POESÍA, NARRACIÓN E HIBRIDISMO GENÉRICO EN LAS CANCIONES DE JOAQUÍN SABINA

Rocío Badía Fumaz
Universidad Complutense de Madrid

Afirma Benjamín Prado en su prólogo a *Palo seco*, recopilación de letras de canciones de Joaquín Sabina, que «Una canción tampoco se vuelve un poema por el simple hecho de quitarle la música, sacarla de un disco y ponerla en un libro. Y cuando sí que lo hace, demuestra que quien la ha compuesto es un escritor» (2017: 7). Aprovechando que Prado habla así de las canciones de Sabina *en papel*, en esta investigación prescindiré del componente musical de su obra con la intención de poner de relieve sus rasgos líricos y narrativos, y cómo estos se entremezclan o se confunden. Para ello, expondré los rasgos recurrentes de cada género, para luego analizar cómo esta división se diluye en las canciones de Sabina por medio de diversos mecanismos creativos. En este sentido, cabe destacar que el propio Sabina, en un ejercicio metaliterario, se refiere a sus canciones en unas ocasiones como poemas y en otras como relatos, lo que apunta a una conciencia de cierto hibridismo genérico, que aquí propondré como clave estructural de gran parte de su producción.

Esta mirada que pone de relieve la mezcla de rasgos literarios en las canciones de Sabina quiere romper con la concepción de

la canción como sinónimo de poesía, que la crítica insiste en usar, incluso a pesar de que en los comentarios y análisis de letras se acude con normalidad a categorías propias de géneros narrativos o dramáticos, no solo líricos. Sin embargo, esta paradoja, que se explica en no poca medida porque el género lírico aún tiene asociado un mayor prestigio, no debe ocultar los rasgos que, efectivamente, comparten poesía y canción. Por ello, aun advirtiendo que la canción tiende lazos hacia todos los géneros, no extrañará que gran parte de este trabajo se dedique a investigar cómo aparecen los rasgos líricos en las letras del cantautor ubetense. Se hará, eso sí, asumiendo como principio rector la reflexión de Dai Griffiths: las canciones pop no *son* poesía ni *son* narración, son *como* poesía o *como* narración[1]. Por último, se reflexionará sobre la distancia entre literatura y música pensando las necesarias adaptaciones que intervienen en el tránsito de la letra a la canción.

El polo lírico. Rasgos líricos en las canciones de Joaquín Sabina

El género de la poesía o lírica[2] ha sido problemático, entre otras razones, por la ausencia de una tradición teórica en la clasicidad

[1] «What needs to happen, it seems to me, is, first and crucially, that we stop thinking that the words in pop songs *are* poems, and begin to say that they are *like* poetry, in some ways, and that by extension if they are not like poetry then they tend towards being *like* prose: I shall refer to these polarities as lyric and anti-lyric» (Griffiths, 2003: 42).

[2] Tomo el concepto de polo genérico de Francisco Javier Ávila González, quien lo utiliza para aludir al «núcleo o espacio reducido donde tienen cabida textos que se encuentran a una distancia máxima de los restantes polos» (2006: 72). Pese a que determinadas tradiciones de estudio del género (véase en la actualidad, por ejemplo, Furniss y Bath, 2022) diferencian, por un lado, la poesía —entendida como género que engloba las obras escritas en verso (ya sean líricas, narrativas o dramáticas)— y, por otro, la lírica, en este trabajo utilizo los dos sustantivos

grecolatina y porque se usan criterios distintos de los aplicados a la narrativa y al teatro. Si desde Platón y Aristóteles se distingue la épica del teatro dependiendo de quién es el sujeto de la enunciación (el poeta o los personajes), el criterio más frecuente para la lírica, sobre todo a partir del Romanticismo, ha sido el contenido: la lírica expresa emociones. Esto ha llevado a que en la actualidad la definición del género siga constituyendo un problema teórico de relevancia.

A pesar de estas dificultades, paradójicamente es un género fácil de identificar cuando lo encontramos. Desde la estética de la recepción, Stanley Fish se planteó cómo podemos saber que estamos ante un poema cuando leemos un texto. Sus conclusiones son iluminadoras: para este autor, el significado de una obra surge de comunidades interpretativas, no de un significado previo fijado ni de la interpretación de un lector independiente (Fish, 1982: 322). El poema, desde esta perspectiva, no tiene una serie de rasgos que permitan que sea reconocido como género, sino que es nuestro acercamiento a un texto como perteneciente a un género predeterminado el que nos hace recibirlo como tal[3]. Al mirar con ojos de ver poesía vemos poesía[4], y reconocemos

---

como sinónimos, al entender que el verso es únicamente un rasgo formal frecuente del género, pero no necesario, asumiendo que hay otras características fundamentales que permiten distinguir el género poético o lírico de la narrativa, el teatro y los géneros de no ficción al margen de su escritura en verso o prosa.

[3] «acts of recognition, rather than being triggered by formal characteristics, are their source. It is not that the presence of poetic qualities compels a certain kind of attention but that the paying of a certain kind of attention results in the emergence of poetic qualities» (Fish, 1982: 326).

[4] «As soon as my students were aware that it was poetry they were seeing, they began to look with poetry-seeing eyes, that is, with eyes that saw everything in relation to the properties they knew poems to possess» (Fish, 1982: 326).

los rasgos que hemos aprendido que un poema tiene o nos han dicho que debe tener.

Este reconocimiento puede venir condicionado por sesgos de atención y prejuicios que opacan la presencia de otros rasgos propios del resto de géneros literarios. Sencillamente, al no esperar encontrarlos, no los vemos. Por ello, la propuesta de Fish permite relativizar el que la crítica haya abordado tan asiduamente las letras de canciones como si fueran poemas, pues al analizar una canción enfocándonos exclusivamente en sus rasgos más poéticos a un tiempo asumimos una tradición en la que estamos insertos y a la vez reforzamos esta misma tradición. Advertir el fenómeno otorga una libertad de análisis que permite explorar la canción, también, desde otros géneros literarios.

Desde una aproximación cognitiva, para Werner Wolf los géneros literarios funcionan como esquemas mentales que permiten la comunicación literaria, esquemas generados a partir de la experiencia y por ello no demasiado rígidos (2005: 33-34). Asumiendo la existencia de unos rasgos propios de la poesía, estos, en consecuencia, no se presentarían de forma absoluta sino en una gradación entre los extremos más y menos poético (Wolf, 2005: 34; en la misma línea, Ávila González, 2006: 72-73).

Advertidas estas prevenciones metodológicas, me propongo confrontar los rasgos propios de la lírica con las letras de canciones de Joaquín Sabina, para ponderar tanto su presencia como su realización particular, con el objetivo de situar una parte de sus letras en estrecha relación con el género literario de la poesía[5].

[5] Algunos ejemplos de canciones marcadamente líricas son: «40 Orsett Terrace» (*Inventario*, 1978), «Calle melancolía» (*Malas compañías*, 1980), «Negra noche» (*Ruleta rusa*, 1984), «Así estoy yo sin ti» y «Que se llama soledad» (*Hotel, dulce hotel*, 1987), «Cuando aprieta el frío» (con Benjamín Prado, *El hombre del traje gris*, 1988), «Esta boca es mía» (*Esta boca es mía*, 1994), «Contigo» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996),

Para ello, me centraré en rasgos de tipo formal y pragmático, al considerar que la existencia de un contenido propio de la lírica —sentimientos e ideas han sido los temas propuestos tradicionalmente para el género— o de los demás grandes géneros no está justificada. Además, asumo, con Wolf (2005: 23-24), la ficcionalidad de la lírica, si acaso matizando esta postura con la defendida por Terry Eagleton, quien apunta en *Cómo leer un poema* como característico de una obra literaria que la pregunta sobre su veracidad o ficcionalidad no tiene sentido —ni su respuesta tiene importancia—, a diferencia de lo que ocurre con la recepción de otro tipo de textos (Eagleton, 2016: 41-44).

Uno de los rasgos menos discutidos del género es su brevedad. Este criterio de extensión lo comparte la poesía con otras modalidades literarias, como el aforismo o el microrrelato, por lo que no puede considerarse exclusivo de la lírica, pero sí es, salvo excepciones, un rasgo presente en la mayoría de los poemas. Las letras de Joaquín Sabina cumplen con este criterio de extensión breve, con una longitud que oscila entre los siete versos de la canción «Bulerías», escrita para Javier Ruibal (una versión apareció en *Pensión Triana*, 1983)[6], hasta sobrepasar los doscientos setenta versos en «Como te digo una co te digo la o» (*19 días y 500 noches*, 1999); sin embargo, a pesar de su extensión, quizá no pueda concluirse tampoco que sea este un poema largo. Los dos ejemplos son significativos debido a que ninguno cuenta con estribillo (en «Como te digo una co te digo la o» la repetición

---

«No permita la virgen», «Peces de ciudad», «No permita la virgen» y «La canción más hermosa del mundo» (*Dímelo en la calle*, 2002), «Dos horas después» y «Nube negra» (*Alivio de luto*, 2005).

