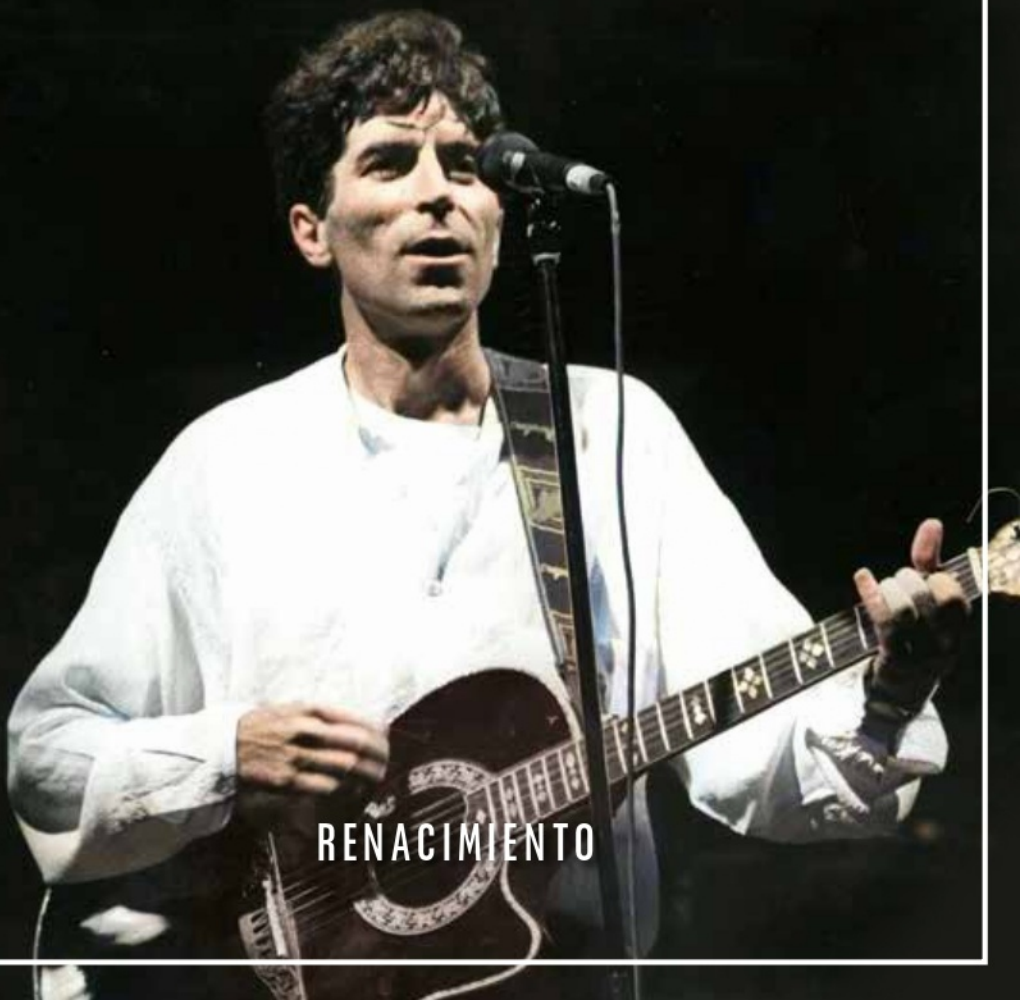
Pablo Núñez Díaz

JOAQUÍN SABINA

en la poesía de su tiempo



RENACIMIENTO

JOAQUÍN SABINA
EN LA POESÍA DE SU TIEMPO

Pablo Núñez Díaz

JOAQUÍN SABINA

EN LA POESÍA DE SU TIEMPO

SEVILLA AÑO 2025

LOS CUATRO VIENTOS
RENACIMIENTO

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

© Pablo Núñez Díaz
© 2025. Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com
POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)
tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento.
Foto de cubierta: Joaquín Sabina durante un concierto.
Juan Carlos Tuero Álvarez, 1988. Muséu del Pueblu d'Asturies.
Imagen de contracubierta: Anuncio publicado en *La Hoja del Lunes* (16/06/1980). Archivo personal de Chema Castañón.
Corrección: Óscar Gómez Rollán y Celia Corral Cañas (No te comas más comas)

DEPÓSITO LEGAL: SE 930-2025 • ISBN: 979-13-87552-73-2
Impreso en España • Printed in Spain

TRENES QUE IBAN HACIA EL NORTE

El Café-Concierto estaba situado en el número 22 de la calle Ezcurdia de Gijón, casi enfrente de la escalera número 6 de la Playa de San Lorenzo. Este local de actuaciones en directo, en el que cabían unas cincuenta o sesenta personas, lo regentaban el diseñador gráfico y productor musical Paco Currás y los músicos Felipe del Campo y José Luis Bottamino. Los conciertos de Joaquín Sabina los organizó Currás. «El primero, hacia 1979 o 1980 –señala–. Sabina tenía un representante en Santander que llamaba para ofrecer sus actuaciones. Me envió una cinta. La primera vez, Joaquín vino con Teresa Cano, que le hacía los coros»[1]. Para asistir a los conciertos del local no había que abonar entrada: los ingresos llegaban solo a través de las consumiciones. Cuando Sabina volvió al Café-Concierto por segundo año, Currás y el cantante, que hicieron amistad por la música y porque ambos habían residido en Londres, se acercaron a una tienda de discos de la céntrica calle de San Bernardo, Discoteca, para ver si había ejemplares de *Inventario* (1978), el primer álbum de Sabina.

1. Todas las declaraciones de Paco Currás las tomo de la correspondencia mantenida con él, con fecha 1 de febrero de 2025.

Curiosamente, no había ninguno. La dependienta confesó que no conocía al cantante, que no le sonaba, y Currás le respondió: «Pues aquí lo tienes». La tercera vez, el promotor recuerda que surgió un contratiempo que estuvo a punto de truncar la carrera del artista:

> Entró al local un indigente que tenía una camada de gatos colgados por la indumentaria. El público se reía, y Sabina pensó que se reían a destiempo de lo que él estaba cantando. Salió del bar, se apoyó en la pared del edificio y decía lloroso que lo iba a dejar: «Yo no vuelvo a cantar más». Entonces le comenté la circunstancia de los gatos (no prestó mucha atención al detalle, solo que había una causa ajena, estaba ausente) y después de un abrazo de ánimo y de decirle que «estás a punto de saltar arriba», volvió y terminó el bolo como siempre.

En el periódico *La Hoja del Lunes*, de 16 de junio de 1980, página 8, aparece el anuncio de las actuaciones del cantante: «Café-Concierto. Pub Música Viva. A partir de hoy, tarde y noche. Joaquín Sabina». Así pues, se programaban varios días de actuaciones, con dos pases cada jornada. Currás comenta también que Sabina paseaba mucho por Gijón, que su zona favorita era Cimadevilla (el antiguo barrio de pescadores, muy bohemio y noctámbulo) y que siempre llevaba con él un libro.

Ya está bien documentado el período en que Joaquín Sabina (Úbeda, Jaén, 1949), tras sus años londineses y el tiempo de mili en Mallorca, se estableció en Madrid para grabar un disco y empezar a darse a conocer en las pequeñas salas de la capital (Miguel, 2005: 105-114; Menéndez Flores, 2018a: 47-61). Durante los años de 1978 y 1979, además, compaginaba la actividad musical con la

colaboración periodística, como entrevistador en la revista *Carta de España* (Menéndez Flores, 2018a: 59-60). En uno de los locales en que actuaba, el Koya, en la calle Limón, que tenía un aforo máximo de veinte personas, Sabina vivió otra situación incómoda relacionada con la falta de comunicación con el público: esta vez el problema no fue que el artista malinterpretara unas risas, sino que en el local no se permitía aplaudir, para evitar las quejas de los vecinos. Maurilio de Miguel señala que «[e]ra imposible averiguar si aquel silencio de sordomudos, con todo aparato de gesticulaciones, inhibía entusiasmo o desaprobación, si es que no significaba otra cosa que indiferencia» (Miguel, 2005: 107-108).

Menéndez Flores indica que Sabina fue convirtiéndose, «ya bien entrado el 79, en asiduo de las pequeñas salas de conciertos del foro», y menciona que actuó, «con bastante frecuencia», en lugares como el citado Koya, el Song Parnass de la calle Primavera y en la Sala Vihuela, situada en los bajos del rascacielos Torre de Valencia, en la calle O'Donnell, donde presentó *Inventario* (Menéndez Flores, 2018a: 49-50). Julio Valdeón hace referencia a otros dos locales que frecuentó: La Aurora y El Rincón del Nuevo (2017: 51). Y, por supuesto, todas las fuentes destacan el impacto que tendrá para el artista su llegada a La Mandrágora, en la Cava Baja, donde alcanzó la popularidad con Javier Krahe y Alberto Pérez, sobre todo a partir de su actuación, el 21 de mayo de 1981, en el programa «Esta Noche», de Televisión Española (TVE), que dirigía Fernando García Tola y presentaba Carmen Maura. A partir de ahí, el caché de Sabina se elevó considerablemente. Sabina, Krahe y Pérez grabarán el disco titulado precisamente *La Mandrágora*, en 1981, con Antonio Sánchez Ferlosio, «Chicho», hermano del novelista Rafael Sánchez Ferlosio, a la guitarra.

El objetivo principal de este libro es comprender la figura de Joaquín Sabina en el contexto de la poesía española contemporánea. Los lectores tienen a su disposición biografías muy valiosas del cantante, y en los últimos años se ha alcanzado un número considerable de estudios académicos sobre su obra, que analizan el corpus de sus letras, que investigan la construcción de su figura autorial, o incluso tratan de manera específica la cuestión de si Sabina puede considerarse o no poeta. En el caso de este trabajo, asumiendo y partiendo del valor de las investigaciones ya publicadas, se tratará de añadir un nuevo enfoque que nos permita aproximarnos a la trayectoria de Sabina en relación con lo que ocurría en el panorama poético del momento, y con las relaciones de colaboración y de amistad con otros escritores, las iniciativas editoriales, la difusión, etcétera.

El método consistirá, primeramente, en el acercamiento a su trayectoria biográfica –a partir de las biografías, de sus propios textos, de entrevistas y declaraciones a los medios de comunicación, de los textos periodísticos sobre sus conciertos, sus libros y sus apariciones públicas–, tratando de comprender al cantante en su realidad radical, siguiendo el concepto orteguiano. Esta aproximación se centrará en los elementos que ayudan a comprender al Sabina más vinculado a su vocación literaria. Así, su trayectoria se irá integrando con el estado de la poesía española en algunos momentos clave.

En esta mirada a la figura de Sabina habrá también matices nuevos por el hecho de realizar el análisis desde el norte de España. De este modo, se ofrecen algunos datos poco conocidos sobre determinados conciertos y apariciones públicas, y se persigue configurar un panorama que enriquezca las aproximaciones más

amplias, incluso totalizadoras, que por lo general toman como referencia Madrid. Como muestra de ello puede consultarse el Anexo 6, que revela la significación de una ciudad concreta en cuanto a conciertos y a actos literarios del cantante[2].

Al mismo tiempo, para comprender a Joaquín Sabina se realizará un acercamiento a su ideología. Si las opiniones ideológicas «son usualmente discursivas», también es cierto que «no solo son expresadas por el discurso» (Van Dijk, 2005: 34). Y este extremo tiene que ver con el modo en que se configuró la identidad del escritor y del sujeto poemático. Como afirman Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero:

> el compromiso poético, como forma de documento histórico, ha de estudiarse tanto en el nivel de los contenidos, como en el de las formas, así como en el de las relaciones dialécticas y en constante fluctuación que se establecen entre ambos niveles dentro de los sistemas literarios y las correlaciones que establecen con los sistemas sociales e ideológicos (2017: 186).

Por eso, el análisis que se llevará a cabo en este trabajo tendrá un enfoque amplio, y no se limitará a la interpretación de los versos del autor.

---

2. En este punto, no estará de más aclarar, por evidente que pueda resultar, que la «ciudad del norte» que aparece en «Cuando aprieta el frío», de *El hombre del traje gris*, escrita a medias con Benjamín Prado, o el «pueblo con mar» de «Y nos dieron las diez», de *Física y química*, no tienen por qué referirse a ninguna ciudad del norte de España, ni seguramente a ninguna ciudad concreta, si la historia narrada es ficción (Sabina explica cómo la inspiración llegó de vivencias en distintas ciudades, en declaraciones a Juan Puchades recogidas en Valdeón, 2017: 204-205).

Para alcanzar los objetivos planteados, se tendrán muy presentes las letras de los diecisiete álbumes de Joaquín Sabina, que van desde *Inventario* (1978) hasta *Lo niego todo* (2017)[3], a partir del cancionero *Con buena letra* (2007b), que incluye hasta el disco *Alivio de luto* (2005), y sumando a dicho cancionero los encartes que acompañan a los tres discos siguientes: *Vinagre y rosas* (2009), *La orquesta del Titanic* (2012) y el mencionado *Lo niego todo*. Al mismo tiempo, la lectura se completará con una nueva escucha atenta de las canciones, por si hubiera algún tipo de discrepancia que convenga señalar, tanto en los discos como en las versiones de los conciertos. De la misma manera, se recurrirá al corpus de poemas que Sabina ha publicado a lo largo de su carrera, principalmente al libro *Ciento volando de catorce* (2001a).

Los sucios trenes en los que viajó el joven Sabina –o el personaje que él construye en sus canciones– seguramente no le llevaron al norte de España, sino a Madrid (desde la estación de Linares-Baeza). Como el cantante menciona en el concierto de *Joaquín Sabina y Viceversa* (1986), «Cuando era más joven» narra una historia de cuando «los trenes eran animales mitológicos que significan la huida, la fuga, la vida, la libertad». Pero no olvidemos que el autobiografismo de sus letras debe tomarse con

3. *Inventario* (1978), *Malas compañías* (1980), *Ruleta rusa* (1984), *Juez y parte* (1985), *Hotel, dulce hotel* (1987), *Mentiras piadosas* (1990), *Física y química* (1992), *Esta boca es mía* (1994), *Yo, mí, me, contigo* (1996), *Enemigos íntimos* (1998) –de Joaquín Sabina y Fito Páez–, *19 días y 500 noches* (1999), *Dímelo en la calle* (2002), *Diario de un peatón* (2003), *Alivio de luto* (2005), *Vinagre y rosas* (2009), *La orquesta del Titanic* (2012) –de Joaquín Sabina y Joan Manuel Serrat– y *Lo niego todo* (2017).

cautela, ya que el músico quiere que sus canciones sean «mentiras maravillosas que consuelan»[4]. Esa intensa aventura ha sido la de un músico, pero también la de un estudiante universitario que quería ser poeta (que era poeta) y que pensaba dedicarse a dar clases de literatura en un instituto de provincias. Sin olvidarnos del cantante de éxito, este libro tratará de iluminar un poco más la figura de ese otro Sabina, o esa parte de Sabina, atendiendo al contexto concreto de la historia de nuestra literatura.

A lo largo de todo el trabajo se hará especial énfasis en los vínculos entre poesía y música. No en vano, este volumen forma parte del proyecto de investigación +PoeMAS, «MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea» (PID2021-125022NB-I00), dirigido por los profesores de la UNED Guillermo Laín Corona y Clara I. Martínez Cantón, que apuesta por unir el esfuerzo investigador con la vocación divulgativa. En el siguiente epígrafe me detendré en este proyecto y en otras iniciativas académicas sobre el tema, pero señalaré ya que en la página web de PoeMAS, https://poemas.uned.es, puede verse como la obra de Joaquín Sabina está muy presente tanto en la base de datos de canciones y textos como en distintos libros, artículos y ponencias del equipo de investigadores.

4. Entrevista de Mercedes Milá a Joaquín Sabina, «Séptimo», La 2, min. 05:33, https://www.youtube.com/watch?v=IxIqQIwlCI0 [consulta: 06/12/2024].

Poesía y música: Joaquín Sabina en los estudios literarios

Tanto el número como la relevancia de los estudios sobre Joaquín Sabina que se han publicado en el ámbito de la investigación literaria evidencian, por un lado, un cambio de perspectiva respecto a las relaciones entre la poesía y la música, y, por otro, un interés específico y muy relevante en la obra del cantautor. En lo que se refiere al primer aspecto, la concesión del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan en 2016 supuso una revalidación y un impulso a la valoración de las letras de canciones, si bien el galardón suscitó una «tremenda controversia», que demuestra «la reticencia, generalizada aún en ciertos sectores, a considerar el fenómeno de la *canción de autor* equiparable a las más altas expresiones de cultura» (Noguerol, 2021: 1). En dicho debate ha sido central la inevitable pregunta de hasta qué punto la letra de una hermosa canción se sostiene cuando se lee sin la música, así como la referencia a textos cuya presencia en el canon de la literatura no se discute y que nacieron para ser cantados (por ejemplo, las jarchas).

Pero no es este el lugar para abordar un problema tan complejo y tan debatido en el ámbito de la teoría literaria. Baste señalar que, si el Nobel a Bob Dylan reforzó las razones de estudiar la canción de autor desde la perspectiva literaria, y favoreció que se desterraran prejuicios, en el contexto académico ya contábamos con avances investigadores; en el caso de los trabajos sobre Sabina, sobre todo desde comienzos del siglo xxi. La evolución natural de dichas aportaciones sobre poesía y música dio lugar a un proyecto de investigación universitario, Canción de autor en español (CANTes), financiado de 2016 a 2018 por la Universidad

de Salamanca. CANTes tuvo como investigador principal a Emilio de Miguel Martínez, cuyo testigo fue tomado por Francisca Noguerol Jiménez, catedráticos del Departamento de Literatura española e hispanoamericana. La presentación del proyecto resulta esclarecedora:

> El presente proyecto pretende demostrar la relevancia de la *canción de autor* en español y destacar el incuestionable valor literario de sus letras. Así, abordará las adaptaciones de textos literarios realizadas por reconocidos cantautores, las diferencias existentes entre la labor realizada por autores que combinan la composición de letras de canciones con la elaboración de poemas y el impacto de la *canción de autor* en importantes títulos de la narrativa en español, así como otras relaciones entre música y literatura derivadas del corpus considerado. Todo ello contribuirá, además, a un mejor conocimiento de unos textos especialmente atractivos para la enseñanza de la literatura en el aula, objetivo pedagógico central en la presente investigación[5].

Estas líneas ponen de manifiesto el interés poliédrico del tema que nos ocupa, que tiene que ver con las musicalizaciones, con la diferencia entre una letra de canción y un poema, y con la presencia de la canción de autor en la narrativa, entre otros aspectos, sin olvidar la vertiente pedagógica. Además de los dos investigadores principales, en el proyecto han participado –tomo como referencia la última nómina de participantes[6], a la que añado su adscripción actual– Alba Agraz Ortiz, María José Bruña Bragado, Ana Sofia

5. Cito de la página web del proyecto, https://diarium.usal.es/cantes/ [consulta: 24/01/2025].

6. https://diarium.usal.es/cantes/20-2/ [consulta: 20/02/2025].

Marques, Sheila Pastor, María Ángeles Pérez López y Javier San José Lera (todos ellos de la Universidad de Salamanca), Raquel Crespo Vila (Universidad Rey Juan Carlos), Javier García Rodríguez (Universidad de Oviedo), Rocío Rodríguez Ferrer (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Sara Sánchez Hernández (Universidad de Burgos).

Siguiendo la senda de CANTes, desde enero de 2019 la UNED ha liderado PoeMAS, una iniciativa que se ha configurado a partir de dos proyectos de generación de conocimiento consecutivos, financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y que se han desarrollado entre enero de 2019 y diciembre de 2021, el primero, y el segundo desde septiembre de 2022, con agosto de 2025 como fecha de finalización (a expensas de un posible nuevo proyecto). Los investigadores principales han sido Guillermo Laín Corona y Clara I. Martínez Cantón, del Área de Literatura española y del Área de Teoría de la literatura, respectivamente, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED[7]. Una de las aportaciones más

7. Además de Laín Corona y Martínez Cantón, el equipo del proyecto lo integran Guillermo Aguirre Martínez (Universidad Complutense de Madrid), Rosario Algar Parejo (UNED), Francisco Javier Ayala Gallardo (Universidad del País Vasco), Rocío Badía Fumaz (Universidad Complutense de Madrid), José Ángel Baños Saldaña (Universidad de Castilla-La Mancha), Helena Bermúdez Sabel (Universidad de Neuchâtel), Salvador Calderón de Anta (Profesor de Enseñanza Secundaria e investigador predoctoral de la Universidad de Sevilla), José Cárdenas Zabala (bibliotecario de la Universidad de Sevilla e investigador independiente), Romina de León (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET), Gimena del Río Riande (CONICET), Irene Domínguez Gómez (investigadora independiente), María Esteban Becedas (UNED), Esteban García Bernal (Universidad de Salamanca), Margarita García Candeira (Universidad de Huelva), Berta García Faet (Uni-

patentes y accesibles a cualquier público es la base de datos de la página web https://poemas.uned.es, que recoge un corpus de poemas musicalizados, o de canciones que establecen relaciones de intertextualidad con determinados poemas. El repositorio, de fácil acceso y con distintas posibilidades de búsqueda, ha sido trabajado por los investigadores para ofrecer transcripciones fiables tanto de los poemas como de las letras de las canciones, datos de publicación, anotaciones sobre las diferencias entre el poema y su musicalización, etc. La página del proyecto también ofrece una serie de discografías de grandes autores de nuestras letras, preparadas por Fernando González Lucini, así como portales dedicados a los distintos géneros musicales. Las investigaciones publicadas, las referencias de las intervenciones en congresos, y los vídeos de distintos seminarios y de entrevistas realizadas por miembros del

---

versidad Complutense de Madrid), Juan Gómez Espinosa (profesor de Música y doctor en Filología Hispánica por la UNED), Florian Homann (Universidad de Münster), Álvaro Luque Amo (Universidad Complutense de Madrid), Clara Marías (Universidad de Sevilla), Carlos Martínez Domingo (profesor de Música e investigador predoctoral de la UNED), Pablo Núñez Díaz (Universidad de Oviedo), Rocío Ortuño Casanova (UNED), Irene Palencia Mora (University of York), Antonio Portela Lopa (Universidad de Burgos), Sabrina Riva (Universidad Nacional de Mar de Plata), Elia Romera-Figueroa (Universidad Autónoma de Madrid), María Julia Ruiz (Universidad Nacional del Litoral), Pablo Ruiz Fabo (Universidad de Estrasburgo), Amaranta Saguar García (Universidad Complutense de Madrid), Alejandro Sánchez Cabrera (Universidad de Salamanca), Guillermo Sánchez Ungidos ((Universidad de Castilla-La Mancha), Víctor Simón Ruiz (Universidad de Granada), Javier Soto Zaragoza (Universidad de Almería), Abdón Torresano Ramón (UNED) y Junwei Zhou (Universidad Complutense de Madrid). Del proyecto también han formado parte investigadores como Marcela Romano (Universidad Nacional de Mar del Plata).

proyecto en La 2 de Televisión Española pueden consultarse en una de las secciones de la página[8].

Evidentemente, a estos proyectos, insoslayables por su carácter institucional y orgánico y por sus resultados, hay que sumar otros muchos avances investigadores, no solo de la península. Así, ha de tenerse en cuenta, por ejemplo, el importante trabajo realizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata, a través de los estudios de Marcela Romano y de los investigadores que han seguido su magisterio, con anterioridad a los citados proyectos y también en el marco del segundo de ellos, como tendremos ocasión de ver.

Ciñéndonos al caso de Joaquín Sabina, en el marco de los estudios literarios, llama la atención un trabajo prácticamente pionero de Francisca Noguerol sobre la canción «Medias negras», titulado «El grado pleno de la escritura. (Análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina)» (Noguerol, 1992). En 2001, Luis García Montero firmó el prólogo a *Ciento volando de catorce*, titulado «El mundo de Joaquín Sabina», y seguidamente Juan Pablo Neyret publicó dos artículos en la desaparecida *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, de la Universidad Complutense de Madrid: «Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en *Ciento volando*» y «Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina» (Neyret, 2002 y 2004, respectivamente). También en *Espéculo*, en 2004, Lola Pérez Costa firmó el artículo «La melancolía en la obra de Joaquín Sabina» (Pérez Costa, 2004). Al año siguiente, Emilio de Miguel Martínez firmó el trabajo «Sabina, letra inspirada», en dos partes, en los libros de homenaje a Víctor García de la Concha y a Fernando Lázaro Carreter (Miguel Mar-

8. https://poemas.uned.es/resultados/ [consulta: 20/02/2025].

tínez, 2005a y 2005b): la primera parte aborda el tema «Sabina y el mundo» (Construcción y pintura de un mundo con moral propia, y Toma de posturas políticosociales), mientras que la segunda está dedicada a «Sabina y su mundo» (Autorretratos, y Sabina en amores). En 2007, Marcela Romano publicó el capítulo «Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina», en el volumen *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, que tuvo como editora a Laura Scarano y que apareció en la mencionada Universidad Nacional de Mar del Plata.

La primera monografía sobre Sabina desde los estudios literarios fue *Joaquín Sabina. Concierto privado*, en la colección Biblioteca Filológica Hispana de la editorial Visor. En este libro, Emilio de Miguel Martínez demuestra, a partir de una selección de canciones, que toda la obra del cantautor «se vuelca en dos grandes bloques que, con denominaciones muy abiertas, podríamos definir como *El mundo de Sabina*, y *Sabina y el mundo*» (Miguel Martínez, 2008: 20-21):

> En el primero, además de la canción de tema amoroso, encontraremos la expresión de sentimientos, anhelos, sueños, confesiones y proyecciones personales. En el segundo se agrupan aquellas canciones en que prima la presencia de la realidad externa. Naturalmente no hay ausencia de subjetivismo en el bloque ocupado por la realidad objetiva y externa, que caracteriza más al segundo grupo, ni está ausente del primero el mundo objetivo, la realidad política y social (2008: 21).

Los temas seleccionados para este lúcido recorrido por la trayectoria del autor son «De purísima y oro», «Como te digo una co te digo la o», «Barbi Superestar», «Una canción para la Magdale-

na», «Ahora que», «A mis cuarenta y diez», «El caso de la rubia platino», «Pero qué hermosas eran», «Noche de bodas», «Cerrado por derribo», «Dieguitos y mafaldas», «Donde habita el olvido», «19 días y 500 noches», «Ruido» y «Más de cien mentiras». Como pude observarse, salvo «Ruido» y «Más de cien mentiras», de *Esta boca es mía* (1994), las canciones del «repertorio» de este *Concierto privado* pertenecen al disco *19 días y 500 noches* (1999).

Desde la publicación del libro de Emilio de Miguel, han aparecido al menos otras cuatro monografías y dos volúmenes colectivos de estudiosos de la literatura española. En primer lugar, respecto a las monografías, Justo Zamarro publicó en 2019 *Ciudad Sabina. Guía básica para sabineros*, y en 2020 hizo lo propio con *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*, un trabajo elaborado a partir de la tesis doctoral que defendió en 2017 en la Universidad de Viena, bajo la dirección de Wolfram Aichinger, y que está disponible en línea (Zamarro González, 2017). En 2021, se publicó el libro de Daniel J. Nappo *The poetry and music of Joaquín Sabina. An angel with black wings*, lo que supuso enriquecer los trabajos sabinianos desde una perspectiva inesperada: la publicación de un ensayo académico sobre el autor en inglés, cuando su público y sus lectores son eminentemente hispanohablantes (es evidente que los conciertos de Sabina en el Royal Albert Hall de Londres o en el Madison Square Garden de Nueva York, en 2023, estaban pensados para el público de habla española)[9]. Nappo afir-

9. Un caso similar sería la ponencia «Joaquín Sabina: wit within the verse. An exploration of the humorous implications of his poetic metrics», de Pablo Núñez Díaz, Guillermo Marco Remón y Clara I. Martínez Cantón, en el congreso internacional Plotting Poetry 7: Metres of Humour, celebrado en Einsiedeln (Suiza) (organizado por la Universidad de Basilea y el Special In-

ma que «Sabina is not only one of the finest rock or pop music lyricists in any language, but also one of the most accomplished Spanish poets of the past fifty years» (2021: 18). La edición en español de este libro de Nappo se encuentra en proceso de publicación en la editorial Eolas, con prólogo de Guillermo Laín. Por último, en el estudio *La biblioteca de Joaquín Sabina. Influencias e intertextualidades en sus letras*, Javier Soto Zaragoza sistematiza con rigor un aspecto de mucho interés en la obra de Sabina.

Respecto a los dos libros colectivos, se trata de *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (Laín Corona, ed., 2018) y *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción* (Laín Corona, ed., 2024), de la colección Visor Literario. El primero de ellos se aproxima a los elementos autobiográficos en las canciones del autor (Menéndez Flores, 2018b), la discusión sobre su condición o no de poeta (Laín Corona, 2018), las técnicas y recursos narrativos que utiliza en sus canciones (Miguel Martínez, 2018a), las significaciones de los lugares que aparecen en el «atlas» que conforman sus canciones (Ortuño Casanova, 2018), el estudio de los cuatro poemas que publicó en revistas literarias en sus años en la Universidad de Granada (García Candeira, 2018) y una aproximación a sus sonetos (Neira, 2018).

Por su parte, *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, título que alude a la canción «Siete crisantemos», del álbum *Esta boca es mía* (1994), y a los siete capítulos que, de acuerdo con lo apuntado por el editor en su prólogo, «son el resultado de siete nombres que se la pasan bien escribiendo sabinadas, pero no son

---

terest Group «Digital Literary Stylistics» de la Alliance of Digital Humanities Organizations, ADHO), 26-28/06/2024. Un resumen de la ponencia se ha publicado en Kočnik *et alii*, 2024: 139.

pocas las horas solitarias y sufridas de teclado en el ordenador, ni hay manera –humana o poshumana– de desprenderse del peso triste de la burocracia» (Laín Corona, 2024b: 11). En el libro se investigan diversos temas: la importancia del humor en la vida y en la obra de Sabina, «y en la figuración pública de su persona» (Laín Corona 2024a: 83); la postura autorial y el imaginario del cantante a través del pregón que dio en el Carnaval de Cádiz en 2019 (Esteban Becedas, 2024); se revisan las críticas de Sabina a las letras de la música rap en España (Simón Ruiz, 2024); la «temporalidad disruptiva» en Sabina, a través de los personajes de Peter Pan, Dorian Gray, Drácula (Ruiz, 2024); una investigación en la que se establecen «vínculos y discrepancias entre las representaciones sabineras y otras concepciones ideológicas de la hispanidad» (Ortuño Casanova, 2024: 244); un capítulo sobre la complejidad de la huella de Bob Dylan en Sabina (García Candeira, 2024), y un estudio sobre los rasgos líricos y los rasgos narrativos que aparecen en las letras del autor, y a la mezcla de géneros literarios que se da en ellas (Badía Fumaz, 2024).

A las monografías y los volúmenes colectivos habría que añadir diversos artículos, como los de Rodríguez Pequeño (2020), Soto Zaragoza (2019, 2023a, 2023b, 2024a, 2024b, 2024c y 2025), Laín Corona (2021), Núñez Díaz (2021), Ruiz (2021 y 2022), Moya (2023), etcétera, y otros capítulos de libro de los últimos años, como el de García Candeira (2021), publicado en el libro colectivo *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, cuyas directoras fueron Romano, Lucifora y Riva (2021) y que apareció en la editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Al margen de los estudios académicos de literatura, se han publicado importantes aportaciones para la investigación sobre Joa-

quín Sabina, como las biografías firmadas por Maurilio de Miguel (1996 [1.ª edición, 1986], 2005), Javier Menéndez Flores (2003 y 2018a), Joaquín Carbonell (2012) y Julio Valdeón (2017). Asimismo, Menéndez Flores es autor de un libro de conversaciones con Sabina que también resulta fundamental para cualquier acercamiento a la obra del artista (Sabina y Menéndez Flores, 2006), y de una aproximación a los recursos literarios y a las referencias culturales que aparecen en su cancionero (Menéndez Flores, 2016). También aborda dichos recursos literarios el poeta Jesús Beades, en un volumen que está previsto que se publique este mismo año (Beades, en prensa).

Además, Juan Puchades y Valdeón han firmado conjuntamente una guía de escucha de las canciones de Sabina (Puchades y Valdeón, 2024); mientras que el propio Puchades y Víctor Robledo, en sendas monografías, han profundizado en los entresijos de uno de los discos más relevantes de Sabina, *19 días y 500 noches* (1999) (Puchades, 2019, y Robledo, 2019). También puede mencionarse el libro que Francisco Sierra Ballesteros ha publicado sobre Sabina y el Club de Rota (el grupo de amigos que formó con Ángel González, Luis García Montero, Almudena Grandes, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, José Manuel Caballero Bonald…) (Sierra Ballesteros, 2019).

De igual modo, han resultado de mucho interés para los estudios sabinianos los libros que Benjamín Prado ha dado a la imprenta sobre su colaboración con Sabina para la escritura de las letras de los discos *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo*, que permiten comprender el trabajo conjunto de taller de los dos autores (Prado, 2009b y Sabina y Prado, 2017). Y, relacionados con el reconocimiento del interés literario del autor, resultan significativos textos

como la introducción de Benjamín Prado a *Con buena Letra* (Prado, 2002b), el capítulo de Felipe Benítez Reyes en *A vuelta de correo. Sabina epistolar* (Benítez Reyes, 2007), el prólogo de Emilio de Miguel y el epílogo de García Montero al libro de poemas *En román paladino* (Miguel Martínez, 2018b; García Montero, 2018), entre otros.

Los estudios sobre Sabina han encontrado un importante cauce para su divulgación en la labor desarrollada por el colectivo Peor para el Sol, que todos los años organiza en Úbeda una serie de actividades sobre el artista y sobre la canción de autor en general. Entre sus iniciativas se encuentran las Jornadas Sabina por Aquí, que ya han cumplido once ediciones y en las que han intervenido investigadores y poetas como Fernando Beltrán, Luis Alberto de Cuenca, Javier García Rodríguez, Raquel Lanseros, María Ángeles Pérez López, Amanda Sorokin, etc. La mayoría de los trabajos que conforman el libro *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (Laín Corona, ed., 2018) fueron presentados en el curso de Extensión Universitaria de UNED Jaén impartido en 2017 en el marco de las jornadas[10]. El propio Sabina intervino en tres ediciones de las jornadas, en concreto en las ediciones segunda, tercera y sexta (2015, 2016 y 2019), para leer poemas junto a Benjamín Prado, Luis García Montero y Fernando León de Aranoa –director del documental *Sintiéndolo mucho* (2022)– en la Iglesia de San Lorenzo.

---

10. El colectivo Peor para el Sol programa también conciertos, exposiciones, el Concurso Internacional de Canción de Autor «Sabina por aquí»… Además, ha sido uno de los impulsores del Espacio de Creación Joaquín Sabina, que el Ayuntamiento de Úbeda prepara actualmente en el Palacio Marqués de Mancera.

El Joaquín Sabina que actuó en Asturias a finales de los años setenta todavía se encontraba relativamente cerca del estudiante de Filosofía y Letras, rama de Románicas, de la Universidad de Granada, letraherido por las lecturas de César Vallejo y de Pablo Neruda, por influencia de su amigo el poeta Pablo del Águila (Granada, 1946-1968), que tenía antes como prioridad la literatura que la música:

> Soy un chico de Úbeda, hijo de un inspector de policía, que se va a Granada a estudiar Filosofía y Letras y que se encuentra a un tipo que se llama Pablo del Águila. Hasta ahí la guitarra no aparece para nada. Lo que aparece inmediatamente con Pablo del Águila es Neruda y Vallejo. Me da, en el mismo día, *Los versos del Capitán*, de Neruda, y *Poemas humanos*, de san César Vallejo. Entonces me vuelvo loco, pero absolutamente loco. Sí tenía una guitarra porque cantaba canciones de Los Brincos y de Atahualpa Yupanqui, pero Pablo empezó a proponerme otras cosas (Sabina, en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 140).

En una entrevista televisiva, Sabina señala que en ese momento es cuando empieza «realmente mi interés serio por la poesía», y afirma que *Los versos del Capitán* y *Poemas humanos* «hasta hoy son los dos libros que más me han marcado»[11]. En otro momento, recuerda que al encontrarse con Del Águila, «un tipo muy guapo [...] que iba con una bufanda roja que le llegaba hasta el suelo»,

11. Entrevista a Joaquín Sabina en el programa «Capitulares», La 2, Televisión Española, 10/01/2014, min. 00:51 https://www.rtve.es/play/videos/capitulares/capitulares-joaquin-sabina/2299867/ [consulta: 08/02/2025].

lo que el escritor granadino le da son *Residencia en la tierra* y *Los versos del Capitán*, de Neruda, y algo de Vallejo gracias a que había estado en Madrid con el poeta Félix Grande (Mérida, Badajoz, 1937-Madrid, 2014) (Sabina, en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 257-258). La amistad con Pablo del Águila hizo también que Sabina tomara conciencia ante la realidad política, en pleno Mayo del 68, pues le convenció «de que aquello nos concernía íntimamente» (2006: 258). Así pues, sin haber cumplido los veinte años, Sabina ya se había encontrado con dos elementos que, una vez asimilados y desarrollados de manera personal, serán clave en su carrera artística: por un lado, un lirismo que iba más allá de las lecturas habituales bajo el franquismo y, por otro, la preocupación social y política, que en su caso será tratada, sobre todo, con humor y con ironía, y que no madurará realmente hasta el período 1972-1975, ya en Londres (Miguel, 2005: 71). Además de la influencia de Pablo del Águila, ha de tenerse en cuenta su amistad con otros universitarios como Carlos Cano, Fanny Rubio, Javier Terriente y Juan de Loxa, con quienes participa en Granada «en una bohemia activa y agitadora» (Miguel, 2005: 48).

Para 1968, la poesía española atraviesa un período de cambio, debido al agotamiento de la poesía social, iniciado unos años antes (Prieto de Paula, 2021: 30-33). Es decir, había perdido relevancia aquella poesía que, al priorizar la toma de conciencia política y el compromiso, trataba de llegar al público de un modo particularmente comunicativo y con un propósito de contribuir a cambiar la realidad. Se trata de una poesía cultivada por poetas de la primera generación de posguerra, como Gabriel Celaya –recuérdese su paradigmático poema «La poesía es un arma cargada de futuro»– o José Hierro, pero también autores de la segunda generación de

posguerra, o generación del 50 o de medio siglo, que se iniciaron en el socialrealismo. Son los casos de Jaime Gil de Biedma, Ángel González o el primer José Ángel Valente, aunque estos poetas del 50 acentuaron «el distanciamiento y la ironía», y tuvieron «una mayor exigencia en el tratamiento formal del poema» (Prieto de Paula, y Langa Pizarro, 2007: 55). Así, para la última década del franquismo, la poesía social empezaba a ser cosa del pasado, y la «conexión socialrealista» de los escritores de los cincuenta «más afines a dicha estética quedaba deshecha en general antes de 1965» (Prieto de Paula, y Langa Pizarro, 2007: 55-56). «En relación con la poesía de la que derivaba y a la que terminaría por sustituir en la práctica, la canción de autor resolvía un obstáculo en que aquella había quedado trabada: la contradicción entre la *inmensa mayoría* a que programáticamente se dirigía y la escasez final de sus receptores» (Prieto de Paula, 2021: 34-35).

La generación que tomará las riendas para plantear una renovación del panorama poético será, precisamente, la generación a la que pertenece Joaquín Sabina, que es la de los nacidos entre 1939 y 1953 (siguiendo el planteamiento de Julián Marías respecto a las generaciones), conocida como «generación del 68». No olvidemos que Sabina nace en 1949. Entre 1966 y 1968, saldrán de imprenta algunos libros fundamentales de varios poetas nacidos en el período indicado: en 1966 se publica *Arde el mar*, de Pere Gimferrer; en 1967, *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán, y *Teatro de operaciones*, de Antonio Martínez Sarrión, y en 1968, *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, y *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal. Y pronto aparecerán tres antologías «con una clara voluntad de lanzamiento generacional» (Lanz, 2011: 25). La primera de ellas será

Nueve novísimos poetas españoles (1970), de José María Castellet, que «cumplió inmejorablemente una función publicitaria y actuó como agente propagador de un modelo estético al que quedaba reductivamente unida la nueva generación» (Iravedra, 2016: 29). Los poetas seleccionados fueron Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.

Los novísimos supusieron una «ruptura» con la poesía realista, desde unas bases que para Castellet están relacionadas con factores extraliterarios: pertenecen a la primera generación que se forma de acuerdo con los presupuestos de los medios de comunicación de masas y de espaldas a sus mayores (Castellet, 1970: 20-21), y ofrecerán una escritura vanguardista en la que el culturalismo tendrá un peso notable, rechazarán la tradición literaria española inmediata, con un fuerte interés por otras literaturas, y no desdeñarán elementos como la reflexión sobre la propia poesía, el irracionalismo, el *collage*, etc. (sobre los novísimos, *vid*. Prieto de Paula, 1996; Lanz, 2011; Iravedra, 2016: 20-51).

Sin embargo, el contexto generacional es mucho más amplio de lo que muestra dicha antología, y por eso es preferible recurrir al membrete de «generación del 68», más que al reductor «generación novísima». De hecho, también la poesía de la generación precedente, contra la que reaccionan los novísimos, iba más allá del supuesto realismo monocorde contra el que reaccionaría *Nueve novísimos* (Lanz, 2000: 360). De hecho, «en su ataque a la poesía social, los novísimos no se enfrentaban directamente contra la generación del cincuenta, a la que respetaban y admiraban, como puede verse en sus poéticas y declaraciones de aquellos años, sino

que su enfrentamiento era contra los poetas de la primera generación de posguerra» (Lanz, 2000: 362).

Las otras dos antologías mencionadas fueron *Nueva poesía española*, del mismo año 1970, preparada por Enrique Martín Pardo, que incluye a Antonio Carvajal, Pere Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles, y de 1971, *Espejo del amor y de la muerte*, de Antonio Prieto, que antologa a Javier Lostalé, Eduardo Calvo, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena y Ramón Mayrata.

