido-humor-siempre-esta-encima-cualquier-cosa_2022111563733d2077e04b00010059b6.html.

Espigado, Miguel (2017). *Reír por no llorar. Identidad y sátira en el fin del milenio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Freud, Sigmund (2012). *El chiste y su relación con lo inconsciente*, L. López-Ballesteros y de Torres (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Frith, Simon (1989). «Towards an Aesthetic of Popular Music». En *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, R. Leppert y S. McClary (eds.), 133-149. Cambridge *et al.*: Cambridge University Press.

Gallud Jardiel, Enrique (2016). *Teorías y mecanismos del humor*. Madrid: Carpe Noctem [ed. Kindle, s/p].

García Candeira, Margarita (2018). «La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (cuatro poemas)». En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 203-250. Madrid: Visor Libros.

García Rodríguez, María José (2020). *Teoría de la parodia*, J. M.ª Pozuelo Yvancos (pról.). Madrid: Visor Libros.

Godoy Marquet, Juan M. (2017). «Luis Cernuda: Crónica de una homosexualidad anunciada». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 42.4, 947-967.

Góngora, Luis de (1994). *Soledades*, R. Jammes (ed.). Madrid: Castalia.

Gubanov, Nikolay I. (2018). «Factors of Black Humor Popularity». *Proceedings of the International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Ecological Studies (CESSES 2018)*, I. Solovjeva, Y. Zhang, R. Green y M. Zhang (eds.), 379-383. Amsterdam: Atlantis Press.

Hermosilla Álvarez, M.ª Ángeles (2020). «Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 29, 17-20.

Hobbes, Thomas (1983). *Leviatán*, C. Moya y A. Escohotado (eds.), A. Escohotado (trad.), C. Moya (intro.). Madrid: Editora Nacional.

Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.

Jauralde Pou, Pablo (1987). «"Miré los muros de la patria mía" y el *Heráclito cristiano*». *Edad de Oro* 6, 165-187.

Kant, Immanuel (1977). *Crítica del juicio*, M. García Morente (trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

Krahe, Javier; Sabina, Joaquín, y Pérez, Alberto (1981). *La Mandrágora*. LP: CBS.

Laín Corona, Guillermo (2018). «Sabina ¿no? es poeta?». En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 29-88. Madrid: Visor Libros.

— (2021). «Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.

León de Aranoa, Fernando, dir. (2022). *Sintiéndolo mucho*. BTF Media / Reposado Producciones / Sony Music España.

Lijtmaer, Lucía (2019). *Ofendiditos. Sobre la criminalización de la protesta*. Barcelona: Anagrama.

Llera, José Antonio (2003). «Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 613-628.

Luján Atienza, Ángel Luis (2003). «Pragmática de la lírica: el acto comunicativo de la alabanza en la poesía española del Renacimiento». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 12-14, 253-270.

Luque Amo, Álvaro (2018). «La construcción del espacio íntimo en el diario literario». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 745-768.

Machado, Antonio. (1999). *Poesías completas*, ed. M. Alvar. Madrid: Espasa [col. Austral].

Martínez Cantón, Clara. I. (2021). «Sonando en décimas. La décima espinela en la escena musical». *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 23-43.

Menéndez Flores, Javier (2016). *Sabina. No amanece jamás*. Barcelona: Blume.

— (2018). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. Edición revisada y actualizada*. Barcelona: Libros Cúpula.

Montiel, Sara (1988). *Purísimo Sara*. LP: Philips.

Neira, Julio (2018). «Los sonetos de Sabina». En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 251-281. Madrid: Visor Libros.

Neyret, Juan Pablo (2002). «Serrat y Sabina: cada tema con su loco». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 21, s/p.

— (2004). «Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 27, s/p.

Orquesta Mondragón (1987). *Ellos las prefieren gordas*. LP: EMI.

Ortuño Casanova, Rocío (2018). «Atlas de lugares sabinianos». En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 161-201. Madrid: Visor Libros.

Platón (1992). *Diálogos: Filebo, Timeo, Critias*, M.ª A. Durán y F. Lisi (ed., trad. y notas). Madrid: Gredos.