[6] En la versión recogida en *Con buena letra* (2002: 276), pues existen diversas versiones. En adelante, todas las letras de canciones, salvo que se indique lo contrario, se citarán por la recopilación de Sabina en *Con buena letra* (2002), indicando solamente título, álbum y año, sin número de página.

del verso que da título a la canción sirve para estructurar la letra, pero difícilmente se recibe como estribillo), es decir, no hay estrofas que, al repetirse una o más veces —a diferencia del poema—, tiendan a alargar la letra de la canción.

La ausencia de acción, entendida como sucesión de acontecimientos que se pueden ordenar de una forma lógica, es otro rasgo comúnmente aceptado para el género lírico. Frente a la concepción aristotélica de que la épica y el teatro se definen por la imitación de acciones encarnadas por hombres, la poesía —sea concebida como ficcional, sea concebida como factual— se ha vinculado con la expresión y comunicación de emociones, estados de ánimo o reflexiones[7], abundando con ello la exposición, la descripción o la argumentación, mucho más que la narración. Esta afirmación no implica que no haya poesía con una relevante presencia de rasgos narrativos, o la posibilidad de percibir cierta narratividad en la poesía. A este respecto, Rodriguez señala cómo en la narrativa domina una lógica de las acciones, es decir, una historia que se puede resumir; en cambio, la lírica se caracteriza por «sentir y experimentar la vida emocional», lo que conduce a que la acción sea menos literal que metafórica (Rodriguez, 2009: s/p). Su propuesta del concepto de «episodio emocional» le permite comprender la emoción no como un suceso puntual, sino como un proceso de duración determinada, con sus fases y sus maneras de ser gestionado por el sujeto lírico.

[7] Recojo aquí las palabras de Hegel en su *Estética* por su influencia posterior: «Ésta expresa lo subjetivo, el mundo interior, los sentimientos, las contemplaciones y las emociones del alma. En vez de describir el desarrollo de una acción, su esencia y su objetivo final son la expresión de los movimientos interiores del alma del individuo» (2008: 327). No obstante, es una concepción generalizada desde el Romanticismo hasta por lo menos mediados del siglo xx.

La canción «Calle melancolía» (*Malas compañías*, 1980) permite, con su ausencia de acción, pero intensidad de emociones, poner a prueba este acercamiento. En efecto, es casi imposible resumir la anécdota expuesta en la letra, ya que apenas percibimos un vagabundeo por espacios urbanos que el yo lírico contrapone —a la vez metafórica y literalmente— con otros espacios más verdes. Ahora bien, pese a la ausencia de acción, cierta narratividad surge por medio de una temporalidad apenas esbozada, pero que ordena lo expuesto en la canción: «busco acaso un encuentro que me ilumine el día», afirma el yo lírico en la primera estrofa, para unas estrofas después apuntar cómo sus «pies descienden la cuesta del olvido, / fatigados de tanto andar sin encontrarte». La alusión en la penúltima estrofa a «las sombras que pueblan los pasillos» marca una temporalidad que ocupa varias horas, haciendo coincidir el final del día con el final de la canción, así como con una resolución del conflicto marcada por una mínima esperanza final: «si quieres encontrarme, ya sabes dónde estoy». La propuesta de Rodriguez (2009) permite comprender cierta narratividad dentro de un texto marcadamente lírico, sin que se convierta por ello en un texto narrativo, pues se trata de una narración construida no sobre la acción sino sobre el predominio de la plasmación textual, las referencias metafóricas y la lógica del sufrimiento.

La intensidad formal de la poesía es otro de los rasgos del género menos discutidos. Comprende tanto una destacada acumulación de figuras retóricas en poco espacio (Ávila, 2006: 82), como una máxima libertad del lenguaje (Wolf, 2005: 36) o la presencia de ambigüedad y plurisignificación, dos elementos que pautan nuestra forma de recibir la poesía, al intuir que ante un poema no podemos conformarnos con una lectura puramente literal del texto. En sus letras, Sabina alterna un uso literal del lenguaje —muchas veces predominante— con figuras retóricas como la metáfora, sobre todo, o el símbolo, que, sin embargo, en línea con la tradición barroca, tienden a ser de sencilla decodificación,

por lo que no dificultan la interpretación de sus letras. Tampoco aflora una experimentación con el lenguaje de tipo vanguardista, pues apenas se acude, por poner dos ejemplos de libertad formal, al verso libre o al poema en prosa[8]. Pese a ello, la acumulación de figuras retóricas fonológicas (fundamentalmente la rima), gramaticales (sobre todo anáforas, enumeraciones, hipérbaton, bimembraciones y trimembraciones, paralelismos), semánticas (comparaciones, metáforas, hipérboles, ironías, perífrasis, antítesis y paradojas) y pragmáticas (sentencias, apóstrofes, epifonemas, interrogaciones, exclamaciones, fundamentalmente) es considerable. Valga como ejemplo un análisis de tres estrofas de la canción «Yo me bajo en Atocha» (*Enemigos íntimos*, 1998):

> Aunque la noche delire como un pájaro en llamas,
> aunque no dé a la gloria la Puerta de Alcalá,
> aunque la maja desnuda cobre quince y la cama,
> aunque la maja vestida no se deje besar.
>
> Pasarela Cibeles, cárcel de Yeserías,
> Puente de los Franceses, tascas de Chamberí,
> ya no sueña aquel niño que soñó que escribía,
> Corazón de María, no me dejes así.
>
> [...]
>
> He llorado en Venecia, me he perdido en Manhattan,
> he crecido en La Habana, he sido un paria en París,

[8] Daniel J. Nappo utiliza esta ausencia de verso libre como argumento para defender la similar dificultad de la escritura de poemas y letras de canciones: «the fact that there is more structural flexibility in oral performance with no less of a responsibility to establish the correspondence of rhyme (in couplets or even more complex arrangements) demonstrates that the challenge facing lyricists and conventional poet is comparable. Free verse is much more commonly the product of poets than lyricists» (2021: 15).

México me atormenta, Buenos Aires me mata,
pero siempre hay un tren que desemboca en Madrid.

En doce versos encontramos, por lo menos, dieciséis figuras retóricas distintas: personificación («la noche delire»), comparación («como un pájaro en llamas»), anáfora («Aunque la noche [...] / aunque la maja [...]»), ironía («aunque no dé a la gloria la Puerta de Alcalá», con alusión velada al Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela), elipsis («cobre quince y la cama», también con la presencia de una metonimia), antonomasia («la maja desnuda», «la maja vestida»), asíndeton («Pasarela Cibeles, cárcel de Yeserías, / Puente de los Franceses, tascas de Chamberí»), políptoton («ya no sueña aquel niño que soñó que escribía»), apóstrofe («Corazón de María, no me dejes así»), aliteración («paria en París»), gradación con personificaciones («México me atormenta, Buenos Aires me mata») y metáfora («un tren que desemboca en Madrid»), además, claro está, de la rima a final de verso y de algunas rimas internas.

A menudo, las letras de Sabina se organizan a partir de esquemas constructivos fuertes, basados en el paralelismo y en la anáfora, que estructuran la letra y refuerzan su unidad[9]. En cuanto

[9] Ocurre, por ejemplo, en «A la orilla de la chimenea» (*Física y química*, 1992): «Puedo ponerme cursi y decir», «puedo ponerme triste y decir», «Puedo ponerme humilde y decir», «puedo ponerme digno y decir». O, en el mismo disco, «Yo quiero ser una chica Almodóvar», donde el título encabeza cuatro de las estrofas (*Física y química*, 1992). En *Esta boca es mía* (1994) destacan en este sentido: «Esta noche contigo» (letra de Benjamín Prado y Sabina), «Mujeres fatal» y «Más de cien mentiras» (donde aparecen trece estrofas que comienzan con la palabra «Tenemos», seguida de enumeraciones). Como último ejemplo, en «Contigo» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996) las estrofas están constituidas en su mayor parte por versos que comienzan por el sintagma «Yo no quiero», seguido de un sustantivo o un infinitivo.