La heterogeneidad de los poetas nacidos entre 1939 y 1953 quedó patente con la reivindicación de una segunda hornada generacional, representada en la antología *Las voces y los ecos* (1980), de José Luis García Martín, que reunía a los poetas Justo Jorge Padrón, Luis Antonio de Villena (que había empezado en la estética novísima), Miguel d'Ors, Andrés Sánchez Robayna, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Víctor Botas, Abelardo Linares, Julio Llamazares… García Martín señala en el prólogo que «[l]a mitología *camp* y el más disonante vanguardismo han ido disminuyendo a lo largo de la década hasta prácticamente desparecer. El culturalismo, en cambio, ha seguido plenamente vigente, diversificándose y personalizándose en los poetas mejores» (García Martín, 1980: 65). En el combativo texto de la contracubierta de la obra se indica que todos los autores antologados «destacan por encima de la mediocridad habitual, ajenos a las piruetas pseudovanguardistas, al vacuo mimetismo, al culturalismo de guardarropía». Además, a esta generación del 68 pertenece un autor que influyó considerablemente en otros poetas con su poesía de «línea clara», sobre todo a partir de la publicación de su libro *La caja de plata* (1985), y de *El otro sueño* (1987), en la editorial

Renacimiento (ambas obras pueden entenderse, en cierto modo, como un mismo libro). De Cuenca, con su erudición de helenista y su gusto, al mismo tiempo, por la cultura popular, contribuyó a borrar las fronteras entre alta cultura y cultura popular, y, en lo que tiene que ver con la canción contemporánea, fue letrista de Javier Gurruchaga y la Orquesta Mondragón (*vid*. la edición de sus letras preparada). También ha sido letrista otro autor de la generación, Jesús Munárriz, y de un buen número de los escritores, incluyendo a De Cuenca y a Munárriz, se han musicalizado poemas (por ejemplo, Loquillo ha cantado poemas de Luis Alberto de Cuenca, Rosa León algunos de Jesús Munárriz, etcétera).

No puede obviarse la importancia de la presencia andaluza en la generación. Ya se ha mencionado a Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943), que precisamente desarrolló su carrera como profesor en la Universidad de Granada, a Francisco Bejarano (Jerez de la Frontera, 1945), Fernando Ortiz (Sevilla, 1947-2014), Abelardo Linares (Sevilla, 1952), pero pueden mencionarse a otros poetas significativos, como Jenaro Talens (Tarifa, Cádiz, 1946), o Javier Salvago (Paradas, Sevilla, 1950), que, curiosamente, será el guionista del popular presentador radiofónico y televisivo Jesús Quintero, «El Loco de la Colina», que le realizó una interesante entrevista a Joaquín Sabina para la televisión andaluza, disponible en Internet[12]. También pertenece a dicha generación, por año de nacimiento, Ángeles Mora (Rute, Córdoba, 1952), aunque publicó su primer libro, *Pensando que el camino iba derecho*, en 1982, y está más vinculada a la generación de los ochenta. De igual manera,

12. https://www.youtube.com/watch?v=ferBw3W7F8I&t=329s [consulta: 26/11/2024].

Rosa Romojaro (Algeciras, Cádiz, 1948) dio a la imprenta su primer libro tardíamente.

Sabina llegó a la universidad en el curso 1966/1967. Como es habitual en los poetas jóvenes, trató de darse a conocer en las revistas de poesía. En su caso, colaboró con dos revistas granadinas del entorno universitario que alcanzaron significación: primero en *Tragaluz* y, después, en *Poesía 70* (sobre estas colaboraciones, *vid*. García Candeira, 2018: 203-250). Andrés Soria Olmedo vincula ambas publicaciones granadinas nacidas en 1968 con las «sacudidas» de los movimientos de París y de Berkeley, que alcanzaron también la ciudad de Granada:

> novedades de ese año tan diferentes como las revistas *Poesía 70* y *Tragaluz* y el libro *Tigres en el jardín* de Antonio Carvajal reunían un designio común de modernidad, de puesta al día con otras iniciativas de Europa y América y de rebelión contra el pasado inmediato y el presente opresivo, por más que no se identifiquen la protesta, la neovanguardia y el nuevo esteticismo (Soria Olmedo, 2000: 82).

La investigadora y poeta Fanny Rubio, autora del estudio *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975* (2003), conoció de cerca dichas revistas, como estudiante de la Universidad de Granada (y amiga de Joaquín Sabina en aquellos años universitarios, como se ha indicado). Rubio señala que los tres números que se publicaron de *Tragaluz* recogían «la producción poética de un grupo de estudiantes de los primeros años de facultad, a diferencia de *Poesía 70*, compuesta por elementos más ligados a otros ambientes de la ciudad» (Rubio, 2003: 408-409). Sabina escribió primero en *Tragaluz*, dirigida por un joven Álvaro Salvador, con Antonio García

Rodríguez como codirector en el tercer número. Álvaro Salvador (Granada, 1950), un año menor que el cantante, se convirtió en los años ochenta en uno de los principales impulsores de «La otra sentimentalidad», junto con otros dos poetas granadinos Javier Egea (1952-1999) y Luis García Montero (1958), y ha sido catedrático de Literatura Hispanoamericana y Española en la Universidad de Granada. El recuerdo de su amistad con Joaquín Sabina en aquellos años tiene un interés muy claro para comprender la relación del joven universitario con la poesía:

> Mi amistad con Joaquín se inicia en la Facultad en el curso 1967/68 y no por la poesía todavía, sino por la política universitaria. Creo que fue en noviembre del 67 cuando se celebraron las elecciones a delegado del primer curso que yo cursaba y los encargados por la Junta de Facultad de supervisar las elecciones fueron Joaquín Sabina y Javier Terriente, que cursaban segundo –entonces llamado de «comunes» porque eran dos cursos para todas las especialidades. Me presenté a esas elecciones y me eligieron delegado. A partir de ese momento comenzó mi relación con Joaquín en el Sindicato Democrático de Estudiantes y en las actividades de política universitaria.
>
> Más tarde, cuando con otros amigos pusimos en marcha el grupo Tragaluz él se destapó como poeta y nos dio varios poemas. […] A partir de ahí, sí que participamos en algunos recitales, […] en una presentación de *Tragaluz* que hicimos en el Centro Artístico y Literario de Granada y en los recitales que se daban en la Casa de América, organizados por Juan de Loxa, y en los que Joaquín y Carlos Cano acababan siempre cantando con sus guitarras canciones de Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui o Paco Ibáñez. También participamos en algunas obras de teatro

que organizó Pablo del Águila y se representaron en el Hospital Real, y en muchas organizaciones políticas y culturales durante esos años finales de los sesenta de una actividad constante. De poesía se hablaba constantemente, a mí Joaquín y Javier Terriente me descubrieron a grandes poetas como César Vallejo, José Hierro, Luis Cernuda, etc.

En *Tragaluz* publicó Sabina los poemas «Soñados horizontes» (núm. 0, mayo de 1968, pp. 14-15), el soneto «Vivir es ir muriendo poco a poco» (núm. 0, mayo de 1968, p. 16) y «Salió a la calle…» (núm. 1, septiembre de 1968, pp. 24-25). Al respecto de estos, Fernando Guzmán Simón escribe que «[e]l cantautor jienense, como hemos advertido en otros autores de *Tragaluz*, desarrolló una temática amorosa (en "Soñados horizontes"), la angustia existencial, a través del tópico literario *Cotidie morimur* (en "Vivir es ir muriendo poco a poco"), y la temática social (en "Salió a la calle…")» (Guzmán Simón, 2011: 86).

De *Poesía 70*, dirigida por Juan de Loxa, se publicaron otros tres números, entre 1968 y 1970, ilustrados por Claudio Sánchez Muros. De Loxa «llevaba en Radio Popular su programa literario del mismo nombre» (Rubio, 2003: 408), Premio Ondas en 1982 (Soria Olmedo, 2000: 82). La colaboración de Sabina fue el poema «Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados», aparecido en el número 1 de la revista, primavera de 1969, pp. 12-13 (recogido también en el número especial dedicado a los poetas de Jaén por la revista malagueña *Caracola*, núm. 259-260, mayo-junio de 1974, pp. 25-26):

Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados

«hoy es domingo
y esto tiene muchos siglos».
César Vallejo

En el costado izquierdo
según se sube, al lado de la pena,
el transistor machaca una canción
«she loves you yé» que escapa,
que aflora entre las equis,
los unos y los doses imprevistos
del equipo local que,
con más clase,
sin embargo ha perdido
demoliendo
tantas torres de naipes, tantos sueños
de quinielista provinciano y triste
que tendrá que volver a la oficina
el lunes a las nueve
como cada semana, renunciando
por lo pronto a la boda con smoking
y a la «luna de miel» en Maracaibo…

Que todos los domingos, mientras tanto,
tras peinarse hacia atrás una esperanza
y enjabonarse urbanamente el gesto,
tras ponerse derecha la sonrisa
de cuello arriba, por el lado izquierdo,
lleva a su novia al cine

donde explora
con estéril pasión sus blandos senos
dos horas, mientras Claudia
Cardinale, Las Vegas, el Ferrari
le hacen volver al dos (¿será posible
que un penalti deshaga tantos sueños?).

Y a las ocho
se acostarán, por fin, en aquel mismo
cuartucho de pensión, la misma cama
de la colcha amarilla donde dejan
en desorden los últimos esfuerzos
de la tarde, que muere, del domingo,
que da paso a la noche
que amenaza
como otra muerte inmóvil, más maciza,
cuando las hojas mustias del invierno
hayan ido cayendo cenicientas,
sucias, gastadas, amarillas, viejas
hasta llenar de frío las papeleras
donde agonizan todos los recuerdos.

Este poema dio lugar a la canción de *Inventario* «Tango del quinielista» de la que afirma el propio Sabina que «fue primero poema vallejiano» y «luego tango fallido» (2007b: 38-39). El verso final de la canción difiere del poema: «donde agoniza el corazón del tiempo» (Núñez Díaz, 2021: 167). Vemos, por tanto, que, en un momento de tanta importancia para la renovación de la poesía española como 1969, con algunos de los novísimos ya presentes en el panorama poético más joven, y a punto de producirse la eclosión

–al menos, desde la perspectiva del impacto comunicativo– que supondrá la antología de Castellet, Joaquín Sabina publicaba un poema afín a la poesía de César Vallejo, y en el que ya está presente una de las preocupaciones de la obra de Sabina: su mirada más melancólica pone de relieve la frustración de un hombre ante una realidad carente de atractivos, limitante. El quinielista encaja en la tipología de los personajes que más interesarán en las canciones de Joaquín Sabina: el personaje del «perdedor» (pensemos, por poner tres ejemplos, en «El hombre del traje gris» y en «Nacidos para perder», del disco *El hombre del traje gris* (1988), o en «Canción de cuna de la noche y los tejados», de *Diario de un peatón*). El personaje pierde en su apuesta futbolística, lo que lo aleja del sueño de casarse con *smoking* y de hacer el viaje de novios soñado. Su frustración se intensifica cuando enfrenta la vida inalcanzable de las películas con su austera vida en una provincia, en la que la escapatoria de la moral represiva no se produce en parajes exóticos sino en un «cuartucho de pensión».

Poesía 70 solo alcanzó los cuatro números: su cierre se produjo precisamente en 1970. En ella colaboraron también el propio Loxa, el mencionado Carlos Cano, Antonio Carvajal, José Luis Parra, o el cantante, poeta y pintor Luis Eduardo Aute. En el número 0 de *Poesía 70*, de 1968, se publicó el poema de Pablo del Águila «Qasida del amor que se fue y no vino», y fue precisamente en una colección del colectivo Poesía 70, en la editorial granadina Anel, donde vio la luz su libro *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar* (1973), en edición de Loxa (recogido en Águila, 2017: 239-269; el propio Loxa fue quien rotuló así la colección de poemas).

Álvaro Salvador sintetiza del siguiente modo la relación de Sabina con los grupos surgidos en torno a las revistas *Tragaluz* y *Poesía 70*:

> gracias a nuestras revistas y al programa de radio de Juan de Loxa, el ambiente joven de la ciudad se movía entre Juan de Loxa y su gente más cercana (Carmelo Sánchez Muros y su hermano Claudio, José Carlos Rosales, Fanny Rubio) y la gente de *Tragaluz* (Joaquín Lobato, Domingo Faílde, Pepe Heredia y yo mismo). Pablo del Águila, Javier Terriente y Joaquín oscilaron siempre entre los dos grupos (Salvador, 2024).

Precisamente, dada su vinculación con ambos grupos, la «Qasida de la misma ciudad y el mismo río», de Pablo del Águila, apareció poco después de su muerte en el número 2 de *Tragaluz*, correspondiente a marzo de 1969.

Desde el punto de vista del panorama poético español del momento, un escritor de ese entorno universitario que había alcanzado ya cierto eco era Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943), seis años mayor que Sabina, que, si bien no fue incluido en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, ya contaba con su libro *Tigres en el jardín* (1968), en la colección El Bardo, dirigida por José Batlló en la editorial Ciencia Nueva, y había sido antologado en *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo. En lo que se refiere a Jenaro Talens, solo había publicado un temprano libro, *En el umbral del hombre*, en 1964, y el segundo, *Ritual para un artificio*, apareció en 1971. La relevancia de Álvaro Salvador no se establecerá hasta los años ochenta, al mismo tiempo que la de los citados Egea y García Montero. Este último, además, nacido en 1958, pertenece a una generación posterior: la generación de los ochenta, y jugará un papel fundamental en la integración de Sabina en los círculos poéticos, pero más tarde; Sabina lo conoce hacia 1978 o 1979 (Sabina, en Carbonell, 2012: 97-98). Por su parte, José

Luis Parra fue un poeta de publicación tardía, que no dará a la imprenta su primer libro, *Más lisonjero me vi*, hasta 1989.

Un caso muy distinto es el de Pablo del Águila, que fallece en diciembre de 1968, a los veintidós años, y que no llegó a publicar en vida ningún libro. Como se ha indicado, *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar* verá la luz en 1973, y sus poesías reunidas han sido publicadas en 1989 y en 2017: *Poesía reunida (1964-1968)*, de la editorial granadina Silene, y *De soledad, amor, silencio y muerte. Poesía reunida 1964-1968*, en edición de Jairo García Jaramillo, de la editorial madrileña Bartleby. Del Águila pasó en Madrid el curso 1966/1967, donde inició la especialidad en Filosofía Pura en la Universidad Complutense, que no concluyó. En la capital disfrutó de la amistad de Félix Grande y Fernando Quiñones, y tuvo contacto con «Vicente Aleixandre, José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, José Hierro, Amparo Pineda o Carmen Martín Gaite» (García Jaramillo, 2017: 35-37). La poesía de Pablo del Águila tal vez ha estado injustamente orillada, aunque José Luis García Martín afirma que, si bien «[n]o es desdeñable», «vale más por lo que promete que por lo efectivamente realizado. Buena parte de los poemas incluidos en esta poesía completa son borradores, tanteos en busca del propio estilo, que el autor sin duda habría dejado fuera de su obra» (García Martín, 2017: s. p.). En todo caso, la lectura de la obra del granadino nos lleva a incidir en la mencionada heterogeneidad de la generación de 1968, pues, unos años antes del lanzamiento de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, se afianza en la desolación vital con unos referentes propios de la tradición en lengua española, y presenta una preocupación social y un compromiso que no están reñidos con la renovación.

García Martín, que observa en Del Águila los magisterios de Gabriel Celaya («el tono conversacional, las referencias cotidianas») y de Blas de Otero («cierto decir enfático, no su precisa técnica de orfebre»), indica además que «Félix Grande con *Blanco spirituals* le abrió nuevos caminos: le mostró cómo escribir una poesía que utilizara las innovaciones de la vanguardia sin renunciar por eso ni a la denuncia social ni al componente autobiográfico y existencialista» (García Martín, 2017: s. p.). *Blanco spirituals* fue publicado por la Casa de las Américas, en La Habana, en 1967, por haber ganado el premio de dicha institución. Dos años más tarde se publicó una segunda edición en la colección El Bardo, en la editorial Lumen. Para Antonio Jiménez Millán, «[l]a intensidad expresiva de la obra poética de Félix Grande se relaciona con la apasionada lectura de César Vallejo […], pero también de Pablo Neruda, de Carlos Edmundo de Ory y de los poetas de la generación *beat*. Y, por supuesto, de Julio Cortázar» (Jiménez Millán, 2006: 46).

Pero regresemos al amigo y discípulo de Félix Grande, Pablo del Águila, y pensemos en cómo *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar* une la erudición con la cultura popular: por un lado, el conocimiento de las tradiciones mozárabe y árabe («Jarcha» y «Qasida del amor que se fue y no vino», Águila, 2017, 252-253 y 254-256, respectivamente) y las referencias a autores como Brecht, Cernuda, Rilke, John Donne, César Vallejo, Hammet, Josef Macek, Góngora, Camus, Sartre, etc. a lo largo de todo el libro; por otro lado, una referencia muy clara a la cultura pop del momento: Joan Baez y su canción «Oh! What a Beautiful City» en «[Luego de haber dejado…]» y en «Como una vasta onda que perdiese su nombre» (Águila, 2017: 247 y 260). También aparecen

sendas alusiones a los medios de comunicación y al cómic (apuntadas por Sartor, 2011: 198).

Del Águila tenía una conciencia muy firme respecto al compromiso. En la primera composición del libro mencionado, que es la que le da título, aparecen unos versos que han sido entendidos como un ataque a los novísimos (García Jaramillo, 2017: 47):

y que no queda bien pero que nada bien
hacer hermosos versos a las gárgolas de los palazzo Pitti –yo los amo–
más bien diría que es preciso ser malo en estos tiempos
y acordarse de Brecht:
¡Qué tiempos estos
en que hablar sobre árboles es casi un crimen
porque supone callar sobre tantos sufrimientos!
(Águila, 2017: 242).

Del Águila estaba al tanto de la poesía española más reciente, y por eso puede aludir aquí al poema «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, libro publicado en 1966 (Premio Nacional de Poesía). El escritor granadino estaría reaccionando frente a un esteticismo que olvida la preocupación social. Lo llamativo es que hace esto antes de que se publique la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, y sin estar presente en los núcleos de Madrid y Barcelona. Este extremo revela una fuerte conexión granadina con el debate poético del momento. En la misma composición de Del Águila leemos «que es tremendo vivir cuando otro muere (o sufre)». En un sentido similar, el poema «[Sentado aquí…]» concluye con la siguiente estrofa:

Y entonces
mientras leo a Lucrecio
–en tanto que comiendo tengo algún libro aquí–
pienso en los tristes seres que me vienen de antaño
y repito ansiosamente los trozos de la historia
impidiendo que otros príncipes vestidos a la usanza de ese tiempo
hablen de libertad mientras nos pisan
y arrojan bombas llamadas democracia.

(Águila, 2017: 247 y 260).

Como puede observarse, la poesía de Del Águila se entremezcla abiertamente con la historia. El autor reacciona muy probablemente ante la Operación Rolling Thunder, desarrollada por Lyndon B. Johnson en Vietnam del Norte entre 1965 y 1968, que incluyó intensos bombardeos de los aviones estadounidenses. De ese modo, Del Águila ofrecía una poesía de influencia nerudiana y vallejiana, abierta a la renovación y modulada desde una dicción sorprendentemente madura para su edad.

Joaquín Sabina reconoce abiertamente la influencia que su amigo tuvo en su poesía, hasta el punto de considerar que, si no lo hubiera conocido, quizá no habría desarrollado su carrera creativa. En las obras de ambos está, por supuesto, el compromiso, como lo estará en los poetas de La otra sentimentalidad. No en vano, Del Águila ha sido considerado como un precursor de este movimiento (García Jaramillo, 2017: 17). Y en Sabina es central un intimismo que, *mutatis mutandis*, guarda cierta relación con el que su amigo ofrece en poemas como «Hermano», de *Pequeños poemas de soledad, amor, silencio y muerte*, «[Mi corbata, mis libros…]» y «[Aquí, en Madrid]», de su libro *Poemas de Madrid* (Águila, 2017: 110, 199-200 y 206, respectivamente), que muestran un hastío co-

tidiano coherente con el de «40 Orsett Terrace», de *Inventario*, «Calle Melancolía» o «Carguen, apunten, fuego», de *Malas compañías* (1980), entre otros temas. Pero un vínculo más explícito lo supondrá la cita que Sabina hace de unos versos de la «Qasida del amor que se fue y no vino» de Del Águila en su canción «Amor se llama el juego», de *Fisica y química* (1992): «y cada vez más tú, y cada vez más yo / sin rastro de nosotros» (Águila, 2017: 254), intertextualidad reconocida por el propio Sabina en una anotación de su cancionero (Sabina, 2007b: 205). Del Águila integra el «perdonen la tristeza» de César Vallejo en su poema «[Cuando al volver a casa]» («a veces me acontece, perdonen, la tristeza», Águila, 2017: 265), como también Sabina lo hará en su canción «A mis cuarenta y diez», de *19 días y 500 noches* («de empezar a pensar en recogerme, / de sentar la cabeza, / de resignarme a dictar testamento / (perdón por la tristeza)», Sabina, 2007b: 231).

Margarita García Candeira explica que «[l]a conjunción entre noche, muerte y ciudad estará muy presente […] en los poemas de Pablo del Águila», y que en los poemas granadinos de Joaquín Sabina, mucho antes de convertirse «en lugar hedonista de diversión y desenfreno», la noche tiene el valor de depositaria «de un cierto malditismo muy vinculado con el aura literaria del modernismo y del existencialismo pero, también, con la premonición del infausto destino de una labor poética que solo se concibe a sí misma como intrínsecamente ligada a la entrega vital» (2018: 231). La investigadora hace esta afirmación a propósito del poema «Salió a la calle», que Sabina firmó en el primer número de la revista *Tragaluz* (sus primeros versos rezan así: «Salió a la calle y era de noche. / Quiso encontrar alguna mano amiga / que le diera su aliento apresurado… / pero todos dormían»). García Candeira encuentra en la

composición ecos de Dámaso Alonso, Cernuda, Vicente Huidobro y Pablo del Águila. De este último, observa el influjo de su verso «mientras te abrazo cuando estás ausente» en los siguientes de Sabina: «La ciudad en letargo para él sólo: / cada esquina un reencuentro con su alma, / cada huella una ausencia desolada». Estos versos podrían entenderse como «una realidad con contornos precisos, que marca su vacío como la forma de la más rotunda existencia», en una línea semejante al verso «y me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama», de «Calle Melancolía» (*Malas compañías*) (García Candeira, 2018: 230). A este respecto, Javier Soto Zaragoza señala que «[l]a conexión con el poeta granadino podría verse reforzada si se entiende que una imagen anterior de Sabina –"luego, de vuelta a casa, enciendo un cigarrillo, / ordeno mis papeles, resuelvo un crucigrama"– procede de otros versos de Del Águila», señala el investigador, en referencia al final del poema «Hermano»: «cojo un papel entonces, / lo relleno, / me fumo un cigarrillo» (Soto Zaragoza, 2024c: 275). No olvidemos la relevancia de la metapoesía en la poesía española contemporánea (Sánchez Torre, 1993).

Por lo tanto, los primeros pasos de Sabina en la creación literaria se producen en un contexto universitario de renovación, pero relativamente ajeno a los principales núcleos que propiciaban las estrategias de promoción en Barcelona y en Madrid, en una época en la que la consolidación literaria pasaba casi necesariamente por dichas ciudades, con la excepción de la amplitud de perspectivas que la vida literaria madrileña proporcionó a Pablo del Águila en el mencionado año académico en Madrid. Del Águila supuso la apertura a nuevas lecturas y a una perspectiva poética distinta.

La marcha de Sabina al Reino Unido, donde permanecerá de 1971 a 1976 (Valdeón, 2017: 38; Nappo, 2021: 34), reafirmó su condición de creador que seguirá un camino independiente, al margen de los grupos y de los movimientos de los años setenta, y contribuyó a que finalmente concentrara su talento en la música. Sin embargo, la conciencia de poeta permaneció, hasta el punto de que su primer libro, *Memoria del exilio* (1976), publicado en Londres, se encuentra a medio camino entre el cancionero y el libro de poemas.

En una primera aproximación, podría parecer que estamos ante un volumen construido con las letras de lo que dos años más tarde sería el disco *Inventario*, pero no es solamente eso: *Memoria del exilio* está formado por veinticinco letras de canciones o poemas, mientras que el disco contiene solo diez temas. Los textos de *Memoria del exilio* que aparecen como canciones en el mencionado disco son: «40 Orsett Terrace» (p. 16); «Canción para las manos de un soldado» (pp. 17 y 18); «[Nos enseñaron a tener paciencia…]» (p. 22), publicada en el disco como «Donde dijeron digo decid Diego»; «Inventario» (pp. 23 y 25); «Mi vecino de arriba» (pp. 31 y 32); «Tango del quinielista» (p. 38), y «1968» (pp. 45 y 46) (he ofrecido una aproximación a *Memoria del exilio*, en su relación con los discos de Sabina, en Núñez Díaz, 2021: 165-184).

En la portada del libro (no en la cubierta) se indica que las «canciones» son de Joaquín Sabina y los dibujos de Aurelio Buly (Sabina, 1976: 3). También la indicación del *copyright* se refiere a «canciones» (Sabina, 1976: 4). De este modo, Sabina señala en el prólogo que los textos de *Memoria del exilio* «fueron escritos para ser cantados. Me temo que leídos resulten desabridos como puchero de pobre; echan de menos la voz y la guitarra. El exilio

y la impotencia son culpables de que se editen en forma de libro» (Sabina, 1976: 5). Sin embargo, esta afirmación no puede hacernos negarle a *Memoria del exilio* la naturaleza de libro de poemas, al menos en un sentido amplio. Las mencionadas afirmaciones del autor pueden ser interpretadas como una *captatio benevolentiae*. Laín Corona (2018: 46), refiriéndose tanto a estas palabras como a otras similares que introducen un libro posterior de Sabina, *De lo cantado y sus márgenes* (1986), señala que son palabras que Sabina dice «como precaución» y «tienen el tono inconfundible de la retórica de la modestia»[13]. Por su parte, Luis García Montero no duda en hablar de *Memoria del exilio* como «poemario» (García Montero, 2001: 9). Al mismo tiempo, no puede obviarse lo que el propio Sabina ha escrito sobre el proceso de gestación de la obra:

> En el último año, a base de componer atropelladamente todo el tiempo, he escrito unas cuarenta canciones que quisiera grabar alguna vez si el tiempo no lo impide y la autoridad lo permite. Entretanto… ha surgido la oportunidad de seleccionar algunas para este librito y ahí van (Sabina, 1976: 5).

La mayor parte de los textos llevan fecha de 1975 o 1976, pero el libro se abre con un poema fechado en Edimburgo en 1971, «[*sentarse en una mesa…*»], que aparece encabezado por una cita de

13. Tanto es así que Sabina, de manera espontánea, en entrevista con Fernando Sánchez Dragó, entre bromas y veras, duda si calificar de «libro» su poemario *Ciento volando*. En un primer momento, rechaza definirlo como tal y se inclina por que son «unos versos», si bien, ante el desacuerdo del entrevistador, conviene en que «un libro sí es» («Joaquín Sabina: feo, caótico y sentimental», programa «El Faro de Alejandría», Canal 9 (minuto 25:30), YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=IuUp2ou8Vkc [consulta: 24 de abril de 2021].

León Felipe, «[e]so será la poesía» (Sabina, 1976: 9). De hecho, el cantante y escritor lo incluyó en 1986 en la tercera sección del libro *De lo cantado y sus márgenes*, que es la que integra textos que ni habían sido cantados ni estaba previsto que fueran a serlo. En dicho libro, el verso de León Felipe figura ya como título de la composición. Lo ofrezco aquí con los cambios mínimos que aparecen en *De lo cantado y sus márgenes* (Sabina, 2001b: 47) (el título, un ajuste en el tercer verso para que sea heptasílabo, algunas mayúsculas):

Eso será la poesía

León Felipe

Sentarse ante una mesa
coger papel y pluma
encender un pitillo
elegir al azar un libro del estante
acariciar con indolencia el lomo
recostar cuidadosamente la mejilla
en el dorso de la mano
el codo en el tablero
en actitud pensante
cagarse en las palabras
poner algo de Mozart a ver si echa una mano
recordar un domingo con sol tras los visillos
decir tres veces mierda
levantarse con furia
bajar las escaleras
abrir la puertecilla del retrete
arrojar el papel hecho una bola
tratar de mear dentro
como exige el letrero en tres idiomas

decir amen jesus
abotonarse.

Para Javier García Rodríguez, estamos ante «una poética con el aire canalla de sus primeras canciones, con el exabrupto medido, con el acomodo realista del becqueriano requerimiento sobre la esencia de la poesía con gotas de León Felipe» (2021: 46). El poema de León Felipe con el que Sabina establece la relación de intertextualidad pertenece a los *Versos y oraciones de caminante*:

Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma…
Aventad las palabras…
y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía.

Esta idea de que la poesía es algo inasible e imposible de definir, que está más allá de los versos mismos, de su medida, de la rima, de la cadencia, hasta más allá de la idea y de las propias palabras, recuerda, *mutatis mutandis*, a la definición que ofrecerá tantas veces Joaquín Sabina de lo que es una buena canción, acaso influida por los versos de León Felipe: «una buena letra, una buena música, una buena interpretación, y algo más que nadie sabe lo que es y que es lo único que importa» (Sabina, en Cruz, 2005[14]).

14. En el mismo sentido, por ejemplo, en la entrevista con Pedro Carcuro en el programa televisivo «De pe a pa», Televisión Nacional de Chi-

En el corpus de *Memoria del exilio*, parece más un poema que una letra de canción «[*At five o'clock tomaremos el té…*]», que lleva fecha de 1972 (Sabina, 1976: 39). Resulta significativo que de una de las letras de canción que llegaron a formar parte de *Inventario*, «40 Orsett Terrace» (Sabina, 1976: 16), el autor publicó una variación en el libro de poemas *Ciento volando de catorce*, bajo el título «Ni con cola» (Sabina, 2001a: 119), y a este respecto ha indicado que prefiere esta «versión» (Sabina, 2002: 32). Si prefiere «la versión» que aparece en el poemario, es porque ese texto de *Inventario* y *De lo cantado y sus márgenes* también es para él, de algún modo, un poema; no dice que prefiera «el poema a la letra de canción», o «el poema elaborado a partir de esta letra».

Pueden anotarse, de igual modo, otros dos elementos que resultan coherentes con la idea de que el autor preparó un libro de poemas más que un mero cancionero: las citas de versos como antesala a algunos poemas, ya que, además de los ya mencionados de León Felipe, se citan versos de Pablo del Águila (Sabina, 1976: 26), y el recurso visual de ofrecer con sangría determinados versos de «[*Sentado en el sillón de la casa*]» (Sabina, 1976: 19) y «[*Conocí una mujer tan alta como el trigo*]» (1976: 19), lo cual no tendría sentido en un texto que fuera estrictamente una letra de canción. En cambio, podría apuntar hacia la idea de que el autor está presentando aquí, fundamentalmente cancionero, el hecho de que «Cueca del desencanto» está formado por un conjunto de seguidillas en la primera de las cuales se señala que se han escrito para ser cantadas e interpretadas con la guitarra (Sabina, 1976: 43).

---

le (TNC), min. 11:32, disponible en YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=rMJtJXn915k [consulta: 02/12/2024].

El origen del «Tango del quinielista» de *Memoria del exilio*, y del disco *Inventario*, está en el mencionado poema «Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados», publicado en la revista *Poesía 70* en 1969, de ahí que Sabina, en anotación manuscrita en el libro *Con buena letra*, señale que «[f]ue primero poema vallejiano» (Sabina, 2002: 30) (*vid*. también González Lucini [2006: 560] y García Candeira [2018: 232]). Sabina considera que la canción es un «tango fallido» (2002: 30). Como he comentado en otro lugar (Núñez Díaz, 2021: 167), la consulta de *Memoria del exilio* permite contar con un texto intermedio, fechado en 1975, que revisa el poema de 1969 y del que Sabina publicará, asimismo, una nueva revisión en *Inventario*. Si en el poema de 1969 el quinielista recuerda en el cine su mala suerte viendo a «Claudia / Cardinale, Las Vegas, el Ferrari», en *Memoria del exilio* leemos «Claudia Cardinale / y las Vegas», mientras que en la canción de *Inventario* es «Marlon Brando» quien «baila un tango en París» (Sabina, 2002: 30). Último tango en París, dirigida por Bernardo Bertolucci, de 1972, no se estrenó en España hasta después de la muerte de Franco; de ese mismo año es la primera parte de *El Padrino*, de Francis Ford Coppola, también con Brando como actor protagonista. El endecasílabo final, que en las dos primeras versiones es «donde agonizan todos los recuerdos», en la canción pasa a ser finalmente «donde agoniza el corazón del tiempo» (Sabina, 2002: 30). Se trata solo de una muestra de los vínculos entre los poemas –en sentido estricto– del autor y las letras de sus canciones.

Por lo tanto, el Joaquín Sabina que vuelve de Londres en los años setenta, y que durante algunos años ofrecerá conciertos en bares y en salas pequeñas, es un cantautor que, a finales de los años sesenta, en la Universidad de Granada, publicó en las revistas

poéticas *Tragaluz* y *Poesía 70* y cultivó amistades literarias, que fue descubriendo las obras de escritores que irían configurando su mundo creativo, pero, en su caso, no llegará a integrarse entre los poetas de su generación, es decir, la de los nacidos entre 1939 y 1953, un extremo que puede ser debido, fundamentalmente, a dos causas. En primer lugar, la prematura muerte de Pablo del Águila, el amigo que le había descubierto nuevas lecturas y que Sabina tenía como referencia más inmediata. No podemos saber lo que habría ocurrido con la obra de este autor si su desarrollo creativo y su carrera literaria no se hubieran truncado en 1968. Dos años y algo más de dos meses mayor que Sabina, su figura desaparece cuando están empezando a publicar sus libros algunos de los poetas importantes de su generación. Morir sin libro publicado, y con una obra escrita siendo tan joven, lo condenaba necesariamente a no aparecer en los recuentos generacionales: ni en la antología de Castellet, en la que no habría estado por estética ni por formar parte del tipo de escritor que trataba de promocionarse en ella, ni en las antologías siguientes, en alguna de las cuales, de haber seguido escribiendo, podría haber tenido encaje. Y, al margen de antologías, cuya importancia ha de relativizarse, pensemos en el posible desarrollo personal y grupal que quedó truncado con su desaparición, aspectos que podría haber abierto nuevos caminos también para los poetas a los que ya estaba influyendo en aquellos años universitarios, a pesar de su juventud. Entre ellos, Sabina.

Otro elemento que explica la falta de integración de Joaquín Sabina en la generación poética de su tiempo es su marcha al extranjero (primero, Edimburgo y, después, Londres), lo que hará que no esté en España en un período esencial (recordemos, 1971 a 1977) para la poesía de su tiempo. Son los años de promoción de

los autores de la antología de Castellet, y de crítica y de respuesta a la misma. Y son, también, los años en que empezarán a darse a conocer los poetas que García Martín antologará en *Las voces y los ecos* (1980): por ejemplo, Justo Jorge Padrón publica *Los oscuros fuegos* en 1971, y ese mismo año, Luis Antonio de Villena da a la imprenta *Sublime Solarium*; Miguel d'Ors publica *Del amor, del olvido*, en 1972; el granadino José Gutiérrez, *Ofrenda en la memoria*, en 1976; en 1977 gana el Premio Adonáis Eloy Sánchez Rosillo con *Maneras de estar solo*, que saldrá de imprenta al año siguiente, en 1978, cuando se publican también los primeros libros de Fernando Ortiz y de Abelardo Linares, *Primera despedida* y *Mitos*, respectivamente.

En una nómina de poetas españoles que publicaron su primer libro entre 1975 y 1991, José Luis García Martín consigna 244 autores (García Martín, 2003: 124-151). No aparece Joaquín Sabina, que publica *Memoria del exilio*, como se ha comentado, en Londres, en una autoedición, sin distribución editorial alguna y sin que el libro tuviera promoción en España. Cuando Fernando Sánchez Dragó entrevista al cantante en el programa «Negro sobre blanco», en 2002, le pregunta por la referencia que ha encontrado al título *Memoria del exilio*, porque «no sé qué diablos es», y ello a pesar de que Dragó y Sabina se conocían desde los tiempos de La Mandrágora (el escritor y comunicador también le dice que le resultó imposible conseguir su libro *De lo cantado y sus márgenes*)[15]. No hay constancia de que Sabina o su entorno enviaran *Memoria del exilio* a ningún crítico. El poeta de La

15. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina en «Negro sobre blanco», La 2, 2001 (sobre *Memoria del exilio*, min. 38:30; sobre *De lo cantado y sus márgenes*, min. 12:41; sobre la coincidencia de Dragó y Sabina en La

otra sentimentalidad, profesor emérito de Literatura española de la Universidad de Málaga, Antonio Jiménez Millán (Granada, 1954-Málaga, 2025), que lo conoció en 1983, no supo de su faceta de poeta hasta la publicación del libro *De lo cantado y sus márgenes* en 1986. «Para mí, era desconocida esa trayectoria de poeta; existía solo el cantautor» (Jiménez Millán, 2024). En los catálogos de las bibliotecas públicas del estado y de las bibliotecas universitarias españolas, no aparece ni un solo ejemplar, ni tampoco en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Este extremo, unido a la presentación del libro como un cancionero, así la decisión de Sabina de concentrarse en la música, condicionó que, durante muchos años, el autor simplemente no existiese en las panorámicas más amplias de nuestra poesía. En el *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, de Ángel Pariente, publicado en 2003, el primer libro de Sabina que aparece es *De lo cantado y sus márgenes*. En el libro *Poesía andaluza de hoy (1950-1990)* (1991), de Elena Barroso, no he encontrado ninguna mención ni a Del Águila ni a Sabina.

Distinto fue el caso de Luis Eduardo Aute, que, si bien se centró en la música, publicó también libros de poemas: en una editorial como Hiperión firmó *La liturgia del desorden* y *La matemática del espejo*, 1979, además de sus libros de *Canciones* y *Canciones 2*, en 1984 y 1990. En cambio, Sabina publicó su segundo libro en 1986, *De lo cantado y sus márgenes*, y se trata de una recopilación de veinte letras de canciones –quince que ya se habían grabado, y cinco que se grabarían posteriormente– y catorce textos que

---

Mandrágora, min. 33:46): https://www.youtube.com/watch?v=lyxG8KcTvj8 [consulta: 30 de noviembre de 2024].

no fueron musicalizados. El libro apareció en la editorial de la Diputación de Granada, y en concreto en la colección Maillot Amarillo, codirigida por Juan Manuel Azpitarte Almagro y Luis García Montero. Se trataba de una colección con suficiente prestigio para que un libro de poemas pudiera ser tenido en cuenta. La ilustración de cubierta es de Juan Vida. De nuevo, la naturaleza de «cancionero», o de volumen híbrido, al incluir también poemas, no fue suficiente para que la atención a Sabina como poeta cambiara. Habrá que esperar a la publicación del libro de sonetos *Ciento volando de catorce* (2001), en la editorial Visor, y a un cierto cambio de mentalidad que se producirá posteriormente en los entornos académicos respecto al valor poético de las canciones: Sabina se ha convertido en uno de los cantantes principales sobre los que se reflexiona a la hora de repensar la poeticidad o no de las canciones (un debate que resurgió con fuerza, como se ha indicado, con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, en 2016). Curiosamente, se producirá un salto respecto al vínculo entre Sabina y la poesía en sentido más estricto, de Sabina como poeta, no como cantante que escribe buenas letras: puede interpretarse que esa relación más esencial tiene lugar en los años universitarios y de *Ciento volando* en adelante, cuando volverá a publicar poemas en sentido estricto y de nuevo tendrá entre sus mejores y más cotidianos amigos a otros escritores, como se verá más adelante. Esa consideración de Sabina como autor de «literatura», si bien influida por su dedicación más estricta a la poesía y por sus mencionados vínculos con otros escritores, tendrá que ver también de manera específica con el valor de sus letras: tras analizar su cancionero, De Miguel Martínez afirmó en 2005:

> Vuelvo la vista atrás, a los primeros párrafos de este estudio y, terminado el recorrido, veo que ya no siento necesidad alguna de seguir justificando el porqué de esta atención a sus canciones. Me propuse estudiar al letrista Sabina y siento que he estudiado, con mucho deleite, y con pleno merecimiento por su parte, el buen hacer de un gran poeta (Miguel Martínez, 2005b: 347).

Con independencia de si Sabina, de haber seguido la senda poética que inició con Pablo del Águila, hubiera encajado o no en alguna de las nóminas generacionales, ya habría tenido interés suficiente ver de qué modo se integraba en alguna de las corrientes más definidas, o haber constatado sus relaciones literarias y de amistad con otros poetas a lo largo de los setenta. Pero, para entonces, el autor se encontraba en Londres, decidiéndose finalmente por la canción, al margen de que siguiera escribiendo también poemas o que las letras de sus temas vayan a tomar una dimensión lírica que le hará ocupar un lugar preponderante e inesperado para casi cualquier poeta en cuanto a difusión pública.

Inventario y *Malas compañías*

Inventario es un disco del que el propio Sabina ha renegado abiertamente (Valdeón, 2017: 43-48), aunque las canciones «1968» o «Tratado de impaciencia número 10» no sean desdeñables (la segunda, la incluyó en el disco en directo *Sabina y Viceversa*, con la debida renovación musical). En todo caso, el valor del disco se encuentra en que en él asoma «un protosabina que habiendo leído a César Vallejo y escuchado a los Stones, habiendo interpretado a

Brecht y proyectado películas de Buñuel en Londres, busca la forma de romper con el discurso convencional» (Valdeón, 2017: 46).

La década de 1970 se cierra para Sabina con la publicación de su segundo disco, *Malas compañías* (1980), en el que aparecen canciones de tanta relevancia en la obra del autor como «Calle Melancolía», «Qué demasiao (Una canción para El Jaro)», popularizada con anterioridad por Pulgarcito (Carbonell, 2012: 115), «Pongamos que hablo de Madrid» o «Pasándolo bien». En la primera de ellas, escrita en versos alejandrinos, la hostilidad de la ciudad y la ausencia de la persona amada conducen al yo lírico a la aceptación de la melancolía como único lugar habitable. Una encuesta realizada por la revista *Efe Eme* en 2005 la situó como la canción de Sabina preferida por críticos y músicos (Carbonell, 2012: 148).

Calle Melancolía

Como quien viaja a lomos de una yegua sombría
por la ciudad camino, no preguntéis a dónde,
busco acaso un encuentro que me ilumine el día
y no hallo más que puertas que niegan lo que esconden.

Las chimeneas vierten su vómito de humo
a un cielo cada vez más lejano y más alto,
por las paredes ocres se desparrama el zumo
de una fruta de sangre crecida en el asfalto.

Ya el campo estará verde, debe ser primavera,
cruza por mi mirada un tren interminable,
el barrio donde habito no es ninguna pradera,
desolado paisaje de antenas y de cables.