Pérez, Fernando J. (2012). «"Caso Pantoja": comienza el segundo acto». *El País*, 1 de octubre (edición digital), s/p.

Picard, Hans Rudolf (1981). «El diario como género entre lo íntimo y lo público». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4, 115-122.

Pozuelo Yvancos, José M.ª (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes.

— (2022). «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 673-696.

Quevedo, Francisco de (1946). *Epistolario completo*, L. Astrana Marín (ed.). Madrid: Instituto Editorial de Reus.

— (2003). *Poesía satírico burlesca*, I. Arellano Ayuso (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Quilis, Antonio (2013). *Métrica española*. Barcelona: Arial.

Rivers, Elias L. (1992). «Géneros poéticos en el Siglo de Oro». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40.1, 251-264.

Romero Velasco, Pablo (2021). *El humor como construcción discursiva de identidades sociales y conflicto ideológico. Un estudio desde la retórica constructivista y el análisis del discurso social*. Tesis doctoral dirigida José David Pujante Sánchez y Sara Molpeceres Arnáiz: Universidad de Valladolid.

Ruiz, María Julia (2021). «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina». *Cuadernos de Aleph* 13, 82-112.

— (2022). «¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 381-407.

Sabina, Joaquín (1986). *Joaquín Sabina y Viceversa. En directo*. Ariola.

— (2000). *Nos sobran los motivos*. Ariola / BMG.

— (2001). *Ciento volando de catorce*, L. García Montero (pról.). Madrid: Visor.

— (2002). *Con buena letra*. Madrid: Temas de Hoy.

— (2003). *Diario de un peatón* [Libro y CD]. Ariola / BMG.

— (2007). *Joaquín Sabina. A vuelta de correo*. Madrid: Visor Libros.

— (2009). *Vinagre y rosas*. Sony Music.

— (2010). *Esta boca es mía. Edición completa de los versos satíricos*, G. Otero (ilustrador). Barcelona: Ediciones B.

— (2017). *Lo niego todo*. Sony Music.

— (2023). *Contra todo pronóstico* [Sencillo]. Sony Music.

Sabina, Joaquín y Menéndez Flores, Javier (2006). *Sabina en carne viva. Yo también sé jugarme la boca*. Barcelona: Ediciones B.

Sangsue, Daniel (1994). *La Parodie*. Paris: Hachette.

Schopenhauer, Arthur (2009). «Sobre la teoría de la risa». En *El mundo como voluntad y representación II*, P. López de Santamaría (trad., intro. y notas), 122-133. Madrid: Trotta.

Soliño Pazó, María Mar (2011). «La figura de la mujer en el cine de Almodóvar». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* 10, 155.162.

Sontag, Susan (1984). «Notas sobre lo camp». En *Contra la interpretación y otros ensayos*, H. Vázquez Rial (trad.), 303-331. Barcelona: Seix Barral.

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* 32, 255-275.

Torné, Gonzalo (2022). *La cancelación y sus enemigos*. Barcelona: Anagrama.

Torres Blanco, Roberto (2005). «"Canción protesta": definición de un nuevo concepto historiográfico». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 27, 223-246.

Valdeón, Julio (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.

Valle-Inclán, Ramón M.ª del (2007). *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa-Calpe.

Varona, Pancho (2012). *Más de cien verdades*, con la colaboración de JuanP Holguera y prólogo e ilustraciones de Joaquín Sabina. Madrid: Léeme Libros.

Vergara, Bruno y Sáiz-Pardo, Melchor (2014). «De Gürtel a Púnica: cómo se bautizan las operaciones policiales». *El Correo*, 28 de octubre (edición digital), s/p.

Vincent, Mary (2018). «La masculinidad en la construcción del nacionalcatolicismo después de la Guerra Civil». En *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*, H. Gallego Franco (ed.), 127-160. Granada: Comares.

Yus, Francisco (2016). *Humour and Relevance*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Zapata, Juan (2011). «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor». *Lingüística y Literatura* 60, 35-58.