a la rima, pese a que en la poesía contemporánea ha dejado de ser un elemento frecuente, la canción popular actual conserva este rasgo tradicionalmente lírico, quizá por el carácter más conservador —desde un punto de vista formal— de sus letras o por la necesaria articulación con la música que da soporte al texto. Así, las canciones de Sabina, de forma casi absolutamente general, también tienen rima[10]. Como figura retórica de tipo fonológico, la repetición de sonidos a final de verso agrada por su regularidad, pero también causa otros efectos en el lector o en el oyente. Matt BaileyShea destaca el hecho de que la rima favorece que la letra sea más fácilmente memorizable, crea expectativas sobre lo que va a llegar a continuación (lo que facilitaría mantener la atención), contribuye a la creación de estructuras, potencia la dimensión sonora de la palabra y supone un incentivo, un reto, para el creador (2021: 70). Estos efectos de la rima los encuentra BaileyShea tanto en la poesía como en las letras de canciones

Un cuarto rasgo frecuente de la lírica, conectado sin duda con la carencia de acción, es la ausencia de un discurrir temporal definido, que se sustituye por la sensación de un eterno presente o de un tiempo detenido. A este respecto, la confusión del orden temporal lógico supone un mecanismo creativo muy productivo en las letras de Joaquín Sabina, correlato casi siempre en sus letras de un estado especial de desorden vital o de la incomprensión del inevitable sometimiento humano al paso del tiempo. Por medio de la ruptura de la lógica del tiempo, se diluye esta categoría narrativa y se escapa —quizá, aunque sea momentáneamente, también en la vida— de su tiranía. Así ocurre

[10] No así sus poemas, entre los que hay varios que carecen de rima. Las razones hay que buscarlas, probablemente, en la rigidez compositiva que caracteriza la canción popular actual (producto no solo de la concepción del género de sus creadores, sino de las expectativas del público) y en un interés en reforzar los elementos sonoros de las letras.

en versos como «Estas vísperas son las de después» (introducción a «Nos sobran los motivos» en el álbum homónimo, 1999), «qué poco rato dura la vida eterna» (también de «Nos sobran los motivos»), «Mañana cuando era tan pequeño» (de «Arenas movedizas», *Dímelo en la calle*, 2002) o «mañana era nunca» (de «Cuando era más joven», *Juez y parte*, 1985).

Pero el recurso más claro para generar la sensación de anulación temporal es el uso del presente como tiempo verbal, que salvo excepciones conduce a una detención de la acción. Un mecanismo más extremo, en el que me detengo por la elevadísima frecuencia con la que Sabina recurre a él, es el uso de enumeraciones e inventarios como forma extrema de detener el tiempo[11]. La enumeración acaba con la narración, pero también casi siempre con personajes o espacios, que de aparecer lo hacen fragmentados en sus partes o confrontados con otros tantos, de forma que su identidad, su individualidad, queda anulada. Como se verá a continuación en varios ejemplos, la acumulación de oraciones copulativas muy simples, oraciones impersonales o incluso oraciones nominales (sin verbo) convierte las letras casi en letanías en las que el tiempo está ausente no solo por su construcción gramatical, sino

[11] Señalo, a modo de ejemplo, algunas canciones —que no todas— de enumeraciones: «Inventario» y «40 Orsett Terrace» (*Inventario*, 1978); «Manual para héroes o canallas» y «Pasándolo bien» (*Malas compañías*, 1980); «Pisa el acelerador» (*Ruleta rusa*, 1984); «Así estoy yo sin ti» (*Hotel, dulce hotel*, 1987); «Peligro de incendio» (*El hombre del traje gris*, 1988); «La del pirata cojo» y «Todos menos tú» (*Física y química*, 1992); «Besos con sal», «Ruido», «Mujeres fatal» y «Más de cien mentiras» (*Esta boca es mía*, 1994); «Contigo», «Es mentira» y «Aves de paso» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996); «Yo me bajo en Atocha» (*Enemigos íntimos*, 1998); «Cerrado por derribo» y «Noches de boda» (*19 días y 500 noches*, 1999); «La canción más hermosa del mundo» y «Como un dolor de muelas» (*Dímelo en la calle*, 2002), y «Benditos malditos (al pil pil)» (*Diario de un peatón*, 2003).

también por el carácter fragmentario de la letra: una enumeración puede proyectarse hasta el infinito tanto en su comienzo como en su final, no hay marca alguna que distinga el inicio del fin, reforzando la idea de que no hay límite u orden temporal.

A partir del extenso corpus que suponen las canciones de Sabina construidas de esta forma, se pueden señalar tres procedimientos habituales en los que la enumeración repercute en la supresión del tiempo:

a) Señalar lo que hay: la canción se construye por la acumulación de sustantivos u oraciones nominales[12]. Por ejemplo, la canción «Inventario» (del álbum homónimo, 1978)[13]:

> Las cosas que me dices cuando callas,
> los pájaros que anidan en tus manos,
> el hueco de tu cuerpo entre las sábanas,
> el tiempo que pasamos insultándonos.
>
> El miedo a la vejez, los almanaques,
> los taxis que corrían despavoridos,
> la dignidad perdida en cualquier parte,
> el violinista loco, los abrigos.

b) Señalar lo que se siente: en este caso, son los adjetivos o las oraciones copulativas los elementos constitutivos de la canción. Así ocurre en la canción «Así estoy yo sin ti» (*Hotel, dulce hotel*, 1987):

---

[12] El recurso está presente asimismo en su poesía. Véanse, por ejemplo, los sonetos «Ni con cola» o «Alrededor no hay nada», recogidos en *Ciento volando de catorce* (Sabina, 2001: 119-120).

[13] Un ejemplo similar (que en lugar de señalar la realidad indica las múltiples posibilidades de una realidad paralela) que no me resisto a destacar es la enumeración de personajes que articula la canción «La del pirata cojo» (*Física y química*, 1992): «Al Capone en Chicago, / legionario en Melilla, / pintor en Montparnasse, / mercader en Damasco, / costalero en Sevilla, / negro en Nueva Orleans [...]».

Extraño como un pato en el Manzanares,
torpe como un suicida sin vocación,
absurdo como un belga por soleares,
vacío como una isla sin Robinsón.

Oscuro como un túnel sin tren expreso,
negro como los ángeles de Machín,
febril como la carta de amor de un preso...
así estoy yo, así estoy yo sin ti[14].

c) Señalar lo que se hace: aquí es la categoría gramatical de los verbos la que construye la canción. Sin embargo, paradójicamente, la palabra que encarna la acción ve anulada, a causa de la acumulación extrema, su capacidad para construir una historia. ¿Diríamos que hay acción, a pesar de los verbos conjugados, en una canción como «40 Orsett Terrace» (*Inventario*, 1978)?:

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

[...]

Te recuerdo, te busco, te maldigo,
digo tu nombre a voces, no te veo,
te amo, ya no sé lo que me digo,
te deseo, te deseo, te deseo.

Llevar al extremo el uso de figuras retóricas basadas en la repetición (ya sea en enumeraciones como estas, en estructuras

[14] Funciona igual el poema homónimo recogido en *Ciento volando de catorce* (2001: 81).

paralelísticas o en la propia rima) bordea el riesgo de saturar al oyente o lector, como ha señalado Reuven Tsur (2008: 125 y ss.). En estos casos, el estribillo funciona en la canción al revés que en otras ocasiones, ya que introduce una variación en las enumeraciones que rompe con la monotonía estructural de las demás estrofas. Así ocurre en las canciones «Contigo» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996) o «La del pirata cojo» (*Física y química*, 1992). Otra forma, de herencia clásica, para sorprender e introducir variedad es cerrar la letra con un epifonema. Esta figura retórica supone terminar la canción con un verso que resuma o condense lo expuesto en el texto. Así lo hace Sabina con la repetición final de «te deseo, te deseo, te deseo» en «40 Orsett Terrace» (*Inventario*, 1978), o, de forma aún más evidente, con el cierre de uno de sus sonetos, «Alrededor no hay nada», en el que, tras una extensa enumeración de partes del cuerpo a lo largo de trece versos, el poema sentencia: «esa es mi patria, alrededor no hay nada» (2001: 120).

El recurso de la repetición extrema como forma compositiva genera un efecto de totalidad que puede responder a una voluntad no solo de explorar —y abarcar— la realidad en todos sus detalles, reteniendo el instante presente, sino también de ordenar un mundo que se antoja caótico. La regularidad introducida por medio de las palabras dota de coherencia y unidad a aquello que pudiera no tenerla, al aparecer distintos elementos de la realidad reunidos y compartiendo el mismo espacio del discurso. Además, como se mencionó anteriormente, no es irrelevante el efecto estético de la regularidad, que surge de la tensión entre dos fuerzas, la repetición y la novedad —esta última en cantidad suficiente para interesar al receptor, no tanta como para desorientarle—, tal como ha señalado Karin Kukkonen desde una perspectiva cognitiva[15].