Vivo en el número siete, calle Melancolía,
quiero mudarme hace años al barrio de la alegría,
pero siempre que lo intento ha salido ya el tranvía,
en la escalera me siento a silbar mi melodía.

Como quien viaja a bordo de un barco enloquecido,
que viene de la noche y va a ninguna parte,
así mis pies descienden la cuesta del olvido,
fatigados de tanto andar sin encontrarte.

Luego, de vuelta a casa, enciendo un cigarrillo,
ordeno mis papeles, resuelvo un crucigrama,
me enfado con las sombras que pueblan los pasillos
y me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama.

Trepo por tu recuerdo como una enredadera
que no encuentra ventanas donde agarrarse, soy
esa absurda epidemia que sufren las aceras,
si quieres encontrarme, ya sabes dónde estoy.

Vivo en el número siete, calle Melancolía,
quiero mudarme hace años al barrio de la alegría,
pero siempre que lo intento ha salido ya el tranvía,
en la escalera me siento a silbar mi melodía.

Por su parte, «Qué demasiao» refleja el interés de Sabina por los personajes callejeros y por la narratividad. La importancia de la narración en su obra ha sido estudiada por Badía Fumaz, que ha mostrado cómo en sus canciones se da cierto «hibridismo genérico» (Badía Fumaz, 2024: 309). En este caso, un «macarra de ceñido pantalón» aficionado a las drogas y al hurto, que vuelve locas a las

chicas de su barrio y cuya historia no terminará bien. La canción está dedicada a «El Jaro», personaje que también inspiró una película, *Navajeros* (1980), de Eloy de la Iglesia. «Pongamos que hablo de Madrid» es la canción que se convirtió, de algún modo, en uno de los himnos no oficiales de la capital, por su modo de reflejar la energía y las contradicciones de la ciudad en los años ochenta, así como la tensión entre el enamoramiento y la desesperación con que la puede vivir una persona que, como tantas otras, proviene de una provincia, y en este caso de una localidad como Úbeda, que durante la infancia y la adolescencia de Sabina contaba con unos 30.000 habitantes (cuando se instala en Madrid, la capital superaba los tres millones)[16]. Tal fue el éxito de la canción, que Sabina dejó de cantarla en sus conciertos. Por su parte, «Pasándolo bien» muestra un aspecto desenfadado y hedonista que también tendrá su importancia en el repertorio sabiniano.

De gira en 1981 y 1982 (y un acto literario en Granada)

Ya en la década de 1980, el disco *La Mandrágora* (1981), de Javier Krahe, Sabina y Alberto Pérez, inmortalizó uno de los conciertos con los que los tres artistas se habían ganado la admiración del público selecto que asistía a la pequeña sala ubicada en el sótano del bar La Mandrágora, en la calle Cava Baja del barrio madrileño de La Latina (donde se encuentra actualmente el bar-restaurante

16. Según datos del Instituto Nacional de Estadística para Úbeda y para Madrid, https://www.ine.es/intercensal/intercensal.do [consulta: 20/02/2025].

Lamiak) (sobre los años de La Mandrágora, *vid*. Carbonell, 2012: 69 y ss.). En el mencionado disco se incluye, por ejemplo, «Pongamos que hablo de Madrid». Unos meses antes de la aparición del álbum, que salió a la calle en otoño de 1981, Krahe, Sabina y Pérez habían saltado a la popularidad, en el mes de mayo, por su actuación en Televisión Española, y llenaron el Teatro Salamanca el 1 de julio de 1981 en su debut en un recinto teatral (Costa, 1981; Miguel, 2005: 136-137). Su éxito les llevó a afrontar un apretado calendario de actuaciones veraniegas por todo el país (Miguel, 2005: 138).

Pero antes de las actuaciones estivales, el ya relativamente popular Joaquín Sabina participó en Fuente Vaqueros, el 6 junio de 1981, en la fiesta «Cultura y Libertad», celebrada anualmente, a partir de la muerte de Franco, para conmemorar el nacimiento de García Lorca en su localidad natal. En esa ocasión, el evento rindió tributo además a la figura de Juan Ramón Jiménez. Sabina formó parte de la programación musical, al igual que Enrique Morente (con el acompañamiento de Paco Cortés a la guitarra) y Amancio Prada, entre otros. Antes de las actuaciones, se celebró un recital poético con Rafael Guillén, Alfonso Canales, Fernando Quiñones, Juan Bernier, Julio Alfredo Egea, Manuel Urbano, Carlos Muñiz, Fernando Ortiz[17].

Entre los conciertos de Sabina de 1982 puede mencionarse, por ejemplo, el que ofreció en Oviedo con Javier Krahe y Teresa Cano –ya sin Alberto Pérez, que dejó el grupo a comienzos del

17. «Fuente Vaqueros: Federico y Juan Ramón, simbólicamente hermanados», *Ideal*, 07/06/1981, p. 19.

año– (Menéndez Flores, 2018a: 77)[18]. El repertorio de Sabina había crecido con canciones de *Malas compañías* e incluso algunas de su tercer álbum, *Ruleta rusa*, que se publicará dos años más tarde, en 1984. Así, de *Malas compañías* cantó «Calle Melancolía», «Qué demasiao», «Pongamos que hablo de Madrid», «Bruja», «Pasándolo bien», y de *Ruleta rusa*, «Ocupen su localidad», «Guerra mundial» (escrita por Manolo Tena) y «Eh, Sabina». Por supuesto, el repertorio también incluyó otras canciones de Sabina que no están en estos discos pero que fueron importantes en La Mandrágora: «Adivina, adivinanza», «Círculos viciosos» (de Chicho Sánchez Ferlosio), y la humorística versión de «Man gave names to all the animals», de *Slow train coming* (1979) de Bob Dylan, «El hombre puso nombres a los animales», que quedó fuera del disco *La Mandrágora* por prohibición expresa de la compañía que gestionaba los derechos de Dylan en España (por tratar de ese modo un tema religioso), aunque Sabina la cantó en el programa de televisión «Si yo fuera presidente» en 1984 (Carbonell, 2012: 113). Teresa Cano, que contaba con un disco propio, *Si las cosas no fueran tan enojosas* (1978), era hija del poeta y crítico literario José Luis Cano. Los vínculos literarios son constantes en la vida de Sabina.

18. «Joaquín Sabina, Javier Krahe y Teresa Cano. Concierto en Oviedo 1982», YouTube, 07/02/2023, https://www.youtube.com/watch?v=diSbTyeXtWs [consulta: 10/11/2024].

El gusto de Sabina por el poema satírico quedó patente ya en 1983, cuando respondió con un soneto a una columna de Francisco Umbral en *El País* –su «Spleen en Madrid»– en la que calificaba al cantante de «*decadente*» (Umbral, 1983). Umbral advertía que la movida madrileña «se acaba», y señalaba como una muestra de ello que en la sala de conciertos Rock-Ola programaran al cantautor. Sabina replicó al novelista con el «Soneto para Umbral», que el autor incluyó en 2001 en *Ciento volando de catorce* como soneto xlvi, bajo el título «A Paco Umbral» (Sabina, 2001: 76), con algunas variantes:

Versión de 1983[19]	Versión de *Ciento volando* (2001)
Nunca olvidabas celebrar a Olvido *a Carlitos Berlanga, a Ramoncín.* *Cuánto he llorado viéndome excluido* *de la efímera fama del spleen.*	*Nunca olvidabas festejar a Olvido,* *a Berlanguita, a Cela, a Ramoncín,* *cómo te odiaba, viéndome excluido* *de la efímera fama del spleen.*
Soñaba que mi nombre, con negritas, *brillaba en tu columna del País* *entre punkies, condesas y Pititas* *o con Ana (la amo) vis a vis.*	*Soñaba que mi nombre, con negritas,* *brillaba, en tu columna de El País,* *entre lumis, cebrianes y pititas* *o con Ana (la amo) vis à vis.*
Pero hoy ha llegado finalmente *el momento feliz tan esperado* *¿qué importa que me llames «decadente»?*	*Pero, al fin, mi delirio incontinente,* *se ha visto, a fuego fatuo, cocinado…* *¿qué importa que me llames decadente?*
Me has citado, Dios mío, me has citado, *ese adjetivo, Umbral, sencillamente* *al umbral de la gloria me ha llevado.*	*¡Me has citado, dios mío, me has citado!* *Ese adjetivo, Umbral, directamente,* *al umbral del parnaso me ha llevado.*

19. Transcripción propia del manuscrito conservado en la Fundación Francisco Umbral.

Una nota al pie del poema en *Ciento volando* aclara que la «Ana» del octavo verso es Ana Belén. El nombre de «Olvido» se refiere a otra cantante: Alaska (Olvido Gara). El soneto muestra algunos aspectos que serán primordiales en la trayectoria de Sabina: su interés por el mundo periodístico, por la actualidad, la literatura, y su arrojo para entrar en la polémica con humor. En el manuscrito, que suponemos de 1983 (aunque no está fechado) y que incluye la dirección y el teléfono de entonces del cantante (las señas de cuando vivía en la calle Tabernillas), puede leerse debajo de su firma: «con cierto cabreo y bastante admiración».

Ese mismo año de 1983, Sabina publicó su disco *Ruleta rusa*, un álbum con el que apuesta claramente por el sonido eléctrico. «El título juguetea, sobre todo, con el riesgo de afrontar su primera obra eminentemente rock. O pop» (Valdeón, 2017: 86). Para Maurilio de Miguel, en aquel tiempo Sabina «mantiene en la incertidumbre a su antiguo público del café cantante y aún no ha ganado al sector juvenil acostumbrado a la indumentaria de cuero y el aire provocador de las estrellas del rock'n'roll», y considera «que puede existir un puente entre el *leitmotiv* del cantautor y las posibilidades expresivas del rock» (Miguel, 2005: 152). En el disco hay varios aspectos que pueden interesar desde la perspectiva más literaria (además, claro está, del valor que las letras tengan en sí mismas, de las figuras retóricas utilizadas, etc., cuestiones en las que solo entraremos en casos muy concretos). Por supuesto, como es fácilmente comprobable, las letras del disco incluyen lo desenfadado y festivo («Ocupen su localidad»); la crítica satírica a la televisión («Telespañolito»); una historia cotidiana llena de encanto en la que el yo lírico, al recoger a su amada en el trabajo para pasar juntos la noche, la compensa de la vivencia de una ciudad

hostil y de una jornada laboral aburrida («Caballo de cartón»); una canción que recorre intensos escenarios en los que trasnochar, en algunos casos un tanto turbios, y que oscila entre la declaración de amor a la noche y la insatisfacción («Negra noche»), o los versos dedicados a una antigua amiga que terminó por dedicarse a la prostitución, porque comenzó «*a resbalar / por el túnel / que lleva donde crece / la más oscura flor de la ciudad*» («Por el túnel», Sabina, 2007b: 88).

El estribillo de «Telespañolito», escrito por Javier Krahe (Sabina, 2007b: 74 [anotación manuscrita]), establece una relación de hipertextualidad con uno de los «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla* de Antonio Machado:

«Proverbios y cantares», LIII (Antonio Machado, *Campos de Castilla*)	Estribillo de «Telespañolito» (Joaquín Sabina, *Ruleta rusa*)
Ya hay un español que quiere *vivir y a vivir empieza,* *entre una España que muere* *y otra España que bosteza.* *Españolito que vienes* *al mundo, te guarde Dios.* *Una de las dos Españas* *ha de helarte el corazón.* (Machado, 2024: 165-166)	*Telespañolito, que ves la tele, te guarde dios,* *uno de los dos canales ha de helarte el corazón.* (Sabina, 2007b: 74-76)

La transformación de los dos versos finales de Machado es muy clara, y tiene una evidente intención paródica, para criticar mediante la hipérbole humorística el daño que la baja calidad televisiva estaba haciendo a la ciudadanía. Pero, como se ha indicado, el

autor de este estribillo fue Javier Krahe, aunque Sabina lo integró en su canción.

Asimismo, en el disco aparece otra canción que está vinculada al mundo literario. Se trata de «Juana la loca», un tema que, de entrada, no debería malinterpretarse: Sabina canta al hombre que ha asumido su homosexualidad con extremo afecto, hasta el punto de que está dedicada a su abuelo Ramón, «la persona a la que más he querido en mi vida» (Sabina, en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 252-253). La cuestión es que Sabina afirma que «[l]e robé el estribillo a un epigrama de José Luis García Martín» (Sabina, 2007b: 82 [anotación manuscrita]). En esta misma idea incide en una entrevista con Fernando Sánchez Dragó, en la que menciona que «está directamente copiado de un epigrama suyo antiguo», y que durante años lo buscó para que cobrara la parte de derechos de autor que le corresponde. «Tengo que decir en su honor que nunca se dejó ver, aun a costa de no cobrar esa parte de derechos de autor. Salve»[20]. Sin embargo, García Martín ha afirmado que «la letra es suya, aunque unos versos míos sirvieran de pretexto»[21]. Como puede verse, los versos de García Martín solo pudieron inspirar los de Sabina, que son muy distintos:

---

20. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina, «Negro sobre Blanco», La 2, Televisión Española, 2002, YouTube, parte 5 de 8, min. 05:57, https://www.youtube.com/watch?v=rfzRZVUHf-k [consulta: 23/11/2024].

21. Comentario de 1 de octubre de 2013 a la entrada de su blog «A buen entendedor: Dos o tres tirones de oreja», de 29/12/2013, en https://cafearcadia.blogspot.com/2013/09/a-buen-entendedor-dos-o-tres-tirones-de.html?showComment=1380615663007#c2585776257814738 45 [consulta: 16/02/2025].

Epigrama «Un triunfador» José Luis García Martín	Estribillo de «Juana la loca» Joaquín Sabina
La boca se te llena cuando hablas *de tus muchas conquistas: los imberbes* *poetas de provincia, con el verso (y el reverso)* *inédito, tiernos potros del BUP* *que han de escribir trabajos sobre ti (y los* *invitas a conocerte a fondo), marchitos* *efebos de diversas razas* *que venales te ofrecen compañía* *en las noches más solas… ¡Cómo* *te envidio, mi principesco amigo! Estás* *hecho, no ya un don Juan, toda una* *doña Juana la Loca.* (García Martín, 1982: 92 y 2018: 27)	*Desde que te pintas la boca* *en vez de don Juan te llamamos* *«Juana la Loca».* (Sabina, 2007b: 83)

Al margen de que el estribillo de la canción solo esté inspirado en el epigrama, llaman la atención dos aspectos. En primer lugar, que Sabina leía *Fin de Siglo. Revista de Literatura*, que es la publicación en cuyo número 2-3, de 1982, García Martín firmó una colaboración de diez «Epigramas» a la que pertenece «Un triunfador». *Fin de Siglo* fue una importante revista de poesía, editada en Jerez de la Frontera y publicada entre 1982 y 1985, bajo la dirección de los poetas Francisco Bejarano y Felipe Benítez Reyes. Como casi toda revista de poesía, *Fin de Siglo* tenía una difusión minoritaria. El hecho de que Sabina la leyera favorece la tesis de que permaneció atento a la poesía española actual. De hecho, Sabina y Benítez Reyes se conocen posiblemente desde comienzos de la década de 1980: «Nos conocimos a principios de los 80 en Granada, en un bar de copas, pero él mantiene como fecha oficial la de 1986 en el Puerto de Santa María, tras una desastrosa corrida en la que Rafael de Paula mató seis toros, aunque los seis estuvieron a punto de matarlo a él» (Benítez Reyes, 2024).

Por otro lado, la anécdota del epigrama relaciona a Sabina con uno de los principales críticos literarios de nuestro país, especializado en poesía, que precisamente reseñó *Ciento volando de catorce*. En la entrevista con Sánchez Dragó en *Negro sobre Blanco*, cuando se refieren a García Martín, Sabina afirma: «yo lo leo». Se refería a sus reseñas literarias, seguramente de los tiempos en que el escritor y crítico firmaba en *El Cultural*, generalmente sobre libros de poesía española. De nuevo, Sabina demuestra estar al tanto de lo que ocurre en la poesía de su tiempo[22].

Tras la publicación de *Ruleta rusa*, Sabina se acompañaba por los músicos que se presentarían como Viceversa: Antonio Sánchez –a quien más tarde sustituiría Manolo Rodríguez– y Pancho Varona (guitarras eléctricas), Javier Martínez (bajo), Paco Beneyto (batería) y Pilar Carbajo (coros) (Menéndez Flores, 2018a: 82-83; Miguel, 2005: 171-172). El éxito del cantante aumentará cada vez más. Así, al año siguiente de la publicación del disco, es decir, en 1984, Sabina se enfrenta al concierto más multitudinario que ha ofrecido nunca: más de cien mil personas asisten a su actuación en el paseo de Camoens, en el Parque del Oeste de Madrid, con motivo de las fiestas de San Isidro (Menéndez Flores, 2018a: 89). El 26 de julio de ese mismo año, el cantautor actúa en la Plaza Mayor de Gijón. El periodista de *La Nueva España* que cubrió el concierto lo presenta como rockero y subraya la energía con la que «salta y se mueve en el escenario» (Otero, 1984: 22). La crónica recoge una declaración relevante: Sabina ha olvidado ya su pretensión primera de ser escritor, porque piensa «que la canción es la

22. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina, «Negro sobre blanco», La 2, Televisión Española, 2002, YouTube, parte 5 de 8, min. 05:54: https://www.youtube.com/watch?v=rfzRZVUHf-k [consulta: 23/11/2024].

poesía del siglo XX y que hay que volver a los juglares, aunque sean urbanos, y dejarse de lo que es el café Gijón» (Sabina, en Otero, 1984: 22). Si las circunstancias vitales hicieron que perdiera el paso respecto a su generación poética, su apuesta por la música ha quedado consolidada por el éxito de público, y su vocación literaria ha encontrado un cauce con el que reafirmarse. Sabina hará de la necesidad virtud: no es que se quedara al margen de la poesía de su tiempo, primero sin libro y después solo con un cancionero inencontrable, ni que dejara de publicar en las revistas o que no tuviera grupo poético: simplemente su poesía había seguido un cauce distinto, acorde con los nuevos tiempos. El Café Gijón, es decir, el modo tradicional de escribir y de difundir poesía, que está relacionado con tantas tertulias de escritores, estaría ya desfasado. De ese modo, lejos de haberse descolgado del grupo, lo que habría hecho el cantante es elegir otro recorrido, o incluso alcanzar una posición digna y personal en el panorama creativo sin que nadie se percatara.

La otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia

La integración de Sabina en el panorama literario se irá produciendo con los poetas de «La otra sentimentalidad»: Álvaro Salvador, Javier Egea, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, Inmaculada Mengíbar, etcétera. Fundado en 1983, este movimiento estará más ligado a la generación siguiente a la de Sabina, es decir, la generación de los ochenta, cuyos autores nacieron entre 1954 y 1968, aunque haya excepciones, como Salvador o Egea. También

será importante para Sabina la amistad con otros poetas de esa generación de los ochenta, como Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960) y Benjamín Prado (Madrid, 1961), y con poetas de la generación anterior a la de Sabina, esto es, la generación del 50, como Ángel González y José Manuel Caballero Bonald, a los que me referiré más adelante. Los tiempos de los primeros pasos poéticos de Sabina se habían quedado muy atrás, como la idea de ser un profesor de Literatura de provincias, en la estela de Antonio Machado. Ahora bien, estos antiguos proyectos vitales continuaban, de algún modo, en la actitud vital del cantante, en su compromiso con la palabra, en el trasfondo sentimental que lo configuraba, aunque ahora su meta fuera triunfar sobre los escenarios.

La otra sentimentalidad surge en Granada bajo el magisterio del profesor Juan Carlos Rodríguez, que, desde presupuestos marxistas, orientó a los jóvenes poetas hacia una perspectiva poética que se sostenía en dos pilares fundamentales: la literatura como «discurso ideológico» y la «radical historicidad de la literatura» (Iravedra, 2013: 209). Sus nombres de referencia, autores de una poesía realista y comunicativa, serán inicialmente Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, a quienes se sumarán Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar o Benjamín Prado.

La publicación *La otra sentimentalidad* (1983) incluye una poética-manifiesto de Luis García Montero que ya había aparecido en *El País*, junto a otra de Álvaro Salvador y una antología de poemas de ambos escritores y de Javier Egea. En concreto, se trata del artículo de García Montero «La otra sentimentalidad», el 8 de enero, en la Tribuna de *El País* (García Montero, 1983a), y del que Álvaro Salvador tituló «De la nueva sentimentalidad a la otra

sentimentalidad», distribuido por los periódicos de la Cadena de Prensa del Estado en julio de 1983.

Afirma Luis García Montero en el manifiesto que «solo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más teatral del término–, puede empezar a escribirla de verdad. Mientras tanto es excesiva la servidumbre que nos impone» (1983b: 14). Se refiere a uno de los elementos que serán fundamentales en La otra sentimentalidad y, por supuesto, más ampliamente, en la poesía de la experiencia: «la construcción de una realidad *teatralizada*» (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 101). De algún modo, García Montero está proponiendo una revisión del confesionalismo romántico, con el que conecta (sobre todo, Gustavo Adolfo Bécquer). Se trata de que el poeta sea más consciente de que el poema es un artificio, pero entendiendo la poesía como «producción ideológica, no como una mera técnica polifónica» (Díaz de Castro, 2003: 23). Sobre la postura ideológica, Jiménez Millán señala lo siguiente:

> De la *vieja* sentimentalidad quedaban muchas rémoras, muchos comportamientos que duraban siglos y no iban a cambiar de la noche a la mañana. Pero no olvidemos que la mayoría de los asuntos que se pusieron a debate en los ochenta siguen hoy en el centro de la actualidad: el nacionalismo, las relaciones paternofiliales, el amor y el erotismo –y su mercantilización–, el carácter histórico –no eterno– de los sentimientos, los derechos de la mujer en el ámbito social (y laboral)… A todos nosotros nos interesaba situarnos en la complejidad de la contradicción, para abordar los matices de una sentimentalidad distinta (2025: 79-80).

Con estas cuestiones históricas como preocupación que sustenta la configuración lírica del grupo, en general estamos ante una poesía figurativa, realista, porque «el poema remite a tal realidad, la realidad se transcribe en el poema de manera que, vista tan sólo en él o a través de él, podría ser reconocida por distintos lectores sin especial dificultad», pero esta realidad «es tan creada como el sujeto que ocupa su centro» (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 100-101). Esta idea de la teatralidad del sujeto lírico conecta directamente con la poesía de la experiencia, en la que desembocará La otra sentimentalidad a mediados de la década de 1980. Por tanto, la poesía de la experiencia es un concepto más amplio. Pero la idea de que La otra sentimentalidad desembocó en la poesía de la experiencia requiere de algunos matices, para que no resulte excesivamente simplificadora, en buena medida porque la idea esencial de compromiso se mantendrá en unos poetas y no en otros (para una síntesis de las interpretaciones propuestas, *vid*. Jiménez Millán, 2025: 83-88).

La expresión «poesía de la experiencia» está tomada de Robert Langbaum y su libro *The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition* (1957), que se conoció en España por Cernuda y Gil de Biedma (no se tradujo al español hasta 1996). Langbaum ofrece ejemplos de autores en lengua inglesa, como Robert Browning, que utilizaron el monólogo dramático, en el que el poeta habla por boca de un personaje histórico o de ficción (en España ya lo habían utilizado Luis Cernuda o Jaime Gil de Biedma, por ejemplo). La reflexión sobre el monólogo dramático permitió madurar el énfasis en que el poeta asume un yo ficcional cuando escribe, no solo en los monólogos dramáticos, sino siempre (Gil de Biedma, 2002: 221; Iravedra, 2016: 82-83).

Siguiendo este camino, «[l]a poesía de la experiencia no desdeña [...] el anecdotario de la propia vida como materia del poema, pero la sustancia vital es recreada poéticamente y la señalada ficcionalización del yo nos previene contra toda "falacia biográfica"» (Iravedra, 2007: 36).

El nombre de «poesía de la experiencia» corría el riesgo de malinterpretarse. Jaime Gil de Biedma lo explicó así en una entrevista con Álvaro Salvador:

> En realidad, yo creo que lo que pasa es que experiencia en castellano conlleva una carga de sentido, que se impone casi inmediatamente: poesía de lo que le ha ocurrido a uno. No, no... [...] Experiencia lo es todo. En la vida de uno, experiencia es leer un poema. Poesía de la experiencia consiste en concebir un poema como el simulacro de una experiencia real, como si el poema, en cuanto poema, estuviese ocurriendo, estuviese sucediendo. Ahora, claro, a nadie le suceden poemas, afortunadamente[23].

La poesía de la experiencia es una poesía figurativa, realista, que busca ser comunicativa, comprensible por el lector. Además, por lo general se trata de una poesía relativista, que buscará la orientación ética en la propia vivencia personal y en la reflexión sobre la misma (Iravedra, 2007: 33). De mediados de los ochenta en adelante, la poesía de la experiencia se impuso en el panorama poético español y englobó, no solo a poetas de la generación de los ochenta, sino a todos los que escriban en ese momento siguiendo ese mismo paradigma (realismo, poesía comunicativa, concepción

23. https://cuadernoshispanoamericanos.com/jaime-gil-de-biedma-lector-de-robert-langbaum/ [consulta: 20/02/2025].

del poema como el simulacro de una experiencia real, cotidianidad, en muchos casos escenarios urbanos, etc.). Así pues, se hablará de poesía de la experiencia incluso para autores de generaciones previas (Gil de Biedma, Ángel González, Miguel d'Ors –a pesar de su diferencia ideológica y religiosa con el núcleo de La otra sentimentalidad–, etc.).

¿De qué generaciones o de qué movimientos poéticos previos trataba de distanciarse García Montero en su manifiesto al defender que la poesía es artificio («la poesía es mentira»)? No olvidemos que, en un manifiesto, por definición, los autores «exponen y defienden unas determinadas doctrinas o programas de acción, que, en la mente de sus promotores, conllevan novedosas o revolucionarias formas de progreso con respecto a lo anteriormente establecido en los respectivos campos» (Estébanez Calderón, 1996: 644). Esa idea, esencial dentro del manifiesto, no puede estar reaccionando contra la generación precedente, ya que la generación de 1968 o novísima, que tomó el relevo de los poetas sociales, asumió desde muy temprano la concepción de la creación poética como artificio, no como puro confesionalismo. Pensemos en Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Víctor Botas… De hecho, abundan los ejemplos de monólogos dramáticos escritos por autores de la generación del 68 con mucha anterioridad a la fecha de publicación del manifiesto *La otra sentimentalidad* (Egea, García Montero, Salvador, 1983). E incluso pueden mencionarse a poetas de generaciones anteriores que también firmaron monólogos dramáticos (Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma…).

Por lo tanto, aunque es natural pensar que las afirmaciones de un manifiesto de un poeta joven están reaccionando contra los poetas de la generación anterior que imperaban en ese momento,

lo cierto es que en este caso no es razonable interpretarlo así: no tendría sentido que García Montero reclamara contra los poetas del 68 una forma de entender el poema que dicha generación ya tenía clara, en lo formal; pero la distinción no se sustentaba solo en lo formal, sino en la concepción de la poesía como discurso ideológico.

García Montero trataba de dejar claro que la nueva poesía realista y cívica que proponía no iba a caer en los errores que habían llevado al agotamiento de la poesía social hacia mediados de los años sesenta. Es decir, proponía un realismo que se distanciara de los novísimos, pero que, al mismo tiempo, rearmara al realismo con una nueva perspectiva, sin repetir la identificación ingenua del poeta con la voz poemática, sin caer en el confesionalismo simple, en la expresión directa del mensaje, porque la elaboración de un poema exige distanciamiento.

El declive de la poesía social que se produjo en los años sesenta incumbía más a aquellos autores de la primera generación de posguerra que estaban muy vinculados al socialrealismo. No tenía tanto que ver con la generación del 50, porque los autores de esta generación que se iniciaron en el socialrealismo acentuaron «el distanciamiento y la ironía», y tuvieron «una mayor exigencia en el tratamiento formal del poema» (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 55-56). El nuevo paradigma propondrá un rearme ideológico, pero abogando al mismo tiempo por mantener el rigor creativo, para lo que será indispensable evitar el excesivo prosaísmo o lo panfletario.

Para Francisco Díaz de Castro «no son separables [...] la cuestión de la ficcionalidad poética, tal como la entiende García Montero –que no debe simplificarse como un mero planteamiento téc-

nico–, y la concepción de la poesía como producción ideológica radicalmente histórica» (2003: 25). El investigador cita el artículo de García Montero «Poética, política, ideología», en el que, entre otras afirmaciones, el escritor señala que «[l]a intimidad, las profundidades del yo, las sinceridades, se fabrican igual que los palacios o las autopistas, aunque con distinto material», y que «[y]a no basta con escribir, hay que saber el lugar que uno ocupa a la hora de escribir; no solo hablar, sino también la tribuna desde la que se habla. Mientras unas decisiones estilísticas invitan a la identidad, otras desplazan la búsqueda hacia la conciencia» (citado en Díaz de Castro, 2003: 25).

Los autores de La otra sentimentalidad parten de la idea de Juan de Mairena de «la nueva sentimentalidad», pero en ese sentido quieren dar un paso más que Machado, al profundizar «en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura», y al haber comprendido a Bertolt Brecht, a A. Gramsci, y a poetas como «el propio Machado, Passolini, Alberti o Jaime Gil de Biedma», como defendió Álvaro Salvador (1983: 22). Para el poeta y profesor universitario,

> [c]uando la vida y sus relaciones no solo se «entienden» de *otra* manera, sino que también se «viven» de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no solo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con *mucha ternura*, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y solo así

> se explica, cuando el tiempo no es un decurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablar de *otra sentimentalidad*, de otra poesía (1983: 22-23).

Hacia ese camino, la idea del poema como artificio, con toda su implicación ideológica e histórica, permite comprender uno de los núcleos orientadores de la poesía de La otra sentimentalidad, y, de manera más general, de la poesía en que desembocará, que será la poesía de la experiencia. «La conciencia ficcional de la poesía aspiraba a la despersonalización o la objetivación de la experiencia, de tal modo que alcanzase un valor emblemático por su capacidad de representar una vida moral y ofrecer reconocimiento al lector» (Iravedra, 2016: 84). Este será uno de los extremos en los que la otra poesía del grupo encabezado por Egea, Salvador y García Montero confluirá con otras corrientes poéticas para afianzar la poesía de la experiencia: un no siempre comprendido marbete que, desde una perspectiva más amplia e integradora que, desde el polo opuesto al hermetismo y el vanguardismo, imperará en la poesía española de los años ochenta y noventa.

García Martín ha propuesto una etiqueta todavía más amplia, «poesía figurativa», como tendencia estética de un «grupo generacional» perteneciente a la generación de 1968 que cultivaría un tipo de poesía al que el crítico denomina así «por analogía con la distinción entre pintura figurativa y pintura no figurativa: todos ellos se encuentran más cerca de Gaya que de Tàpies» (1992: 209). De la generación del 68, García Martín menciona como ejemplos de autores de la corriente figurativa a Abelardo Linares, Fernando Ortiz, Francisco Bejarano, Eloy Sánchez Rosillo, Miguel d'Ors,

Jon Juaristi, Ana Rossetti, Andrés Trapiello (1992: 208). Un aspecto fundamental es que la denominación «poesía figurativa» sirve también para autores más jóvenes que continuaron esa misma tendencia realista:

> Las opciones estéticas defendidas por estos poetas se continúan en la mayor y en la mejor parte de la promoción siguiente, en el neomodernismo de Felipe Benítez Reyes y en el realismo crítico de Luis García Montero, en la versátil mímesis [de] Vicente Gallego y en el mesurado decir de Juan Lamillar (García Martín, 1992: 208).

Las propias características del género canción dificultan una vinculación precisa de las letras de Joaquín Sabina en las corrientes de su tiempo. Sin embargo, en el autor tienen mucha importancia algunas características que, por ejemplo, García Martín destacó de uno de los autores figurativos de mayor relevancia desde mediados de los años ochenta, Luis Alberto de Cuenca –al escribir sobre *La caja de plata*–, como son el cuidado de la métrica, la narratividad, la «evocación de un mundo heroico entremezclada con alusiones a discotecas o bares de moda», el hecho de que el humor alterne con el patetismo y «los héroes de una mítica Edad Media con los personajes del cine negro norteamericano» (García Martín, 1992: 137). En Sabina está el cuidado métrico (son muy frecuentes los endecasílabos, heptasílabos, octosílabos, cantará incluso algunos sonetos...), tiene peso lo narrativo (Sabina «canta historias», como ha demostrado De Miguel, 2018a), aparecen alusiones a un pasado histórico o a lugares míticos o ficticios pero también a discotecas, por ejemplo. Además, recurre al humor con frecuencia junto a la intensidad emocional, para suavizarla, y los nombres propios re-

miten tanto a la historia como a la cultura cinematográfica y televisiva. Por ello, no resulta extraño que la poesía figurativa hallara lugares de encuentro con la canción popular y, en concreto, con las canciones de Sabina.

Joaquín Sabina, perteneciente por edad a la generación del 68, pero que, como poeta en sentido estricto, se dará a conocer tardíamente –al margen de los poemas en revistas de sus años universitarios y del cancionero-poemario que pasó desapercibido tanto en Londres como en España–, tendrá amistad estrecha precisamente con los autores de los ochenta que seguirán la senda de la poesía figurativa abierta por los autores de la segunda promoción del 68, que opusieron el realismo al vanguardismo novísimo. Resulta revelador que, entre los nombres de la poesía figurativa que García Martín destaca de la generación de los ochenta, se encuentren dos de los mejores amigos de Sabina: Felipe Benítez Reyes y Luis García Montero.

García Montero recuerda que su primer encuentro con Sabina tuvo lugar en el bar La Tertulia, de Granada, cuando fue a cantar con Javier Krahe «en 1982 o 1983» (Valdeón, 2017: 131). «Yo sabía mucho de él porque su pandilla granadina fue la mía poco después de que él se fuera, cuando entré en la Universidad en 1976. Él se había movido por el entorno del PCE en la Universidad, que fue donde yo empecé a moverme. Sus amigos fueron los míos, así que cuando volvió a Granada nos conocimos. Tuve la suerte de que él y Javier habían leído ya poemas míos y se interesaron por charlar conmigo» (García Montero, en Valdeón, 2017: 131).

En febrero de 1983, Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero y Antonio Jiménez Millán viajaron a Madrid para hacer dos presentaciones: la del libro *El jardín extranjero*, con el

que García Montero había ganado el Premio Adonáis hacía unos meses, y la *Antología de la joven poesía andaluza*, coordinada por Álvaro Salvador, Juvenal Soto y Jiménez Millán, publicada en el otoño de 1982 como número 118-120 de la revista *Litoral*. Egea, Salvador, García Montero y Jiménez Millán, como recuerda este último, participaron «en una lectura celebrada en la Casa de Andalucía de Madrid, junto a otros andaluces también incluidos en la edición, residentes en Madrid, como Antonio Hernández, José Infante, Ana Rossetti y José Ramón Ripoll»:

> El caso es que nos alojamos los cuatro en la casa de Joaquín Sabina, calle Tabernillas, cuando él vivía allí con su compañera Lucía, la argentina que luego protagonizó «Con la frente marchita». Recuerdo la casa, con literas de metal y un gato que hacía no pocas travesuras. Acompañamos a Joaquín no a la Mandrágora, sino a otro local nocturno de La Latina que se llamaba La Bodega Bohemia. Allí estaba también Javier Krahe (Jiménez Millán, 2024).

Ya vemos, por tanto, la amistad que Joaquín Sabina tenía con los poetas de La otra sentimentalidad en una fecha tan significativa como 1983, el año en que aparecerá el libro *La otra sentimentalidad* en la editorial granadina Don Quijote, de acuerdo con el colofón, en el mes de agosto. Cuando los poetas se encuentran con Sabina en Madrid, en febrero, ya se ha publicado el artículo de García Montero «La otra sentimentalidad», el 8 de enero, en la Tribuna de *El País* (García Montero, 1983). El libro incluyó ese artículo y otro de Álvaro Salvador, «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», distribuido por los periódicos de la Cadena de Prensa del Estado en julio de 1983, además de la

mencionada antología de poemas. Sabina estuvo muy presente en Granada en la década de 1980, debido a una relación sentimental que duró varios años y que favoreció su contacto con los poetas del grupo (Salvador, 2025).

El compromiso

A partir de los presupuestos de La otra sentimentalidad, es lógico preguntarse qué actitud tomó Sabina respecto al compromiso, y esto con la debida cautela, sin tratar de realizar una comparación con las actitudes de otros poetas al respecto: el hecho de ser también un cantautor ya lo sitúa en un marco de referencialidad distinto respecto al mensaje político y a la denuncia o la crítica social; es decir, la exigencia del género de la canción de autor y sus expectativas respecto al compromiso no eran necesariamente las mismas que en la poesía en cada momento de su trayectoria. El caso es que, muy someramente, podemos decir que Sabina, desde un punto de vista personal, se ha comprometido al cantar para partidos de izquierdas y sindicatos en los años setenta, al identificarse como un «rojo» y al defender los valores de la II República, al dar su apoyo electoral expreso a determinados partidos políticos –Izquierda Unida (IU)[24] y, posteriormente, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) de José Luis Rodríguez Zapatero, o a la candidatura de Luis García Montero por IU a la Comunidad de Madrid–, llegando incluso a cerrar las listas de

24. En 1993 el cantante llegó incluso a leer el discurso de Julio Anguita en el cierre de la campaña electoral de IU en la Plaza Mayor de Madrid, al encontrarse enfermo el político (Menéndez Flores, 2018a: 191).

IU al Ayuntamiento de Úbeda (Menéndez Flores, 2018a: 209), al opinar libremente sobre distintos temas de calado político: contra la ley de Extranjería en España; contra el terrorismo de ETA; por la libertad en Cuba, pero al mismo tiempo a favor de los valores de la Revolución y contra el bloqueo de Estados Unidos; contra la guerra de Irak, o incluso crítico con la evolución de la izquierda –«la deriva de la izquierda latinoamericana me rompe el corazón justamente por haber sido tan de izquierdas, ahora ya no lo soy tanto, porque tengo ojos y oídos y cabeza para ver lo que está pasando»[25]–, etcétera.

De igual forma, el compromiso aparece con una dimensión política acorde con el género de la canción de autor en su disco *Inventario*, pero, desde entonces, ha aparecido de manera más sutil. Algunos valores generales que se defienden en sus canciones son la desconfianza hacia las banderas (el «daño que hacen las banderas», en «El blues de lo que pasa en mi escalera», de *Física y química* (1992); «ninguna bandera», en «Más de cien mentiras», de *Esta boca es mía* [1994]), la defensa del «pan y la alegría» («Esta boca es mía», del disco homónimo); la crítica a la violencia («que el diccionario detenga las balas» y «que los que matan / se mueran de miedo», en «Noches de boda», de *19 días y 500 noches* (Sabina, 2007b: 346); en una versión en concierto, el segundo de los deseos se vinculaba claramente a la oposición a la banda terrorista ETA, al añadir el cantante: «y que dejen de matar de una puta vez»[26]);

25. Sabina: «Ahora ya no soy tanto de izquierdas porque tengo ojos y oídos» (*Europa Press*, 15/11/2022) https://www.youtube.com/watch?v=xRK7zwdzB28 [consulta: 20/02/2025].

26. Sabina y CIA, *Nos sombran los motivos* [DVD], min. 46:55, https://www.youtube.com/watch?v=63Nuoiw8P4w [consulta: 20/02/2025]. En la con-

la defensa de los migrantes («La casa por la ventana», de *Esta boca es mía*). Además, las letras de Sabina han sido permeables a la desilusión de su generación respecto a la posibilidad de un modelo de izquierdas alternativo al capitalista, desencanto que se plasma en canciones como «El Muro de Berlín», de *Mentiras piadosas*, en la que satiriza el cambio de ideología a través del personaje de un ejecutivo que cambió su «moral estilo soviet» y los «slogans de Fidel» por el club de golf, los intereses monetarios y la gastronomía, y que tiene en su despacho un adoquín del Muro de Berlín (Sabina, 2007b: 160-161). En «Leningrado», de *Lo niego todo* (2017), dirá que «la Revolución tenía un talón / de Aquiles al portador».

Para Javier Soto Zaragoza (2023b: 642), el principal compromiso de Sabina estriba en «haber sido, como muchos otros, un hijo de su tiempo, y haber puesto en escena todo un desfile de personajes y situaciones que indudablemente contribuyeron a cimentar la idea de que España estaba cambiando, de que –por fin– se había liberado». El investigador se refiere a su forma de retratar «a los ladrones, a las prostitutas, a los drogadictos, a jóvenes que viven el amor sin ataduras, etc.». Salvo en canciones muy concretas, su postura comprometida «es más social que política». Y, como afirma Russell P. Sebold respecto a las canciones de José de Espronceda (la «Canción del pirata», «El mendigo», «El verdugo», «El reo

---

traportada del DVD aparece la fecha de 2001, pero el concierto fue en todo caso previo al atentado contra las Torres Gemelas del 11 de septiembre, ya que en agosto Sabina sufrió un ictus que requirió un importante esfuerzo de recuperación anímica (Valdeón, 2007: 360 y ss.). Por lo tanto, no se refería ni al terrorismo islámico ni a la guerra de Afganistán, sino a ETA, que en el año 2000 había asesinado a veintitrés personas, y en 2001 a quince (según datos de Fernández Soldevilla, 2022: 393).

de muerte» y «El canto del cosaco»), «unas determinadas actitudes sociales pueden tener un valor en la literatura y otro muy diferente en la esfera política, y tales valores no son transferibles» (Sebold, 2004: 392).

En su prólogo al libro *Ciento volando*, Luis García Montero ofrece una reflexión relacionada con el compromiso que reivindicado por La otra sentimentalidad:

> Joaquín Sabina vive en el soneto con ojos de farero, vigilando la vida cotidiana desde la altura de sus noches, en una tarea que se desdobla entre las luces públicas y las sombras privadas, o entre las luces privadas y las sombras públicas, mitad aviso para navegantes, mitad diálogo con las melancolías del corazón. Y cuando Joaquín Sabina utiliza la palabra *corazón*, no solo se refiere a la historia de sus sentimientos, sino a una lealtad vital, con implicaciones generales, que no debe pasar de moda, aunque los otoños doren la piel y ya no resulte necesario viajar al Norte en trenes sucios (2002: 11).