[15] «The tension between driving the plot with prediction errors and letting readers nevertheless not experience a threatening loss of control

La ausencia de acción y personajes conduce a un último rasgo formal de la lírica: su carácter monológico. Frente al carácter dialógico de la novela propuesto por Bajtin, en la poesía normalmente aparece una única voz —el yo lírico— responsable de la enunciación (Wolf, 2005: 27-28), lo que deriva en la sensación de una conciencia unitaria —y poderosa— que impone su visión del mundo. En las canciones más líricas de Sabina solo interviene esta voz única, construida de forma que asumimos sus palabras hasta el punto de identificarnos fácilmente con su propio discurso.

Este fenómeno se ha propuesto como uno de los rasgos de tipo pragmático propios de la lírica. En relación con ello, para Culler, el elemento ritual —y no el ficcional— es el característico de la lírica. Se refiere este crítico al mencionado efecto de identificación del lector con lo que expresa la voz poética, lo cual viene provocado por elementos formales del texto como el ritmo o la rima: al leer un poema se produce una «*re*performance» (Culler, 2017: 37), es decir, ocupamos momentáneamente el lugar del yo lírico, reviviendo sus mismas experiencias. Kendall Walton, en un acercamiento similar, propone concebir al poeta como un *thoughtwriter* (2011), en tanto que, como haría un *speechwriter* con sus palabras, pone a nuestra disposición unas emociones —no importa si reales o inventadas— para que las usemos (2011: 460-461). La mayor frecuencia de huecos textuales, así como la abundancia de pronombres —en lugar de nombre propios— y adverbios —en lugar de referencias espacio-temporales concretas— son rasgos que favorecen esta identificación del receptor con el yo lírico, al no conformar un contexto comunicativo lo

---

over the sensory flow as they read is the main issue at stake when probability designs manage the height of drop of their surprises» (Kukkonen, 2020: 8).

suficientemente detallado (Pozuelo Yvancos 1998: 55). Pero, incluso en los poemas o canciones que dificultan esta apropiación (pienso, por ejemplo, en aquellas canciones de Sabina protagonizadas por personajes con circunstancias biográficas muy particulares), para Walton el receptor finge y asume la identificación, sin que este hecho suponga una recepción ficcional (2011: 464).

Walton afirma que este fenómeno ocurre tanto en la poesía como en la música: si en la primera el lector se apropia de las palabras del texto, en la segunda el oyente hace uso de los sonidos percibidos para expresar o experimentar emociones[16]. Por tanto, en la canción nos apropiamos doblemente de lo que se expresa en dos niveles distintos: en el texto y en la melodía. Esto puede explicar el poderoso sentimiento de identificación que provocan las canciones de Sabina, incluso si las circunstancias expresadas se alejan de nuestras biografías, así como la importancia que las canciones tienen en nuestras vidas[17]. La reflexión sobre si lo que cuenta Sabina en sus canciones es real o no pierde relevancia; lo que importa es que lo pone a nuestra disposición, para nuestro uso. Y, efectivamente, incorporamos sus canciones a nosotros mismos, las memorizamos, acudimos a ellas, encarnamos sus palabras. Las revivimos.

En correspondencia con el yo lírico, si analizamos las canciones desde el punto de vista de la poesía, estas tendrán, además de

[16] «In "performing" music in these ways, listeners are likely to be using the sounds (the sound types, anyway, or tokens of the types they hear) to express their own feelings or emotions, or feelings or emotions they try on, ones they experience at least in imagination» (Walton, 2011: 470).

[17] Sobre esto llama la atención Walton de manera explícita: «Appropriation is a hugely important aspect of our experience of music and poetry —including sung poetry, of course— a substantial part of why we value them and why they matter in our lives» (2011: 473).

un emisor, un destinatario o tú lírico. Dentro de la concepción de la poesía defendida por Culler (2017: 196), entre lo ritual y lo ficcional, puede ocurrir que ese destinatario del poema se desdoble y el poeta se dirija a nosotros por medio de la apelación a un tercero[18]. Así, parece que escucháramos la conversación íntima de dos amantes en «Y si amanece por fin» (*Mentiras piadosas*, 1990): «Y si amanece por fin / y el sol incendia el capó de los coches, / baja las persianas. / De ti depende y de mí / que siga siendo ayer noche / hoy por la mañana». En los tres siguientes casos, es como si oyéramos el recado de un conocido a otro. En «Una canción para la Magdalena» (*19 días y 500 noches*, 1999): «Si a medianoche, por la carretera / que te conté». En «Cuando aprieta el frío» (*El hombre del traje gris*, 1988): «Y dile que la echo de menos / cuando aprieta el frío». Y en «Medias negras» (*Mentiras piadosas*, 1990): «Si en algún paso cebra la encuentras, / dile que le he escrito un blues».

Una presencia más llamativa del tú lírico es la que surge del apóstrofe lírico, es decir, la apelación a una «personificación del destinatario del discurso, al que se apela produciendo un brusco y efectivo giro en la exposición» (García Barrientos, 2020: 83), lo que para Culler es uno de los fenómenos más característicos —incluso definitorios— del género (2017: 211 y ss.). Además de por la intensidad de esta apelación, el amplio rango de destinatarios posibles, que abarca incluso entidades

[18] Culler parte del rasgo propuesto por Northrop Frye, a partir de John Stuart Mill, como rasgo característico del género: «El poeta lírico normalmente pretende que está hablando consigo mismo o con otra persona: espíritu de la naturaleza, Musa (adviértase la diferencia con respecto al epos, donde la Musa habla a través del poeta), amigo íntimo, amante, dios, abstracción personificada u objeto natural. [...] El poeta, por así decirlo, da la espalda a sus oyentes, aunque pueda hablar para ellos y aunque ellos puedan repetir con él algunas de sus palabras» (Frye, 1977: 327-328).

abstractas, inanimadas o ausentes, puede provocar efectos estéticos chocantes.

En Sabina, el uso más extraño del apóstrofe o llamada al tú, aquel dirigido a entidades inanimadas, abstractas o ausentes, es infrecuente. A menudo, el tú lírico se identifica con una persona, con frecuencia la amada o alguien que inferimos que se trata de un amigo o conocido sin mayor caracterización. Este uso del apóstrofe aparece asimismo en las canciones más narrativas: en «El caso de la rubia platino» (*19 días y 500 noches*, 1999), el destinatario son los «señores del jurado», quizá como un guiño intertextual a la novela de Vladimir Nabokov, *Lolita*, toda ella una confesión del narrador, Humbert Humbert, dirigida desde la cárcel a los miembros del jurado que van a decidir su futuro.

Más inverosímiles son los apóstrofes de «Qué demasiao» (*Malas compañías*, 1980), donde el yo lírico se dirige a un «Macarra de ceñido pantalón, / pandillero tatuado y suburbial», que no puede ser, sin embargo, el destinatario efectivo, puesto que está ya muerto («antes de palmarla se te oyó / decir 'qué demasiado, / de ésta me sacan en televisión'»); o de «Negra noche» (*Ruleta rusa*, 1984), en cuyo estribillo aparece la noche personificada como destinataria del discurso («Negra noche, no me trates así, / negra noche, espero tanto de ti. / Noche maquillada como una maniquí, / noche perfumada con pachulí»). En «Yo me bajo en Atocha» (*Enemigos íntimos*, 1998), irrumpe, de improviso, otro tú lírico inanimado: «Corazón de María, no me dejes así». Es quizá uno de los apóstrofes más sorprendentes, pues juega con la doble interpretación del sintagma: se trata del nombre de una calle de Madrid, pero ese «Corazón» puede interpretarse también como un apelativo cariñoso.

En definitiva, son varios los rasgos propios de la poesía que encontramos en las canciones de Sabina, como se refleja sintéticamente en la siguiente tabla:

Tabla 1. Rasgos líricos y su manifestación en las canciones de Sabina	
Brevedad	Letras breves, entre 7 y 270 versos, aproximadamente
Ausencia de acción	Tendencia a reflejar emociones, estados de ánimo, reflexiones, contemplación de la realidad…
Intensidad formal	Acumulación de figuras retóricas, presencia de verso, presencia de rima
Uso de lenguaje figurado, más connotativo que denotativo	En Sabina el uso del lenguaje figurado no es distintivo de las canciones más líricas frente a las más narrativas
Ambigüedad y plurisignificación	No destacable especialmente
Tiempo detenido	Presencia reiterada de enumeraciones e inventarios como elemento constructivo, tendencia al tiempo presente, oraciones nominales (sin verbo), etc.
Carácter monológico	Presencia de una única voz
Identificación del lector	Ocurre en las canciones más líricas, donde los deícticos apuntan a realidades extratextuales poco definidas
Apóstrofe lírico	Muy frecuente, aunque en Sabina aparece tanto en las canciones más líricas como en las más narrativas
Ritualidad, *reperformance*, apropiación	Provocada por elementos formales como las repeticiones, paralelismos, métrica, rima, anáforas, unidos a la dimensión musical de las canciones

El polo narrativo. Rasgos narrativos en las canciones de Joaquín Sabina

Luis Bagué Quílez ha señalado que tratar la canción como un género híbrido responde a creencias infundadas bajo las que «subyace una sacralización de la poesía y una demonización de la canción popular» (2021: 127), debido, afirma, a que el hibridismo genérico es también un rasgo de la poesía actual. Esta postura no hace sino reforzar el abordaje crítico tradicional de la canción, que continúa asumiendo la identificación entre poesía —con los rasgos que a esta se le quiera reconocer— y letra de canciones. Por ello, en mi opinión no está de más seguir señalando cómo parte de la canción popular actual está más cerca de los géneros narrativos que de los líricos, aunque esté de acuerdo con Bagué Quílez en que la visión tradicional de la lírica ha podido ser ciertamente reduccionista.

En consecuencia, en este apartado abordaré los rasgos que permiten reconocer parte de las canciones de Joaquín Sabina como verdaderas narraciones, aspecto en el que varios estudios previos han incidido. Entre ellos destaca el libro de Justo Zamarro, *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*, donde su autor se posiciona del lado de lo narrativo al proponerse analizar «narradores y estructuras narrativas» (2021: 33), pese a que la justificación teórica apenas llega a dos páginas y a que en el análisis de las letras se centre casi de forma exclusiva en el contenido. Por su parte, Emilio de Miguel (2018) considera de forma explícita como relatos las canciones del ubetense, apostando por un título, «Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)», que no deja lugar a dudas[19].

[19] Ejemplo de las canciones más narrativas de Sabina, varias de ellas comentadas por Emilio de Miguel en el capítulo señalado, son: «Tratado de impaciencia» (*Inventario*, 1978); «Ciudadano cero» y «Rebajas

Ambas aproximaciones han mostrado de forma exhaustiva las posibilidades de análisis narrativo de las canciones de Sabina. Por ello, me limitaré a apuntar aquí algunos fenómenos destacables para, a continuación, confrontar el corpus con las propuestas de Lauro Zavala acerca del género del relato breve.

El rasgo más sobresaliente de la narrativa es la presencia de un narrador (Bal, 1987: 13), cuyo discurso se combina en ocasiones con el de los personajes. En la canción «Ciudadano cero» (*Juez y parte*, 1985), Sabina domina esta categoría magistralmente, planteando en mitad de la canción un cambio de narrador —y narratario, es decir, la persona a quien se dirige el narrador— que resulta sorprendente por lo inusual en el género:

> «[...] Nunca dio el menor
> motivo de alarma,
> señor comisario,
> nadie imaginó
> que escondiera un arma
> dentro del armario».
>
> *Ciudadano cero*
> *¿qué razón oscura te hizo salir del agujero?*
> *Siempre sin paraguas, siempre a merced del aguacero.*
> *Todo había acabado cuando llegaron los maderos.*

---

de enero» (*Juez y parte*, 1985); «Pacto entre caballeros» (*Hotel, dulce hotel*, 1987); «Eva tomando el sol», «Una de romanos», «Juegos de azar» y «Rap del optimista» (*El hombre del traje gris*, 1988); «Medias negras» (*Mentiras piadosas*, 1990); «Y nos dieron las diez», «Los cuentos que yo cuento» y «Peor para el sol» (*Física y química*, 1992); «El capitán de su calle», «Viridiana» y «No soporto el rap» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996); «19 días y 500 noches», «Barbi Superestar», «El caso de la rubia platino» y «Pero qué hermosas eran» (*19 días y 500 noches*, 1999); «Ay, Calixto» (*Dímelo en la calle*, 2002), o «Pájaros de Portugal» (*Alivio de luto*, 2005).

Aquella mañana
decidió que había
llegado el momento,
abrió la ventana
rumiando que hacía
falta un escarmiento.

Comienza la canción con cuatro estrofas en las que pronto nos damos cuenta de que habla el dueño de un hostal (lo que se marca en el texto entrecomillado), dirigiéndose a un narratario también definido, el comisario que investiga un asesinato múltiple. Se trata, por tanto, de un narrador homodiegético, es decir, un narrador testigo integrado en la historia cantada. La introducción del estribillo (en cursiva también en el original) supone un cambio de narrador a uno aparentemente heterodiegético fuera de la historia contada (faltan datos para afirmarlo sin dudas), y este nuevo narrador se dirige al protagonista: el asesino. A continuación, cierran la canción otras cuatro estrofas con un narrador también heterodiegético y omnisciente, dado que tiene acceso a los pensamientos del asesino; este nuevo narrador se dirige a un narratario ahora indeterminado. En total, en apenas diez estrofas, se despliegan tres narradores y tres narratarios distintos. El mismo ejemplo permite dar cuenta de cómo la causalidad o concatenación lógica y temporal es aquí mucho más elevada que en las canciones más líricas, analizadas en el apartado anterior.

La presencia de personajes distintos del narrador es otro rasgo típico de este corpus y de la dimensión narrativa[20]. Ya sean reales o imaginarios, esta categoría está presente e incluso a menudo articula el texto de canciones como: «Caballos de

[20] Para Monika Fludernik, la categoría narrativa de los personajes es todavía más fundamental que la del narrador (2009: 6).

cartón», «Juana la loca» (*Ruleta rusa*, 1984); «Princesa», «Ciudadano cero», «Kung-fu», «Balada de Tolito» (*Juez y parte*, 1985); «¡Al ladrón, al ladrón!» (*El hombre del traje gris*, 1988); «Pobre Cristina», «Con la frente marchita» (*Mentiras piadosas*, 1990); «Mi primo El Nano», «Viridiana» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996); «Barbi superestar» (*19 días y 500 noches*, 1999), o «Rosa de Lima» (*Nos sobran los motivos*, 2000)[21]. En consecuencia, frente al carácter monológico de las canciones líricas, puede aparecer un dialogismo generado por la presencia de más de un enunciador. Así ocurre en «Peor para el sol» (*Física y química*, 1992), la citada «Ciudadano cero» (*Juez y parte*, 1985), «Medias negras» (*Mentiras piadosas*, 1990), «Pero qué hermosas eran» (*19 días y 500 noches*, 1999), «El café de Nicanor» (*Dímelo en la calle*, 2002), «Pacto entre caballeros» (*Hotel, dulce hotel*, 1987), o «Mi amigo Satán» (*Malas compañías*, 1980). Debido a la brevedad de la canción, las intervenciones de los personajes no son extensas, ni tampoco excesivamente frecuentes, al igual que ocurre en el microrrelato. Cuando aparecen, los diálogos están perfectamente integrados en la letra y en la melodía, como ha señalado Emilio de Miguel (2018: 103-104) en relación con «Peor para el sol».

En cuanto al tiempo de la historia, tiende a ser reducido, aunque en algunas canciones la presencia de elipsis o resúmenes condensan en breve espacio un lapso amplio de tiempo. Por lo demás, encontramos rasgos opuestos a los vistos en las canciones líricas, como una mayor tendencia a la literalidad del lenguaje o una menor frecuencia de figuras retóricas.

Resumidamente, pues, los rasgos narrativos propuestos aparecen del siguiente modo en sus canciones:

---

[21] Para una clasificación bastante exhaustiva de los tipos de personajes, véase Zamarro González (2021: 39-79).

Tabla 2. Rasgos narrativos en las canciones de Joaquín Sabina	
Narrador	Narradores homodiegéticos (el narrador forma parte de la historia contada), autodiegéticos (el narrador cuenta su propia historia), heterodiegéticos (el narrador está fuera de la historia contada); cambios de narrador
Sucesión temporal de acontecimientos en el plano de la historia	Es muy frecuente, en ocasiones incluso respetando de forma clara una estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace
Juegos temporales en el plano del discurso	Estructura con frecuencia lineal, pero en ocasiones recurriendo a comienzos *in media res* o a una narración retrospectiva cronológica típicamente biográfica o autobiográfica
Personajes	Existencia de personajes definidos, magistralmente caracterizados pese a la brevedad de la letra
Dialogismo	Introducción en ocasiones de varias voces enunciativas, cuando aparecen distintos personajes que hablan en la canción
Menor intensidad formal	En los momentos más narrativos el lenguaje es más sencillo
Menor ambigüedad o significados múltiples	Mayor literalidad del mensaje, para privilegiar la acción

La cercanía de este tipo de letras con el microrrelato o el relato moderno ha sido también destacada por Emilio de Miguel (2018: 92). Para enriquecer esta perspectiva, propongo acudir a la clasificación de Lauro Zavala, uno de los mayores expertos en relato breve, para quien el microrrelato no es sino un tipo

histórico de relato breve. En su trabajo «Hacia una semiótica de la minificción», formula tres tipos de narración breve, concebidos cronológicamente: el minicuento clásico, el microrrelato moderno y la minificción posmoderna, distinguibles por los distintos modos en los que se presentan los componentes formales de «inicio, narrador, tiempo, espacio, lenguaje, personajes, género y final» (Zavala, 2015: 11).