La coincidencia parcial con La otra sentimentalidad se establece a través de esa idea de que «corazón», en los versos de Sabina, no solo tiene que ver con la historia de sus sentimientos, sino que también significa «una lealtad vital, con implicaciones generales». García Montero está leyendo a Sabina con los ojos de quien sostiene que «la ternura puede ser también una forma de rebeldía» (García Montero, 1983: 15). Otro aspecto destacable del prólogo es la afirmación de que «[e]l mundo de Joaquín es real y matizado porque surge de la melancolía para desembocar en los impulsos irónicos» (2002: 12). Tanto es así que el propio Sabina ha llegado a explicar que si no escribe novela es porque leyó a Alfredo Bryce

Echenique, y se dio cuenta de que eso era lo que él habría querido escribir, una mezcla de «melancolía e ironía»[27].

En todo caso, las letras de Sabina no se asientan tanto en la conciencia moral relacionada con el contexto histórico y los sentimientos, ni toman como vector una ternura que sea vínculo de solidaridad vital e ideológica. En las canciones de Sabina está presente la historia, como lo están la ironía ante las esperanzas frustradas y el canto a los inadaptados y a los que se rebelan contra las normas sociales (sobre su mirada a los marginados, *vid*. Miguel Martínez, 2005a: 834 y ss.). Además, el tema fundamental de las canciones de Joaquín Sabina es el propio Joaquín Sabina (Menéndez Flores, 2018b) –en su última etapa hablaríamos de «la deconstrucción paródica de su propio personaje» (Laín Corona, 2024a: 81)–, con el amor y el desamor como cuestión central, y su modo de entender la relación con la mujer tiene su propia idiosincrasia, es compleja y se desenvuelve con unos conceptos que lo diferencian, en líneas generales, de La otra sentimentalidad. Y, en lo que se refiere al importante corpus de poemas sobre temas de actualidad, se trata en buena medida de poemas satíricos y de composiciones de circunstancias que exigirían, de igual modo, una comprensión distinta de la poesía del grupo granadino y de la mayor parte de la poesía de la experiencia en general.

Lo mismo puede decirse del humor de Sabina, tanto de su cancionero como de sus libros de poemas: si lo humorístico está presente, claro está, en autores de su generación como Javier Salvago

27. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina en «Negro sobre blanco», La 2, Televisión Española, 2001, min. 25:02, https://www.youtube.com/watch?v=lyxG8KcTvj8&t=1336s [consulta: 08/12/2024].

o Jon Juaristi, en Sabina aparece con tintes muy característicos: coincide en recurrir a la gracia para relajar la tensión emocional y la solemnidad, pero también es cierto que lo hace en ocasiones de una manera abiertamente cómica, coherente con un tipo de canción forjada en La Mandrágora, en compañía y bajo el magisterio de Javier Krahe, y con la poesía de circunstancias de muchas de sus composiciones escritas, que es propicia para un tipo de humor más o menos enfático.

Los años con Viceversa, y un segundo libro

Joaquín Sabina publica en 1985 el disco *Juez y parte*, firmado junto a Viceversa, que reafirma su apuesta por el rock, con temas como «Whisky sin soda», «Cuando era más joven», «Rebajas de enero» y «Princesa», pero también «El joven aprendiz de pintor» o la «Balada de Tolito». Sabina vuelve a Asturias para actuar con su grupo en el campo de fútbol de Llaranes, en Avilés, el 24 de agosto de 1985. Unos días más tarde, el diario *El Comercio* publica una entrevista en la que el cantante afirma:

> Si soy cantante lo debo a mi exilio en Londres. Si no, sería un gris profesor de Literatura en un instituto de Enseñanza Media de provincias. Londres significó la bohemia, la inseguridad, la provisionalidad, el no saber dónde y con quién iba a dormir. Todas estas experiencias, unidas a un período cantando en pubs, bares, restaurantes, forjaron el material del que se han alimentado mis canciones durante años (Sabina, en Aguilar, 1985: 13).

De no haber sido cantante, enseñaría literatura en un instituto de provincias. Esa idea aparecerá en otras entrevistas a lo largo de su carrera. Por ejemplo, en la ya mencionada conversación con Sánchez Dragó en *Negro sobre blanco*: «Yo escribía poesía, no quería ser cantante. Yo pensaba ser un poeta [se entiende que quiere decir "profesor"] de instituto de francés, de Baeza, como Machado [risas]»[28] (en el mismo sentido se manifestó en una entrevista realizada por Javier Menéndez Flores en la revista *Interviú* en 1997, de la que aparecen algunos fragmentos en Menéndez Flores, 2018a: 43-44). «Joaquín se sabe poeta», ha afirmado García Montero (en Valdeón, 2017: 131).

Las noches del 14 y del 15 de febrero de 1986, Sabina y Viceversa actúan en el Teatro Salamanca de Madrid, compartiendo escenario con invitados como Luis Eduardo Aute, Javier Gurruchaga, Javier Krahe y Ricardo Solfa (Jaume Sisa). Fruto de la grabación de dichos conciertos se editó un doble álbum en directo ese mismo año, en el que se incluyen una veintena de canciones, no solo éxitos ya conocidos, sino también algunas nuevas, como «Hay mujeres», interpretada por Ricardo Solfa, y que Sabina no grabará en un álbum de estudio hasta *Esta boca es mía* (1994), o «Cómo decirte, cómo contarte», que supone una reescritura de uno de los textos del libro *Memoria del exilio*, «Sobre el turismo y otros modos de liberarse» (Sabina, 1976: 41 y 42).

Para Emilio de Miguel Martínez, en la canción «Cómo decirte, cómo contarte» Sabina actúa como un «moralista laico» que

28. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina, «Negro sobre blanco», La 2, Televisión Española, 2002, parte 2 de 8, min. 07:39: https://www.youtube.com/watch?v=SAyI_V_mRJM [consulta: 24/11/2024].

cuenta la historia de una mujer que «vino a Madrid buscando el éxito y a lo más a que llegó su aventura fue a encadenar una sucesión de tumbos sin sentido» (2008: 49). En cambio, la protagonista que aparece en *Memoria del exilio* hizo lo propio con destino a Londres y al día siguiente partirá para París. Como he señalado en otro lugar (2021: 168), en los dos casos la protagonista, insatisfecha, va cambiando de amores, amigos, aficiones, pero, en la segunda versión, la actitud moralizadora todavía es más clara, pues no aparecen ni la pregunta retórica «[q]ué consejos voy a darte yo / que ni siquiera sé cuidar de mí», ni el estribillo, que invierte la idea tradicional sobre el bien y el mal. Asimismo, la segunda versión está reescrita con resabio, ya que Sabina muestra que no tiene interés amoroso en la destinataria: «tengo ya tan ocupado el corazón, / no queda sitio para ti» (Sabina, 2007b: 441). Un último aspecto que resulta de interés para ver la evolución del autor lo encontramos en la localización, que cambia de Londres a Madrid, lo que coincide con los lugares en los que vivía en cada etapa. Y el hecho de que el destino de la protagonista pase de ser París a ser Madrid puede estar relacionado con el éxito de la movida madrileña que, de acuerdo con Ortuño Casanova (2018: 173), llevó a que la referencia de Sabina a París desapareciera «por obsoleta» durante años.

El 8 de agosto de 1986, Sabina y Viceversa ofrecieron un concierto en la Plaza de Toros de Gijón. Ese mismo día, a su llegada a un céntrico hotel de la ciudad, el cantante recibía la noticia de la muerte de su padre, el inspector de policía Jerónimo Martínez Gallego, en quien Antonio Muñoz Molina se inspiró para crear el personaje de Florencio Pérez en *El jinete polaco* (1991) (Menéndez Flores, 2006: 250). Jerónimo Martínez era muy aficionado a es-

cribir poemas de circunstancia, romances, sonetos[29]: por ejemplo, cuando Sabina estaba en la mili, su padre escribía los datos del sobre en verso, y el hijo llegó a hacer lo propio al responder (Sabina, 2007a: 1-2):

[Octosílabos de Jerónimo Martínez
en las señas de la carta para su hijo]

Por favor, señor Cartero,
Pues que sois el encargado.
Vaya a MALLORCA esta carta.
Allí se haya destinado,
en C.I.R. NÚMERO CATORCE,
un auténtico soldado,
JOAQUÍN MARTÍNEZ SABINA.
De seguro será hallado
en la OCTAVA COMPAÑÍA
del Batallón nominado
en orden como SEGUNDO.
Es hombre algo melómano
y ejerce como tambor;
y en el Hogar del Soldado
actúa como profesor,
ya que está muy enterado.

29. Entrevista a Joaquín Sabina en el programa «Capitulares», La 2, Televisión Española, 10/01/2014, min. 00:42 https://www.rtve.es/play/videos/capitulares/capitulares-joaquin-sabina/2299867/ [consulta: 08/02/2025].

[Soneto de Joaquín Sabina en las señas
de la misiva en respuesta a la de su padre]

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.

Notarán vuesas mercedes
que son trovos escolares.
No pido perdón por ellos,
el matasellos,
juzguen ustedes,
no mató sus singulares
torpezas, ni sus destellos.

Ese gusto por la versificación de circunstancia, amical e ingeniosa le quedará para siempre a Sabina, aunque se abriera también

a lo satírico y, claro está, a lo netamente lírico. Porque a su padre también le gustaba la alta poesía. Recuerda Sabina, acaso con algo de hipérbole andaluza –expresión de Pérez Galdós y de Menéndez Pelayo–, que su padre «se sabía completo a san Juan de la Cruz». «Después de comer decía: "Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura, / y yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de su hermosura". Y oírle eso a un policía que había estado interrogando a un ratero hacía un rato me parecía poesía»[30]. En el documental *Sintiéndolo mucho*, de Fernando León de Aranoa, Sabina lee un poema que su padre le escribió con motivo de una actuación que iba a dar en Úbeda (según indica el cantante, su padre lo recibió con el poema ya escrito, antes del concierto, por lo que ni la vestimenta descrita coincide con la que llevó en la actuación):

Joaquín cantó muy a gusto,
estuvo muy circunspecto,
embutido en traje oscuro,
que más bien tiraba a negro,
con camisa que fruncida
con ribetes de portento
le daban aire de artista.
[…]
Yo que nunca había oído
a Joaquín en estos tiempos,
he salido convencido
de que tiene muy cubierto

30. «Joaquín Sabina: feo, caótico y sentimental», «El Faro de Alejandría», Canal 9, 2000, min. 01:21:40: https://www.youtube.com/watch?v=IuUp2ou8Vkc [consulta: 29/11/2024].

su aprendizaje y destreza,
y canta como un maestro.
Y he gozado en esta noche,
presintiendo, presintiendo,
que mi hijo puede ser
adelantado en lo bueno,
que ahora se cotiza tanto,
en los tiempos que corremos.

Estos versos nos dan una idea más del tipo de poesía familiar de su padre. Entre bromas y veras, como le gusta hablar muchas veces, Sabina afirma que «así escribía mi padre, y un poco así sigo escribiendo yo también» –dice esto último riendo, y a continuación besa el cuaderno emocionado–. Además, Sabina señala en el documental que «cada vez hablo más de él, hablo mejor de él, lo estoy teniendo muy presente, incluso en el espejo. Se me está poniendo cara de mi padre» (esta escena llamó la atención del poeta Enrique García-Máiquez, 2022).

«El cantante, muy afectado por la triste noticia, se encerró en su habitación, aunque aseguró, a través de su manager, que no suspendería el concierto de la plaza de toros»[31]. Sabina cumplió su compromiso ante casi 8.000 personas, y, nada más terminar el espectáculo se desplazó por carretera hasta Úbeda[32].

Ese mismo año de 1986, Joaquín Sabina publicó su segundo libro, *De lo cantado y sus márgenes* (1986), en la colección Maillot Amarillo de la Diputación Provincial de Granada, con diseño

31. «Ayer murió en Jaén el padre de Joaquín Sabina», *El Comercio*, 09/08/1986, p. 17.

32. *Ibidem*.

de Juan Vida. El prólogo está fechado en noviembre del 85, y el colofón menciona como mes de publicación marzo del 86. La colección estaba codirigida por Juan Manuel Azpitarte Almagro y por Luis García Montero, que jugará un papel importante en la integración de Sabina en los círculos más netamente literarios, y que prologará su libro *Ciento volando*, como se verá, entre otras colaboraciones. *De lo cantado y sus márgenes* está dividido en tres secciones: «De lo cantado», que incluye quince letras de canciones pertenecientes a los discos ya publicados; «De lo que queda por cantar (*Cinco canciones inéditas*)», con las letras de cinco canciones que aparecerán en discos posteriores, y «De sus márgenes», que reúne catorce textos que no fueron nunca canciones. En el prólogo, Sabina afirma algo similar a lo que ya había dicho en el pórtico a *Memoria del exilio*:

> Sea piadoso el lector con estos textos que, mucho me temo, separados contra-natura de las melodías que les sirvieron de soporte, van a quedarse un tanto desabridos, como puchero de pobre. 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, 2001b: 9).

Sabina reconoce que con este prólogo lo que está haciendo es «curarse en salud». Respecto a las canciones, explica que seleccionó «lo "más legible", una vez aislado de la música». En cuanto a los textos de la tercera parte, señala que «ni llegaron en su día a ser canciones ni aspiran a pasar, ahora, por poesía», sino que son «versos nacidos "en los márgenes" del papel pautado, ejercicios juguetones para liberar un poco la imaginación y la pluma del estrecho, del implacable corsé (ritmo, rima, estribillo, etc.) que el género

canción exige» (Sabina, 2001b: 9-10). El cantante está sintetizando aquí la diferencia esencial que en su opinión existe entre las letras de canciones y los poemas: las primeras deben estar pensadas para su efectividad con la música, y deben tener rima y estribillo, del que carecen los textos de la sección «De sus márgenes». Por otro lado, recurriendo de nuevo a la *captatio benevolentiae*, Sabina llega a afirmar, aplicándose la cita cervantina, que con los textos de esta tercera parte «no pretendo tener "de poeta la gracia que no quiso darme el cielo"».

Resulta de interés observar la selección de canciones, pues nos da una idea sobre las letras que Sabina consideraba que resistían mejor la lectura sin música:

«De lo cantado»	«De lo que queda por cantar (*Cinco canciones inéditas*)»
«Inventario» (*Inventario*, 1978)	«[*Hay mujeres*…]» («Hay mujeres», *Sabina y Viceversa*, 1986, y *Esta boca es mía*, 1994)
«40 Orsett Terrace» (*Inventario*)	«[*Desnuda se sentía igual*]» («Amores eternos», *Hotel, dulce hotel*, 1987)
«Pongamos que hablo de Madrid» (*Malas compañías*, 1980)	«[*Como un perro*…]» («Torre de Babel», disco colectivo *Pampa del indio*, 1998)
«Calle Melancolía» (*Malas compañías*)	«[*De pronto, alguna tarde*]» («Zumo de neón», *Sabina y Viceversa*, 1986),
«Qué demasiao» (*Malas compañías*)	«[*A ti, que te lo haces*]» («A ti que te lo haces», *Mentiras piadosas*, 1990)
«Gulliver» (*Malas compañías*)	
«Manual para héroes o canallas» (*Malas compañías*)	
«Negra noche» (*Ruleta rusa*, 1984)	

«De lo cantado»	«De lo que queda por cantar (*Cinco canciones inéditas*)»
«Güisqui sin soda (sexo sin boda)» (*Juez y parte*)	
«Cuando era más joven» (*Juez y parte*)	
«Ciudadano cero» (*Juez y parte*)	
«El joven aprendiz de pintor» (*Juez y parte*)	
«Rebajas de enero» (*Juez y parte*)	
«Kung-Fú» (*Juez y parte*)	
«Princesa» (*Juez y parte*)	

Las dos canciones del primer disco, *Inventario*, aparecen al final de la sección, a pesar de que todas las demás siguen un orden cronológico, lo que puede deberse al escaso aprecio que Sabina tiene por dicho álbum. La selección, de la que quedan fuera las letras de intención humorística, pone de manifiesto el peso de los ambientes urbanos y de la noche, así como la reflexión sobre su propia vida («Calle Melancolía», «Cuando era más joven») y la evolución que el autor había iniciado a la hora de reflejar el amor y el desamor («[*A ti, que te lo haces*]», «[*Desnuda se sentía igual*]»). De «40 Orsett Terrace», Sabina indica en *Con buena letra* que prefiere la «versión» de *Ciento volando de catorce* (Sabina, 2007b: 42), en referencia al soneto «Ni con cola» (Sabina, 2001a: 119) (sobre las diferencias entre ambos, *vid*. Núñez Díaz, 2021: 174).

En 1986 comenzó la amistad entre Sabina y Benjamín Prado. Ese año, Rafael Alberti, Fernando Borlán, Prado y Sabina participaron en un recital conjunto (Prado, 2009b: 81). En el mes de noviembre, Alberti, Javier Egea, Justo Navarro, Prado y Sabina presentaron conjuntamente en Granada los libros que acababan

de publicar en Maillot Amarillo, acompañados del coordinador de la colección, García Montero (García, 1986): *Los hijos del drago y otros poemas*, de Alberti; una segunda edición de *Paseo de los tristes*, de Egea; *Un aviador prevé su muerte*, de Justo Navarro; *Un caso sencillo*, de Benjamín Prado, y *De lo cantado y sus márgenes*, de Sabina. En enero de 1987, Alberti, Sabina y los jóvenes Prado y Navarro repitieron presentación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (García Santa Cecilia, 1987).

Refiriéndose a las presentaciones de los libros de la colección Maillot Amarillo, García Montero señala que «dieron pie a noches de verdadera exaltación y amistad» (García Montero, 2001: 10). «Como la fama de Joaquín era ya irresistible, entre bromas y veras, con un cariño que no impedía cierta rivalidad ante el público, Rafael murmuraba mientras nos dirigíamos al recital: "ahora vendrá Sabina con la guitarra y se llevará todos los autógrafos y todos los aplausos"» (García Montero, 2001: 10). Según recuerda Sabina, cuando Alberti le veía llegar sin la guitarra, le preguntaba por ella, y el cantante le explicaba que para el recital prefería no llevarla. Alberti le respondía «muy cruel y maravillosamente: "Pues haces mal, porque lo tuyo es mejor cantado"», señala Sabina entre risas[33]. «A mí me encantaba, porque debía de rondar entonces los noventa años y tenía una maravillosa coquetería y un amor a la vida tal que peleaba por cada espacio de terreno» (esta anécdota la recoge también Benjamín Prado en *A la sombra del ángel*, Prado, 2002a: 132-133). Sabina fue «muy amigo crepuscular de Rafael Alberti» (Menéndez Flores, 2006: 409).

33. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina en «Negro sobre Blanco», La 2, Televisión Española, 2001, min. 14:10, https://www.youtube.com/watch?v=lyxG8KcTvj8 [consulta: 30/11/2024].

Una antología de canciones y los discos *Hotel, dulce hotel*, *El hombre del traje gris* y *Mentiras piadosas*

En 1987 vio la luz la primera antología de textos del autor no seleccionada por él, como era el caso de volumen *De lo cantado y sus márgenes*, sino por el Instituto de Bachillerato de Rute, dentro de las actividades de Ediciones Experimentales. Llevó por título *Subjetivo y arbitrario* y contó con diseño de la cubierta e ilustraciones interiores de Diego Segura. El volumen, que tuvo una tirada de 800 ejemplares, incluye una carta del escritor Fernando Quiñones a Sabina, y una amplia muestra de 1) letras de canciones ya conocidas del autor, 2) canciones del entonces inédito *Hotel, dulce hotel* (así se presentan: «Canciones inéditas del disco *Hotel, dulce hotel*», Sabina, 1987: 81) y 3) textos de la tercera parte del libro *De lo cantado y sus márgenes*. La carta de Fernando Quiñones (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1930-Cádiz, 1998) resulta de interés, porque revela, por un lado, la amistad que les unía, y, por otro, el punto de vista de Quiñones sobre las letras y los poemas de Sabina (Quiñones, 1987: 9-10). Sobre esto último, asegura que la frontera entre canción y poema «me es en tu caso bastante difícil de distinguir». Y, refiriéndose a su libro de la colección Maillot Amarillo, dice que «leído y no oído mediante ese libro, al estupendo cantor que me parecías» se unió «la convicción de lo airoso, desenvuelto y a veces marcadamente dramático poeta que también eres; ahí en esa colección granadina te estaban esperando al respecto y con la escopeta cargá dos o tres que yo sepa, y les salió el tiro por el mismísimo ojo de la culata, qué alegría» (1987: 10). Estas palabras dejan claro que la polémica sobre Sabina como «poeta» ya estaba abierta en los años ochenta, con el cantante en la cúspide del éxito. Nadie estaría preo-

cupado de si era o no poeta el autor de unos poemas en revistas literarias, y de un cancionero/poemario desconocido. A mayor éxito, y, sobre todo, a mayor éxito en un género distinto, mayor el peso de la prueba con el que tendría que defenderse o con el que tendrían que defenderle sus amigos escritores, al recurrir él, de forma inteligente, a la *captatio benevolentiae*, negando abiertamente ser poeta.

Publicado ese mismo año de 1987, *Hotel, dulce hotel* vendió cuatrocientas mil copias y significó «la conquista de la Primera División, cuando Sabina se convierte en un prestigioso cantautor, pero también en un superventas» (Carbonell, 2012: 126). Desde el punto de vista del valor literario de las letras, pueden destacarse «Así estoy yo sin ti», «Que se llama soledad» y la canción que cierra el álbum y le da título, «Hotel, dulce hotel». El disco se abre con «Así estoy yo sin ti», uno de los primeros temas de amor del cantante (2012: 126). El single se popularizó televisivamente con la grabación de un videoclip protagonizado por el propio Sabina y la actriz Emma Suárez, en el que aparecen también Javier Gurruchaga y Kiti Mánver. «Así estoy yo sin ti» «features a myriad of images, some antithetical, some simply expressing abandonment. The song is structured as a series of potent similes, with the juxtaposed images producing both surprise and incongruity» (Nappo, 2021: 74).

Así estoy yo sin ti

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

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.
Perdido como un quinto en día de permiso,

como un santo sin paraíso,
como el ojo del maniquí.
Huraño como un dandi con lamparones,
como un barco sin polizones…
así estoy yo sin ti.

Más triste que un torero
al otro lado del telón de acero.
Así estoy yo, así estoy yo,
así estoy yo sin ti.

Vencido como un viejo que pierde al tute,
lascivo como el beso del coronel,
furtivo como el Lute cuando era el Lute,

inquieto como un párroco en un burdel.
Errante como un taxi por el desierto,
quemado como el cielo de Chernobil,
solo como un poeta en el aeropuerto…
así estoy yo, así estoy yo sin ti.

Inútil como un sello por triplicado,
como el semen de los ahorcados,
como el libro del porvenir.
Violento como un niño sin cumpleaños,
como el perfume del desengaño…
así estoy yo sin ti.

Más triste que un torero
al otro lado del telón de acero.
Así estoy yo, así estoy yo,
así estoy yo sin ti.

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.

Más triste que un torero
al otro lado del telón de acero.
Así estoy yo, así estoy yo,
así estoy yo sin ti.

Sabina incluirá esta canción, con su «eficaz estribillo» (Miguel Martínez, 2005b: 338), en la parte eléctrica del doble disco en directo *Nos sobran los motivos* (2000), unida a «¿Quién me ha robado el mes de abril?».

En cuanto a «Que se llama soledad», que nos introduce en el espacio más íntimo de un Sabina que se aferra a la esperanza del posible regreso de su amada, con unos versos que homenajean al tango «Mi noche triste» de Pascual Contursi: «O duermo y dejo la puerta / de mi habitación abierta / por si acaso se te ocurre regresar» (Sabina, 2007b: 115). La canción fue interpretada a dúo por Sabina y Pablo Milanés en el concierto que los artistas ofrecieron en el Teatro Monumental de Madrid, el 17 de abril de 1994, para recaudar fondos destinados a la Fundación que lleva el nombre del cantante cubano. El recital fue emitido por La 2 de Televisión

Española[34]. «Que se llama soledad» también forma parte del disco acústico del concierto *Nos sobran los motivos*, y es la primera canción del disco *…Entre todas las mujeres. Voces de mujer cantan a Joaquín Sabina* (2003), interpretada por Rosario.

El disco *El hombre del traje gris* apareció en 1988. Tres de sus canciones, «Los perros del amanecer», «Nacidos para perder» y «¿Quién me ha robado el mes de abril?» –con notables cambios en las letras–, fueron escritas para la banda sonora de *Sinatra* (1988), película dirigida por Francesc Betriu con guion del propio Betriu a partir de una novela de Raúl Núñez, y protagonizada por Alfredo Landa, Ana Obregón y Maribel Verdú, con la colaboración especial de Mercedes Sampietro y la aparición del propio Sabina disfrazado de Groucho Marx. Esta colaboración vincula de nuevo a Sabina con lo literario, no solo por el valor que las canciones mencionadas tienen en sí mismas, sino porque el mencionado Raúl Núñez (Buenos Aires, 1946-Valencia, 1996), novelista y poeta afincado en Barcelona, terminó siendo amigo de Sabina, que lo acogió en su casa cuando dejó la ciudad condal en una situación precaria (Valdeón, 2017: 166).

Para el tema que nos ocupa en este libro, dos de las composiciones más destacables del disco, además de las tres mencionadas, podrían ser «Eva tomando el sol», que abre el trabajo y ha sido estudiada como reescritura del relato veterotestamentario de la expulsión del Edén (Ortuño, 2015; *vid*. también Moya, 2023), y «Cuando aprieta el frío», escrita a medias con el poeta Benjamín Prado, que la incluyó en su libro *El corazón azul del alumbrado*

34. https://www.youtube.com/watch?v=PavbLPJYToA [consulta: 01/12/2024].

(1991) y en la sección de «Canciones» de *Ecuador*, su poesía reunida, bajo el título «Viajero que abandonas esta ciudad del norte», y sin el estribillo de la canción (Prado, 2009a: 211). En el cancionero *Con buena letra*, Sabina indica que «[e]s más de Benjamín que mía» (2007b: 146). «Cuando aprieta el frío» es «prima no muy lejana de "Girl from the north country" o "If you see her say hello", las dos tonadas en las que Bob [Dylan] pedía noticias de una antigua amante y solicitaba que, de verla, le dieran recuerdos suyos» (Valdeón, 2017: 174). La colaboración entre ambos escritores continuará en futuros discos, como veremos.

No es posible abordar aquí todos los álbumes de Joaquín Sabina, pero, de *Mentiras piadosas* (1990), destacaré al menos el lirismo de canciones como «Eclipse de mar» y «A ti que te lo haces», el ya señalado interés histórico y político de «El muro de Berlín», o la narratividad de dos temas de hondo calado en el repertorio del autor, «Medias negras» (su valor literario ha sido demostrado por Noguerol, 1992) y «Con la frente marchita». Esta última canción, y su relación con la realidad política argentina de los ochenta, se analizará en la parte final de este libro, dedicada a Hispanoamérica.

De *Física y química* a *Yo, mí, me, contigo*

Los discos *Física y química* (1992), *Esta boca es mía* (1994) y *Yo, mí, me, contigo* (1996) supondrán una etapa de la obra de Sabina –cuando publica el primero tiene cuarenta y tres años– marcada por su fructífero trabajo con los músicos y productores Pancho Varona y Antonio García de Diego. El primero de ellos, *Física y química*, se abre con la canción «Y nos dieron las diez», que «con-

solidó todo el trabajo hecho hasta entonces y disparó las ventas del disco hasta cifras astronómicas tanto en España como en América: más de un millón de ejemplares vendidos», afirma Juan Puchades, que lo califica de «álbum mayúsculo. Rotundo [...] con un repertorio sin fisuras y perfectamente arreglado y producido» (Puchades, citado en Valdedón, 2017: 201). Para Menéndez Flores, estamos ante «uno de los discos más tristes de Joaquín Sabina. Salvo dos o tres de los temas en él incluidos, se trata de una colección de relatos en los que la pérdida y el fracaso sentimental lo ocupan todo» (Menéndez Flores, 2018a: 175). El amor ocasional («Y nos dieron las diez», «Peor para el sol»), el amor romántico («A la orilla de la chimenea») y el desamor («Amor se llama el juego») quedan plasmados aquí mediante una voz lírica que ha ganado en madurez vital y literaria. De la misma manera, puede destacarse la presencia del cine («Yo quiero ser una chica Almodóvar»), el retrato de los variopintos personajes que deambulan por la noche madrileña («Todos menos tú»), a través de una larga enumeración, recurso con el que también se construye la irónica canción de las vidas que el autor nunca vivirá y que llaman su atención («La del pirata cojo», sobre la que volveremos al abordar un poema de Aurora Luque escrito a partir de esa letra), la imaginativa historia con la que se reescribe el relato de Caín y Abel, y que sirve de crítica a nuestro modelo de sociedad («Los cuentos que yo cuento») y el canto al desenfreno vital característico del personaje sabiniano («Pasillas para no soñar»).

Esta boca es mía profundiza en el camino ya iniciado con *Física y química* hacia unas letras todavía más literarias, si cabe, que en la producción anterior de Sabina (en este sentido, Menéndez Flores, 2018a: 198). Por mencionar solo unas muestras, en este disco se

encuentran «Esta noche contigo», escrita con Benjamín Prado; el homenaje a Chavela Vargas «Por el bulevar de los sueños rotos», la existencial y confesional «Siete crisantemos», la historia de una ruptura que se narra en «Ruido», la original y a veces punzante enumeración de motivos para vivir de «Más de cien mentiras», o la canción que da título al disco, que sorprende con su íntima tensión entre lo proverbial («No dejes que te impidan galopar / ni los ladridos de los perros / ni la quijada de Caín») y lo casi apocalíptico («La guerra que se acerca estallará / mañana lunes por la tarde / y tú en el cine sin saber / quién es el malo, mientras la ciudad / se llena de árboles que arden / y el cielo aprende a envejecer») (Sabina, 2007b: 238).

Mario Benedetti abre su libro *El olvido está lleno de memoria* con sendas citas de Jorge Luis Borges, Sabina y Rafael Courtoisie. La cita de Sabina es precisamente el comienzo de la canción «Esta boca es mía», del disco homónimo: «Más vale que no tengas que elegir / entre el olvido y la memoria» (Benedetti, 1995: 9). En el cancionero *Con buena letra*, Sabina anota sobre dichos versos: «Citado por Benedetti en su libro *El olvido está lleno de memoria* (¡qué honor!)» (Sabina, 2007b: 238). Un nuevo paso en la asimilación por parte del público –en este caso fundamentalmente argentino– de Sabina como poeta tendrá que ver también con Benedetti: la publicación de una antología, *Calle Melancolía y otras canciones*, en la colección A viva voz de la editorial Espasa Calpe, en Buenos Aires, en 1995. La colección la dirigía el poeta uruguayo.

Por último, en referencia a este período en el que se refuerza la intención literaria de las letras de Sabina, me referiré a *Yo, mí, me, contigo*, en el que aparecen tres de las canciones del autor que más consenso crítico han alcanzado, y que el propio Sabina ha inclui-

do entre los temas de los que más satisfecho se siente: «Contigo» e «Y sin embargo» (Sabina, en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 136). La primera, con la carga de sentimiento que el escritor sabe administrar de manera precisa cuando escribe una canción, y que contiene en sus sonetos. Es bien conocida por el retruécano del estribillo: «Y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres…» (Sabina, 2007b: 244-245). Estamos ante una canción que De Miguel Martínez incluye dentro del epígrafe del «*amor sin ataduras*», como «Hotel, dulce hotel», aunque «[l]a nitidez del mensaje y la calidad literaria y musical me parecen aun superiores en *Contigo*» (Miguel Martínez, 2005b: 334).

«Y sin embargo» incide en el adulterio como destino irremediable en el personaje sabinesco, con versos aparentemente sencillos («De sobras sabes que eres la primera, / que no miento si juro que daría / por ti la vida entera»), pero también con elaboradas metáforas («*Porque una casa sin ti es una oficina, / un teléfono ardiendo en la cabina, / una palmera / en el museo de cera, / un éxodo de oscuras golondrinas*») (Sabina, 2007b: 265). Ambas canciones, desde entonces fijas en los repertorios de sus conciertos, han sido interpretadas también por Ana Belén («Y sin embargo»), Niña Pastori («Contigo») y, por supuesto, Serrat, en las giras con Sabina.

No se trata de abordar todas las canciones, ni de detenerse en el análisis retórico de las mismas. Pero, para comprender a Sabina en la poesía de su tiempo, es necesario trazar una panorámica de su evolución como letrista, y señalar algunas canciones que, por su interés literario, configuran la importancia de Sabina como escritor, al margen de la discusión teórica sobre su naturaleza poética en sentido estricto, en la que no entraremos. Otras dos canciones del disco especialmente destacables por su dimensión lírica son

el canto a la atracción por la mujer que supone «Aves de paso», y «Tan joven y tan viejo», como confesional balance vital que se inicia con el niño que soñaba horizontes más amplios que los de su pueblo y concluye con el adulto que se duerme en los entierros de su generación y sigue inventándose cada noche.

Algunos poemas ocasionales

En 1990 la querencia de Sabina por los poemas de homenaje a sus amigos quedó de manifiesto en el doble disco *Morente-Sabicas*, de Enrique Morente y Sabicas, en cuyo interior aparecen sendos sonetos de Sabina dedicados a los artistas. En concreto, el poema para Enrique Morente lo recitó Sabina de memoria en la entrevista que Mercedes Milá le hizo en 1999 en La 2 de Televisión Española, cuando Morente apareció en el programa para cantar su versión aflamencada de «Pongamos que hablo de Madrid»[35]. El primer cuarteto dice así: «Esa voz que se juega la vida, / esos ojos llenando el vacío, / esos dedos hurgando en la herida, / esa liturgia del escalofrío». Y en el último terceto, Sabina habla de «ese pulso ganado a la muerte». Tanto este poema como el dedicado a Sabicas aparecerán, con no pocas variantes (al menos el de Morente), en el libro *Ciento volando* (Sabina, 2001a: 68 y 69, respectivamente).

El público de Sabina asumió como algo propio de la figura del personaje esa mezcla de lo rockero y lo canalla con el gusto por la alta cultura y la poesía: la doble alma de aquel joven Sabina que ter-

35. Entrevista de Mercedes Milá a Joaquín Sabina, «Séptimo», La 2, Televisión Española, min. 16:04, https://www.youtube.com/watch?v=IxIqQIwlCI0 [consulta: 06/12/2024].

minó encontrando como destino el escenario, pero a un paso estuvo de tener, en cambio, la enseñanza de la literatura en un instituto y la escritura de poemas de escasa difusión. Por eso, no es de extrañar que el artista diera paso en sus conciertos a la canción «¿Quién me ha robado el mes de abril?», de *El hombre del traje gris*, con un poema:

¿Quién sangra por do más pecado hubiere?
¿Quién me cambia por tul desilusión?
¿Quién sazona el amor con alfileres?
¿Quién me descorazona el corazón?

¿Quién quema relicarios, pilas, naves?
¿Quién alquila mujeres de alquiler?
¿Quién ha sacado copia de la llave
de los secretos de mi secreter?

¿Quién oxida el limón de las campanas?
¿Quién se sabe perdido cuando gana?
¿Quién me ha metido el dedo en la nariz?

¿Quién roba, silba, reza, desayuna?
¿Quién planta girasoles en la luna?
¿Quién coño me ha robado el mes de abril?

Este soneto lo recita, por ejemplo, en un concierto de la gira del disco *Esta boca es mía* que en YouTube aparece fechado en Las Palmas en 1995[36], y también fue habitual en la gira del disco *19*

36. Concierto de Joaquín Sabina de la gira *Esta boca es mía*, Las Palmas de Gran Canaria, Estadio Insular, 1995, min. 08:10, https://www.youtube.com/watch?v=iVj18KGnjZw&t=496s [consulta: 07/12/2024].

días y 500 noches (1999). Así, lo canta en el concierto grabado en Salamanca[37], y en el doble disco *Nos sobran los motivos* se escucha el último verso, porque seguramente se decidió que eran demasiadosdos poemas (el primer disco se abre con otros versos, como se verá más adelante).

Sabina publica en el año 2000 el doble disco en directo *Nos sobran los motivos*. Como introducción a la canción que da título al disco, que es la canción que abre el álbum, el cantante recita un poema que se inicia con el verso «Este adiós no maquilla un hasta luego», y que será el soneto XCVIII de *Ciento volando* (con variantes significativas), titulado «Este ya». La voz de Sabina comienza diciendo «Este adiós no maquilla un hasta luego, / este nunca no esconde un ojalá, / estas cenizas no juegan con fuego, / este ciego no mira para atrás…». Cuando concluye el soneto, el espectador del concierto, o la persona que escucha el disco, descubre la coherencia que guarda como introducción al tema «Nos sobran los motivos», en cuyo estribillo –idéntico al de «Cerrado por derribo», la versión primigenia, incluida en *19 días y 500 noches* (Sabina, 2007b: 330-331)– se afirma, con intertextualidad nerudiana incluida (el poema 20 de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*): «Por las arrugas de mi voz / se filtra la desolación / de saber que estos son / los últimos versos que te escribo. Para decir condiós a los dos / nos sobran los motivos» (Sabina, 2007b: 450-451). Al abrir un disco de esta forma, Sabina está dejando claro el peso que la poesía en sentido estricto ha ido ganando en la imagen autorial que proyecta como artista. Al año siguiente, la noticia de la aparición del

37. Concierto de Joaquín Sabina de la gira *19 días y 500 noches*, 1999, min. 24:18, https://www.youtube.com/watch?v=CpatV9pd20k [consulta: 08/12/2024].

libro *Ciento volando* no hará sino continuar de manera coherente el camino que Sabina nunca había abandonado del todo.

Ese mismo año 2000, Sabina comentó que sus maestros poéticos seguían siendo, por ejemplo, Rafael Alberti, César Vallejo y Jaime Gil de Biedma. Sobre todo, Vallejo, al que aseguraba leer «a diario», a Gil de Biedma, como escribió tan poco, explica que «no hay que leerlo a diario porque, como escribió tan poco, uno ya se lo sabe, [...] uno lo recuerda cuando tiene ganas de llorar, o cuando tiene ganas de no estar tan solo, o de estar más solo que nunca», y menciona que «últimamente estoy leyendo cada vez más la poesía de Borges, que me gusta incluso más que su prosa [...] Y ahora para los sonetos, pues he estado leyendo a Quevedo, a Sor Juana y a Villamediana, como es natural»[38]. En este sentido, García Montero ha señalado que Sabina «[e]ra y es un lector voraz. Es normal que en nuestras conversaciones cite de memoria poemas largos de Garcilaso, César Vallejo o Federico García Lorca» (García Montero, en Valdeón, 2017: 131).

19 DÍAS Y 500 NOCHES

19 días y 500 noches, publicado en 1999, «marca un antes y un después en la discografía de Joaquín Sabina, y ha sido mitificado de tal modo [...] que nos parece que no tiene nada que ver con sus trabajos precedentes, aunque se trata de un disco «cien por cien hijo de su autor, con todas sus señas de identidad recurren-

38. «Joaquín Sabina: feo, caótico y sentimental», «El Faro de Alejandría», Canal 9, 2000, min. 01:20:09: https://www.youtube.com/watch?v=IuUp2ou8Vkc [consulta: 29/11/2024].

tes» (Puchades, 2019: 109). Para Emilio de Miguel, en este álbum «confluye y logra plena sazón artística la mayor parte de las líneas antes probadas» (2008: 20). El trabajo le valió a Sabina distintos galardones, como el Premio Ondas al Mejor Artista en 1999 y a la Mejor Canción en 2000, por el tema que da título al disco. En los desaparecidos Premios de la Música, organizados por la SGAE, AIE y la Fundación Autor, logró en 2000 los reconocimientos a la mejor canción, por «19 días y 500 noches», mejor álbum y mejor autor y mejor artista pop (Puchades, 2019: 104). Las ventas del disco se sitúan alrededor del millón cien mil ejemplares (Puchades, 2019: 105). Los valores poéticos de las letras de este disco ya han sido bien explicados por Emilio de Miguel Martínez en su *Joaquín Sabina. Concierto privado*, donde muestra, por ejemplo, cómo «Ahora que» y «A mis cuarenta y diez» son buenos ejemplos de las canciones en que el autor «comparte con los oyentes sentimientos y vivencias hasta darnos un retrato de sí mismo en línea con lo operado por escritores y muy particularmente por líricos de todos los tiempos» (Miguel Martínez, 2008: 73 y ss.). «Ahora que» es un canto al feliz inicio de una relación amorosa, cuando «las paredes están recién pintadas», y «A mis cuarenta y diez» una intensa y anticipada canción otoñal, en la que el protagonista cree que ha llegado la hora «de sentar la cabeza» y de «dictar testamento»: estamos ante un preludio de lo que supondrá el tema de la vejez en canciones de su etapa más reciente, como «Lo niego todo», «Canción de primavera» (*Lo niego todo*), «Contra todo pronóstico» o «Un último vals» (sobre la vejez en *Lo niego todo*, *vid*. Ruiz, 2022).

Otra de las canciones de mayor interés literario de *19 días y 500 noches* es «De purísima y oro», que «ilumina momentos y recoge

sensaciones del lustro que va de 1942 a 1947» (Miguel Martínez, 2008: 26):

> Muy de acuerdo con la técnica constructiva que iremos viendo como la más habitual en Sabina recibimos la consabida catarata de informaciones que, yuxtapuestas, acumuladas, configuran un cuadro que, más que una reproducción de índole figurativa, es una visión impresionista de la realidad rescatada (2008: 26).

Los escenarios y los personajes de «De purísima y oro» han sido abordados con detenimiento por Robledo (2020: 83-108). Estamos ante la canción de Sabina que prefería Javier Krahe, y el propio Sabina cree que tal vez la elegiría entre las tres mejores de su repertorio, junto con «Y sin embargo» y «Peces de ciudad» (Puchades, 2019: 153-154). Podríamos referirnos también a otros temas de interés literario, como la propia «19 días y 500 noches», «Barbi Superestar», «Una canción para la Magdalena», «El caso de la rubia platino», la cernudiana «Donde habita el olvido» (a partir del verso «donde habite el olvido», de Bécquer y de Cernuda)… En el disco abundan los casos de intertextualidad relacionados con textos de la historia de nuestra literatura, como ocurre con Bécquer y Cernuda en el último tema mencionado (Soto Zaragoza, 2024c: 283). Para comprender a Sabina en la poesía de su tiempo, también es importante tener presente que dos años después de este éxito de tanta relevancia en su carrera –quizá su disco preferido por la crítica musical, y sin duda uno de los más valorados por sus letras– se atreverá a dar el paso de publicar un libro de sonetos.

Ciento volando: el examen ante filólogos y críticos, la visibilidad como «poeta»

En agosto de 2001, Joaquín Sabina sufrió un ictus que le sumiría en una depresión que llegó a hacerle imposible crear canciones durante un tiempo, y que, tras hacerle cambiar sus costumbres, desembocaría en una etapa creativa diferente, más directamente vinculada a la literatura escrita. Entre las personas que fueron fundamentales para su recuperación se encuentran al menos dos escritores, Luis García Montero y Benjamín Prado. Además, fue en esa época cuando Felipe Benítez Reyes recuerda que Sabina y él empezaron a tratarse «con más frecuencia y con más confianza. A pesar de estar en un momento sombrío, seguía siendo muy ocurrente y afectuoso» (Benítez Reyes, en Sierra Ballesteros, 2019: 62).

Durante el proceso, varios amigos, entre ellos Benjamín Prado, le pidieron que escribiera un libro de sonetos para publicarlo en la editorial Visor. «Eso me sacó de la depresión. Desde entonces son mis hermanos del alma»[39]. En el libro *En carne viva*, el cantante introduce un matiz: lo que le habrían pedido es un libro de poemas, y fue él quien quiso que todos estuvieran escritos con dicha métrica. «Me gustaba mucho ponerme ese corsé y obligar a mi público a que leyera unos sonetos» (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 294). Cuando terminó el libro, se lo dio a leer a Álvaro Salvador, Benjamín Prado, Javier Krahe y Alfons Cervera, y, por supuesto, a Luis García Montero, y tuvo en cuenta las observaciones de todos ellos (Sabina, 2001a: 19). En concreto, las observaciones de García

39. II Jornadas «Sabina por Aquí». Tertulia poética, Joaquín Sabina y Benjamín Prado, Diez TV Úbeda, 2015, min. 27:50, https://www.youtube.com/watch?v=Kiq_gfboY8k [consulta: 30/11/2024].

Montero tuvieron que ver con la conveniencia de evitar excesivas licencias poéticas[40].

El libro apareció en la editorial Visor en 2001, prologado por García Montero y con ilustración de cubierta del pintor Juan Vida, amigo tanto de Sabina como del prologuista (ilustración que se actualizó en nuevas ediciones de la obra). *Ciento volando de catorce* «llegó a estar más de cien semanas en las listas de los poemarios más vendidos, casi todo ese tiempo en el número uno» (Menéndez Flores, en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 293). Por ejemplo, el 17 de octubre de 2001 encabezaba la lista por delante de *El mundo que respiro*, de Mario Benedetti, *Otoño y otras luces*, de Ángel González, *Rama desnuda*, de Andrés Trapiello, o *Fragmentos de un libro futuro*, de José Ángel Valente («Libros más vendidos», *El Cultural*, 17/10/2001, p. 10). En 2016, el volumen alcanzó la decimonovena edición y los 250.000 ejemplares vendidos, «ventas absolutamente inéditas para un volumen de poesía contemporánea –y de cualquier otro tiempo, en realidad– en tan breve periodo» (Neira, 2018: 251). La última referencia, de diciembre de 2024, indica que las ventas ya están cerca de los 285.000 ejemplares (Visor, 2024: s. p.). La última edición es la vigésimo cuarta.

En su prólogo, titulado «El mundo de Sabina», García Montero defiende que Joaquín Sabina no es «un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante» (García Montero, 2002: 8). También afirma que «[s]us saberes literarios, sus lecturas de Quevedo o de César Vallejo, le facilitaron los recursos imprescindibles

40. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina en «Negro sobre blanco», La 2, Televisión Española, 2001, min. 26:20, https://www.youtube.com/watch?v=lyxG8KcTvj8 [consulta: 30/11/2024].

para escribir algunas de las mejores canciones de la segunda mitad del siglo XX, pero también le hicieron comprender las diferencias que hay entre un poema y una canción» (2002: 9). El propio Sabina dirá sobre esas diferencias: «Para los sonetos, huyo de la cursilería como de la peste. Pero en la canción popular, con un gramo de eso que desecho para los poemas vas bien, no le sobra. Tiene que ser un poquito cursi. Como hacía José Alfredo Jiménez, que no se pasa nunca» (Sabina, en declaraciones a Jesús Ruiz Mantilla, recogidas en Puchades y Valdeón, 2024: 206). Incluso Sabina llega a hacer explícita esta intención en alguna de sus canciones: «Puedo ponerme cursi y decir / que tus labios me saben igual que los labios / que beso en mis sueños» («A la orilla de la chimenea», *Física y química*, Sabina, 2007b: 188).

No me detendré en el aspecto sobre el compromiso que aparece en el prólogo, pues ya hice referencia a ello en un epígrafe anterior. En cuanto al soneto con el que cierra su pórtico, en uno de sus versos García Montero llama a Sabina «Baudelaire con guitarra madrileña» y en otro lo relaciona con el mester de juglaría (2002: 15), como ya se ha indicado que hizo el propio Sabina (Sabina, en Otero, 1984: 22; y la negación irónica de su condición de «juglar del asfalto» aparece en la canción «Lo niego todo», del disco homónimo, de 2017)[41]. Acaso cabría preguntarse si en el cantante no se advierten también algunos elementos cercanos al mester de

41. Recordemos que la editorial Júcar inició una importante colección en los años setenta denominada «Los Juglares», en la que, precisamente, apareció la primera edición de la biografía del cantante, firmada por Maurilio de Miguel: *Joaquín Sabina* (1986).

clerecía, por su formación, su métrica cuidada[42], o la presencia de lo religioso en su obra, aunque en su caso se trate de las referencias de alguien que ha abandonado la fe y conserva la cicatriz de una educación represiva.

El título, que recuerda al *Ciento volando* de Amparo Gastón y Gabriel Celaya (1953), alude, por supuesto, al corpus de cien sonetos, pero también a uno de los versos de la canción «Noches de boda», que Sabina interpreta a dúo con Chavela Vargas en *19 días y 500 noches* (1999) («que nunca sepas ni cómo ni cuándo, / ni ciento volando, ni ayer ni mañana» [Sabina, 2007b: 346]). *Ciento volando* está dividido en siete partes: la «Introito», «Señales de vida» –con los poemas en los que está más presente lo autobiográfico y la reflexión sobre su realidad–, «Seis dedos en la llaga de Tomás y un brindis a la sombra de Antoñete» –como el título indica, se trata de una sección de homenajes a los toreros José Tomás y Antoñete–, «Pies de foto» –poemas a distintos amigos, a sus hijas, pero también un soneto satírico en respuesta a Alfonso Usía–, «Benditos malditos. Malditos benditos» –una serie en la que el autor muestra la dicotomía entre dos mundos, el que considera digno y el que considera despreciable, con poemas que tienen mucho de preocupación social, con reivindicaciones, por un lado, y con críticas y denuncias, por otro–, «Quien lo probó lo sabe» –los poemas de amor y de desamor– y «*And last but not least*» –soneto en el que Sabina habla de que escribir este libro ha salvado «la vida que perdí en otras batallas»–.

42. Así se demuestra en un estudio sobre la métrica de sus canciones que hemos preparado Clara I. Martínez Cantón, Guillermo Marco Remón y Pablo Núñez Díaz, y que se encuentra en fase de revisión.

Citaré a continuación «Sotanas y coturnos» (Sabina, 2001a: 27), de la segunda sección, un soneto en el que «hallamos recuerdos de su infancia, su despertar a la sexualidad y la rebeldía de la juventud» (Neira, 2018: 254):

Mi infancia era un cuartel, una campana
y el babi de los padres salesianos
y el rosario ocho lunes por semana
y los sábados otra de romanos.

Marcado por sotanas y coturnos,
con sangre, para que la letra entrara,
párvulo fui, de ardores taciturnos,
con tutores de mármol de Carrara.

Y el picón del brasero por las tardes,
y el acné y el catón y las primeras
hogueras a la vera de la nieve.

Y los adultos fieros y cobardes
y los tricornios por las carreteras
y escapar al cumplir los diecinueve.

El poema sigue la estela del «Retrato» de *Campos de Castilla* de Antonio Machado («Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla…») (Machado, 2024: 79), y es coherente con la melancolía de los versos machadianos. Sin embargo, si el poema de Machado, más largo –nueve serventesios alejandrinos–, ofrecía un retrato «físico, estético y ético» (Díez de Revenga, 1995: 55), el poema de Sabina se concentra en el ambiente de opresión de la educación

religiosa recibida, el despertar sexual y, finalmente, la huida al cumplir la edad precisa (se entiende que es la marcha de Úbeda para estudiar en la Universidad de Granada). Para Julio Neira, que fue catedrático de Literatura española en la UNED, este soneto «rezuma autenticidad y sabe relegar el humor ante la amargura de un tiempo tan siniestro» (2018: 254).

Sabina ha insistido repetidamente en que el género canción necesita de una importante carga emocional, y, en consonancia con ello, el libro recoge al menos tres poemas relacionados con sus canciones, pero que tienen una carga emocional menor: los poemas «Ay, Carmela» (p. 71) y «Ay, Rocío» (p. 72), escritos para sus hijas, a las que dedicará más tarde las canciones casi homónimas de *Alivio de luto* (2005) («¡Ay! Rocío») y *Vinagre y rosas* (2009) («Ay! Carmela»), y el soneto «Así estoy yo sin ti» (p. 81), escrito a partir de la canción que abrió el disco *Hotel, dulce hotel*, en 1987, pero, en este caso, «así estoy yo sin ti» aparece solo en el título del poema. Se trata de una composición en la que el autor va comparando su soledad con la de distintos personajes cinematográficos, empezando por Calvin Clifford (C. C.) «Bud» Baxter, el protagonista de *El apartamento* (1960) de Billy Wilder. *Ciento volando de catorce* incluye, además, una reescritura de una canción del disco *Malas compañías* (1980), «Manual para héroes o canallas»: el poema «Manga por hombro» (Neyret, 2002).

En la sección «Benditos malditos. Malditos benditos», «[s]e 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). Sabina tomó distintos

versos de esta serie para elaborar la letra del tema «Benditos malditos (al pil pil)», de *Diario de un peatón* (2003).

Por su parte, la sección amor, «Quien lo probó lo sabe», incluye un poema que Sabina ya había leído en sus conciertos, el soneto XCIII, «Puntos suspensivos» (Sabina, 2001a: 128), y así aparece en el DVD en directo *Nos sobran los motivos*, grabado en 2001 y publicado en 2004, como introducción a «19 días y 500 noches» (min. 29:25), que, al igual que el poema, tiene como tema central la ruptura amorosa:

Lo peor del amor, cuando termina,
son las habitaciones ventiladas,
el solo de pijamas con sordina,
la adrenalina en camas separadas.

Lo malo del después son los despojos
que embalsaman los pájaros del sueño,
los teléfonos que hablan con los ojos,
el sístole sin diástole ni dueño.

Lo más ingrato es encalar la casa,
remendar las virtudes veniales,
condenar a galeras los archivos.

Lo atroz de la pasión es cuando pasa,
cuando, al punto final de los finales,
no le siguen dos puntos suspensivos.

Este es uno de los sonetos del libro que alcanzó mayor popularidad, a lo que contribuyó su recitado en los conciertos, pero

también su lectura en las presentaciones y recitales por parte de Sabina. En el disco *Vinagre y rosas*, Sabina y Benjamín Prado firmaron la canción «Agua pasada», cuyas dos primeras estrofas son las de «Puntos suspensivos» (Prado, 2009b: 27-45).

Lo primero que llama la atención respecto a la repercusión de *Ciento volando de catorce* es que, antes de publicarse, fue noticia de alcance nacional, casualmente el día de los atentados del 11-S: la víspera, la Agencia Efe distribuyó una información que apareció el 11 de septiembre en un buen número de cabeceras, en algunos casos en la sección de Cultura (*El Correo*, *El Norte de Castilla*, *El Diario Vasco*); en otros, en la de Gente (*El Comercio*) o en la de TV y Espectáculos (*La Nueva España*), con mayor o menor reelaboración por parte de los diarios[43]. *El Periódico* dejó la noticia para el 12 de septiembre, con el fin de incluirla en su suplemento «Exit», en cuya portada es la segunda información más destacada («Sabina edita un libro de sonetos»). Ese día, la portada del periódico ya reflejaba el trágico atentado del día anterior: «Terror global. Un ataque masivo e impune a los centros del poder de EEUU causa miles de víctimas y desata el pánico en el mundo». En el interior del suplemento, la noticia sobre Sabina, a toda página y firmada por Manuel Montero (2001: 10), aparece encabezada por el si-

43. «Joaquín Sabina» (*Diari de Balears*, 11/09/2001, p. 43), «Sabina aplega cents sonets al llibre *Ciento volando. De catorce*» (*Diari de Girona*, 11/09/2001, p. 30), «Joaquín Sabina recoge su vida en un centenar de sonetos» (*Diario de Burgos*, 11/09/2001, p. 30), «Joaquín Sabina» (*El Comercio*, 11/09/2001, un breve de la contraportada), «Sabina publica cien sonetos de contenido autobiográfico» (*El Correo*, 11/09/2001), «Joaquín Sabina descubre su cara más transgresora en un libro de cien sonetos» (*El Diario Vasco*, 11/09/2001, p. 66), «Sabina publica un libro de sonetos» (*El Norte de Castilla*, 11/09/2001, p. 46), «Sabina publica un libro de sonetos» (*La Nueva España*, 11/09/2001, p. 74), etcétera.

guiente titular: «Sabina reúne en un libro un centenar de sonetos inéditos». La información se ilustra con una fotografía a color del cantante en un concierto de mayo de ese año en Barcelona. Por lo tanto, la expectación periodística ante la próxima aparición del libro resulta muy evidente, y se encontrarían pocos casos semejantes en el ámbito de la poesía: la fama del cantante hacía preludiar un impacto nada habitual en este género literario.

El suplemento *El Cultural*, de *El Mundo*, dio protagonismo al libro de Sabina. En el número de 5 de septiembre de 2001 (pp. 6-9), la sección de Letras se abre con la noticia sobre *Ciento volando*, «Sabina. Cien de catorce» (p. 6). A continuación, se ofrecen nueve sonetos como muestra, «Doble o nada», «Sonatas y coturnos», «Así estoy yo sin ti», «Cuando tengas frío», «Elígeme», «Sirva de precedente», «A Sabicas», «Bajo los puentes», «El primogénito del comisario» (pp. 6-7), además de una breve entrevista de Nuria Azancot al autor, titulada con la declaración textual «A la gente le gusta que te mates» (pp. 8-9), y un artículo de García Montero, «El mundo de Sabina» (p. 9), que es un resumen de su prólogo al poemario. La entrevista está encabezada por un pequeño antetítulo que, de manera muy ilustrativa, reza así: «Sabina poeta». En ella, el cantante explica que eligió que los poemas fueran sonetos «[p]orque duran lo justo, porque son perfectos, porque son fáciles, porque son difíciles, porque siempre acaban mal, porque siempre acaban bien, porque son la perla de la corona de la lírica. Resumiendo: porque me da la gana» (Sabina, en Azancot, 2001: 8). Además, comparte una interesante reflexión cuando la periodista le pregunta «por qué resulta tan seductor, creativamente, caminar al borde del abismo»:

—¿Resulta seductor? Será porque a la gente le gusta que te mates. El caso es que la historia de la novela, del cine, de la pintura, etc., y no sólo de mis canciones, ha sido siempre la historia del límite, del margen, del abismo, etc. No hay demasiado que contar en las vidas cotidianas de la gente de orden, qué le vamos a hacer. Pero le aseguro que en cien sonetos, ciento sesenta conciertos al año y tropecientos discos, hay más trabajo que sexo, drogas y rock and roll (Sabina, en Azancot, 2001: 8).

Así, el autor es consciente de la atracción que pueden producir en el público los artistas que viven al límite, y, al mismo tiempo, confiesa la realidad del trabajo que hay detrás de esa supuesta imagen. Al mes siguiente, en el número de 3 de octubre de 2001, se publicó en *El Cultural* de *El Mundo* la reseña de José Luis García Martín, recogida más tarde en el volumen *Poetas del siglo XXI*. García Martín da la razón al prologuista en cuanto a que «Joaquín Sabina no es un cantante que tardíamente aspira a ser poeta, sino ambas cosas, y desde el principio (ya publicaba poemas en las revistas literarias de los años sesenta)» (2002: 129), pero, al mismo tiempo, defiende que

si ese discreto poeta no se hubiera convertido en cantante de gran popularidad ninguna editorial medianamente seria le habría publicado *Ciento volando de catorce* (Visor), una generosa colección de sonetos, que si no incluye tantos como los que escribió Gerardo Diego, sí bastantes más de los firmados por Garcilaso y tantos como los que publicó uno de los más grandes sonetistas de la posguerra y de cualquier otro tiempo, Blas de Otero (2002: 129).

García Martín también sostiene en su reseña que Sabina, «no demasiado bien aconsejado», reunió en el volumen, «junto a excelentes piezas de quevedesco humor y algún ejemplo de desgarrado lirismo, un monótono centón de prescindibles piezas de circunstancias». El crítico destaca poemas como el mencionado «Sonatas y coturnos» y «¿Auténtico decís?», de la sección «Señales de vida», y afirma que alguno de los poemas de la serie «Benditos manditos. Malditos benditos» «pudiera formar parte de cualquier antología de poesía satírica» (2002: 130). En su conclusión, García Martín señala que «[l]os aficionados a las canciones de Sabina [...] disfrutarán sin duda con el desenfadado humor, la sal gruesa y el lirismo canalla de estos versos», mientras que «[l]os lectores de poesía que no se desanimen por las reiteraciones, las rimas forzadas y una cierta moralina contestataria, encontrarán, sin duda, pasajes de indudable interés» (2002: 130).

Pocos días después, el 13 de octubre, *Ciento volando* fue reseñado brevemente por la crítica de arte peruana Fietta Jarque[44] en el suplemento «Babelia», de *El País*. El título de la reseña prima el valor musical de Sabina frente a su quehacer poético: «Cien poemas de un cantante». Jarque subraya que «[e]l tono canalla que cultiva el cantante, los temas nocturnos y alevosos, el amor amargo y los amigos y compinches de aventuras siguen presentes en estos poemas que "suenan" a Sabina, pero siguen la música de las letras» (F. J., 2001: 17). El fin de semana siguiente, en las páginas del suplemento *El País Semanal*, Diego A. Manrique firmó una extensa entrevista con el cantante, «Joaquín Sabina. El crápula

44. En la edición en papel firmó con sus iniciales, F. J., y en la edición digital aparece el nombre completo.

reformado», que incide en sus cambios de costumbres tras el ictus, y que tal vez se realizó antes de la publicación del libro. Pero la actualidad del mismo llevó a que se añadiera la siguiente indicación como cierre: «Joaquín Sabina ha publicado recientemente el libro *Ciento volando de catorce*, en la Colección Visor de Poesía» (Manrique, 2001: 22).

Tal vez el razonablemente positivo recibimiento en las páginas de *El Cultural*, y el eco de la presentación en la Casa de América (el 23 de octubre), en la que nos detendremos en el epígrafe dedicado a Ángel González, llevó a que en las páginas de Opinión de *El Mundo*, y en concreto en la sección Vox Populi Cultural, Joaquín Sabina apareciera destacado con una flecha hacia arriba, con la siguiente afirmación: «El cantautor dedica a escritores y cineastas gran parte de los 100 sonetos que conforman *Ciento volando. De catorce*, su nuevo libro en el que vuelve a volcar toda su ironía ante la vida» (*El Mundo*, 26/10/2001, p. 14).

De nuevo en las páginas de Opinión de *El Mundo*, otro poeta y crítico de la generación del 68, y también, como García Martín, antólogo de la poesía de nuestro tiempo, Luis Antonio de Villena, dedicó una columna a *Ciento volando*, titulada «Trovador en juglaría», el 31 de octubre de 2001. «Quizá no se habla lo que se debiera de las viejas pero nunca perdidas relaciones entre la canción cantada y la poesía», escribe De Villena al comienzo de su texto, y plantea la cuestión de si las bellas letras de Serrat, Aute o Sabina «serían lo mismo» leídas sin música. «Me parece que el tema está aún por debatir», afirma (De Villena, 2001: 18). El escritor califica a Sabina de «maldito de la cosa urbana, urbanita duro y de corazón tierno según sus letras», autor de «algunas de las canciones españolas últimas que me gustan

más», y ofrece este sintético recorrido por el contenido de *Ciento volando*:

> El lector encontrará en estos sonetos todo lo que puede esperar en Sabina: nostalgia y vigencia de la izquierda visceral, mala vida, gozos y penas de amor, toreros, zumba, flamencos, epigramas, recuerdos, amistades, chuflas… También alguna licencia poética, que suele consignar a pie de página, y desde luego mucho de ese bendito malditismo que le da para una concreta sección: «Benditos malditos/malditos benditos» (2001: 18).

El escritor concluye su columna con una pregunta retórica muy elocuente: «¿Quién dudará leyéndolo que Joaquín Sabina ama la poesía y gusta de la poesía y se maneja con ducha brillantez en el oficio?» (2001: 18).

El hecho de que Luis Antonio de Villena recibiera así el libro, y, como ya hemos visto, que el implacable García Martín no fuera en absoluto duro con él, e incluso subrayara elementos positivos, tuvieron que contribuir a que Sabina y su entorno literario consideraran que la acogida crítica fue positiva: «Mis amigos los poetas líricos, que conocen el percal, me dijeron: "Hemos escapado bien para cómo podíamos haber salido"» (Sabina, en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 296). Sabina afirma que solo dos tiraron con bala contra el libro, y uno fue el libelo *La Fiera Literaria*. El autor reconoce que era difícil tirar con bala cuando el libro había contado con el respaldo de García Montero, Benjamín Prado, Ángel González, José Hierro y José Manuel Caballero Bonald (Sabina, en Sabina y Menéndez Flores, 2006: 296). En todo caso, esto no pudo haber influido a García Martín, que ha criticado con dureza libros de autores más encumbrados, por lo que no hay motivo para

restar importancia a sus palabras sobre la poesía de Sabina. En el caso de *La Fiera Literaria*, Sabina se tomó con humor el poema satírico con el que la mordiente publicación imitó su estilo[45]. El ataque contra el autor se publicó dentro del artículo «Suplementos culturales, ¿para qué», firmado por Mary Luz Bodineau (2001: 3-11), pseudónimo de Manuel García Viñó, el impulsor de la publicación (pseudónimo desvelado por Riera, 2022: s. p.). En una línea también escéptica respecto a la poesía de Sabina se situó el poeta y editor Abelardo Linares, que, en una entrevista concedida a *ABC* en 2010 mostró su preocupación por que los libros de poesía más vendidos fueran de Antonio Gala y de Joaquín Sabina mientras poetas extraordinarios como José Luis Parra seguían siendo más bien desconocidos (Linares, en Valenzuela, 2010: 64).

El respaldo de José Hierro (Madrid, 1922-2002) se constató en la presentación que hizo del libro en el Teatro Auditorio «Adolfo Marsillach» de San Sebastián de los Reyes, en un acto organizado por el Centro de Estudios de la Poesía, «con el teatro de 800 localidades abarrotado y más de 100 personas sin poder entrar» (Romero, 2002: 42). A raíz de esa presentación, celebrada en noviembre de 2001, se inició la amistad entre ambos autores, que duró poco tiempo, porque el escritor cántabro falleció en diciembre de 2002. Sabina explica que llegó a escribirse con Hierro cuando «estaba literalmente muriéndose y me mandaba sonetos y dibujos desde la cama y yo le contestaba, y fue una de las expe-

45. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó a Joaquín Sabina en «Negro sobre blanco», La 2, Televisión Española, 2001, min. 19:12, https://www.youtube.com/watch?v=lyxG8KcTvj8 [consulta: 30/11/ 2024].

riencias más hermosas de mi vida»[46] (los poemas de ambos autores se recogen en *A vuelta de correo*, Sabina, 2007a: 149-156). El editor Manuel Romero, yerno de José Hierro, rememoró en un artículo en *El Mundo* esa fase final de la vida del escritor, la relación tardía con Sabina y cómo le gustaban sus canciones. Hierro pedía a Romero que le pusiera algo de Sabina y exclamaba: «¡Joder, qué poeta!» (Romero, 2002: 42). En un sentido similar se manifestó en la presentación de *Ciento volando*, al recordar que las letras de Sabina le atraían porque no trataba «de perpetrar palabras cursis o salvadoras del mundo», sino

> palabras que, puesto que eran poéticas, dicen más de lo que dicen, dicen más allá de su sentido lógico, estaban calentadas por el ritmo, ampliadas en su caso por la música, la melodía, la armonía, todo lo que habla a la sensibilidad más que a la razón. Descubrí –uno siempre descubre el Mediterráneo– que era ante todo un poeta, no era un letrista. Solo un poeta puede arriesgarse al ripio para conseguir un efecto cómico. Luego supe que había publicado versos, que aspiraba a ser ese poeta de los orígenes de la poesía, cuando letra y música eran lo mismo[47].

Sobre los sonetos, Hierro destaca, por ejemplo, que es un barroco que juega con la palabra, que muchos de sus poemas «le sacan la lengua a la poesía» y que utilizar así el humor exige el do-

---

46. Entrevista a Joaquín Sabina en el programa «Capitulares», La 2, Televisión Española, 10/01/2014, min. 01:26, https://www.rtve.es/play/videos/capitulares/capitulares-joaquin-sabina/2299867/ [consulta: 08/02/2025].

47. Canalnortetv, «Joaquín Sabina y José Hierro en Tertulias Poéticas», 04/03/2016, min. 05:22, https://www.youtube.com/watch?v=tcwzWxTIZSI [consulta: 23/02/2025]

minio del equilibrista[48]. También incide Hierro en su innovación en cuanto a la rima, algo en lo que también se detuvo Julio Neira, en el capítulo de libro que dedicó a *Ciento volando* (2018: 279-280). En dicho trabajo, Neira ofrece un interesante juicio de carácter más general, que conviene citar y comentar:

> Dotado de habilidad versificadora, ingenio y conocimiento de la poesía áurea y su retórica, sin embargo restringe el radio de acción de su escritura al territorio –no pequeño, desde luego– de su persona, sus obsesiones o caprichos, sus experiencias, su imagen pública; siempre en un registro humorístico, en el que la autocomplacencia se disfraza de vanidad o remordimiento, según los casos. Todo ello limita la dimensión de sus composiciones al disfrute de sus *fans*, que ya sabemos son capaces de lograr una cifra de ventas extraordinaria. Seguramente Sabina piensa que mientras limite sus sonetos a este ejercicio satírico y auto-paródico, canalla y circunstancial –que es el mismo que proyecta en sus canciones– los poetas no le considerarán un intruso. Pero no podemos dejar de preguntarnos cómo serían sus sonetos, si tras el maquillaje de lo lúdico, de lo en apariencia intrascendente, nos dejara leer el lado serio de Joaquín Martínez Sabina.

El estudio que el profesor Neira realiza sobre la métrica y sobre los recursos del lenguaje poético del libro es excelente. Y, sobre estas cuestiones relativas al fondo de los poemas, pone sobre la mesa cuestiones centrales para comprender a Sabina. En primer lugar, para tratar de ser lo más claros posible, separaré los poemas de las canciones. En cuanto a los poemas, es cierto que Sabina tiende a

48. Canalnortetv, «Joaquín Sabina y José Hierro en Tertulias Poéticas», 04/03/2016, min. 08:44, https://www.youtube.com/watch?v=tcwzWxTIZSI [consulta: 23/02/2025]

recurrir a lo lúdico, como si fuera un mecanismo de protección, para quitarles seriedad. Al mismo tiempo, el recurso del humor está muy presente en la poesía española contemporánea (Llera, 2001; Leuci, 2022) y resulta eficaz para relajar la tensión emocional en determinados momentos. Pensemos, por ejemplo, en Ángel González o en Jon Juaristi. Ahora bien, es cierto que Sabina puede excederse con la intensidad del humor, o con el tipo de chiste, que en ocasiones acaso se considere demasiado popular o ligado a una actualidad inmediata hilarante pero caduca (en la línea de lo que García Martín apunta en su reseña sobre una expresión del humorista Chiquito de la Calzada que aparece en uno de los poemas [García Martín, 2002: 129-130]).

Pero Sabina es así, como puede comprobarse en las múltiples entrevistas que ha concedido y en los libros de conversaciones en las biografías: constantemente mezcla seriedad y humor, y el humor puede ser fino, pero también más ligado a lo popular, aunque tamizado por su vertiente irónica, autoparódica y al mismo tiempo melancólica. El problema estaría en el nivel de intensidad de ese desenfado, si llega a convertirse en excesivo para que funcione como máscara, como en las entrevistas en las que parece esconder su lado serio. Pero un Sabina que solo estuviera serio y que evitara lo jocoso tampoco sería él mismo. Incluso en las dos entrevistas televisivas con Sánchez Dragó, en las que priorizó el «hablar en serio», en varios momentos aparecía el Sabina desenfadado y bromista.

Por otro lado, hay poemas en los que Sabina mantiene la seriedad. Por ejemplo, los citados «Sotanas y coturnos» y «Puntos suspensivos». También en lo que se refiere a las letras de canciones: pensemos en «Calle Melancolía», «¿Quién me ha robado el mes de abril?», «Amor se llama el juego», «Siete crisantemos» (ver Anexo

1), «Ruido», «De purísima y oro» (ver Anexo 2), «Peces de ciudad» (ver Anexo 3), «Arenas movedizas», entre otras. El tema es complejo y afecta al corazón mismo de la poética del autor. Los elementos más humorísticos y también los más canallescos le sirven para relajar la tensión emocional de los poemas o, por ejemplo, su carga existencial. Podemos discutir si en determinados casos se excede, pero, en general, son elementos que forman parte del verdadero Sabina. Sin ellos, Sabina no sería él mismo, y su obra perdería autenticidad, porque estaría conteniéndose. Igual que pierde en verdad si carga excesivamente las tintas de lo humorístico como protección, como bien señala Julio Neira. Esta cuestión del humor es necesario entenderla a la luz del cancionero del autor: en sus letras, el humor es una 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* una constructo *ficticio*» (Laín Corona, 2024a: 80). Y, claro está, los libros de poemas jugarán un papel importante en este planteamiento autorial.

Ciento volando dio lugar a la publicación de un audiolibro de Visor, con una selección de treinta y seis poemas leídos por el propio Sabina: *Volando de catorce* (2009). Este hecho es revelador de la importancia editorial que llegó adquirir la obra, pues los audiolibros de Visor se dedican por lo general a autores ya clásicos o particularmente relevantes en la poesía de nuestros días (Juan Ramón Jiménez, Alberti, Ángel González, Luis Alberto de Cuenca, Luis García Montero…).

Asimismo, en 2016 Pedro Guerra publicó el disco de musicalizaciones *Catorce de ciento volando*, en el que distintos artistas

interpretan las canciones «La fe del carbonero» (Víctor Manuel y Ana Belén), «Malditos benditos/benditos malditos» (Bunbury, Estrella Morente y Soleá Morente) (la canción toma el nombre de la serie), «Sin puntos ni comas» (Jorge Drexler y Silvia Pérez Cruz), «En nombre de la vida» (Fito Cabrales y Amparo Sánchez), «A Sabicas» (Joaquín Sabina y Miguel Poveda), «Puntos suspensivos» (Pablo Milanés y Julieta Venegas), «Que no llevan a Roma» (Dani Martín, Dolo y Nach), «Bajo los puentes» (Luis Eduardo Aute, Silvio Rodríguez y Xoel López), «De pie sigo» (Miguel Ríos y Leiva), «Matar las tardes» (Sole Giménez e Ismael Serrano), «Manga por hombro» (Iván Ferreiro y La Shica), «Cuando tengas frío» (Joan Manuel Serrat y Clara Montes), «Ay Carmela / Ay Rocío» (Marina Rossell y Juan Carlos Baglietto) y «Sirva de precedente» (Rozalén y Paco Fuentes). El hecho de reunir en un disco de musicalizaciones de sonetos a artistas tan relevantes, de generaciones distintas, revela el alcance que Sabina logró alcanzar con *Ciento volando*, tan extraño en un libro de poemas y, sin duda, en un volumen de cien sonetos. Y hay que tener en cuenta también que Pedro Guerra había publicado unos años antes, en 2003, un disco dedicado a los poemas de Ángel González (*La palabra en el aire*). De algún modo, esa elección del músico canario vincula una vez más a los dos autores.

Ciento volando reforzó la faceta de Sabina como cantautor que además es poeta, no solo cantautor que escribe buenas letras de canciones, y el artista siguió cultivando la dimensión pública de su creación poética con las lecturas de sus versos en recitales, en actos de diverso tipo y en los propios conciertos. En el mencionado DVD en directo *Nos sobran los motivos*, grabado en 2001 y publicado en 2004, Sabina introduce la canción «Nos sobran los mo-

tivos» no recitando «[Este adiós]», o «Este ya», con la variante de *Ciento volando*, sino «La canción más hermosa del mundo» (min. 23:43), leída como poema antes de que apareciera como canción en *Dímelo en la calle* (2002). En 2004 iniciará sus colaboraciones poéticas con la revista *Interviú*, que darán lugar a varios libros recopilatorios.

Todo esto guarda relación muy clara con la pregunta de que si Sabina es o no poeta. Para Felipe Benítez Reyes, «Joaquín Sabina no ha hecho otra cosa a lo largo de su vida que escribir poemas, con el dato curioso de que ha acabado cantándolos en plazas de toros y en estadios de fútbol» (2016: 42). El asunto ha quedado prácticamente zanjado en el capítulo de libro de Guillermo Laín Corona «Sabina ¿no? es poeta», del libro *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (Laín Corona, 2018). Como indica el investigador, partiendo de la teoría de la recepción no se puede establecer de manera objetiva si Sabina es o no es poeta, pero sí está claro «que hay un abanico de marcas que permite afirmar que, en nuestra sociedad y en nuestro presente, Sabina es percibido como poeta» (Laín Corona, 2018: 84).

Javier García Rodríguez, en sus «Diez accesos y desafíos a la canción de autor», propone una reflexión sobre la literatura frente a las condiciones de existencia de la misma a partir de Stanley Fish y su teoría de las comunidades interpretativas, «según la cual los discursos poéticos adquieren su estatus –no permanente– como tales mediante procesos basados en condiciones de interpretabilidad colectivas» (García Rodríguez, 2017: 133). El investigador sintetiza así las consecuencias del planteamiento de Fish:

> La autoridad que emana, pues, de la comunidad interpretativa a través del receptor, unida a las energías sociales en la esfera del productor consiguen estabilizar un sentido «poético» que excede los márgenes de lo puramente formal o las condiciones de género (2017: 33) (*vid*. Fish, 1980).

Volviendo al caso de Sabina, para Laín, entre las marcas que permiten su percepción social como poeta estarían, por ejemplo, su vinculación con «la tradición literaria que se remonta al romanticismo y se continúa en las corrientes de finales del siglo XIX y principios del XX, como el decadentismo y el malditismo», u otras marcas como la publicación de sus letras en formato de libro con la disposición propia de los poemas; por supuesto, la publicación de libros de poemas en sentido estricto, y el hecho de que en sus conciertos incluya en ocasiones el recitado de poemas sin música, y, en cuanto a lo intratextual, el rigor métrico de sus letras y «la recurrencia a ciertos temas y actitudes vinculados a la tradición romántica, como el amor, el malditismo, la genialidad y la inspiración» (Laín Corona, 2018: 83-84).

En este sentido, Marcela Romano ha detectado que el protagonismo de Sabina en el campo artístico «se verifica en tres ejes». El primero de ellos sería su adscripción, si bien heterodoxa, a la canción de autor, que «complementando su batalla política desde la izquierda, se pretende [...] "poética", tanto en la intención de sus productores como en la recepción de sus críticos y del público». El segundo eje lo constituiría su lugar «en el ámbito específico de la poesía escrita», para lo que *Ciento volando de catorce* ha resultado de gran importancia, y, en tercer lugar,

> la reescritura de tipos o arquetipos de «autor» que permiten la inserción de quien escribe y canta –o del personaje poético animado a través de su escritura– en una genealogía de seres «anómalos», y por lo mismo, bosquejados desde una perspectiva en definitiva romántica que encuentra en la representación obsesiva del «yo», el desafío de los pactos sociales, la rebeldía, el insulto a todas las instituciones, su naturaleza insular: el juglar, con sus disfraces, sus pases de magia y su complicidad con el público; el clérigo poeta, que reclama, como el piadoso Berceo, el vaso de «bon vino», y también el goliardo –en latín y en romance, como nuestro Juan Ruiz– de la taberna, el juego y los placeres del cuerpo; el Quevedo burlesco de mirada demoledora, que «purga su bilis» en diatribas e incertidumbres metafísicas; el romántico lunático de negros humores; el *enfant terrible* y canalla de fin de siglo, cultivador de todos los vicios; el afinado poeta «social» que, desde la sátira, –con ritmo de rock e insolencia *beatnik*– se ensaña contra el poder (Romano, Marcela (2007: 163-164).

Este tercer eje se sustenta tanto en las canciones del autor como en su obra escrita, y lo vincula con una imagen del escritor romántico, pero también con el compromiso social. Asimismo, la referencia medieval al mester de juglaría, que es la más habitual cuando se habla de Sabina, se equilibra con la mención de Gonzalo de Berceo: siendo muy clara la relación con los juglares, ha pasado prácticamente desapercibida la semejanza que también guarda la propuesta creativa de Sabina con el mester de clerecía, con su métrica medida, su gusto por el verso alejandrino, su cultura, su formación religiosa (aunque no fuera seminarista como su padre) y la presencia de lo religioso en muchas de sus canciones (aunque, en este caso, la perspectiva sea la del poeta que ha dejado la fe y se

entrega a una vida libérrima). Más adelante nos detendremos en este aspecto.

Los poetas de Sabina

Precisamente en uno de los volúmenes que recogen sus colaboraciones de Sabina en *Interviú*, la edición ampliada de *Esta boca es mía* (2010) (idéntico título que su álbum de 1994), aparecen dos poemas dedicados a mostrar quiénes son los poetas de los que más aprendió. Llevan por título «Mis poetas. Dos sonetos» (Sabina, 2010: 382):

I

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

De Neruda la fronda y la sentina,
de Manrique verdura de las eras,
de Garcilaso la égloga tercera,
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.

II

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 pan urgente.

Lo primero que se desprende de estos dos sonetos es que la tradición poética de Joaquín Sabina es la de lengua española, tanto peninsular como hispanoamericana, y que ha bebido de distintos períodos literarios, desde Jorge Manrique en adelante. Este aspecto ya fue sugerido, por ejemplo, por Felipe Benítez Reyes, cuando subrayó su raíz juglaresca y al mismo tiempo quevediana: «Sabina viene de la estirpe de los juglares ("recitadores, músicos y acróbatas") y es a la vez tataranieto de Quevedo» (Benítez Reyes, 2016: 42). En lo que atañe a la poesía de su tiempo, que es lo que más nos interesa en este trabajo, se observa su deuda con la primera generación de posguerra, a través de Blas de Otero, con la poesía

de Jorge Luis Borges, con la generación del 50, de la que menciona a Ángel González y a Jaime Gil de Biedma, con el poeta argentino Juan Gelman –a quien dedicó dos sonetos como homenaje cuando se le concedió el Premio Cervantes (Sabina, 2010: 390)–, y el autor más joven que incluye en su homenaje es Luis García Montero. De González aprendió «la palabra breve, / la risa generosa de cantina», y de García Montero «el pan urgente», dos ideas que muestra vínculos con la amistad, la alegría y el compromiso, muy presentes en su amistad con ambos escritores. Asimismo, llama la atención que Sabina incluya entre sus poetas favoritos a Violeta Parra, algo que evidencia su manera de entender la poesía en su sentido amplio, que integra la canción popular.

Otro caso fue el de José Manuel Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1926-Madrid, 2021), autor de la generación del 50 con quien mantuvo también un intercambio epistolar de versos, que dio como fruto la canción «Dos horas después», de *Alivio de luto*. En concreto, la canción se construye con dos estrofas del poema de Caballero Bonald «Bolero de la botella vacía», con algunos cambios, y con el poema «Bolero de la última resaca», de Sabina, ambos recogidos en el libro *A vuelta de correo. Sabina epistolar* (2007: 72 y 73, respectivamente).

«Bolero de la última resaca» y «Bolero de la botella vacía», poemas de *A vuelta de correo*	«Dos horas después», canción de *Alivio de luto*
Joaquín Sabina	
Bolero de la última resaca	
La tarde consumió su luego fatuo *sin carne, sin pecado, sin quizás,* *las noches se agavillan como aves* *a punto de emigrar.*	*La tarde consumió su luego fatuo* *sin carne, sin pecado, sin quizás,* *la noche se agavilla como un ave* *a punto de emigrar.*
Y el mundo es un hervor de caracolas *ayunas de pimienta, risa y sal,* *y el sol es una lágrima en un ojo* *que no sabe llorar.*	*Y el mundo es un hervor de caracolas* *ayunas de pimienta, risa y sal,* *y el sol es una lágrima en un ojo* *que no sabe llorar.*
Tu espalda es el ocaso de septiembre, *un mapa sin revés ni marcha atrás,* *una gota de orujo acostumbrada* *al desdén de la mar.*	*Tu espalda es el ocaso de septiembre,* *un mapa sin revés ni marcha atrás,* *una gota de orujo acostumbrada* *al desdén de la mar.*
Y al cabo el calendario y sus ujieres *disecando el oficio de soñar* *y la espuela en la tasca de la esquina* *y el vicio de olvidar.*	*Y al cabo el calendario y sus ujieres* *disecando el oficio de soñar* *y la espuela en la tasca de la esquina* *y el vicio de olvidar.*
José Caballero Bonald	
Bolero de la botella vacía A Joaquín y Jimena	
La noche ha consumido sus botellas *y nadie sabe ya la hora que es.* *Han pasado los días como hojas* *de libros sin leer.*	*Por el renglón del corazón* *cada mañana descarrila un tren.* *Y al terminar vuelta a empezar* *dos horas después de amanecer.*

«Bolero de la última resaca» y «Bolero de la botella vacía», poemas de *A vuelta de correo*	«Dos horas después», canción de *Alivio de luto*
Tiene la vida algo de argumento *que no se acaba nunca de entender,* *la vida es una copa de ese vino* *que no quita la sed.* *Tu cuerpo es como un verso encandilado* *escrito con carmín en la pared,* *sabe a licor y a luna retenida* *en la copa de ayer.* Siempre acaba la noche cuando empiezan las vacilantes ganas de beber. La botella vacía es esa historia que no termina bien.	*Tiene la vida un lánguido argumento* *que no se acaba nunca de aprender,* *sabe a licor y a luna despeinada* *que no quita la sed.* *La noche ha consumido sus botellas* *dejándose un jirón en la pared.* *Han pasado los días como hojas* *de libros sin leer.*

Al escuchar «Dos horas después», el público se encuentra, por tanto, ante una letra surgida de los poemas intercambiados por Sabina con un poeta de la generación del 50, Caballero Bonald, que, por cierto, estuvo muy ligado al flamenco y a la canción de autor, como productor musical y como estudioso del flamenco (Ayala, 2022: 373). Resulta llamativo que el cantante haya logrado que se perciba con naturalidad su colaboración con poetas de distintas generaciones, que ha estrechado los lazos entre algunos escritores contemporáneos relevantes y la canción de autor. Hay otros ejemplos en su obra, como el de Luis García Montero, autor de la letra de la canción «Nube negra», de *Alivio de luto*, en la que el autor de *Habitaciones separadas* habla por boca del Joaquín Sabina que luchaba contra la depresión («Cuando busco el verano en un sueño vacío, / cuando te quema el frío si me coges la mano, / cuando la luz cansada tiene sombras de ayer, / cuando el amanecer

es otra noche helada…»). García Montero incluyó el poema en su libro *Vista cansada* (2008: 117-118) y en su *Poesía completa* (2021: 673-674).