El minicuento clásico se caracteriza por los siguientes rasgos, que cito directamente de Zavala (2015: 11-12), por su concisión:

> inicio catafórico (que anuncia lo que será narrado); narrador omnisciente y confiable; tiempo secuencial, en orden lógico y cronológico; espacio que acompaña el sentido del personaje; lenguaje literal; personaje que efectúa una acción moral; presencia de convenciones genéricas, y final epifánico (revelación de la verdad ficcional que resuelve los enigmas narrativos, inevitable en retrospectiva).

La mayor parte de canciones de Sabina no entrarían en esta categoría, aunque pueden señalarse ejemplos como «Ay, Calixto» (*Dímelo en la calle*, 1992), por el orden cronológico en el que se presenta la vida del protagonista, o «Los cuentos que yo cuento» (*Física y química*, 1992), además de por la referencia misma al género en el título, ya que reproduce una fórmula de final tradicional: «Colorín, colorao, / el cuento que yo cuento se ha acabao». Un ejemplo memorable que podría encajar en esta categoría, pese a no cumplir con la exigencia del narrador fiable, es «Y nos dieron las diez» (*Física y química*, 1992), con un comienzo típico («Fue en un pueblo con mar»), un ordenado desarrollo temporal de la historia, una destacada elipsis en la segunda parte («El verano acabó, / el otoño duró lo que tarda en llegar el invierno») y un final conclusivo, que es, por cierto, metaliterario, ya que explica la razón de composición de la canción: «y empecé esta canción / en el cuarto donde aquella vez te

quitaba la ropa», aunque sea este un rasgo ajeno, en principio, al minicuento clásico.

El microrrelato moderno, por su parte, rompe con la tradición narrativa anterior e introduce elementos antinarrativos y lúdicos como un comienzo anafórico, un narrador irónico o poco fiable, un espacio metafórico, un lenguaje poético o lúdico, unos personajes alegóricos, la presencia de hibridismo genérico o un final abierto (Zavala, 2015: 13). La mayor parte de canciones de Sabina se relacionarían con el microrrelato moderno. Por ejemplo, en «El caso de la rubia platino» (*19 días y 500 noches*, 1999) tenemos un comienzo *in media res*, es decir, que empieza por la mitad de la historia («Me adelantó un talón de setecientas / más gastos, sin contar otras quinientas / en fichas del casino»), un narrador no fiable que construye su discurso como forma de mediocre justificación en un contexto legal («Ni siquiera, señores del jurado, / padezco, como alega mi abogado, / locura transitoria»), ironías («la rubia platino era morena»), intertextualidades con el género de la novela negra o un final sorpresivo con el asesinato del personaje femenino («Disparé al corazón que yo quería») y abierto, en tanto que no se resuelve el destino del protagonista.

En cuanto a la minificción posmoderna, mezcla rasgos del cuento clásico y del microrrelato moderno, pero se caracteriza por:

> (1) un espíritu lúdico, manifestado por el empleo del humor y la ironía, con frecuencia próxima a la parodia y otras formas de complicidad con el lector; (2) una muy intensa intertextualidad (más architextual que pretextual, es decir, más orientada a las reglas de género que a las alusiones a textos particulares); y (3) como un rasgo ligado a esta misma intertextualidad, una tendencia a la hibridación genérica, la autonomía del fragmento, la serialidad y las diversas formas de metaficción, sea tematizada o no, como en el caso de la metalepsis, la puesta en abismo y otras estrategias de reflexividad textual (Zavala 2015: 14).

Frente al microrrelato moderno, considero que las canciones asimilables con la minificción posmoderna son menos numerosas en Sabina. No obstante, encontramos frecuentes autorreferencias en canciones de trasfondo autobiográfico o autoficcional (como se verá en el siguiente apartado), así como personajes y espacios alegóricos en canciones como «Eva tomando el sol» (*El hombre del traje gris*, 1988), caracterizada asimismo por un tono lúdico. Finalmente, hay también hibridaciones con géneros no literarios como la crónica, la bendición, el anuncio o la adivinanza. Este último recurso, que analizaré más adelante, da cuenta de la excepcional creatividad de Sabina en el plano de la letra.

Hacia el hibridismo genérico

Bien sea por las cualidades de la poesía actual, como señala Bagué Quílez (2021: 127), bien por la cercanía con la minificción moderna y posmoderna, como podría apuntarse a partir de Zavala (2015), las canciones de Joaquín Sabina tienden a reunir rasgos de distintos géneros literarios. Estas mezclas genéricas suponen en ocasiones el elemento vertebrador de la canción. En concreto, la inserción de elementos narrativos en canciones lírica o de elementos líricos en canciones narrativas es un fenómeno que ocurre en buena parte del corpus sabiniano.

Al reflexionar sobre los rasgos poéticos, se destacó cómo parte de los teóricos del género asumen cierta narratividad, aunque tenue, en la poesía. En Sabina, este germen de narratividad aparece con frecuencia en las canciones en las que predominan los versos esticomíticos (aquellos en los que la unidad sintáctica coincide con el verso). En ellos se apuntan posibilidades narrativas que no se completan sino en la mente del receptor. Si tomamos un fragmento de una de las canciones más líricas de Sabina, «Así estoy yo sin ti» (*Hotel, dulce hotel*, 1987), puede verse fácilmente este fenómeno:

Amargo como el vino del exiliado,
como el domingo del jubilado,
como una boda por lo civil.
Macabro como el vientre de los misiles,
como un pájaro en un desfile…
así estoy yo sin ti.

Estos versos, pese a su concisión, nos incitan a imaginar más allá de lo que afirman y pensar qué vino es el del exilio, a qué sabe, qué recuerdos provoca; o bien cómo es el domingo de aquellos para los que los días de la semana no están ya marcados por ser días de trabajo o días de fiesta. Cada verso supone el planteamiento de una pequeña historia por desarrollar, pese a que el conjunto del texto no tenga un carácter narrativo obvio.

Griffiths (2003) señala otros elementos en la canción pop que considera *antilíricos*, como la literalidad, la mayor libertad del lenguaje, el coloquialismo, la inclusión de palabras novedosas o una mayor importancia de las ideas que de los sonidos[22]. Muchos de estos rasgos están en las canciones de Sabina y, pese a que algunos de ellos son rasgos más propios de la poesía, podría ser de interés reflexionar, en otro momento, sobre ellos.

A diferencia de la aparición de rasgos narrativos en canciones de tipo lírico, la introducción de elementos líricos en canciones narrativas es más evidente, sobre todo a causa de la casi absoluta omnipresencia del estribillo. Esta estrofa interrumpe la canción, y con ello la historia que se desarrolla, rompiendo la verosimilitud al detener el mundo ficcional construido en la letra para

[22] «Within the anti-lyric, the emphasis of a song shifts away from its sonorous rhyme towards the detail of its statement, away from rectitude of rhyme and rhythm towards the novelty or interest of words and ideas. Where in lyric one is following closely the progression of the right-hand side of the line, in anti-lyric one listens out for the striking detail, the unexpected word» (Griffiths, 2003: 55).

introducir unos versos que parecen responder a una voz distinta, enclavada en otro contexto, que tiende generalmente a lo lírico más que a lo narrativo. El estribillo se convierte, en las canciones narrativas, en un interludio poético en el que concurren el tiempo detenido, la reflexión o la emoción, la intensidad formal, el lenguaje figurado y otros rasgos típicos del género.

Según la canción, el estribillo puede separar segmentos narrativos de una misma historia, o bien vincular varias historias distintas que de ese modo se conectan. Ejemplos de la primera función son: «Y nos dieron las diez» (*Física y química*, 1992), «Peor para el sol» (también de *Física y química*), o «Eva tomando el sol» (*El hombre del traje gris*, 1988). De la segunda —menos frecuente— pueden señalarse: «Quién me ha robado el mes de abril» (*El hombre del traje gris*, 1988), en la que la exclamación que da título a la canción vincula las historias del hombre del traje gris, la chica de BUP que suspende por estar embarazada y la desolación de la abandonada madre del yo lírico), o «Pero qué hermosas eran» (*19 días y 500 noches*, 1999), «Lágrimas de plástico azul» (*Dímelo en la calle*, 2002) y «El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Esta boca es mía*, 1994).