El escritor que más ha colaborado con Sabina es Benjamín Prado (Madrid, 1961). Fruto de su trabajo conjunto nacieron «Cuando aprieta el frío», ya mencionada al hablar del disco *El hombre del traje gris* (1988), «Esta noche contigo», de *Esta boca es mía* (1994), «Números rojos», de *Alivio de luto* (2005) y, sobre todo, buena parte de las letras de los discos *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017). De «Números rojos» en adelante, se observa la evolución hacia una mayor complejidad retórica, que podría relacionarse con la profundización de Sabina en su faceta literaria. Los dos autores no se han limitado a integrar sus fragmentos de canción escritos de manera independiente, sino que han desarrollado un trabajo verdaderamente conjunto, como muestran los libros *Romper una canción* (Prado, 2009), sobre los días que pasaron en Praga para escribir *Vinagre y rosas*, e *Incluso la verdad* (Sabina y Prado, 2017), sobre *Lo niego todo*. Sirvan estos pocos versos como muestra: «¿Quién dijo que hoy es múltiplo de antes, / y el ego un envidioso malcriado, / qué maldición separa a los amantes / que no se han olvidado, / quién podrá resolver la cuadratura / de esta regla de tres con calentura?» («Números rojos», *Alivio de luto*, Sabina, 2007b: 431); «En el Puente de Carlos aprendí / a rimar cicatriz con epidemia», «la luna es una daga / manchada de alquitrán» («Cristales de Bohemia», de *Vinagre y rosas*), «Cuando el presente agoniza / con infame pedigrí / y al pasado el porvenir / lo mira con ojeriza. / Y mis ganas de ti / presas en un círculo de tiza» («Sin pena ni gloria», *Lo niego todo*).

Al abordar la relación de Sabina con otros poetas no se puede pasar por alto su participación con Francisco Brines (Oliva, 1932-Gandía, 2021) en un recital de Poefesta, el Festival de Poesia d'Oliva (la localidad de donde era originario y donde vivía Brines), el 22 de marzo de 2013, en el que ambos autores compartieron escenario con Benjamín Prado y Luis García Montero. En ese acto, Sabina mostró su complicidad con el poeta de la generación del 50: aludiendo al comienzo de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, Sabina dice que «vine a Oliva porque me dijeron que aquí estaba mi primo, un tal Paco Brines»[49]. Pero el poeta de dicha generación con el que más amistad tuvo, hasta el punto de considerarlo uno de sus mejores amigos, fue Ángel González.

Sabina y Ángel González

Como Sabina explicó en las II Jornadas «Sabina por Aquí», celebradas en Úbeda en 2015[50], se hizo amigo de Ángel González (Oviedo, 1925-Madrid, 2008) con motivo de la presentación que este hizo de *Ciento volando* en el Anfiteatro de la Casa de América, ubicada en el Antiguo Palacio de Linares, en la Plaza de Ci-

49. Grabación del acto en el canal de YouTube Poefesta-Festival de Poesia d'Oliva, «Poefesta 2013 Joaquín Sabina 1», min. 00:24, https://www.youtube.com/watch?v=1wT5fmiu8Ps [consulta: 08/02/2025]. Sobre dicho acto, *vid*. también «Oliva viu una multitudinària edició del "Poefesta"», *El Punt Avui*, 23/03/2013, https://www.elpuntavui.cat/article/630857-oliva-viu-una-multitudinaria-edicio-del-poefesta.html [consulta: 08/02/2025].

50. II Jornadas «Sabina por Aquí». Tertulia poética Joaquín Sabina y Benjamín Prado, Diez TV Úbeda, 2015, min. 57:25, https://www.youtube.com/watch?v=Kiq_gfboY8k [consulta: 30/11/2024].

beles, el 23 de octubre de 2001 (para una crónica del acto –desde una perspectiva descreída e irónica–, *vid*. Bueres, 2025: 44-48). El diario *ABC* incluyó el acto en la agenda de ese día (23/10/2001, p. 14). En un principio, la presentación iba a estar a cargo de Benjamín Prado, pero otros compromisos hicieron que se encontrara en Londres llegada la fecha. Luis García Montero y el editor Chus Visor hablaron con Ángel González para que se leyera el libro y sustituyera a Prado como presentador. Sabina recuerda que «había saludado a Ángel González una vez, pero no era mi amigo, como lo fue desde ese día». Ángel González leyó los sonetos, «que le gustaron mucho», y el día de la presentación Sabina recuerda que le dijo «una cosa tan antigua y tan hermosa que es "Joaquín, te voy a saludar como poeta"». En el acto estuvieron presentes los escritores José Manuel Caballero Bonald, Gonzalo Torrente Malvido, Antonio Gómez Rufo, el director de cine y guionista José Luis Merino, los cantantes Ana Belén, Luis Pastor y Miguel Ríos, los actores y humoristas Santiago Segura y Pablo Carbonell, el músico Antonio García de Diego, y el editor del libro, Chus Visor (Bueres, 2025: 47).

Las palabras de Ángel González fueron muy elogiosas, pero, dichas en una presentación pública, y no por escrito, deben tomarse con lógica cautela («el cantante ha perjudicado al poeta que hoy leemos», «Sabina es un extraordinario sonetista. La inmensa mayoría de sus poemas son buenos y muchos muy buenos. Nos indican que es un poeta de verdad, en el sentido clásico y riguroso», «Estamos ante un poeta verdadero y duradero», palabras recogidas en Bueres, 2025: 46). En todo caso, aún con lo que puedan tener de afirmaciones un tanto amicales e hiperbólicas, no hay por qué dudar de que la poesía del autor le causó una impresión positiva a

González, y que lo respetó como poeta: una cosa es exagerar lo que se piensa, por las convenciones del contexto en el que se toma la palabra, y otra distinta afirmar algo muy distinto a lo que se cree. Es evidente que la estrecha amistad que surgió entre ambos tenía entre sus fundamentos la admiración mutua. En una entrevista concedida en 2004, González afirmó que «Sabina es un buen amigo, además de un gran poeta urbano» (González, en Barba, 2004: 41).

Sabina incide en la impresión que le produjo conocer a Ángel González en el libro *En carne viva* (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 294-295), donde cuenta cómo se sintió amedrentado, «porque aún entonces, ahora ya no tanto, me seguía considerando un impostor» (2006: 295), y menciona que, en la cena posterior a la presentación,

> tuve sentados frente a frente a Ángel González y a Pepe Caballero Bonald. Yo estaba babeando. Sigo babeando. Lo que pasa es que ahora Ángel y Pepe son amigos míos, y muy amigos, pero en ese momento yo creía que estaban bajando del Parnaso para echarme una mano. No hay agradecimiento mayor que el que siento por ellos dos y por Alfredo Bryce Echenique (2006: 295).

El nombre de Alfredo Bryce Echenique aparece aquí porque fue el presentador de su libro en Lima, en «una especie de teatrito». «Aquello parecía un concierto de rock. Un follón en la puerta como no te puedes ni imaginar. El sitio estaba lleno e iban a echar la puerta abajo» (2006: 295). El lugar fue el Museo de Arte de Lima, tal y como se detalla en la noticia aparecida en *El País* el 18 de junio de 2004[51]. Además de Bryce Echenique, acompañaron al

51. «Sabina y otros muchos peruanos», *El País*, 18/06/2004, https://elpais.com/diario/2004/06/18/agenda/1087509601_850215.html [consulta: 08/02/2025].

cantante los escritores Jorge Eslava y Raúl Tola. Bryce Echenique afirmó que los poemas del autor «son para deleitarse» y recordó que «el poeta es anterior al cantante».

Joaquín Sabina y Ángel González ofrecieron un recital conjunto en la Semana Negra de Gijón la noche del 13 al 14 de julio de 2002, en el que leyeron sus poemas e interpretaron juntos un tango en homenaje a dicho evento, compuesto por Sabina con la música de «Garufa», la canción popularizada por Carlos Gardel, con letra de Roberto Fontaina y Víctor Soliño y música de Juan Antonio Collazo («Semana Negra», Sabina, 2007b: 576-577)[52]. La tarde del sábado 13 de julio, antes del recital, Sabina y González dieron una rueda de prensa en las oficinas de la Semana Negra, entonces en los bajos del estadio de fútbol de El Molinón, en la que hablaron de los puntos de encuentro que existen entre sus obras. Durante el recital, celebrado en la Carpa del Encuentro –la Semana se celebraba en aquellos años en las inmediaciones del estadio– los dos protagonistas estuvieron arropados por Paco Ignacio Taibo II, director del evento, a quien Sabina rinde homenaje en la última estrofa de la canción, y por su padre, Paco Ignacio Taibo I, amigo personal de González desde la juventud.

En diciembre de ese mismo año 2002, García Montero organizó un homenaje privado a Ángel González en Granada, coincidiendo con la celebración del encuentro sobre Rafael Alberti en la universidad granadina. El tributo se desarrolló en La Tertulia, con la participación del propio García Montero, Joaquín Sabina, Álvaro Salvador, Ángeles Mora, Felipe Benítez Reyes,

52. La interpretación de González y Sabina puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=-mFQ8vf4_5c [consulta: 08/02/2025].

Almudena Grandes y José Carlos Rosales, y en el transcurso del acto se presentó el volumen de *Litoral* dedicado al poeta, Ángel González. *Tiempo inseguro* (Sierra Ballesteros, 2019: 91-92). Ese número especial de la revista (el 233), cuya edición estuvo a cargo de Susana Rivera, incluye el poema de Sabina «Pronúnciese Gonsáles», que lleva la dedicatoria «Para Ángel, con devoción» (Sabina, 2002: 159):

Qué desastre de gringo tan Oviedo,
qué Quevedo tan fieramente humano,
qué cónclave de sol ¿quién dijo miedo?
qué diapasón, qué padre tan hermano.

Qué singular tan made in Espronceda,
qué rosario de bares con esquinas,
dice vámonos ya, pero se queda,
qué arquitecto, qué máster en ruinas.

Qué arcángel de la guarda tan González[53]*,*
qué imán, qué bien me sabe nuestro ahora,
qué carita de plata de cabrales.

Qué bucanero anarcotraficante
mellando los puñales de la aurora,
qué savoir faire, qué caballero andante.

Joaquín Sabina y otros amigos de Ángel González, como García Montero, Almudena Grandes, Benjamín Prado o Antonio Jiménez Millán, arroparon a González cuando recibió el I Premio

53. El poema incluye esta nota: «Pronúnciese Gonsáles».

Internacional de Poesía Federico García Lorca-Ciudad de Granada, el 17 de diciembre de 2004, en el Auditorio Manuel de Falla[54]. «Es el mejor poeta vivo», declaró a la prensa Sabina, que se sentó en el palco de invitados junto a Benjamín Prado[55].

Ángel González falleció en Madrid el 12 de enero de 2008. Unos días antes, el poeta «estuvo en casa de Sabina entre whiskys y algún canuto, a pesar de que esto último no era en absoluto habitual en él» (Sierra Ballesteros, 2019: 107). El 27 de mayo, la Biblioteca de Humanidades «Emilio Alarcos Llorach», de la Universidad de Oviedo, fue escenario de un homenaje al poeta, organizado por la Cátedra Emilio Alarcos, en el que intervinieron José Luis García Martín, Luis García Montero, la viuda del poeta, Susana Rivera, Joaquín Sabina y la directora de la Cátedra, Josefina Martínez. Sabina «manifestó sentirse un "viudo inconsolable" tras la muerte de su amigo». «Ángel González es inmortal, sin embargo nos ha dejado huérfanos», afirmó, y le dedicó unos versos, además de contar algunas vivencias con él[56]. Esos versos posiblemente fueran los de la canción «Menos dos alas», escrita en colaboración con Benjamín Prado y publicada al año siguiente en el disco *Vinagre y rosas*:

---

54. «Los Príncipes alaban la palabra del poeta Ángel González», *Diario Córdoba*, 18/12/2004, https://www.diariocordoba.com/cultura/2004/12/18/principes-alaban-palabra-poeta-angel-38819863.amp.html [consulta: 04/12/2004], y Jiménez Millán (2024).

55. J. L. Tapia, «"Es el mejor poeta vivo". Sabina, Grandes, Prado y García Montero, en el homenaje a 'Gonsales'», *Ideal*, 18/12/2004, p. 4.

56. «Joaquín Sabina, el "viudo inconsolable" de Ángel González», *El Comercio*, 27 de mayo de 2008. https://www.elcomercio.es/gijon/20080527/mas-actualidad/cultura/joaquin-sabina-viudo-inconsolable-200805271741.html [consulta: 20/02/2025].

Menos dos alas

González era un ángel menos dos alas,
González era un santo por lo civil,
un dandy con un ojo a la funerala,
tan rojo, tan Oviedo y tan zascandil.

Hilaba en los garitos de mala nota
boleros de Machín con Juanín de Mieres,
apurando esos güisquis en los que flotan
la luna de las golfas y los crupieres.

Cuando volvía
del extranjero
tan forastero,
a las dos no era de día,
a las seis ya era de noche,
pídame un coche,
fumando espero,
y le aplaudían los camareros.

Otoños y otras luces, pan con verbena,
su príncipe de Gales tan Cortefiel,
tratado de urbanismo, Juan de Mairena,
chicana, magdalena, tinta y papel.

Verde por la vergüenza que no tenía,
hasta ayudó a Caronte a quemar sus naves,
decía que morirse no era tan grave
y agonizó en voz baja por cortesía.

Cuando volvía
del extranjero
tan forastero,
a las dos no era de día,
a las seis ya era de noche,
pídame un coche,
fumando espero,
y le aplaudían los camareros.

Cuando volvía
del extranjero
tan forastero,
a las dos no era de día,
a las seis ya era de noche,
pídame un coche,
fumando espero,
y le aplaudían los camareros.

La canción da testimonio de la amistad que hubo entre Sabina y Ángel González, incidiendo en el aspecto más noctámbulo y festivo, pero también en la canción popular –los boleros, un género que a Ángel González le gustaba particularmente– y la literatura –la mención al libro *Tratado de urbanismo* (1967), al heterónimo de Antonio Machado «Juan de Mairena», una referencia oportuna, teniendo en cuenta la influencia que Machado tuvo en González (*vid*., por ejemplo, su libro *Antonio Machado*, de 1999, además de poemas como «Camposanto en Collioure», de *Grado elemental* (1962) y «Recuerdo y homenaje en un aniversario», de *Deixis en fantasma* (1992) (González, 2006: 157-158 y 439-440, respectivamente)–.

En el verano de 2008, Luis García Montero, José Emilio Pacheco y Joaquín Sabina protagonizaron la velada poética de la Semana Negra, con el recuerdo de Ángel González muy presente y rindiéndole homenaje[57] –González se había convertido en un habitual en el cartel de la velada poética de la Semana Negra–, y en 2011, hicieron lo propio Luis García Montero, Benjamín Prado y Sabina, y en las dos ocasiones Sabina tocó el tango «Semana Negra», que había cantado con Ángel González en 2002 (Carantoña, 2011).

Más sobre Sabina, Benjamín Prado y Alberti

Benjamín Prado ha explicado lo siguiente sobre los encuentros con Sabina y poetas como Alberti, Gelman, Caballero Bonald y, de nuevo, Ángel González:

> A Joaquín siempre le ha gustado estar con grandes poetas, y viceversa; y creo que algunas de las veces que más lo he visto disfrutar ha sido cuando salíamos a cenar con mi maestro Rafael Alberti, con quien hicimos más de una gamberrada y nos ocurrieron algunas historias muy divertidas que ya he contado en mi libro *A la sombra del ángel* (trece años con Alberti); o cuando nos encontramos para cenar con Juan Gelman, o con nuestro compinche de tantas risas y copas José Manuel Caballero Bonald, que para nosotros jamás ha sido ese señor sino sólo Pepe Caba-

57. Un fragmento, con la presentación y un poema leído al alimón por García Montero y Sabina, ha sido publicado en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=IimLAlY2zB8 [consulta: 20/02/2025].

> llero. Con Ángel González le deshicimos el nudo de la corbata a un millón de noches, que siempre empezaban con una cena en la que él no cenaba y terminaban, a la hora en que ya no existen las líneas rectas ni las palabras fáciles, acompañándolo a su casa, en la plaza de San Juan de la Cruz. Entre una cosa y otra, él hablaba poco pero cantaba bastante, y todos fumábamos, bebíamos, escribíamos poemas a ocho manos y no éramos cada uno de nosotros sino sólo ángeljoaquínluisbenjamín (Prado, 2009b: 80).

En 2002, Sabina participó en la presentación del libro de Benjamín Prado *A la sombra del ángel. 13 años con Alberti*, junto con García Montero y el propio autor de la obra, tal y como atestiguan los versos escritos por Miguel Munárriz para la ocasión, recogidos en *A vuelta de correo* (Sabina, 2007a: 12-13). En la misma obra se recogen poemas de Sabina sobre la figura de Alberti: «Dejadme que a la vera de este Prado evoque a Rafael por consonantes porque érase una vez un delicado amigo del amigo de un cantante» (2007a: 14-15) –posiblemente escrito para la mencionada presentación–, «Si digo Rafael» (2007a: 16), que es el soneto XLVII de *Ciento volando* (2001a: 77), y «El mono azul» (2007a: 17). Baste citar el segundo de ellos:

Si digo Rafael digo Picasso,
cabello de ángel, gorro marinero,
Ignacio, Federico, Garcilaso,
Aitana, Benjamín, García Montero.

Si escribo cal y canto, ¡qué osadía!,
si Trastévere… casa de las flores,
no pasarán quiere decir Dolores,
si naufrago pernocto en tu bahía.

Si te falla mi hombro es porque muero,
si nombro a Juan abrazo al panadero
del pan de anís de la melancolía.

Si te desvives culpo a tu asesino,
si calla Alberti se avinagra el vino
del bar del Puerto de Santa María.

Este soneto muestra la vinculación de Sabina con la poesía de Alberti y con lo que este representaba: Sabina rinde homenaje a Picasso, Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca, Garcilaso de la Vega –reivindicado por Alberti en *Marinero en tierra* (1924), «[*Si Garcilaso volviera*…]»–, a Aitana Alberti, hija del poeta, a quien este dedicó poemas como «Un arabesco para Aitana», y otros dos nombres, que inmediatamente conectan a los anteriores con la poesía del momento: Benjamín Prado y Luis García Montero, representantes, precisamente, del grupo de poetas amigos de Sabina. En el segundo cuarteto se constata la cultura literaria e histórica del cantante, por las referencias al libro *Cal y canto* (1929), al barrio de Trastevere, que evoca los tiempos de Alberti en Roma y el poemario *Roma, peligro para caminantes* (1968), la Casa de las Flores del madrileño barrio de Argüelles, en uno de cuyos pisos vivió Pablo Neruda, porque Alberti se lo recomendó; el grito republicano de «No pasarán», Dolores Ibárruri, «La Pasionaria», las *Coplas de Juan Panadero* (1949, ed. completa 1979)… y finalmente la referencia al Puerto de Santa María, donde nació y murió Alberti. La composición de Sabina canta a un poeta y amigo, pero también a unos escritores y artistas que forman parte del mundo de Alberti que Sabina admira, así como a la ideología compartida.

Del 11 al 13 de diciembre de 2002, Sabina fue uno de los participantes en el encuentro-homenaje a Rafael Alberti organizado por la Cátedra Federico García Lorca de la Universidad de Granada, con la colaboración de la Huerta de San Vicente. El acto contó con escritores e investigadores como Miguel Ángel García, Luis García Montero, Ángel González, José-Carlos Mainer, C. Brian Morris, Julio Neira, Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador y Ricardo Senabre. Una de las actividades paralelas, denominada Poesía y Canciones, el 13 de diciembre, incluyó las intervenciones, entre otros, de Sabina, Aitana Alberti y Enrique Morente, junto a los poetas José Manuel Caballero Bonald, Felipe Benítez Reyes, Ángeles Mora, Luis Muñoz o Benjamín Prado, entre otros[58].

El Club de Rota

Diego A. Manrique publicó en 2007 dos interesantes declaraciones que muestran el cambio que la amistad tan estrecha con los poetas había producido en Sabina como creador. La primera es de Pancho Varona: «Los arranques de creatividad que antes tenía para canciones le ocurren ahora más con sonetos y textos varios. Está más poeta, y cada vez se siente más cómodo con sus amigos poetas» (Varona, en Manrique, 2007: 31). La segunda, de Benja-

58. «Amigos y familiares recuerdan a Alberti en Granada en su centenario», *ABC*, 14/12/2002, p. 62; «La Universidad inaugura el encuentro-homenaje a Rafael Alberti en el centenario de su nacimiento», *Canal UGR*, Universidad de Granada, 10/12/2002, https://canal.ugr.es/prensa-y-comunicacion/notas-de-prensa/la-universidad-inaugura-el-encuentrohomenaje-a-rafael-alberti-en-el-centenario-de-su-nacimiento/ [consulta: 20/02/2025].

mín Prado: «Tengo una imagen suya muy literaria. Mis libros de poemas están llenos de versos de Joaquín, y a veces, de vacaciones, escribimos sonetos a seis u ocho manos con Ángel González, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes…» (Prado, en Manrique, 2007: 31). Esa referencia a las vacaciones se refiere a las estancias estivales en Rota, la localidad de donde es originario, y donde vive, Benítez Reyes. Allí pasaban los veranos Luis García Montero y Almudena Grandes, que recibían la visita de Ángel González, Chus Visor, Benjamín Prado, Sabina… Estos dos últimos tienen también su propia casa en la ciudad. De hecho, en la casa roteña de Sabina se grabó el disco *Lo niego todo* (2017), en cuya composición participaron Benjamín Prado y Leiva (Leiva, 2017: 11-17). Tal ha llegado a ser la vinculación del grupo con Rota, que las avenidas de una manzana cercana a las playas de Rota y de Punta Candor llevan los nombres de Luis García Montero, Almudena Grandes, Joaquín Sabina (con la referencia *Nos sobran los motivos*) y de un amigo de estos que también pasa temporadas de descanso en el municipio: Miguel Ríos. En el acto de inauguración de las avenidas dedicadas a los dos cantantes, Sabina afirmó que «en el mes de agosto, la bahía de Cádiz y Rota en particular son para mí sinónimo de amistad y felicidad» y que «todo esto comenzó por querer vivir cerca de Felipe Benítez Reyes, que fue el que nos trajo a todos aquí, y luego de Almudena Grandes, Luis García Montero y Benjamín Prado, y ahora también de Miguel Ríos»[59]. El libro *Joaquín Sabina y el Club de Rota* (2019), de Francisco Sierra Balles-

59. «Sabina y Miguel Ríos tienen ya dos avenidas en su honor en Rota», *Andalucía Información*, 12/08/2017, https://andaluciainformacion.es/conil/695332/sabina-y-miguel-rios-tienen-ya-dos-avenidas-en-su-honor-en-rota/ [consulta: 23/02/2025].

teros, ofrece una aproximación al grupo de escritores y amigos, y refleja el ambiente de camaradería en el que disfrutan del tiempo juntos en Rota (por ej., Sierra Ballesteros, 2019: 85-88, 167-176).

Todos los elementos que se han visto a lo largo de este trabajo sobre la amistad entre los mencionados escritores permiten comprender la naturaleza de este Club de Rota, que no es sino un grupo de amigos que disfrutan de pasar tiempos juntos, y que se apoyan personal y literariamente y realizan colaboraciones. Como ya se ha hecho referencia a varias de las colaboraciones literarias y de escritura de canciones, señalaré otra de naturaleza distinta: el 9 de abril de 2007, Sabina y Miguel Ríos interpretaron el tema «Yankee go home» en el programa «Buenas noches, bienvenidos» de Canal Sur Televisión, con Felipe Benítez Reyes a la guitarra eléctrica. Entre el público, puede verse a Luis García Montero y Almudena Grandes disfrutando de la actuación y aplaudiendo con entusiasmo[60].

Old ideas: Sabina traduce a Cohen

Otro elemento más que enriquece la percepción de Sabina en la poesía de su tiempo es su papel como traductor de las letras del disco de Leonard Cohen *Old ideas* (2012). Con anterioridad, ya había realizado traducciones libérrimas de «Man gave names to all the animals», de Dylan, no recogida en álbum, y de «There is a war», de Cohen, titulada por Sabina «En pie de guerra», que abre

60. Miguel Ríos, Joaquín Sabina y Felipe Benítez Reyes cantan «Yankee go home», Archivo Canal Sur MemorANDA, 13/06/2024, https://www.youtube.com/watch?v=68THf6LM_yY [consulta: 23/02/2025].

el disco *Alivio de luto* y se adelantó en *Interviú* como poema (Sabina, 2010: 130-131), lo que muestra la consideración que el autor tenía de esta traducción como texto creativo.

En lo que se refiere a las traducciones de Sabina de *Old ideas*, estas aparecieron en el libreto de la edición española del disco, pero también fueron publicadas por la Universidad de Oviedo como libro, en una cuidada edición no venal aparecida en 2019, a cargo de Javier García Rodríguez: *Old ideas / Viejas ideas. Versiones libérrimas de Joaquín Sabina*. Debido al interés despertado, la institución académica publicó al año siguiente una edición venal. La traducción de estos poemas de Cohen permite acercarnos a unos versos en los que la voz sabiniana se somete a la sugerente y casi mística dicción de Cohen, produciéndose una fusión muy estimable. Sería de interés analizar las decisiones que Sabina fue tomando como traductor en cada verso, el grado de fidelidad o libertad, la métrica. En «Show me the place» se observa un caso en el que Sabina introduce una relación de intertextualidad con Silvio Rodríguez, al verter «A particle a wave» como «una ola, un rabo de nube» (Cohen, 2019: 50-51) (también en «No permita la virgen», de *Dímelo en la calle*, se encuentra la metáfora «la belleza es un rabo de nube»).

El libro incluye una presentación de la musicóloga y entonces directora de la Cátedra Leonard Cohen de la institución académica Miriam Perandones, un prólogo del editor, poemas de Roger Wolfe y del propio García Rodríguez, e ilustraciones de Mercedes Díaz Villarías, Nanu González, Goyo Rodríguez, Sandra Estrada, Celso Martínez y Máximo Aláez. En su texto, Miriam Peradones señala que estas traducciones fueron un regalo de Sabina a la Cátedra y a la Universidad, y se refiere a él como «[r]eferente

de la cultura española y latinoamericana de las últimas tres décadas y autor de obras maestras como "Contigo", "Y sin embargo", "Princesa", "Noches de boda", "Peces de ciudad", "19 días y 500 noches", "Y nos dieron las diez"…» (Perandones, 2019: 10).

En cuanto al prólogo de García Rodríguez, resulta muy revelador que, al explicar lo que supone Cohen para Sabina, el investigador recurre a cinco poemas de este último, que ofrece íntegramente a los lectores (García Rodríguez, 2019a: 15-19): los dos primeros, se publicaron en *Interviú* con motivo del concierto de Cohen en el Palau Sant Jordi, en 2009; el tercero y el cuarto son los titulados «Mis juglares. Dos sonetos», que el cantautor ya había firmado en *Interviú* con anterioridad, señalando sus referentes musicales, e incluyendo entre ellos a Cohen, en el primer endecasílabo del segundo soneto («De Cohen la pasión de los profetas»), y, en quinto lugar, el poema «Príncipe de Montreal», que Sabina publicó en su sección «El grito en el suelo» del diario *Público*, en 2011, con motivo de la entrega del Premio Príncipe de Asturias de las Letras al artista canadiense (en este caso, diez estrofas, cada una de ellas compuesta por endecasílabos –el primer verso y el tercero– y heptasílabos –el segundo y el cuarto–, y con la rima propia del serventesio, ABAB). La estrofa que cierra este último poema dice así: «Canoso trovador, quién dijo miedo, / su duda es mi pasión, / las palabras de Cohen en Oviedo / son más que una canción».

García Rodríguez lleva a cabo una reflexión que pone el foco en la singular condición de poetas de Sabina y del propio Cohen:

> Refractarios a sentarse en los asientos reservados para los poetas con certificado de autenticidad, con pedigrí contrastado, con licencia para ser poetas, en los butacones para poetas funciona-

> rios, poetas que haya pasado la preceptiva ITV (Inspección Técnica de Versos)…, se reconocen impostores oscuros, aprendices entre la mística judía y el exabrupto quevediano, entre la protesta social y la subjetividad exacerbada, entre el *hielo abrasador* y el *fuego helado*, entre el cuerpo del delito y el anhelo de trascendencia, entre el andalucismo de bordón y cuenta nueva y el malditismo del bendecido por la palabra y la bendición del sol pagano de Hydra para huir de las nieves del Quebec, de su Mont Royal y de su Oratorio de Saint-Joseph (García Rodríguez, 2019a: 19).

Javier García Rodríguez, profesor titular de Teoría de la literatura de la Universidad de Oviedo, escribió precisamente este prólogo como parte de los resultados del proyecto CANTes, mencionado en la primera parte de este trabajo, que tanta significación tuvo para la consideración académica de los músicos-poetas de cuyo «pedigrí», como señala el investigador, se dudaba.

Poesía satírica y actualidad

Una vez que su condición de poeta (no solo de buen letrista) era bien conocida a raíz del éxito comercial, el eco mediático y la razonablemente buena acogida de *Ciento volando* en el ámbito literario, Sabina consolidó su quehacer poético de una manera, de nuevo atípica: mediante colaboraciones fijas, fundamentalmente de poemas satíricos relacionados con la actualidad, en *Interviú*, revista del Grupo Zeta que unía las fotografías eróticas femeninas (de no pocas personalidades conocidas del ámbito cinematográfico, musical, televisivo) con los reportajes de investigación o las firmas de autores como Juan José Millás o Fernando Savater. La

personalidad de Sabina encajaba plenamente en ese espacio atrevido, en el que lograba mezclar la métrica exigente, las referencias cultas, las figuras retóricas diversas y muy conseguidas con el humor, la irreverencia y las puyas a distintos destinatarios del ámbito político, televisivo… Asimismo, el autor aprovechó este altavoz poético para los homenajes y los elogios fraternos, que servían de celebración de la amistad literaria, musical o de la coincidencia ideológica y hasta política (así, el soneto «Ojalá», con el que saludó la llegada a la presidencia de José Luis Rodríguez Zapatero [Sabina, 2010: 12]).

La noticia de que Sabina se sumaba a la nómina de colaboraciones de *Interviú* como poeta tuvo repercusión en la prensa. El Grupo Zeta envió una nota de prensa[61] que apareció, por ejemplo, en *El Periódico de Aragón* y en *El Progreso*, el 3 de mayo de 2004, con el mismo titular: «Joaquín Sabina publicará sonetos satíricos en *Interviú*» (p. 37 y p. 91, respectivamente). *El Periódico de Aragón* publicó la noticia, con foto del artista, en la sección de Escenarios, mientras que *El Progreso* lo hizo en la sección de Comunicación, dando protagonismo, por tanto, al medio periodístico (*Interviú*).

Esta vertiente de la poesía de Sabina, ya presente en *Ciento volando de catorce* y que había sido elogiada en la reseña de García Martín al libro (recordemos que afirmó que alguno de los poemas de la serie «Benditos manditos. Malditos benditos» «pudiera formar parte de cualquier antología de poesía satírica» [García Martín, 2002: 130]), irá conformando nuevos libros de una mane-

61. La información aparecida en *El Progreso* está firmada por Agencias y, en el cuerpo de la noticia, leemos: «informó el grupo Z».

ra, de nuevo, inhabitual en la poesía española contemporánea: al igual que sucede con los artículos periodísticos, con las reseñas o con las entregas diarísticas, que pueden reunirse en libro pasados unos años, Sabina hará lo propio con sus poemas, como también han hecho otros autores de poesía satírica, Alfonso Ussía, por ejemplo con sus composiciones publicadas en la revista Época y recogidas en *Versos prohibidos. La década perversa* (1996). Llama la atención que este otro ejemplo de la poesía satírica contemporánea ampliamente conocido sea un antagonista ideológico y personal de Joaquín Sabina, que lanzó uno de sus dardos poéticos contra el cantante y que recibió la respuesta de este, «Don Mendo no se hereda» –alusión a la condición de Ussía de nieto de Pedro Muñoz Seca–, en *Ciento volando*, con una nota aclaratoria que revela que se trata de una respuesta a los ataques de Ussía en Época (Sabina, 2001: 70). Otros dos ejemplos de la poesía satírica española de las últimas décadas mantienen esa misma disparidad ideológica con Sabina: Jaime Campmany y Fray Josepho (para una panorámica sobre la poesía satírica contemporánea, y una aproximación a la del último autor mencionado, *vid*. Senabre, 2008: 88 y ss).

La vinculación con la actualidad de estos textos, y su escritura para la prensa periódica, parece haber motivado que tomaran el mismo camino de agrupación en un volumen que otros textos escritos para periódicos y revistas. Sabina reunió sus poemas publicados en *Interviú*, con ilustraciones de Gustavo Otero, en el libro *Esta boca es mía* (2005), publicado por Ediciones B, la editora de la revista. En concreto, en dicho volumen aparecen cincuenta y siete poemas que vieron la luz en 2004 y 2005, muy vinculados a la actualidad política y social. La obra contó con dos nuevas edi-

ciones ampliadas: *Esta boca sigue siendo mía* (2007c), que agrupa los cincuenta y siete poemas de *Esta boca es mía*, a los que añade otros ciento veintisiete, publicados entre 2005 y 2007, y *Esta boca es mía* (2010), edición revisada y ampliada, que añade, además, los poemas que escribió para la revista entre octubre de 2007 y noviembre de 2009. Varios de estos poemas guardan estrecha relación con el disco *Vinagre y rosas* (2009). Así, «Prado, Sabina, Praga», dedicado a Benjamín Prado, está escrito tras regresar del viaje a Praga en el que Sabina y Prado escribieron las letras del disco, entre ellas, la de la canción «Cristales de Bohemia», de cuyo comienzo está tomada la anáfora «[v]ine a Praga» del poema (acerca del proceso de escritura de la letra de la canción, *vid*. Prado, 2009b: 47-64).

El cantante también ha publicado versos satíricos en el diario *Público*, a lo largo de cincuenta y cuatro domingos, desde enero de 2011 hasta febrero de 2012, cuando el medio dejó de publicarse en papel. Los poemas se reúnen en *El grito en el suelo* (2013). Uno de los textos de mayor interés tal vez sea «Pongamos que hablo de New York» (Sabina, 2013: 73), que supone una nueva reescritura de la canción «Pongamos que hablo de Madrid» (como es sabido, el final de la canción ya había sido reescrito, con la preferencia del autor por ser enterrado en Madrid, frente al deseo primigenio de que llevaran sus restos al sur). El autor ofrece una indicación muy explícita: «cántese con la rancia y madrileña melodía».

Pongamos que hablo de Madrid	Pongamos que hablo de New York
Allá donde se cruzan los caminos, *donde el mar no se puede concebir,* *donde regresa siempre el fugitivo…* *pongamos que hablo de Madrid.* *Donde el deseo viaja en ascensores,* *un agujero queda para mí,* *que me dejo la vida en sus rincones…* *pongamos que hablo de Madrid.* *Las niñas ya no quieren ser princesas,* *y a los niños les da por perseguir* *el mar dentro de un vaso de ginebra…* *pongamos que hablo de Madrid.* *Los pájaros visitan al psiquiatra,* *las estrellas se olvidan de salir,* *la muerte pasa en ambulancias blancas,* *pongamos que hablo de Madrid.* *El sol es una estufa de butano,* *la vida un metro a punto de partir,* *hay una jeringuilla en el lavabo…* *pongamos que hablo de Madrid.* *Cuando la muerte venga a visitarme,* *que me lleven al sur donde nací,* *aquí no queda sitio para nadie…* *pongamos que hablo de Madrid*[62].	(Cántese con la rancia y madrileña melodía) *Como un juglar en horas de oficina* *que administra una mina de alcanfor* *esquivo el desamor y la ruina* *por las cantinas de New York.* *Hierve la hoguera de las vanidades,* *Park Avenue es un ático del Bronx* *y un laberinto de las soledades* *el Chelsea Hotel antes sweet home.* *Escalera de incendios clandestina,* *Empire State huérfano de King Kong,* *no cierra nunca el antro de la esquina,* *ni la rutina de New York.* *Murió de sida el sueño americano,* *el deep South puritano lo enterró,* *Obama en zona cero es un marciano,* *un Zapatero de New York.* *Puente de Brooklyn, corazón en celo,* *Clark Kent no es Jesucristo redentor,* *ni Superman un flan y un crecepelo,* *ni Madonna mi fan, oiga doctor.* *Okupan Wall Street los indignados* *inspirados por la Puerta del Sol,* *la chupa de la fama es un pecado* *y un crucigrama Nueva York.* *Un enjambre de taxis amarillos* *con De Niro al volante y el sudor*

62. Como se ha indicado, la estrofa final fue reescrita por el autor. La nueva versión la canta en el disco en directo *Sabina y Viceversa*, y aparece manuscrita en el cancionero *Con buena letra*. En concreto, cambian los tres primeros versos de la estrofa: «Cuando la muerte venga a visitarme / no me despiertes, déjame dormir, / aquí he vivido, aquí quiero quedarme…» (Sabina, 2007b: 60).

abjura del sopor y del ladrillo
como un pardillo en Nueva York.
Cuando se pone el sol se abre la veda,
Gadafi era un profeta precursor
del aviador suicida de Al Qaeda
que hurga en la herida de New York.
Jota Efe Ka parece Fiumicino,
Corleone y Soprano un culebrón
de Coppola, Scorsese y Al Pacino,
del barrio chino de New York.
Sobran gusanos en la gran manzana
para rizar un rizo embaucador,
los príncipes azules salen ranas
en el mestizo Nueva York.
Prófugo del infarto y del perico
por suerte un pico siempre me asustó,
qué raro que me llame Federico,
dijo un poeta en Nueva York.

La letra de la canción refleja la insatisfacción del sujeto lírico ante su vivencia del Madrid de los primeros años de la democracia, lugar de regreso inevitable, en el que el mar no se puede concebir y distintos elementos propios de la condición humana o de la naturaleza truncan su desarrollo convencional ante la agitación de una vida urbana que impone una perspectiva alterada y hasta angustiosa. Pero todas las referencias nacen de la observación cotidiana y de la vivencia íntima. Sin embargo, el poema ofrece un dibujo de Nueva York eminentemente social, en el que aparecen personajes de la política, el cine, la música popular, la literatura. La postura ideológica se impone de manera directa: «Murió de sida el sueño americano, / el deep South puritano lo enterró», y las simpatías del autor hacia el presidente Barack Obama se relacionan con las que

tenía por José Luis Rodríguez Zapatero: «Obama en zona cero es un marciano, / un Zapatero de New York». El poema es satírico, político y está unido a los acontecimientos políticos, ante los que el autor toma postura desde su perspectiva de izquierdas.

Por último, Sabina firmó cuarenta y dos poemas en la revista *Tintalibre* entre 2013 y 2016, que fueron reunidos en el libro *En román paladino* (2018). En el prólogo, Emilio de Miguel Martínez menciona que en este corpus hay poemas «de naturaleza lírica», si bien «lo sustancial de aquellas colaboraciones [...] son los poemas de crítica social y política que sitúan a Sabina en la órbita de la poesía satírica de hondas raíces en la literatura española» (2018b: 10-11). Pueden destacarse los «brindis» con los que se cierran estas colaboraciones, que consisten en un cuarteto en que el autor desea el bien a determinados personajes o muestra su satisfacción por aspectos por lo general ligados con la actualidad. Estos «brindis» recuerdan a los «Benditos, malditos» del álbum *Diario de un peatón* y del libro *Ciento volando*.

Sabina en la obra de otros poetas

Para comprender a Joaquín Sabina en la poesía española de su tiempo, resulta interesante tener en cuenta la presencia del cantautor en las obras de otros autores. A los ejemplos que ya hemos visto («Nube negra» de García Montero, «Cuando aprieta el frío», de Prado, la cita con la que Benedetti abre *El olvido está lleno de memoria*), añadiré ahora otras cuatro muestras significativas: los casos de José María Micó (Barcelona, 1961), Aurora Luque (Almería, 1962), Vicente García (Gijón, 1971) y Jesús Beades (Sevilla, 1978).

En primer lugar, me referiré a José María Micó, catedrático de Literatura de la Universitat Pompeu Fabra, destacado filólogo, autor de libros ensayísticos como *Clásicos vividos* y *Para entender a Góngora*, y traductor de la *Divina comedia*, de Dante, entre otras obras. Su poesía se reúne en el volumen *Primeras voluntades* (2020). El vínculo entre Sabina y Micó surgió a través de la música. Micó forma el dúo musical Marta y Micó con su mujer, Marta Boldú, que canta poemas del escritor que él mismo musicaliza. Dos de los poemas de Micó, y sus correspondientes versiones musicalizadas, tienen que ver directamente con el cantante de Úbeda. En primer lugar, el soneto «Pájaro en mano para Joaquín Sabina», que fue escrito por Micó para presentar una lectura de poemas de Sabina en Barcelona, y, del libro *Verdades y milongas* (2002) (Micó, 2020: 124) pasó al disco *Memoria del aire* (2016) como *blues*, con una estrofa escrita y cantada por el propio Sabina:

[Marta Boldú]

Tras el naufragio de mis soledades,
cuando el tiempo nos da los malos días
y se acaba el alcohol en las ciudades,
lleno el vaso de ron, lleno el vaso de roncas melodías

y escucho sin parar a aquel andoba
que algunas veces vive y otras veces
nos invita a deshoras a su alcoba
y apura el corazón hasta las heces;

que antes de hacerse al mar quema las naves,
que huele las espinas de las rosas
y se ilusiona con las ilusiones;

porque quiero una copia de esas llaves
que encierran las mentiras más hermosas
en la pura verdad, en la pura verdad de sus canciones.

[Joaquín Sabina]

Nos digas esas cosas que me altero
y me da un patatús en la bragueta.
Marta y Micó, la gente que yo quiero,
sombreros para mi alma de poeta.
Tienes la llave de oro de mi casa,
aquí pasamos las cuestas de enero
cantando mientras el invierno pasa.

Micó explica en una entrevista concedida a este investigador el 19 de octubre de 2023 (y emitida en La 2 de Televisión Española al año siguiente)[63] que en el piso de la madrileña plaza de Tirso de Molina estuvieron «pocas veces, dos o tres nada más, pero en realidad habría que sustituir el invierno por el verano, porque el verano pasado estuvimos en Rota con él [...], y hablamos de canciones y de proyectos, y fue una noche muy divertida». Es necesario referirse, además, al poema «Reunión de amigos» (*La sangre de los fósiles*, 2005) (Micó, 2020: 55-56), grabado en el disco homónimo, de 2022, y que es un texto que Micó relaciona con la madrugada en que conoció y conversó por primera vez con Sabina:

63. Pablo Núñez Díaz, «PoeMas: Micó», La UNED en La 2 de TVE, Canal UNED, 11/10/2024, min. 13:02, en https://canal.uned.es/video/670390f82ab954bed704b686 [consulta: 19/01/2025].

> «Reunión de amigos» es un poema de mayo de 2001, y fue precisamente la noche que conocí a Joaquín Sabina. Entré a las cuatro de la mañana, acompañado de amigos a una habitación de hotel en Barcelona, no sabía a quién me iba a encontrar, aunque al final me lo estaba imaginando, y abrió la puerta Joaquín Sabina, y estuvimos charlando de literatura hasta las tantas. Había más personas allí, y una de ellas era Almudena Grandes. Los meses siguientes escribí un poema que no hablaba de esa noche, simplemente en la dedicatoria se aludía… Un poema que trata de esas circunstancias imprevistas en que uno es feliz o dichoso durante un tiempo, encuentra a unas personas o experimenta unas situaciones que son inolvidables pero que acabará olvidando irremediablemente. Era un modo de celebrar los pocos instantes en que uno lo pasa bien, y de poder rememorarlos de algún modo[64].

En efecto, en la primera versión del poema, en *La sangre de los fósiles*, aparece la siguiente noticia (o dedicatoria): «Con Almudena, Jimena, Joaquín, Lena, Luis y Pere. Barcelona, viernes 11 de mayo de 2001». Citaré la última estrofa de la composición, que en la canción se repite como estribillo: «Y mañana, que es hoy, / cuando el olvido cumpla / su pacto de agresión contra este instante, / diré: "Yo estuve aquí". / Y aquí está escrito» (Micó, 2020: 56).

En la mencionada entrevista, Micó defiende que «las letras de Joaquín Sabina merecen cualquier premio literario, son extraordinarias, con independencia de la música, con el añadido de la música son todavía mejores, pero son textos de una gran calidad»[65]. El 12 de enero de 2025, en la cuenta de Instagram de Marta y Micó,

64. *Ibidem*, min. 15:20.

65. *Ibidem*, min. 17:39.

se publicaron dos fotografías de Micó y Sabina, en la casa del cantante en la calle Relatores de Madrid, con la recién publicada edición y traducción de Micó de la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso.

La publicación de un nuevo disco de Marta y Micó, *Elegía y chachachá* (2025), ha revelado otra vinculación sabinesca: el álbum incluye una canción titulada «Guárdame el último vals», que recuerda al tema «Un último vals», publicado por Sabina en 2024. Según me ha explicado Micó, en el verano de 2020, en Rota, Sabina «aludió a su deseo de escribir una canción de despedida (la que ha hecho pública recientemente, "Un último vals"), y me regaló un verso ("Guárdame el último vals") para ver lo que se me ocurría. Yo escribí la letra en el tren de Cádiz a Madrid y compuse la música al día siguiente» (Micó, 2025). Marta y Micó le interpretaron el tema a Sabina en Rota dos años después, y la mantuvieron inédita hasta que vio la luz «Un último vals» (Micó, 2025).

Aurora Luque, en su libro *Gavieras* (2020), XXXII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe, incluye un poema titulado «Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina» (2020: 57-59). Bajo el título de la composición, se da una indicación para que el lector tenga en mente la música de la canción, que, evidentemente, es «La del pirata cojo», del disco *Física y química*, un tema en el que Sabina, a través de una enumeración –uno de los recursos frecuentes en su obra– se dispone «a vivir otras vidas, / a probarme otros nombres, / a colarme en el traje y la piel / de todos los hombres / que nunca seré». Las dispares y en algunos casos pintorescas y hasta disparatadas vidas que menciona no logran igualar a la que de verdad preferiría: «*Pero si me dan a elegir / entre todas las vidas, yo escojo / la del pirata cojo / con pata de palo, / con parche en el ojo, / con cara de malo,*

/ el viejo truhan, capitán / de un barco que tuviera / por bandera / un par de tibias y una calavera» (Sabina, 2007b: 196). Si en la tradición literaria podríamos encontrar una relación entre ese personaje y el romántico protagonista de «La canción del pirata» de Espronceda (aparecida por primera vez en la revista *El Artista*, 4, 1835, p. 25), la versión en directo del disco *Nos sombran los motivos* supone una vinculación explícita con el poema de Espronceda[66]. Este extremo ayudará a comprender mejor el poema de Aurora Luque:

Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina

(Léase recordando la encantadora música)

No soy una chica con la lágrima fácil,
de esas que se quejan solo por vicio.
La vida no se deja ni coger de la mano
y me escupe: –Tú no sabes mi oficio.
Aunque sale caro hasta soñar
y disfruto con mi en-carnación,
con un poco de imaginación
partiré de viaje enseguida
a vivir otras vidas,

66. Como se explica en las notas a la canción publicadas en la base de datos del proyecto PoeMAS de la UNED: «En la versión de esta canción de la gira *Sabina y Cía. Nos sobran los motivos*, publicada como LP en 2001 (Ariola Records), Sabina hace más explícita la relación mediante la inclusión en el estribillo de algunos versos del poema de Espronceda: primero, "Cantando alegre en la popa, / Asia a un lado, a otro Europa, / y allá a su frente Estambul", y, luego, "Del uno al otro confín"» («"La del pirata cojo", Joaquín Sabina», https://poemas.uned.es/cancion/la-del-pirata-cojo-joaquin-sabina/ [consulta: 20/02/2025]).

a probarme otros nombres,
a colarme en el traje y la piel
de las mujeres
que tal vez seré.

Ser Michelle en Chicago,
Pasionaria en las minas,
Camille en Montparnasse;
guerrillera en Colombia,
ménade por las noches,
Juana de Arco en Orleáns.

Reportera en Sodoma,
amazona en Turquía,
en Siberia ser tren;
¿chica Bond? Ni lo sueñes;
trapecista en el bosque,
Eleonora en Napolés.

Colette en Montecarlo,
un buen vino en tu boca,
Sontag en Nueva York;
la poeta del barrio
aunque sé que no toca,
hereje en religión.

Levitando, Teresa,
doña Pepa por Cádiz,
Marianne en París;
Mariana en Granada,
bodeguera en Burdeos,
prima de Thelma y Louise.

Nadadora en Australia,
insumisa en la tierra,
Liza en su cabaret;
escritora en tu espalda,
con Rossini soprano,
la que quemó el burdel.

La Zambrano en La Habana,
Isadora en Atenas,
y Zinda en Angolá;
nómada por tu cama,
directora en Viena,
por Oriente, Calaf.

Libertad en Manhattan,
Ágata detective,
Vanessa en Camelot;
guionista de tus sueños,
Nausica fugitiva,
sirena en tu colchón.

Alpinista en el Tibet,
Lisístrata en la guerra,
Murasaki en Japón;
ser un río en la India,
Aphra Benn por los mares,
y Frida en Mexicó.

Pero si me dan a elegir
entre todas las vidas, yo escojo
la vida de gaviera que trepa por el palo,

con ojos abiertos, telescopio en la mano,
curtida en el mar, capitana
de un barco que tuviera por bandera
un par de alas y una estrella nueva.

Resulta interesante la intención de que el lector tenga en cuenta la música, como si esperara que la fuera cantando mentalmente, con la música de Pancho Varona, Antonio García de Diego y Sabina, y no con la música propia del poema. Y observemos el juego intertextual que se produce en los primeros versos:

Joaquín Sabina	Aurora Luque
No soy un fulano con la lágrima fácil *de esos que se quejan solo por vicio,* *si la vida se deja, yo le meto mano,* *y si no, aún me excita mi oficio […]*	*No soy una chica con la lágrima fácil,* *de esas que se quejan sólo por vicio.* *La vida no se deja ni coger de la mano* *y me escupe: –Tú no sabes mi oficio.*

La canción tiene más que ver con el descaro, mientras que el poema plantea un desarraigo vital, pero en ambos casos se trasluce el humor. Si las vidas de la canción de Sabina, con evidente ironía, eran las de hombres relacionados con la vida peligrosa y ajena a las normas («Al Capone en Chicago», «legionario en Melilla», «¿policía? ni en broma», «insumiso en el cielo», «desertor en la guerra»), cosmopolita («negro en Nueva Orleans», «taxista en Nueva York», «boxeador en Detroit»), exótica («mercader en Damasco», «anciano en Shangri-La») y, sobre todo, lujuriosa («viejo verde en Sodoma», «sultán en un harén», «cigarrillo en tu boca», «dueño de un cabaré», «arañazo en tu espalda», «Casanova en Venecia», «polizón en tu cama», «violador en tus sueños», «fotógrafo

en Play Boy»), Aurora Luque nos sitúa en cambio ante una enumeración de vidas de mujeres que destacan por su papel como líderes políticas o sociales (Mariana Pineda, Dolores Ibárruri «La Pasionaria», Michelle Obama), artistas (Frida Kahlo), intelectuales (María Zambrano, Susan Sontag) o, por ejemplo, un tipo de mujer con una mentalidad amorosa renovada, frente a la que proponía de forma irónica la desenfadada canción («¿chica Bond? Ni lo sueñes», «la que quemó el burdel»), lo que no implica ausencia de deseo («un buen vino en tu boca», «sirena en tu colchón», «nómada por tu cama»). Se observa coincidencia en ideas como la de rebeldía, si bien en la canción se menciona la vida de un insumiso en el cielo, y en el poema de una insumisa en la tierra. En todo caso, sin voluntad de agotar las referencias y los vínculos que se establecen en los dos textos, me limitaré a subrayar cómo una poeta relevante de nuestros días como Aurora Luque, en un libro galardonado con uno de los premios de mayor dotación de la poesía en lengua española, establece abiertamente un diálogo con una canción de Joaquín Sabina, en un poema que tiene una parte de homenaje pero también de réplica feminista.

En cuanto a Vicente García, el autor tomó un verso de la «Canción de primavera» de Sabina para rotular su libro *Años otoñales* (2017), publicado por Bajamar con un dibujo en la cubierta del escritor Pelayo Fueyo. Los versos de la canción dicen así: «Otoñales van mis años / por el río Guadalquivir / maquillando el ceño huraño / de Madrid». La referencia intertextual permite a García titular un libro en el que su personal sobriedad da un paso más hacia una reflexión sobre un anticipado, sereno y machadiano atardecer vital. En la nota final del autor, se reconoce el homenaje a Sabina (García, 2017: 51).

Por último, me referiré al poeta y músico Jesús Beades, que en su poema «Benditos sean», de su libro *Tibidabo 10*, dedicado a su padre fallecido, recuerda cómo tocaban juntos la canción «Qué demasiado», de *Malas compañías* (Beades, 2018: 16).

Bendito sea Youtube, y mi móvil con cámara,
bendito sea el wi-fi y los satélites,
bendito sea el Señor que dio la inteligencia
a Bill Gates y a Steve Jobs,
bendita sea la industria tecnológica
y esta economía de mercado,

porque gracias a ellos puedo verte
una vez y otra vez en este vídeo
de tres minutos diez,
tocando juntos en mi casa, un día,
«Macarra de ceñido pantalón».

Esta composición toma el título y la anáfora del tema «Benditos manditos (al pil pil)» de *Diario de un peatón*, y se cierra renombrando la canción de Sabina con su primer verso, «Macarra de ceñido pantalón», mostrando cómo la popularización deja en segundo plano el título exacto (conocido, seguro, por el autor del poema). Al mismo tiempo, el poema sitúa a Sabina en el centro de una vivencia familiar, en la que el recuerdo del padre está unido a la interpretación conjunta de la canción de *Malas compañías*. La doxología dedicada a las nuevas tecnologías y la elección de una canción callejera y desafiante de las normas sociales provocan un contraste con la emoción del recuerdo inmortalizado. Este poema se relaciona con otro de Miguel d'Ors, uno de los maestros de

Beades, el «Nocturno (frustrado)» (D'Ors, 2019: 504), y la «Variación sobre un tema de Miguel d'Ors», de Víctor Botas (1987: 27):

Maldito Baudelaire, malditos Goethe y Borges,
que ahora que contemplo
la luna no me dejan ver
la luna.

(Miguel d'Ors)

Bendito Baudelaire, benditos Goethe y Borges,
que ahora que contemplo
la luna, me permiten ver
en ella
cosas que no verá ningún astrónomo.

(Víctor Botas)

Como se indicó en el repaso a los estudios sobre Sabina, Jesús Beades es autor de un libro divulgativo sobre los valores literarios de sus letras, en cuya introducción expresa su esperanza de que su libro «contribuya a la consideración de la obra de Joaquín Sabina como verdadero legado poético, a la altura de un Jaime Gil de Biedma o un Luis Alberto de Cuenca. Si a Bob Dylan le dieron el Premio Nobel de Literatura, sería más que justo que a Sabina le dieran el Cervantes» (Beades, en prensa: 11).

«Yo admiraba mucho a Dylan, pero en su época religiosa me sentí absolutamente traicionado, como si alguien a quien respetas se volviera imbécil de pronto», afirmó Joaquín Sabina en una entrevista con Diego A. Manrique, cuando publicó su álbum *Física y química*, título muy significativo, tomado de una definición de Severo Ochoa sobre el amor (Sabina, en Manrique, 1992: s. p.). Su incredulidad respecto a la religión se desprende tanto de sus versos como de sus declaraciones públicas. Sin embargo, el autor utiliza los elementos religiosos para fomentar el malditismo y dibujar, en la ficción de las canciones, el contorno de la figura del renegado, del perdido, de la oveja negra. Pensemos, por ejemplo, en su fotografía con alas negras en la portada del disco *19 días y 500 noches*[67]. La mera negación de la existencia de Dios no le permitiría ofrecer un retrato cargado de melancolía, que requiere de mantener en pie las figuras que conforman el mundo espiritual que marcó la infancia y la adolescencia del autor, y que, acaso por la intransigencia del nacionalcatolicismo de su tiempo, le llevó, no solo a la increencia, sino al rechazo (pensemos en el retrato que hace de su infancia en el poema «Sonatas y coturnos», de *Ciento volando* (2001a: 27), o en cómo recuerda la reacción de su madre al descubrir el amor del abuelo paterno de Sabina por otro hombre [Sabina y Menéndez Flores, 2006: 252-253]). De hecho, su práctica religiosa fue relativamente intensa en su juventud, «tenía vocación, y era de comunión diaria y de ejercicios espirituales» (Sabina, en Carbo-

67. Esa foto había sido portada del suplemento *Dominical* de *El Periódico de Catalunya* unos años antes, el 15 de septiembre de 1996 (Robledo, 2020: II, 177-179).

nell, 2012: 157), lo que explica la relevancia que el catolicismo tiene en su obra y su dominio del lenguaje bíblico y litúrgico.

De este modo, la presencia de lo religioso en sus letras tiene unos rasgos propios y unos matices poco habituales en la poesía española de las últimas décadas, en parte por su tendencia a unir seriedad y humor. Hay algunos aspectos que sí resultan más transitados por los escritores de nuestro tiempo, como es el de la recreación de mitos que son introducidos en la realidad contemporánea. Así lo demuestra Rocío Ortuño Casanova (2015) en cuanto a las reescrituras que Sabina lleva a cabo del relato veterotestamentario sobre Adán y Eva en el jardín del Edén (Génesis 2, 4 - 3, 24) en las canciones «Eva tomando el sol», de *El hombre del traje gris*, «Amor se llama el juego» y «Los cuentos que yo cuento», de *Física y química* (la última de ellas con una reescritura también de la narración sobre Caín y Abel, de Génesis 4, 1-26). Por ejemplo, en «Eva tomando el sol», el paraíso terrenal es un piso de ocupas de Moratalaz, aunque recuerde a los años de Sabina en Londres; el fruto prohibido, el cannabis; un juez que se cree Dios ordena precintar el piso –por la denuncia de una «víbora» ante la costumbre de Eva de tomar el sol en el balcón, pues su marido la contemplaba «en trance», acaso de manera similar a David con Betsabé (2 Samuel 11)–; unos policías expulsan violentamente a una Eva encinta de Caín, y Adán y Eva se integran en la cotidianidad (ella vende manzanas del pecado original; él canta en la calle Preciados y todos le llaman «Adán»). Escribe Ortuño Casanova:

> Esta imagen contrapuesta a la interpretación tradicional del mito de Adán y Eva, y la idea de culpar al Dios del Antiguo Testamento como responsable de la pérdida de lo querido y añorado,

> se han repetido en múltiples ocasiones, tanto en poetas y escritores desde el Romanticismo a nuestros días, como en las canciones del propio Sabina, en parte como modo de subversión y cuestionamiento del orden establecido con propósito de rebeldía, en parte por provocar escándalo y dar una imagen transgresora, en el caso de Sabina, en una sociedad que acaba de completar una transición desde un régimen autoritario ultra-católico a una democracia aconfesional (2015: 440).

La autora también relaciona la idea de expulsión del Paraíso en Sabina «con una identificación personal del cantante con un mundo marginal que refleja a menudo en sus canciones, auto-adjudicándose un renovado papel de *maudit* de finales del siglo XX», al mismo tiempo que puede relacionarse con el «desencanto», al producirse un choque, a finales de los años ochenta y principios de los noventa, entre el mundo que esperaban y el mundo que la realidad económica y política ha impuesto, como puede verse de manera muy clara en el final de «Los cuentos que yo cuento» («Hicieron del castillo / un bodrio de urbanización, / aquel edén sencillo / se llama ahora Nueva York») (Ortuño Casanova, 2015: 443-444).

Justo Zamarro González se ha referido a cómo Sabina, mediante el recurso a las referencias bíblicas, conecta «con el imaginario colectivo» y nos muestra «su lado más provocador» (2020: 145) –el primer ejemplo que pone el investigador es «Mi amigo Satán», de *Malas compañías* (un tema irónico del que el propio autor ha renegado en Sabina, 2007b: 67)–, mientras que Soto Zaragoza ha incidido en «la desacralización de la referencia» (2023a: 191), que en las canciones de Sabina tomaría forma mediante dos vías:

> la reescritura de mitos bíblicos, a la que recurre en muy pocas ocasiones; y la alusión a diferentes elementos –bíblicos, mitológicos, iconográficos, sacramentales, tradicionales, institucionales, etc.– que constituyen de manera conjunta una imagen general de la religión cristiana y/o del catolicismo, que supone el método más habitual de inclusión de dichos elementos en sus canciones (Soto Zaragoza 2023a: 200).

Evidentemente, el término «mito» tiene una gran complejidad, que se evidencia ya desde la distinción que los griegos llegaron a hacer entre μῦθος y λόγος, hasta el replanteamiento en época moderna, el nacimiento de una ciencia del mito y los debates contemporáneos, tan ligados a la reflexión teológica. Por ejemplo, los teólogos alemanes Odo Marquard, Kurt Hübner y Wolfhart Pannenberg «coinciden, *grosso modo*, en considerar que mythos y logos son recursos distintos, pero complementarios del espíritu humano –de su imaginación y razón y lenguaje– para comprender la realidad y dar sentido a la existencia» (García Gual, 2014) (para una panorámica al respecto, desde el mundo griego hasta nuestros días, *vid*. Betori, 1990: 1234-1256, y García Gual, 2014). Como explica Giuseppe Betori, «mientras que la historia revive en la historiografía como narración del suceso, en el mito la realidad "histórica" revive en la ejemplaridad de un drama simbólico que pone de relieve su perenne actualidad y eficacia en el tiempo» (1990: 1248).

Pero, regresando al tema que nos ocupa, las relaciones transtextuales respecto a la Biblia resultan muy claras en el corpus sabiniano. Al mismo tiempo, considero que puede añadirse un aspecto nuevo para comprender cuál es la postura del personaje que habla

en las canciones de Sabina respecto al hecho religioso[68]: junto a la mencionada desacralización de los temas, se observa también cómo en muchas letras de Sabina se mantiene en pie el marco de referencia doctrinal y eclesial, sin desacralizarlo ni tratar de derruirlo, con el fin de situar al receptor ante el imaginario existencial y moral católico, esto es, el que recibió en su infancia, y, de ese modo, ante ese imaginario bien establecido, presentarse como alguien que se resiste a la fe o como pecador irredento. Y no lo hace solo desde el humor o desde la provocación, sino también con versos de hondo carácter existencial. Así se observa en «Arenas movedizas» (Sabina, 2007b: 371), del disco *Dímelo en la calle*:

Mañana cuando era tan pequeño
por el Acantilado del Obispo caí
persiguiendo un pájaro sin dueño
y aterricé en un polvorín

de arenas movedizas
bajo un cielo de betún,
caracolas que agonizan
sin decir ni mu.

Cuando el gallo a sueldo de la madrugada,
llegó con su kikirikí,
desperté soñando que viajaba
desnudo con un maletín

68. Se trata de un personaje que, hasta cierto punto, en muchas ocasiones (casi) puede identificarse con el propio autor, por los elementos biográficos y por las opiniones suyas que conocemos… De ahí que no vaya a diferenciar de manera tajante entre Joaquín Sabina y la voz poemática.

de arenas movedizas
bajo un cielo de tergal,
matasellos que agonizan
tan lejos del mar

de arenas movedizas,
bajo un cielo de alquiler,
alfileres que agonizan
antes de nacer.

A mi cita fui, pero el horizonte
se había cansado de esperar
me llamó San Pedro por mi nombre
y no le quise contestar.

Y arenas movedizas
bajo un cielo de almidón,
paquebotes que aterrizan
sin pedir perdón.

Arenas movedizas,
bajo un cielo regaliz,
ascensores que agonizan
por la cicatriz.

Este poema evoca el recorrido biográfico que avanza desde las realidades familiar y educativa, marcadas por una religiosidad que Sabina percibió como castrante, hasta la decisión de huir en busca de libertad. Esa búsqueda le lleva a caer sin freno hacia lo desconocido y lo transitorio, evocado, por ejemplo, en las canciones

«Cuando era más joven» y «Tan joven y tan viejo». El polvorín de arenas movedizas en el que aterriza simboliza esa otra vida hacia la que escapa, irrefrenable y arriesgada. El cielo es de betún, de tergal, de alquiler… Es decir, el cielo no existe ya para él ni como esperanza, ni como símbolo de la vigilancia moral, ni como horizonte de sentido. Es cierto que podemos entender la canción desde su vivencia de la depresión posterior al infarto cerebral, una situación que equivaldría a esa lucha con las arenas movedizas. Sin embargo, entiendo que prevalece el sentido más ampliamente vital, máxime si el Acantilado del Obispo se refiere al renacentista Puente del Obispo, ubicado sobre el río Guadalquivir, en la carretera que une Baeza con Jaén[69]. De ser así, se trataría de un recuerdo de infancia en uno de los retratos de introspección y melancolía de mayor intensidad del corpus del autor.

En la obra de Sabina no desaparecen los elementos religiosos, sino que se integran. Y por eso se comprende que en «Arenas movedizas» san Pedro llame por su nombre al protagonista y que este no le quiera contestar (una forma, además, de aferrarse a la vida terrenal ante el apóstol que tradicionalmente se considera portero del cielo). De ese modo, el personaje del autor aparece como un rebelde y un hombre cuyo destino lo lleva inevitablemente fuera del redil, lo que supone incidir en el malditismo. En otras canciones, esta representación se llevará a cabo con descaro («pasando del papa», en «Pasándolo bien», de *Malas compañías*; el español que desafina en el coro de Babel, en «Peces de ciudad», de *Dímelo*

69. Debo a Juan José Gordillo, del colectivo Peor para el Sol de Úbeda, y familiar de Joaquín Sabina, la pista sobre esta posible identificación. El cambio del puente por el acantilado lo convierte en más enigmático, además de que favorece la construcción del verso alejandrino.

en la calle) o irá ligada a una irrefrenable querencia por la sensualidad, como ocurre en «Una canción para la Magdalena» (*19 días y 500 noches*) o en «Medias negras» (*Mentiras piadosas* [1990], donde confiesa: «Y yo que nunca tuve / más religión que un cuerpo de mujer» [Sabina, 2007b: 174]).

Al mismo tiempo, desde este malditismo, el escritor todavía consigue enriquecer y complicar un poco más la comprensión de su personaje autorial, cuando abre el mencionado *Dímelo en la calle* con la plegaria «No permita la virgen», que, en la poesía no religiosa de nuestros días, encontraría pocos paralelos[70]. La canción comienza con los versos: «No permita la virgen que tengas poder / sobre lágrimas, egos, haciendas», y concluye con el primero de ellos (Sabina, 2007b: 350-351). La letra, que tiene elementos del género proverbial, defiende una moral rehumanizadora que desconfíe del poder y de la ambición (por ej.: «El caballo de Atila no sabe trotar / sin hollar azulejos silvestres, / los vencejos con ánimo de molestar / coleccionan estatuas ecuestres» [2007b: 351]).

La Virgen María ya aparecía en «19 días y 500 noches» («para no agobiar con flores a María»), y volverá a hacerlo, aunque ocultando en realidad a su amada, en «Virgen de la amargura», de *Vinagre y rosas*, en la que el yo lírico busca la reconciliación («La guerra ha terminado, yo vengo a arrodillarme ante tu cama…»). Pero, centrándonos en «No permita la virgen», Sabina logra vincular al público con la melancolía del recuerdo de su infancia, de una tradición de particular arraigo en Andalucía, de la ternura

70. Dos de ellos podrían ser, *mutatis mutandis*, el «Himno a la *Virgen* del Carmen» de *El hacha y la rosa*, y «Plegaria (I)» y «Plegaria (II)» de *Después del paraíso*, de Luis Alberto de Cuenca (Cuenca, 1993: 24-25, y 2021: 57 y 63).

que se desprende de buscar la protección en la mujer-madre –casi recién recuperado de la depresión posterior al ictus–. Sin embargo, enseguida la dimensión moral de los versos va a asentarse sobre elementos personales y amorosos, y la presencia de la Virgen se limita exclusivamente al verso que abre y cierra la composición, y al título de la misma. Estamos ante una plegaria profana, si bien es importante tener en cuenta la función que cumple este uso del elemento religioso, aun cuando este se subvierta, o precisamente por ello.

El papel de los elementos religiosos en el mundo escéptico del cantante se ejemplifica bien con algunos de sus dibujos y pinturas (así, una virgen en *Con buena letra*, ilustrando la mencionada plegaria, Sabina, 2007b: 350) y con su gusto por integrar en la decoración de su casa imaginería católica (al menos un Cristo, vírgenes, santos), como puede observarse en las fotografías y en los vídeos de las entrevistas que concede, y como el propio artista ha explicado en varias ocasiones[71]. La importancia que la educación y la vivencia religiosa han tenido en su biografía explica que la religión aparezca en las canciones en las que quiere subrayar su talante escéptico y su moral sesentayochista, pero también en las letras de mayor carga existencial, como las que ya se han mencionado o como «Siete crisantemos» (ver Anexo 1) (*Esta boca es mía*), con el cielo que cada vez está más lejos del mar y con la repetición del número siete, tan presente en la Biblia como número que simboliza la plenitud (así, en el Apocalipsis; Van Daalen, 1993: 562), o «A mis cuarenta y diez» (*19 días y 500 noches*), en la que el yo lírico

71. Por ejemplo, se pueden ver varios cristos en la entrevista de Juan José Millás a Joaquín Sabina, «Conversaciones secretas», Canal +, 2011, min. 35:29 (en la parte izquierda del plano) [consulta: 09/02/2025].

hace referencia a la extremaunción que recibirá y al juicio final, en el que Dios se encargaría de su defensa.

«Antes de que destruya la marea...»

El paso de los años ha reforzado todavía más la figura de Sabina como un artista cuyo talento excede el ámbito de la canción popular, aunque sea esta la que le haya hecho acreedor de un lugar más alto en la valoración crítica y en la memoria sentimental de la comunidad hispánica. De este modo, las frecuentes dudas sobre una posible retirada a causa de los problemas en la voz, o la publicación irregular de nuevos álbumes, han ido acompañadas de la consolidación de Sabina como figura de interés literario –ya esbozada en el primer epígrafe de este trabajo– y de la dedicación del autor a otra de sus pasiones, el dibujo y la pintura. Sus creaciones se han publicado en los volúmenes para coleccionista *Garagatos* (el primero de ellos, de 2016) y se han proyectado en sus conciertos, integrándose en el espectáculo mientras Sabina interpreta las canciones (este aspecto merecería ser estudiado de manera específica). Los años han llevado a Sabina a pasar cada vez más tiempo en su dúplex de la plaza de Tirso de Molina (sus balcones miran al Teatro Apolo), apartado de los locales nocturnos y del acoso popular en las calles, y ese retiro ha significado también mayor dedicación a la creación artística, a la lectura, a la escritura. Este extremo refuerza todavía más la imagen de Sabina como hombre de letras, máxime cuando su biblioteca no es la de un lector al uso, sino la de un verdadero bibliófilo. El propio Mario Vargas Llosa le visitó para ver su primera edición del *Ulises* dedicada por Joyce a sus edi-

tores de la Shakespeare and Company, y posee además primeras ediciones de Quevedo y de Góngora[72].

En octubre de 2021, Sabina depositó en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes –dirigido por García Montero– una primera edición dedicada de *Ciento volando*, la colección completa de la revista *Sur*, y cuatro fotos enmarcadas en las que aparece con Vargas Llosa, García Márquez, Adolfo Bioy Casares y con sus amigos del Club de Rota, además de manuscritos, dibujos y su bombín. La noticia de la página web del Instituto Cervantes menciona, además, que Sabina posee un manuscrito de Federico García Lorca[73].

El mundo de Joaquín Sabina ha seguido creciendo a través de las canciones de madurez: el disco *Lo niego todo*, pero también los sencillos «Sintiéndolo mucho», «Contra todo pronóstico», «Un último vals». Sabina se ha arriesgado a escribir canciones sobre el envejecer, y las ha grabado con melodías que paradójicamente tratan de rejuvenecer su propuesta musical, con la aportación de Leiva. Al referirse a «Sintiéndolo mucho» (Premio Goya a la mejor canción original), Sabina da una de las claves que ha hecho más personal su propuesta lírica: «Tiene todo lo que soy yo: la burla de uno mismo, pero también la chulería»[74]. En relación con este as-

---

72. Entrevista de Juan José Millás a Joaquín Sabina, «Conversaciones secretas», Canal +, 2011, min. 34:50 [consulta: 09/02/2025].

73. «Joaquín Sabina dejó en la Caja de las Letras manuscritos, libros, fotografías, dibujos y su bombín», Instituto Cervantes, 05/10/2021, https://cervantes.org/es/sobre-nosotros/sala-prensa/notas-prensa/joaquin-sabina-dejo-en-la-caja-de-las-letras-manuscritos [consulta: 16/03/2025].

74. Joaquín Sabina, Canal oficial, «Joaquín Sabina – "Sintiéndolo mucho" ft. Leiva», min. 01:09, https://www.youtube.com/watch?v=t7A6ZM_y80k [consulta: 24/02/2025]

pecto, Enrique García-Máiquez hace la siguiente reflexión a partir del documental:

> Hay una escena en que Sabina recibe la carta de una rendida admiradora. El cantante viejo, desengañado, cansado y cínico se sonroja al leer algún elogio que se queda para sí, y suspira: «Si ella supiera…». Es el mejor resumen de todo el documental. Va de malote, pero guarda un alma capaz de ternura y compasión. Eso importa porque la obra de Sabina es muy autobiográfica y, en esos casos, como advierte el poeta Antonio Moreno, uno mismo es su instrumento y ha de afinar su espíritu. Sabina mima su desgarro (García-Máiquez, 2022).

Esta idea pone el foco en la autoironía, y vuelve a incidir en la capacidad del artista para suavizar la tensión emocional por medio del humor (por ejemplo: «Por fin ayer llegó la hora tan temida / de hacer balance de mi vida y terminar esta canción», frente a los versos «no me veréis en Benidorm con el Imserso», o «fingiendo ser un estupendo viejo verde, / y lo de viejo sintiéndolo mucho»).

Javier García Rodríguez firmó un poema titulado «Lo malo de Sabina no es Sabina (esta noche, concierto)» en la revista cultural *El Cuaderno* (García Rodríguez, 2015), con motivo de la actuación de esa primavera en Gijón. Años más tarde, con motivo de la gira *Lo niego todo*, publicó una versión abreviada y revisada en su columna de *El Periódico de Catalunya* (22 de abril de 2022) y *El Periódico de España* (26 de abril de 2022). Los versos reflexionan con ironía sobre las mixtificaciones que pueden producir en el público una interiorización acrítica y tópica de los versos de Sabina, mostrando el envés de la función de la canción como consuelo, tan reivindicada por el artista, pero reconociendo, al fin, su admi-

ración por su obra: «Esta noche Sabina, compañeros. / Esta noche, al concierto, como siempre. / ¿Para salvar el mundo?, ¿para pasar el rato? / Por si no lo sabían, yo por Sabina, ¡mato!» (García Rodríguez, 2015: 27)[75]. En noviembre de 2024, al conocerse que Sabina iniciaría una última gira en 2025, García Rodríguez firmó «El último vals de Sabina: diatriba que no», es decir, diatriba que no es diatriba, en el suplemento «Abril» de *El Periódico de España* y de los demás diarios del grupo Prensa Ibérica. Esta vez, el articulista no pone tanto el foco en la recepción de las canciones por parte de los fans, sino en el cambio que se ha producido en sus últimos discos, en los que el investigador entiende que falta talento «a causa de tanta voz vicaria» (García Rodríguez, 2024: 13). Pero, de nuevo, concluye conciliadoramente: «No hay reproche, seguimos en la brecha. Que tanta desazón, entre muy bastante y mucha, no impide que la labor haya de estar bien hecha: voy a romper una vez más la hucha» (2024: 13).

Joaquín Sabina ha vuelto a publicar versos no satíricos en una revista de poesía, como en sus años universitarios. Lo ha hecho en *Anáfora. Creación y Crítica*, a petición de este investigador, como codirector de la misma. Para contextualizar esta colaboración, resulta de interés conocer que la revista ha sido impulsada por García Martín y que se elabora en el contexto de la Tertulia Óliver[76]. En

---

75. La versión más larga del poema se incluyó en la recopilación de artículos del escritor *Y el quererlo explicar es Babilonia* (García Rodríguez, 2019b: 114-120).

76. Además de fundar y dirigir *Jugar con Fuego* en los años setenta, García Martín creó o impulsó posteriormente *Cuadernos Óliver*, *Escrito en el Agua*, *Reloj de Arena* y, por supuesto, *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, que dirigió él mismo.

concreto, Sabina colaboró en el número 15, de diciembre de 2018, pp. 4-5, recuperando, a sugerencia de la revista, uno de los poemas granadinos, «Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados», publicado en 1969 en *Poesía 70*. La colaboración de Sabina fue noticia en *La Nueva España* (Argüelles, 2018: 11). Ese número de *Anáfora* se abre con una prosa de Ana Merino, a la que siguen los poemas del cervantista Francisco Rico y de Joaquín Sabina, y los de Jon Juaristi, Andrés Sánchez Robayna, Concha García, Antonio Rivero Taravillo, Marcos Tramón, Marcos Díez, Berta García Faet, Jaime Cedillo, Yasmín C. Moreno, Estefanía Cabello, Daniel Rodríguez Rodero y Rosa Berbel. Curiosamente, en ese número Carlos Iglesias Díez entrevista a Benjamín Prado. Y Sabina también publicó en *Anáfora* un poema nuevo, «Confinado», sobre la pandemia, en el número 23, de julio de 2021, p. 3. Los versos del cantautor abren la sección de Poesía de ese número, seguidos por las composiciones de Jon Juaristi, Carmelo Guillén Acosta, Carlos Marzal, Néstor Rojas, Manuel García, José Luis Rey, Olga Novo, Antonio Rodríguez Jiménez, Ana Gorría, Lola Mascarell, Sergio Navarro, David Roldán y Francisco Javier Navarro. La entrevistada en esta ocasión es Amalia Bautista, y el entrevistador Francisco José Martínez Morán.

«*Superviviente, sí, ¡maldita sea! / Nunca me cansaré de celebrarlo. / Antes de que destruya la marea / las huellas de mis lágrimas de mármol*», reza el estribillo de «Lágrimas de mármol», de *Lo niego todo*, un disco en el que Sabina ha tenido la valentía de hacer pop-rock sobre el tema de envejecer. Desaparecidos José Hierro, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald y, por supuesto, Rafael Alberti, concluyó también un tiempo en que una parte importante del vínculo literario de Sabina tenía que ver con su

amistad con los maestros. Sabina es ya un artista septuagenario que sigue relacionándose con los autores de su misma generación o unos años más jóvenes (García Montero, Benítez Reyes, Micó, Benjamín Prado), que es percibido socialmente como poeta, que está presente incluso en la obra poética de otros autores, mediante la escritura de un texto conjunto (Prado) o la reescritura de una canción (Aurora Luque), y que es reivindicado por escritores de generaciones posteriores a la suya como merecedor de los más altos premios (Micó, Beades).

Lejos quedó el joven universitario que publicaba sus primeros poemas en *Tragaluz* o en *Poesía 70*: ahora posiblemente sea el autor de habla española vivo que ha vendido más ejemplares de un libro de poemas (*Ciento volando de catorce*), y, si su quehacer poético ha tenido impacto mediático en un contexto no estrictamente cultural o literario (recordemos que la noticia de su colaboración con *Interviú* apareció en la sección de «Comunicación» o de «Espectáculos» de los diarios, y en algunos casos también ocurrió así con la noticia sobre *Ciento volando*), también es cierto que Sabina ha tenido una acogida nada despreciable como poeta entre críticos exigentes (García Martín, De Villena), además de un respaldo de sus amigos escritores que fue más allá de la esperable generosidad amical. De no haber detrás una admiración mutua, no habrían sido tan enfáticos ni habrían dado lugar a tantos actos públicos conjuntos, cartas en verso, escritura conjunta de letras de canciones y hasta de libros (*Romper una canción* e *Incluso la verdad*, con Benjamín Prado).

La figura de Joaquín Sabina ha conseguido tener un lugar propio en los estudios literarios. Así lo han demostrado los pioneros estudios académicos que se han mencionado a lo largo de este

trabajo, surgidos tímidamente a partir de la década de 1990, y que parecen empezar a consolidarse con la primera monografía sobre el autor (la de Emilio de Miguel Martínez, de 2008), y que recibieron un empuje clarísimo con la concesión del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan en 2016: desde entonces se han publicado varias monografías de investigadores universitarios (Zamarro González, 2019 y 2020, Nappo, 2021, Soto Zaragoza, 2024), dos libros colectivos (Laín Corona, ed., 2018 y 2019), además de un buen número de artículos y capítulos de libro. A todo ello habría que sumar, más allá de lo estrictamente filológico, las importantes biografías y libros divulgativos sobre el autor.

Los (sucios) trenes, reales y metafóricos, abrieron los horizontes vitales de Joaquín Sabina y le condujeron a una inesperada vida de éxito musical. Sin embargo, el joven letraherido que pensaba ser profesor de Literatura en un instituto de provincias y escribir libros de poemas que nadie leería, logró crear un mundo propio, extremadamente personal, en el que su sensibilidad lírica y su ingenio satírico hicieron que las letras de las canciones y los poemas guarden una relación muy estrecha, pero sin difuminar sus contornos. En las canciones tiene más peso el sentimiento, que al autor equilibra con la ironía y el humor. Sabina supo unir las influencias de Machado, Neruda o Vallejo con las de José Alfredo Jiménez, Georges Brassens, Dylan o Javier Krahe. Para ello, era preciso un ingenio poco habitual y una voz propia que sirviera de catalizador, a través de canciones que, en muchos casos, cuentan una historia, y este elemento de narratividad es uno de los que vincula más claramente a Sabina con un tipo de poesía figurativa que tendrá un peso relevante a partir de mediados de la década de 1980, con autores como Luis Alberto de Cuenca.

Para que la propuesta creativa de Sabina fraguara resultaba fundamental una querencia innata por el contagio, por la mezcla de alta y baja cultura, de desenfreno vital y desolación, de humor y melancolía. Influido vital y literariamente por Pablo del Águila en sus años universitarios, gracias a quien descubrió a sus dos poetas fundamentales, César Vallejo y Pablo Neruda, Sabina ha tenido amistad con Alberti, con algunos poetas del 50 (Ángel González, Caballero Bonald), con autores de La otra sentimentalidad (Salvador, García Montero, Jiménez Millán) y con escritores más jóvenes que el cantante, como Felipe Benítez Reyes, José María Micó, Benjamín Prado. La propuesta lírica de Sabina, tan imbricada con la música, no tiene un encaje claro en la poesía de su tiempo, pero reclama su lugar en ella. Desde esa singularidad, su obra forma parte del imaginario sentimental de varias generaciones de españoles y de hispanoamericanos, y se ha hecho merecedora de una atención académica posiblemente inusitada en el ámbito de la canción de autor en español.