Otra forma de hibridismo genérico es la combinación de rasgos propios de lo lírico y lo narrativo en un equilibrio tal que dificulte la adscripción de la canción a un género u otro. Ocurre, por ejemplo, en «Ruido» (*Esta boca es mía*, 1994), cuyo comienzo clásicamente narrativo («Ella le pidió que la llevara al fin del mundo, / él puso a su nombre todas las horas del mar / [...]») se ve sustituido de forma sorpresiva por la intensidad formal de la extensa enumeración que da forma a la segunda mitad de la canción: un listado de «ruido». Emilio de Miguel destaca la «técnica que tensa la expresión literaria hasta más allá de los límites de la ortodoxia lingüística: el alto voltaje de lo narrado parece contaminar la palabra y hasta la gramática y la sintaxis que debieran articularla» (2018: 95), resolviéndose la canción

en un inventario final de oraciones nominales que acentúa el lirismo: «Ruido de tenazas, / ruido de estaciones, / ruido de amenazas, / [...]»[23].

Si hoy se asume que los poemas, igual que los textos narrativos, pueden ser tanto ficcionales como no ficcionales, puede explorarse no solo la ficción en las canciones, sino también su eventual veracidad independientemente de su cercanía con el polo lírico o narrativo. Desde este punto de vista, algunas canciones de Sabina —aquellas cuya propuesta de lectura así lo sugiera— deben ser comprendidas desde su dimensión autobiográfica. En efecto, no son escasos los estudios que abordan en la actualidad su obra desde esta perspectiva, fundamentalmente partiendo del género de la autoficción poética y de la construcción de una imagen de autor dentro y fuera de su obra[24].

Entre el puro biografismo, quizá difícil de aseverar en un texto breve como la canción, y la ficción extrema, la autoficción poética juega con la inclusión de elementos reales y ficcionales. El oyente no tendrá la seguridad de si todo es real o inventado. Esta ambivalencia en el caso de Sabina tiene un carácter más lúdico que metafísico, aunque en ocasiones se despliegue en un intrincado juego de imágenes reales, proyectadas y percibidas con el que poner en evidencia los endebles mimbres con los que se construye una identidad. Pienso, por ejemplo, en la canción «Lo niego todo» (*Lo niego todo*, 2017), cercana en su juego de afirmaciones y negaciones al fondo del conocido poema de Pessoa «Autopsicografía».

Los elementos que con mayor frecuencia introducen la dimensión autobiográfica en sus composiciones son:

---

[23] Se trata del mismo esquema que encontramos en «Gulliver» (*Malas compañías*, 1980) o en «Seis de la mañana» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996).

[24] Véanse los trabajos de Marcela Romano (2007, 2021), Sonia Beatriz Barbero y Cecilia Malik de Tchara (2015), Guillermo Laín Corona (2021) o María Julia Ruiz (2022).

a) Uso del nombre propio: es el rasgo que los teóricos de la autobiografía, empezando por Philippe Lejeune (1994), asumen como fundamental. Aparece en versos como: «aunque eres malo, Joaquinito», de «Pero qué hermosas eran» (*19 días y 500 noches*, 1999); «te pareces al Sabina, ese que canta», de «Pacto entre caballeros» (*Hotel, dulce hotel*, 1987); «Los que me dicen 'eh, Sabina, / ten cuidado con la nicotina'», de «Eh, Sabina» (*Ruleta rusa*, 1984), o «Mi primer apellido se llamaba Martínez, / [...] mi primera frontera se llamaba Joaquín», de «Me pido primer» (*Alivio de luto*, 2005). El nombre propio es dicho, la mayor parte de las veces, por un tercero, para evitar el exceso de retoricismo de una autointerpelación o la ruptura de la verosimilitud consiguiente (no solemos referirnos a nosotros mismos por nuestro nombre, somos —simplemente— *yo*).

b) Referencias autobiográficas: el nombre propio se sustituye por alusiones a acontecimientos biográficos reconocibles por el oyente, que, ahora sí, pueden estar en boca del yo lírico. Ejemplo de ello son los siguientes versos: «que me lleven al sur donde nací», en «Pongamos que hablo de Madrid» (*Malas compañías*, 1980); las referencias a la huida a Londres, la vuelta a Madrid o la publicación de discos en «Cuando era más joven» (*Juez y parte*, 1985); la mención al nombre de sus hijas en «A mis cuarenta y diez» (*19 días y 500 noches*, 1999), o al ictus que sufrió en «Lágrimas de mármol» (*Lo niego todo*, 2017).

c) Referencias autotextuales: relevante solo cuando el autor es un autor reconocido, la presencia de referencias a obras propias se convierte en un tercer rasgo autobiográfico o autoficcional. Así sucede cuando en «El joven aprendiz de pintor» (*Juez y parte*, 1985) señala «Si no hubiera arriesgado tal vez me acusaría / de quedarme colgado en calle melancolía», misma alusión a la canción «Calle melancolía» (*Malas compañías*, 1980) que aparece en «A vuelta de correo» (*Dímelo en la calle*, 2002). Idéntico procedimiento se

encuentra en «Aves de paso» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996) con la mención del disco *Hotel, dulce hotel* (1987): «A los ojos verdes como aceitunas / que robaban la luz de la luna / de miel, de un cuarto de hotel, dulce hotel».

El reverso ficcional de este género, la autobiografía fingida, también tiene un hueco en la discografía del cantautor andaluz. Piénsese en el discurso autobiográfico ficcional, en el que el yo lírico, aunque hable en primera persona, es un personaje claramente distinto del propio Sabina, pues aparece un nombre propio o unas circunstancias biográficas inventados. Este recurso de la autobiografía inventada estructura canciones como «Cuando me hablan del destino» (*Dímelo en la calle*, 2002) o «Ay, Calixto» (*Diario de un peatón*, 2003), en las que el narrador, autodiegético según la terminología de Gerard Genette, es a la vez el protagonista de la historia, pero no coincide con el autor real que es Sabina.

Fuera ya del espacio autobiográfico, el género de la biografía ilumina canciones como «Pobre Cristina» (sobre Cristina Onassis, en *Mentiras piadosas*, 1990), «Balada de Tolito» (*Juez y parte*, 1985), «Con un par» (sobre el Dioni, *Mentiras piadosas*, 1990), «Por el bulevar de los sueños rotos» (dedicada a Chavela Vargas, en *Esta boca es mía*, 1994) o «Mi primo el Nano» (sobre Joan Manuel Serrat, *Yo, mi, me, contigo*, 1996). Su contraparte ficticia —la biografía simulada— la encontramos en canciones que, aunque puedan estar inspiradas en personas reales, no tienen marcas que remitan directamente a un referente real: «Mi vecino de arriba» (*Inventario*, 1978); «Juana la loca» (*Ruleta rusa*, 1984), o «El capitán de su calle» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996). El narrador oscila en estos casos entre homodiegético (narrador testigo en «Mi primo El Nano», por ejemplo) y heterodiegético, pero no es el protagonista de lo narrado.

El hibridismo genérico que se despliega en las canciones se extiende hasta la incorporación de formas genéricas extraliterarias

en el seno de la canción. Aun conociendo el gusto de Sabina por la variedad temática, formal y musical, sorprende la creatividad con la que asimila una variedad de géneros del discurso propios de ámbitos cotidianos para dar lugar a una obra artística. Además de los inventarios y letanías que conforman un número relevante de canciones, como se analizó páginas atrás, aparecen letras compuestas siguiendo el esquema textual propio de géneros variados. Así, toda la canción «Aves de paso» (*Yo, mi, me, contigo*, 1996) puede interpretarse desde la categoría de la dedicatoria, porque es una sucesión de homenajes y es un homenaje en sí misma dirigido a la variedad de mujeres que intervienen en la educación sentimental del yo lírico. Puede leerse como un libro instrucciones su canción «Manual para héroes o canallas» (*Malas compañías*, 1980). El género de la crónica periodística está en: «¿Hasta cuándo?» (*Enemigos íntimos*, 1998), «Cualquier tiempo pasado fue peor», cantada en televisión durante la nochevieja de 1986, y «Si te he visto no me acuerdo», para la nochevieja de 1985. Por último, las bienaventuranzas son la base de canciones como «Benditos malditos (al pil pil)» (*Diario de un peatón*, 2003) y «Más de cien mentiras» (*Esta boca es mía*, 1994), letra esta a la que Emilio de Miguel da el nombre de «bienaventuranzas laicas» (2008: 184). En una línea parecida, Sabina cuenta con canciones construidas a modo de bendiciones («Noches de boda», *19 días y 500 noches*, de 1999), peticiones, ruegos y deseos («Esta noche contigo», *Esta boca es mía*, 1994), anuncio por palabras para buscar pareja («A vuelta de correo», *Dímelo en la calle*, 2002), conversación («Como te digo una co te digo la o», *19 días y 500 noches*, 1999), adivinanza («Adivina adivinanza», *La mandrágora*, 1981) o carta («Postal de La Habana», *Yo, mi, me, contigo*, 1996).

La variedad de géneros que no pertenecen estrictamente a la narrativa o a la poesía se ve claramente en la siguiente tabla:

Tabla 3. Otras formas genéricas	
Géneros de no ficción	*Géneros no literarios*
Autobiografía	Anuncio de búsqueda de pareja
Autoficción	Adivinanza
Biografía	Bendiciones
	Bienaventuranzas
Géneros de ficción	Conversación
Autobiografía ficcional	Crónica
Biografía ficcional	Dedicatoria
	Instrucciones
	Inventarios
	Letanías
	Peticiones, deseos
	Postal

Para concluir. De la literatura a la canción

Planteado un análisis de las canciones de Sabina desde los géneros literarios, quiero terminar recordando muy brevemente que la canción, además de letra, tiene un componente musical que soporta buena parte del significado de la obra. Su dimensión sonora influye en cómo recibimos la canción, probablemente prestando una atención menor a la letra que al leer un poema o un relato, arrastrados por la fuerza de la melodía. La competencia entre la sonoridad de la palabra y la sonoridad de la

música en ocasiones opaca la primera; otras, la realza. Ambas artes, música y literatura, entran en diálogo en la canción, de forma que el significado creado por una de ellas puede ser apoyado, modificado o contradicho por la otra[25].

Despojada de la posibilidad de una lectura atenta por la imposición de un tiempo fijo para su recepción, y consciente de ello, la canción favorece la introducción de redundancias y repeticiones, tanto a nivel formal como de contenido, que guían al oyente, y a la vez esto permite la aparición de disrupciones o elementos sorpresivos que captan su atención. Sumado a ello, la perfección formal exigible al verso literario en materia de métrica y rima se relaja en el espacio de la canción. Por ello muchas canciones no suelen resistir una lectura como poemas ni como relatos —ni tienen por qué, claro está—, pues al ausentarse la parte musical hay elecciones estéticas que quedan desabridas «como puchero de pobre», según explica el propio Sabina en el prólogo a su libro *Memoria del exilio* de 1978 (cit. en García Montero, 2001: 9). Años más tarde, para el prólogo de *De los cantado y sus márgenes*, Sabina reincide en esta idea: «Es bien sabido que un buen poema puede no ser (y, con frecuencia, no es) una buena letra de canción. Y viceversa, que es el caso» (Sabina, 1987: 9).

Por ejemplo, en la canción por lo general funciona mejor la esticomitia (cuando no se rompe de forma forzada la frase en el verso) que el encabalgamiento, no así en la poesía. También sucede que la métrica de la letra no tiene por qué corresponderse con una medida fija del verso en la realización oral de la canción, pues, como apunta Griffith, más sílabas pueden cantarse en

[25] Ejemplo de esto último es la canción «Menos dos alas», de Sabina y Benjamín Prado (*Vinagre y rosas*, 2009), en la que una letra de tono triste, que homenajea al poeta Ángel González después de su muerte, se convierte en una rumba alegre, restando importancia a la pérdida en beneficio del recuerdo feliz del amigo.

menos tiempo que menos sílabas, dado que la música se impone a la métrica (Griffith, 2003: 47-48); esto puede conducir a que al eliminar el componente musical la medida de los versos pueda parecer incorrecta al ser leídos en lugar de escuchados. Pero, por otro lado, a la canción popular le cuesta desprenderse, como señala Sabina, «del estrecho, del implacable corsé (ritmo, rima, estribillo, etc.) que el género canción exige» (Sabina, 1987: 9), y perpetúa la aparente exigencia de mantener estos rasgos propios del verso más tradicional[26].

Habiendo propuesto los rasgos de la lírica y la narrativa más frecuentes en las canciones de Sabina, así como el hibridismo genérico que surge de la mezcla de géneros literarios y la inclusión de géneros del discurso de ámbito cotidiano, un análisis más pormenorizado desde esta perspectiva requeriría prestar atención a los rasgos de género que se introducen no por medio de la letra, sino de la música. Se abre con ello una nueva discusión sobre la poeticidad, narratividad y carácter reflexivo o autobiográfico de la melodía. Pero esto tendrá que quedar, inevitablemente, para otra ocasión.

BIBLIOGRACÍA CITADA

Ávila González, Francisco Javier (2006). «Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo». *Analecta Malacitana* 29.1, 71-111.

Bagué Quílez, Luis (2021). «Toda esta poesía que nunca cabe en un poema. Letras, adaptaciones y colaboraciones». En *Un antiguo don de*

[26] Así lo percibe también Griffith respecto de la rima: «While the precise varieties of rhyme are manifold, my sense is that the recurrent types in pop songs, until more taxonomic work is done, centre upon three: full rhyme; near rhyme; and deliberate non-rhyme in a rhymed setting. Most songs mix the first two» (2003: 50-51).

fluir. La canción, entre la poesía y la música, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 125-153. Mar del Plata: EUDEM.

BaileyShea, Matt (2021). *Lines and Lyrics: An Introduction to Poetry and Song*. New Haven / London: Yale University Press.

Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

Barbero, Sonia Beatriz y Malik de Tchara, Cecilia (2017). «La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice "poeta"». *RECIAL* 8.11, s/p.

Culler, Jonathan (1977). «Apostrophe». *Diacritics* 7.4, 59-69.

— (2017). *Theory of the Lyric*. Cambridge / London: Harvard University Press.

De Miguel Martínez, Emilio (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor Libros.

— (2018). «Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)». En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 89-159. Madrid: Visor Libros.

Eagleton, Terry (2016). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.

Fish, Stanley (1982). *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge / London: Harvard University Press.

Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. London / New York: Routledge.

Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

Furniss, Tom & Bath, Michael (2022). *Reading Poetry. A Complete Coursebook*. Abingdon / New York: Routledge.

García Barrientos, José Luis (2020). *La comunicación literaria. El lenguaje literario 1*. Madrid: Arco Libros.

García Montero, Luis (2001). «El mundo de Joaquín Sabina». En *Ciento volando de catorce*, J. Sabina, 7-15. Madrid: Visor Libros.

Griffiths, Dai (2003). «From Lyric to Anti-Lyric: Analyzing the Words in Pop Songs». En *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (ed.), 39-59. Cambridge / New York: Cambridge University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2008). *Estética*, vol. II. Buenos Aires: Losada.

Kukkonen, Karin (2020). *Probability Designs. Literature and Predictive Processing*. New York: Oxford University Press.

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

Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul-Endymion.

Nappo, Daniel J. (2021). *The Poetry and Music of Joaquín Sabina: An Angel with Black Wings*. Lanham / London: The Rowman and Littlefield Publishing Group.

Pozuelo Yvancos, José María (1998). «¿Enunciación lírica?». *Diálogos Hispánicos* 21, 41-76.

Prado, Benjamín (2017). «Las letras de un poeta». En *Palo seco. Letras de canciones*, J. Sabina, 7-9. Madrid: Visor Libros.

Rodriguez, Antonio (2009). «"L'épisode émotionnel" en poésie lyrique». *Vox Poetica* s/n, s/p. Disponible en *https://vox-poetica.com/t/pas/rodriguez2009.html*.

Romano, Marcela (2007). «Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina». En *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, L. Scarano (ed.), 155-170. Mar del Plata: EUDEM.

— (2021). «Presencias y figuras. Acerca de dos «complementarios» (Serrat y Sabina)». En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la poesía y la música*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 195-215. Mar del Plata: EUDEM.

Ruiz, María Julia (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 (1987). *De lo cantado y sus márgenes*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

— (2001). *Ciento volando de catorce*. Madrid: Visor Libros.

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

— (2017). *Palo seco. Letras de canciones*. Madrid: Visor Libros.

Tsur, Reuven (2008). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton / Portland: Sussex Academic Press.

Walton, Kendall (2011). «*Thoughtwriting*—in Poetry and Music». *New Literary History* 42, 455-476.

Wolf, Werner (2005). «The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization». En *Theory into Poetry: New*

Approaches to the Lyric, E. Müller-Zettelmann and M. Rubik (eds.), 21-56. Amsterdam / New York: Rodopi.

Zamarro González, Justo (2021). *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Zavala, Lauro (2015). «Hacia una semiótica de la minificción». En *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, O. Ette *et al.* (eds.), 11-20. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.