EXCURSUS

HISPANOAMÉRICA EN LAS LETRAS DE JOAQUÍN SABINA

La lengua como única «patria»

En el marco de su gira *Lo niego todo*, desarrollada en 2017 y 2018, Joaquín Sabina ofreció cuarenta y tres conciertos en Hispanoamérica: diecisiete en Argentina, trece en México, dos en Chile, otros dos en Colombia, y sendas actuaciones en Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Uruguay[77]. De hecho, el programa de la gira no se inició en España sino en América, en concreto, en el Auditorio Nacional de Ciudad de México. Este ejemplo puede servir para comprender la relevancia que la figura de Joaquín Sabina ha alcanzado en la América de habla española, desde que actuara allí por primera vez en 1989 –el debut americano tuvo lugar en México–, tras vencer las dudas de su compañía discográfica sobre el éxito que podría alcanzar en ese nuevo mercado (Carbonell, 2012: 236, 254-255). Sabina tenía tantas ganas de triunfar en Hispanoamérica que no le importó perder dinero con sus primeras actuaciones allí, una vez abonados los gastos de los viajes y los sueldos de los representantes y los músicos (Pancho Varona, en Valdeón, 2017: 180-181).

77. Información tomada de la página web oficial de la gira: https://www.loniegotodo.com/conciertos/ [consulta: 26/10/2024].

Sabina ha afirmado en más de una ocasión que su patria es la lengua española[78] y que, por ejemplo, los argentinos «[s]on mis compatriotas, hablan mi lengua, y además con un acento distinto»[79]. El universo sabiniano está íntimamente unido a Hispanoamérica desde diferentes planos. En primer lugar, el amoroso, pues su esposa, Jimena Coronado, es peruana, y una de sus novias de las que ha hablado públicamente ha sido Paula Seminara, argentina (sobre Coronado en sus canciones, *vid*. Carbonell, 2012: 415, 449-451, y sobre Seminara, Carbonell, 2012: 419-422 y Puchades 2019: 108, 136-137, 149 y 169, respectivamente). De igual forma, la América de habla hispana destaca en cuanto a sus referencias literarias, ya que entre los escritores que más admira se encuentran los narradores Gabriel García Márquez[80] (Sabina, 2018: 41-42; Nappo, 2020: 9)

---

78. Por ejemplo: «Joaquín Sabina recibe el homenaje del Congreso de la Lengua: "Me considero de una patria más grande, la lengua española"» (*Europa Press*, 29/03/2019, https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-joaquin-sabina-recibe-homenaje-congreso-lengua-me-considero-patria-mas-grande-lengua-espanola-20190329214033.html [consulta: 26/10/2024]); «Sabina emociona a Nueva York: "Mi patria y la de mis canciones es el español"» (*ABC*, 17/11/2023 [actualizado 18/11/2023], https://www.abc.es/cultura/musica/sabina-emociona-nueva-york-patria-canciones-espanol-20231117220534-nt.html [consulta: 26/10/2024]; «Joaquín Sabina: "La patria grande es mi idioma"» (Instituto Cervantes, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=1JLdfwitgrs [min. 03:20] [consulta: 26/10/2024]).

79. «Joaquín Sabina: "La patria grande es mi idioma"», Instituto Cervantes, YouTube, min. 05:20, https://www.youtube.com/watch?v=1JLdfwitgrs [consulta: 26/10/2024].

80. «Serrat y Sabina le cantan a García Márquez en la capital mexicana», *Público*, 28/10/2007. https://www.publico.es/actualidad/serrat-y-sabina-le-cantan.html [consulta: 26/10/2024].

y Alfredo Bryce Echenique[81], y los poetas César Vallejo y Pablo Neruda (Sabina, en Menéndez Flores, 2006: 140; Valdeón, 2017: 21) (de Neruda musicalizó el poema «Farewell», de *Crepusculario* [1923], bajo el título «Amo el amor de los marineros», en el disco colectivo *Neruda en el corazón* [2004]).

En lo que se refiere a la música, Sabina ha reivindicado, por ejemplo, a Carlos Gardel, y ha interpretado tangos muy conocidos del repertorio ya clásico (v. g. «Mano a mano»), además de que resulta frecuente que en sus discos estén representados géneros musicales hispanoamericanos (el mencionado tango, pero también bolero, salsa, ranchera, corrido [Ortuño Casanova, 2024: 265-267])[82]. Asimismo, entre los cinco nombres más grandes de la canción de autor en castellano, Sabina incluye a cuatro hispanoamericanos: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Juan Luis Guerra y Charly García (Sabina, en Menéndez Flores, 2006: 125). Con algunos de los nombres mencionados, el cantante ha tenido amistad (García Márquez, Bryce Echenique, Silvio, Milanés…), y también ha sido amigo de Chavela Vargas y Diego Armando Maradona, y lo es de Andrés Calamaro y Ariel Rot. Con algunos de ellos ha compartido escenario (por ejemplo, Milanés, y Calamaro y Rot, cuando estos integraban Los Rodríguez), ha colaborado componiéndoles canciones («Todavía una canción de amor», para Los Rodríguez, «En Blanco y Negro» para la gira de Milanés con Víctor Manuel…) o, al contrario, sus amigos hispanoamericanos han

81. «Joaquín Sabina pide en verso el Premio Cervantes para Bryce Echenique», *Zenda*, 18/06/2019. https://www.zendalibros.com/joaquin-sabina-pide-en-verso-el-premio-cervantes-para-bryce-echenique/ [consulta: 26/10/2024].

82. He antologado «Cuando me hablan del destino», de *Dímelo en la calle*, en el libro *La poesía de los tangos* (2024).

firmado las músicas de algunas de sus canciones (Ariel Rot, «Jugar por jugar» –junto al propio Sabina– y «Viridiana»; Milanés, «La Magdalena» y «Canción de primavera»). Al mismo tiempo, Sabina ha tratado a personajes relevantes de la historia política de Hispanoamérica, como el dictador Fidel Castro (a quien admiró, pero al mismo tiempo criticó, y a cuyas políticas represivas se opuso [Sabina, en Menéndez Flores, 2006: 205-208]).

Teniendo en cuenta estos vínculos, es lógico que Hispanoamérica juegue un papel relevante en las letras de las canciones del autor y en su obra estrictamente poética. En un trabajo reciente, Ortuño Casanova ha señalado que, en la obra de Sabina,

> Latinoamérica se convierte [...] en un hogar creado de manera intelectualizada, una comunidad imaginada que le incluye a él y a sus filias, tanto reales como leídas, y que, como aspiración amplia, solo reclama la hermandad de la lengua, dejando de lado preminencias y reivindicaciones que puedan tener una raigambre neocolonial o nostálgica (Ortuño Casanova, 2024: 274).

Si Joaquín Sabina se ha mostrado siempre escéptico respecto a la idea de «patria» (*vid*. su poema «Alrededor no hay nada» [Sabina, 2001: 120], en el que, tras una enumeración de partes del cuerpo humano masculino y femenino, concluye: «esa es mi patria, alrededor no hay nada»), es lógico que mantenga esa misma actitud ante una eventual mirada a Hispanoamérica como patria extendida. Pero, aun con esa distancia respecto a cualquier patriotismo, y más allá de lo personal y lo lingüístico, ¿Sabina observa la historia de Hispanoamérica, su cultura, sus problemas, sus retos, como los de una tierra que le afecta de manera íntima, que forma parte de su misma comunidad afectiva?

De acuerdo con Gustavo Bueno, América del Sur estaría constituida por el «complejo de pueblos, naciones étnicas y naciones políticas que viven en América al sur del paralelo 30 Norte; es decir, la unidad y la identidad de la inmensa mayoría de los pueblos y naciones que constituyen la América latina, que son los pueblos que, junto con España, constituyen la "Comunidad hispánica"». Siguiendo la «alternativa hispanista» esbozada por Bueno:

> América del Sur es parte formal de la Comunidad Hispánica. Abundantes fundamentos históricos, desde el siglo XVI hasta el exilio español de 1939 y años posteriores. Las naciones americanas, sin perjuicio de su nacionalismo, pueden concebirse como formando parte de un mismo tronco cuyas raíces son tanto hispánicas como indígenas. Muchas instituciones podrían citarse como reflejo de esta alternativa, por ejemplo, las denominadas «Cumbres Iberoamericanas» iniciadas en Guadalajara (1991). Podrían incluirse en esta alternativa muchas ideas de Martí («Injértese en *nuestras* Repúblicas el Mundo; pero el mundo ha de ser el de *nuestras* Repúblicas»); su defensa de la lengua española como propia de «Nuestra América» frente al inglés «de la bestia», &c. También, como clásicos, Alonso de la Veracruz (1504-1584), Tomás de Mercado y Antonio Rubio. Posteriormente al mejicano Alfonso Reyes (1889-1959); Eduardo Nicol (*El problema de la filosofía hispana*, 1961); Octavio Paz, a Juan Carlos Onetti y a Mario Benedetti… También la idea de «América indohispana» de Sandino. Dentro de esta alternativa nuestro *Proyecto Filosofía en español* (filosofia.org) (Bueno, 2001).

Lógicamente, este planteamiento presupone «la naturaleza *estructural* (*esencial*) de la unidad» de América del Sur, así como el hecho de que la identidad de esta se «aplica a su unidad en cuanto

que es parte de un todo atributivo "orgánico" (una "Sociedad", una "Civilización", &c.)» (Bueno, 2001)[83] (el filósofo profundiza en las relaciones entre España y la América Hispana, y en las posibilidades de esta última hacia el futuro, en Bueno, 1999: 369-389). La importancia de establecer como premisa dicha comunidad de referencia estriba en la relación misma que tratará de estudiarse aquí: el nexo de un cantante y escritor contemporáneo con la América de habla española, sus referentes históricos, musicales y literarios, sus vínculos ideológicos, sus vivencias, tal y como se reflejan en sus canciones.

Por lo tanto, nos centraremos en la mirada de un escritor español sobre el subcontinente americano, desde la perspectiva peninsular. Así, lo que resulta relevante es determinar cómo un creador nacido en Úbeda y afincado en Madrid se posiciona ante lo que Julián Marías llamó «la *posesión* íntegra de aquello que nos constituye, porque es el repertorio de nuestros recursos para inventar y realizar»:

> Mientras los hispanoamericanos no tengan por *suyo* todo lo que se ha hecho en España [...], todo lo que se ha imaginado, experimentado, inventado, creado, si[n] excluir los errores y fracasos; y mientras haya españoles que crean que pueden entender su país sin salir de Europa y no consideren igualmente *suyo* todo el contenido de la América hispanizada, incluyendo lo que fue objeto de hispanización, es decir, el sustrato previo a ella con sus supervivencias, no será posible echar a andar por el camino real

83. En este trabajo, interesa tener presente esta perspectiva del materialismo filosófico sobre la comunidad hispánica, si bien se recurrirá a la denominación Hispanoamérica, en aras de evitar cualquier mixtificación.

de la historia (Marías, 1988: 390) (en un sentido similar, Marías, 1986: 331-335).

Estas ideas de España inteligible son plenamente válidas para el objeto de estudio, ya que están escritas en plena carrera musical de Joaquín Sabina, y miran hacia el futuro al proponer un modo de «*tener en cuenta a los demás países hispánicos*» (Marías, 1988: 390). El lugar que el filósofo confiere a los escritores ante este reto tiene gran relevancia por su relación con la lengua. Las «conexiones efectivas» que para Marías podrían ir «haciendo *tupida* nuestra realidad global» ya serían «un hecho» en campos como el del escritor, «cuyo horizonte es, quiera o no, el de la *lengua*, por encima de todas las divisiones políticas o ideológicas, geográficas o económicas» (Marías, 1988: 390).

De este modo, el objetivo de este trabajo será detenerse, de manera específica, en la relación que Joaquín Sabina establece con Hispanoamérica en las letras de sus canciones, con el fin de analizar hasta qué punto la integra con naturalidad como parte del horizonte sentimental, histórico e ideológico que sus canciones configuran. Si el cantante, como se ha indicado, es escéptico respecto a las patrias, y delimita la comunidad hispánica en base al idioma y no a las fronteras geográficas, ¿en sus canciones aparece un interés particular por Hispanoamérica, en un plano similar al de España, como una realidad que, de algún modo, le constituye?

Argentina y España: «Con la frente marchita» y «Dieguitos y mafaldas»

Ya en el primer disco de Joaquín Sabina, *Inventario*, aparece una referencia que une lo hispanoamericano y la política: en el tema «1968», al enumerar algunos síntomas de que las ilusiones del mayo francés habían terminado, Sabina menciona que «en México lindo tiraban a dar» y que «mientras Che cavaba su tumba en Bolivia / cantaba Massiel en Eurovisión» (Sabina, 2007b: 41). Habrá que esperar doce años, al disco *Mentiras piadosas* (1990), para encontrar una referencia a Hispanoamérica que resulte significativa para la cuestión que nos ocupa, «Con la frente marchita», cuyo título está tomado del tango «Volver», de Alfredo Le Pera y Carlos Gardel (la letra pertenece al primero, y la música y la interpretación, que tan popular lo hizo, al segundo).

> *Sentados en corro*
> *merendábamos besos y porros*
> *y las horas pasaban deprisa*
> *entre el humo y la risa.*
>
> *Te morías por volver*
> *«con la frente marchita» cantaba Gardel*
> *y, entre citas de Borges, Evita bailaba con Freud.*
> *Ya llovió desde aquel chaparrón hasta hoy.*
>
> Iba cada domingo a tu puesto del Rastro a comprarte
> carricoches de miga de pan, soldaditos de lata,
> con agüita del mar andaluz quise yo enamorarte
> pero tú no querías más amor que el del Río de la Plata.

Duró la tormenta
hasta entrados los años ochenta,
luego el sol fue secando la ropa
de la vieja Europa.

No hay nostalgia peor
que añorar lo que nunca jamás sucedió;
«mándame una postal de San Telmo, adiós, cuídate»
y sonó, entre tú y yo, el silbato del tren.

Iba cada domingo a tu puesto del Rastro a comprarte
carricoches de miga de pan, soldaditos de lata,
con agüita del mar andaluz quise yo enamorarte
pero tú no querías más amor que el del Río de la Plata.

Aquellas banderas
de la patria de la primavera
a decirme que existe el olvido
esta noche han venido.

Te sentaba tan bien
esa boina calada al estilo del Che,
Buenos Aires es como contabas, hoy fui a pasear
y al llegar
a la Plaza de Mayo
me dio
por llorar
y me puse a gritar ¿dónde estás?

Y no volví más
a tu puesto del rastro a comprarte

corazones de miga de pan, sombreritos de lata
y ya nadie me escribe diciendo «no consigo olvidarte,
ojalá que estuvieras conmigo en el Río de la Plata».

«Con la frente marchita» cuenta una historia de amor, que terminará en olvido, entre el narrador y una joven argentina que habría vivido en Madrid mientras en Argentina gobernaba la dictadura de la Junta Militar (1976-1982), vendiendo en el Rastro madrileño, hasta que pudo regresar a su país (en este sentido, Valdeón, 2007: 192-194). Sabina ya había estado en Argentina y en México, con su mánager de entonces, Paco Lucena, en 1987, con el fin de actuar en radios y buscar representación local, y en 1989, dentro de la gira del disco *El hombre del traje gris*, actuó por primera vez en Argentina, México y Venezuela (Valdeón, 2007: 177). Las vivencias en Hispanoamérica fueron el caldo de cultivo para escribir «Con la frente marchita», que supone una crónica sentimental de unos años en que el desencanto sesentayochista se entremezcla con la melancolía del exilio y del regreso (Gardel), en tensión con la separación de los amantes (la relación epistolar y su término), el refugio en la cultura (Borges), el mito (Evita, el Che) y el autoconocimiento desde el desarraigo contemporáneo (Freud), así como la desesperanza ante la realidad argentina. Esta desesperanza se sustenta en la mención a la Plaza de Mayo (tan vinculada a la Asociación de las Madres) y en unos versos que, para Valdedón (2007: 193), remitirían a las leyes que garantizaban la impunidad de los crímenes de la dictadura: «Aquellas banderas / de la patria de la primavera / a decirme que existe el olvido / esta noche han venido» (Sabina, 2007b: 171) (según explica Valdeón, Sabina se encontraba en

Argentina cuando el gobierno de Raúl Alfonsín aprobó dichas leyes [2007: 193]).

El intento de enamorar a la mujer con la metafórica agua del mar andaluz remite al tópico literario de las pócimas de enamoramiento, presente, por ejemplo, en *Tristán e Iseo*, del siglo XII. En este caso, el agua del Río de la Plata resulta la única eficaz: Sabina comprende que la Argentina que lo ha deslumbrado a él mismo pudo producir esa atracción contundente e inapelable en la joven que esperaba en Madrid a que su país recuperara la libertad.

Por su parte, «Dieguitos y mafaldas», de *19 y 500 noches*, resulta, en cierto modo, una celebración de la historia de amor vivida por el cantante con Paula, la joven universitaria con la que Sabina convivió durante los meses que pasó en Buenos Aires grabando *Enemigos íntimos* (1998), es decir, desde finales de 1997 (Robledo, 2020: 54). «Más que llorar lo que no existe, se festeja lo que hubo» (Miguel Martínez, 2008: 122). El título es un homenaje evidente al futbolista Diego Armando Maradona y al humorista gráfico Quino, creador de Mafalda. La canción, que se inicia con un bandoneón, está compuesta por el propio Sabina, con estrofas que «remiten a la rumba española (ritmo de 4/4)» y el estribillo que «se interna abiertamente en uno de los géneros populares argentinos, la milonga (con patrón de 6/8)», así como una tercera parte en forma de «coda salsera» (Puchades, 2019: 137). La letra refleja algunas vivencias reales, como la pasión de la joven por el Boca Juniors o su procedencia de González Catán, localidad del distrito bonaerense que la pareja visitó (Robledo, 2020: 54). Citaré las cinco primeras estrofas, que pueden resultar suficientemente ilustrativas:

Veinte años cosidos a retazos
de urgencias, disimulos y rutinas,
veinte años cumplidos en mis brazos,
con la carne del alma de gallina.

Veinte años de príncipes azules
que se marchaban antes de llegar,
veinte tangos de Manzi en los baúles,
veinte siglos sin cartas de papá.

De González Catán, en colectivo,
a la cancha de Boca, por Laguna,
va soñando «hoy ganamos el partido»
la niña de los ojos de la luna.

Los muchachos de «la doce» más violentos,
cuando la «junan», en la Bombonera,
le piden, a la Virgen de los Vientos,
que le levante a Paula la pollera.

Veinte años de mitos mal curados
dibujando dieguitos y mafaldas,
veinte vidas hubiera yo tardado
en contar los lunares de su espalda.

La referencia a los tangos de Homero Manzi –el autor de «Malena» y «Sur»–, así como los topónimos (González Catán, Laguna), los términos procedentes del lunfardo (*jermu*: vesre de «mujer»), los americanismos (*colectivo*: «autobús»; *junar*: mirar; *bostero*: simpatizante del Boca Juniors), o la mención del núcleo de hinchas

del Boca conocido como «la 12», entre otras, corroboran una vivencia personal de Argentina por parte del poeta. En el cancionero *Con buena letra*, una anotación manuscrita del cantante dedica la canción al futbolista argentino Riquelme (Sabina, 2007b: 316), un deportista que vincula a Argentina con España, al haber desarrollado su carrera en ambos países. También la canción «Nos sobran los motivos», versión de «Cerrado por derribo» aparecida en la edición argentina de *19 días y 500 noches* y en el disco en directo *Nos sobran los motivos*, incluye referencias a Argentina vinculadas a la ruptura de Sabina con Paula Seminara: el dulce de leche, el cruce de la avenida Córdoba con la calle Maipú o el estadio Luna Park (Puchades, 2019: 169).

El DVD *Joaquín Sabina en concierto desde el Teatro Gran Rex de Buenos Aires*, publicado en 2003, se inicia con la canción «Yo me bajo en Atocha», que rinde homenaje a Madrid a través de una larga enumeración de lugares o de elementos tanto históricos como cotidianos que configuran una visión personal de la capital española. En dicho concierto, «Yo me bajo en Atocha» se alarga. El verso «pero siempre hay un barco que naufraga en Madrid» se trunca tras «naufraga» y, después de una pausa mínima, comienza a sonar la música de la canción «Buenos Aires», del disco *Enemigos íntimos*, cuya letra no aparece en *Con buena letra* porque pertenece a Fito Páez. Pero, en este caso, es distinta:

En Buenos Aires tengo más de lo que quiero
pero lo que quiero nadie me lo da.
En Buenos Aires hay un Falcon Pesadilla
en el museo de cera de la impunidad.

En Buenos Aires San Martín y Santa Evita
bailan el penúltimo tango febril.
En Buenos Aires falta guita
pero sobran corazones condenados a latir.

Buenos Aires, sos el sueño
más porteño de Madrid.

Una canción dedicada a Madrid queda unida a unas estrofas escritas para Buenos Aires (y a la música de la canción «Buenos Aires»). En los versos en cuestión, se observa como la preocupación evoluciona de lo personal («tengo más de lo que quiero / pero lo que quiero nadie me lo da») a lo histórico y político, con la mención de los coches Falcon que utilizaba la dictadura argentina para los secuestros[84]; la impunidad de los crímenes de la dictadura, como ocurría en «Con la frente marchita»; el libertador José de San Martín que baila con una Evita Perón convertida en mito, o la pobreza en que vive el pueblo argentino. Por último, se ensalza a Buenos Aires como sueño de los madrileños. Si el escenario estaba decorado como si se tratara de la estación de tren jienense Linares-Baeza, la mencionada propuesta de fusión de letras cruza el océano para vincular emocionalmente a Argentina y España, máxime al producirse este canto a Buenos Aires en un momento tan significativo como es el comienzo del espectáculo.

84. «Fueron secuestrados 43 automóviles Ford Falcon en una causa por crímenes de lesa humanidad en Bahía Blanca», *Centro de Información Judicial*, 27/03/2012, https://www.cij.gov.ar/nota-8857-Fueron-secuestrados-43-autom-viles-Ford-Falcon-en-una-causa-por-cr-menes-de-lesa-humanidad-en-Bah-a-Blanca.html

Aunque no aparece ni en el cancionero *Con buena letra* ni en la edición española de *19 días y 500 noches*, en la edición argentina de este disco se incluye la canción «La Biblia y el calefón», que subraya la vinculación entre Sabina y Argentina, ya que fue compuesta para el programa argentino de televisión de idéntico nombre, al que Sabina fue invitado en compañía de Diego Armando Maradona, Charly García y la actriz Graciela Alfano[85]. El programa lo presentaba Jorge Guinzburg, amigo de Sabina y cuñado del músico argentino Alejo Stivel, productor de *19 días y 500 noches* y autor de la música de la canción, que fue quien propició la colaboración de Sabina con el programa (Puchades, 2019: 170). «La Biblia y el calefón» incluye un buen número de términos propios de Argentina –*coima* («soborno»), *afanar* (en su acepción de «robar»), etc.– y el título establece una relación de intertextualidad con el tango «Cambalache», de Enrique Santos Discépolo.

Todos estos elementos permiten tener una perspectiva sobre la importante relación de Sabina con Argentina. Habría algunos más, como la canción «Cecilia», que dedicó a la actriz Cecilia Roth, hermana del músico Ariel Rot y entonces cónyuge de Fito Páez, en el disco *Enemigos íntimos*. Sin embargo, la visión de conjunto que trata de presentarse aquí requiere de analizar los casos de distintos países hispanoamericanos, sin agotar los vínculos que la obra de Sabina tiene con cada uno de ellos. Solo añadiré, respecto a Argentina, que Alejo Stivel ha destacado el «profundo

85. La canción puede escucharse en el canal oficial del artista en YouTube, «Joaquín Sabina», https://www.youtube.com/watch?v=RIzqxf1XB54 [consultado: 30/10/2024], y un fragmento de Sabina en dicho programa, en el siguiente enlace, también de YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=AV9GkcxV37U [consultado: 30/10/2024].

conocimiento» que Sabina tiene sobre el país, «desde el lenguaje callejero hasta la cultura más alta»: «Conozco pocos argentinos que tengan la cultura sobre la literatura y la política argentina que tiene Joaquín» (Stivel, en Puchades, 2019: 136).

Cuba y la revolución: «Postal de la Habana» y «Como te digo una co te digo la o»

En 1978 Sabina afirmó: «Soy anarquista en mi casa y voto comunista» (Sabina, en Menéndez Flores, 2018a: 59). Como ya se ha indicado en este volumen, el cantante se ha identificado también como «rojo», «en el sentido en el que lo decían los rojos de la Guerra Civil, que no eran ni comunistas ni anarquistas. Eran rojos. Para mí eso viene de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad» (Sabina, en Menéndez Flores, 2006: 178). Desde estos presupuestos ideológicos, Sabina «no ha podido escapar de esa situación un tanto esquizofrénica, que supone amar a un país como Cuba, admirar a un revolucionario como Fidel Castro, pero censurar los crímenes contra la libertad que se dan en ese régimen» (Carbonell, 2012: 390; sobre su encuentro con Castro y sus opiniones sobre Cuba, *vid*. Sabina, en Menéndez Flores, 2006: 194-209). No se debe olvidar que «[e]l comunismo proporcionaba una narrativa no religiosa que daba propósito y sentido a las vidas individuales» (Franco, 2003: 85). Estamos ante una problemática que afecta muy directamente a la relación de la izquierda española más próxima al comunismo con Hispanoamérica, máxime tras la caída del Muro de Berlín, al quedar Cuba como referencia de habla española de un tipo de sociedad en el que se habían deposi-

tado las esperanzas de este espectro ideológico, aunque el Partido Comunista de España (PCE), como el italiano o el francés, ya abogaran desde los años setenta por el régimen parlamentario y por las libertades democráticas (sobre el eurocomunismo, *vid*., por ejemplo, Donofrio, 2014 y Elorza, 2024).

Joaquín Sabina actuó por primera vez en Cuba en 1994 (Carbonell, 2012: 389). Fue en el marco del proyecto «Amo esta isla» de la Fundación Pablo Milanés, que trataba de romper el bloqueo cultural a la isla, por lo que Sabina no cobró[86] (sobre las colaboraciones de Sabina con Milanés, *vid*. Ortuño Casanova, 2018: 172). En declaraciones a la prensa, recordó que su abuelo luchó en la guerra de Cuba y que su padre «adoraba» la música cubana. Además, el cantante aprovechó la ocasión para condenar el bloqueo impulsado por Estados Unidos: «Uno puede manifestarse a favor o en contra de la revolución, que, como todas las cosas de la realidad, no es perfecta. Nada es perfectamente bueno ni totalmente malo, pero no creo que ningún intelectual pueda dormir tranquilo sin gritar: no al bloqueo»[87].

En el disco *Yo, mí, me, contigo* (1996), Sabina canta «Postal de La Habana», un tema con ritmo de salsa que «repasa con brío las tribulaciones, logros, desengaños y trompazos de la Revolución, descrita con la autoridad del testigo amistoso e incómodo acodado al balcón del Hotel Nacional» (Valdeón, 2017: 265). La canción se inicia con la contemplación cotidiana de la ciudad:

---

86. Mauricio Vicent, «Joaquín Sabina y Juan Echanove inician en Cuba los recitales para romper el bloqueo cultural», *El País*, 23/06/1994, https://elpais.com/diario/1994/06/23/cultura/772322410_850215.html [consulta: 20/02/2025].

87. *Ibidem*.

Desde el balcón
que daba al Malecón
veía cada mañana
los peces de La Habana
bailando con la historia un guaguancó.

Y en el hotel
el mundo iba al revés,
y el siglo en camiseta
regaba las macetas
y en cada bicicleta caben tres.

Esta impresión de irrealidad se asienta sobre la constatación de que la isla persevera a la contra del decurso de la historia («el mundo iba al revés»), con la alegría natural que lleva a bailar con «la historia» un ritmo caribeño: siguiendo un camino que, ya en un período postrevolucionario y derribado el Muro de Berlín unos años antes, lo esperado es que diera lugar a la añoranza, el cuestionamiento o la duda. Por eso, «el siglo» se dedica a regar las macetas en camiseta, dando la vuelta a cualquier perspectiva esperada desde una lógica occidental y contemporánea, y los cubanos que permanecen en la isla, reinventándose, se adaptan a las penurias («en cada bicicleta caben tres»).

La familiaridad del cantante con Cuba le conduce, como en España, a disfrutar de la diversión nocturna, en este caso tropical, y con una inversión de papeles: será el artista el que se deje conquistar por las isleñas. Seguidamente, aparecen referencias al cantautor Silvio Rodríguez y a Fidel Castro:

Y la noche insensata
con sus ojos de fuego
negros, como dos perlas de carbón,
provocándome al juego,
tropical y pirata,
de la gata mulata y el ratón.

Y en vez de las respuestas que buscaba
un ciclón de preguntas me esperaba
y en el desván del alma de la gente,
dormía Silvio soñando con serpientes.

Y a las barbas de la revolución
les salían más canas cada día
y el mañana era un niño que mentía
y todos se llamaban Robinsón.

Las vivencias insulares hacen que el artista tenga menos claras sus ideas sobre la isla («un ciclón de preguntas me esperaba»), lo que es coherente con los mencionados sentimientos contradictorios que la revolución le provoca. Y en el tuétano mismo del imaginario sentimental de los cubanos se encuentra uno de los cantautores preferidos por Sabina, con una alusión a la canción «Sueño con serpientes», del disco *Días y flores* (1975), el sobrecogedor tema en el que el yo lírico no es capaz de terminar con las serpientes de mar que lo acechan, como metáfora de la necesidad de luchar toda la vida, como indican los versos de Bertolt Brecht que lo introducen. O quizá Silvio se encuentre en el desván del alma de los cubanos porque la Cuba festiva ha preferido dejar a un lado la reflexión moral. El caso es que Fidel Castro envejece («a las

barbas de la revolución / les salían más canas cada día»), y todos se bastan por sí mismos, como robinsones, en un contexto en el que el futuro no trae nunca el alivio prometido.

A continuación, el cantante alude al *Sóngoro cosongo* (1931) de Nicolás Guillén, con referencias a José Martí, al cantautor Pablo Milanés –al que llama su «compadre»–, a los revolucionarios Haydée Santamaría y Ernesto «Che» Guevara, al cantante Benny Moré o a un Fidel Castro que humilló a Al Capone jugando a la ruleta rusa: «En este hotel tocó Ben[n]y Moré / la noche que Al Capone / perdió los pantalones / a la ruleta rusa con Fidel» (Sabina, 2007b: 262). Esta última referencia parece remitir metafóricamente a los tiempos de Batista, cuando La Habana «había sido un antro, un tugurio de juego manejado por la mafia» (Franco, 2003: 124). No es casual que la mafia aparezca representada aquí por la figura de un gángster norteamericano, lo que incide en la contraposición de Norteamérica versus Cuba.

Seguidamente, Sabina canta la reescritura que Krahe hizo de unos conocidos versos de Martí («Yo soy un hombre sincero, / sincero y sin infinito / y antes de morirme quiero / vivir la vida un poquito», Sabina, 2007b: 263 [el artista indica la autoría de Krahe en anotación manuscrita]), menciona a los músicos cubanos Octavio Sánchez «Cotán» y Compay Segundo, al escritor Lezama Lima… Y también se distancia de la conquista española, que habría supuesto una mancha en el limpio cielo cubano: «Desde el balcón / la calle era un danzón / y el cielo una acuarela / manchada por las velas / de las tres carabelas de Colón». La relevancia de estos versos no debe pasar desapercibida, máxime si se comprenden a la luz de los estudios poscoloniales.

La canción vuelve a situar a Cuba por encima de Estados Unidos, ya que el sóngoro consongo «nunca se lo aprende el gringo Hemingway», a pesar de que el novelista vivió más de veinte años en la isla. Esta reivindicación latinoamericana frente a los Estados Unidos adquiere especial significación por el bloqueo a la isla y conecta con una larga tradición: por supuesto, Rubén Darío (por ejemplo, «A Roosevelt», de *Cantos de vida y esperanza* [1905] [Darío, 2001: 201-203]), pero también Nicolás Guillén («Guitarra en duelo mayor», Guillén, 1984: 355-358), Jaime Gil de Biedma («Durante la invasión», Gil de Biedma, 1982: 119), etcétera. Recuérdese que en una canción de un disco anterior, «Muro de Berlín», de *Mentiras piadosas* (1990), aparecía la contraposición entre los valores estadounidenses y los del bloque comunista, con mención expresa a Castro en la primera estrofa: «Ese tipo que va al club de golf, / si lo hubieras visto ayer, / dando gritos de "yankie go home", / coreando slogans de Fidel» (Sabina, 2007b: 160).

Si en «Postal de la Habana» se da una perspectiva personal, desde la vivencia, desde la admiración y el vínculo sentimental con Cuba (partiendo de una compleja relación ideológica e histórica), en «Como te digo una co te digo la o», una canción humorística de *19 días y 500 noches* (1999), se ofrece la visión de la realidad social de la isla desde un punto de vista muy distinto. Se trata de «una parodia de rap y de tipos populares y una sátira de la actualidad sociopolítica de su momento» (Laín Corona, 2024a: 28), en la que la voz de Sabina interpreta el papel de una mujer con ideas más o menos polémicas sobre distintos temas, entre ellos, la realidad cubana:

el año pasado
pillamos un chárter
de martes a martes.
Fue por esa agencia
sí mujer, viajes el Halcón,
bien como experiencia.
¿Que si nos gustó
La Habana?, hija mía,
¿no nos va a gustar?
A una la reciben
con ese Caribe
y ese malecón.
¿Y la gente?
legal, supermaja,
no sé, diferente
y eso que el dichoso bloqueo
los dejó, no digo que feos
porque feos no son
y hasta el más negrito tiene educación,
pero pobrecitos,
flaquitos, flaquitos,
y sin libertad.
Que tengan la culpa Clinton o Fidel,
a mí, mire usted,
lo mismo me da.
Pa' abreviar el cuento…
que no disfruté,
que no vuelvo más.

Esta perspectiva, salvando las distancias que tienen que ver con su expresión popular y humorística, guarda relación con el amor de Sabina por la isla y con su oposición al bloqueo realizado por Estados Unidos. Para el tema que nos ocupa, resulta significativo que Sabina introduce estas opiniones sobre Cuba junto a una serie de comentarios sobre la política española, como formando parte de una misma realidad que interesa y preocupa a la voz ficcional.

México: Chavela Vargas, «Viridiana», Rulfo

Entre los vínculos más evidentes de Joaquín Sabina con México se encuentra su amistad con Chavela Vargas y la canción que dedicó a esta, «Por el bulevar de los sueños rotos», del álbum *Esta boca es mía* (1994). El cantante, que tomó el título de unas palabras de la propia Chavela, «aprovechaba aquella composición para hablar del México que amaba, el de Diego Rivera y Frida Kahlo; el de la "resaca" de la Revolución… un México bohemio que le "perdía"» (Menéndez Flores, 2018a: 199). Otro nombre que aparece en la canción es José Alfredo Jiménez: «Las amarguras no son amargas / cuando las canta Chavela Vargas / y las escribe un tal José Alfredo». Estamos ante el autor de algunas de las canciones populares que más admira Sabina (Carbonell, 2012: 237-238), como «El rey», que el cantante de Úbeda cita en «Semos diferentes», de *Dímelo en la calle* (2002), y en «Un último vals», tema que ha aparecido unos días antes de escribir estas líneas. La amistad y la admiración entre Sabina y Chavela Vargas llevó a que esta grabara unas palabras introductorias para la canción «Noches de boda», de *19 días y 500 noches*, recordando alguno de sus encuentros en México y una

anécdota de cuando se conocieron, en Madrid, en 1993 (Robledo, 2020: 111).

La película *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, inspira el nombre de la prostituta que protagoniza el corrido mexicano homónimo del disco *Yo, mí, me, contigo*. Como señala Justo Zamarro, a partir de este tema, «el respeto y delicadeza hacia las meretrices aumenta de manera considerable» en el cancionero de Sabina (2020: 211). «Cambia la perspectiva desde la del cliente más frío hasta la del admirador. Es incluso dentro de la misma canción que se entabla una relación entre cliente y profesional más allá de todo contrato, llegando a formalizarse como pareja» (2020: 211). Pero no solo estamos ante una visión pasional o amorosa, festiva y prostibularia, sino ante una canción con elementos de la cultura cinematográfica (la mencionada cinta española-mexicana de Buñuel), musical (el corrido «Volver, volver» que los mariachis cantan mirando a la mujer), o elementos de la historia de Hispanoamérica: la referencia irónica a la Malinche, una de las mujeres indígenas que los conquistadores recibieron como tributo en Tabasco, «un símbolo de la mujer en la cultura patriarcal que aún suscita debates sobre los discursos de la etnicidad y la identidad, así como vigentes temáticas de género» (Cypess, 2023).

Un caso distinto es el de la canción «Como un dolor de muelas», del disco *Dímelo en la calle* (2002), una letra que integra tres primeras estrofas escritas por el Subcomandante Marcos, que van seguidas de otras tres firmadas por Sabina (2007b: 357). Uno de los versos de Sabina, «ven a poblar el zócalo de ojos», se refiere al Zócalo, es decir, a la plaza de la Constitución de Ciudad de México, en el marco de una serie de peticiones que ansiarían lograr una mejora de las condiciones sociales (por ej., «[p]onle al sordo voz

y alas al cojo» (Sabina, 2007b: 357) (sobre el cantante y el subcomandante Marcos, *vid*. las declaraciones de Sabina en Menéndez Flores, 2006: 213-218).

Por último, haré mención a «Peces de Ciudad», del mismo álbum *Dímelo en la calle*, en la que aparece una referencia a Comala, el territorio mítico de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Es interesante que una de las canciones de mayor intensidad lírica de Sabina remita precisamente a Comala, y que, en la versión grabada por Ana Belén[88], en lugar de «Comala» se cante «Macondo», lo que refuerza el vínculo del escritor con los autores del *boom* y sus precedentes (recuérdese su amistad con el colombiano Gabriel García Márquez).

Chile y Violeta Parra

Joaquín Sabina viajó por primera vez a Chile en 1993 (Carbonell, 2012: 381). Ya se ha mencionado la admiración del cantante por Pablo Neruda, de quien musicalizó un poema, y a quien, por ejemplo, dedicó unas coplas de pie quebrado por el centenario de su muerte (Sabina, 2010: 30). También en lo que se refiere a Chile, Sabina apoyó la acción del juez Baltasar Garzón contra el dictador Augusto Pinochet (Carbonell, 2012: 384) y en 2006 celebró la llegada al poder de la socialista Michelle Bachelet con el poema «Chile en el corazón» (con alusiones a Neruda tanto en el título como en varios de los versos) (Sabina, 2010: 216). Pero aquí nos ocupan las letras de Sabina, por lo que debe destacarse «Vio-

88. La canción se incluye en el disco de Ana Belén *Peces de ciudad* (2001).

letas para violeta», de *Vinagre y rosas*, un homenaje a la cantante y compositora Violeta Parra (San Carlos, 1917-La Reina, Santiago, 1967). Al inicio del tema, se observa que el autor está al tanto de la actualidad chilena por dos diarios, el *Mercurio* y *La Estafeta*, un aspecto que prueba su interés y un cierto conocimiento del país.

La letra de este tema se identifica con la figura de Parra a través de una contraposición entre la humildad, la fraternidad y la emoción de la artista, por un lado, y la agresividad represora de quienes «contaminan la decencia, / secuestran la fantasía, / cuando clama la inocencia / llaman a la policía». La canción había quedado fuera del disco anterior, *Alivio de luto*, de 2005 (Sabina, en Carbonell, 2012: 380-381), por lo que su crítica social no puede aludir en ningún caso a la Gran Recesión de 2008. Las referencias a los «gringos con corbata» que llegan desde Chicago para «defecar» en su «pago» y a lo que hicieron los «milicos» en La Moneda (el golpe de 1973 contra Salvador Allende) establecen con nitidez una contraposición ideológica que permite a Sabina dotar a la canción de una moral cívica.

También debe subrayarse la reivindicación de Violeta Parra como compositora, al basarse precisamente esta canción en la música de otra canción de Parra, «La carta», y también como letrista: «desde que se fue Violeta / enlutando la poesía, / se ensañan con los poetas / las faltas de ortografía».

No se trata de ofrecer una relación exhaustiva de las referencias, pero, antes de concluir, puede resultar de interés mencionar que Sabina dedicó otra canción a una mujer latinoamericana, como hizo en el caso de la mexicana Chavela Vargas y de la argentina Cecilia Roth: esta vez, fue en el doble disco en directo titulado *Nos sobran los motivos* (2000), y la canción llevó por título «Rosa de Lima». La destinataria era su novia de entonces, la peruana Jimena Coronado, con la que contrajo matrimonio en 2020[89]. En la canción, Sabina bromea con su amigo Alfredo Bryce Echenique: «maldito crucigrama, maldito Bryce» (Sabina, 2007b: 453). Sabina admira especialmente la novela *La vida exagerada de Martín Romaña* y ha llegado a pedir el Premio Cervantes para Bryce Echenique, en un homenaje en el Instituto Cervantes de Madrid en el que leyó dos poemas escritos para el novelista[90] (otro poema que le dedicó es «Un brindis para Alfredo Bryce», en Sabina, 2010: 334).

Por último, mencionaré dos relaciones de intertextualidad con versos de César Vallejo: en «Contigo», leemos «yo no quiero París con aguacero» (Sabina, 2007b: 245) y uno de los versos de «A mis cuarenta y diez» es «(perdón por la tristeza)» (Sabina, 2007b: 321). En ambos casos, el hipotexto pertenece al libro *Poemas humanos* (1939): las composiciones «Piedra negra sobre una piedra blanca»

89. «Joaquín Sabina se casa en secreto con Jimena Coronado: "Estoy feliz"», *El País*, 29/06/2020. https://elpais.com/gente/2020-06-29/joaquin-sabina-se-casa-en-secreto-con-jimena-coronado.html [consulta: 02/11/2024].

90. Homenaje a Alfredo Bryce Echenique, 19/06/2019, minutos 33:08 a 44:15, https://www.youtube.com/watch?v=3FQ1DTqkW90 [consulta: 02/11/2024].

(Vallejo, 1997: 339) y «Fue domingo en las claras orejas» (Vallejo, 1997: 343), respectivamente.

La centralidad de Hispanoamérica en el imaginario de Sabina

Las letras de las canciones de Joaquín Sabina no solo se centran en el yo, sino que también tienen muy presente la realidad social y política, y la historia, con el fin de proyectar la experiencia personal, amorosa, etc., o para realizar una crítica, una sátira, acaso una desmitificación de unos valores ideológicos (y, con la prudencia que evita el moralismo y la politización, la defensa de otros valores). Para ello, desde que inició sus giras americanas, Sabina no observa como referencia fundamental su país, sino una realidad geográfica mucho mayor, que tiene como nexo de unión la lengua española, considerada por el artista como su única patria. De este modo, lejos de cualquier patriotismo y de cualquier reivindicación nostálgica de impronta imperialista, tan ajena para una persona de izquierdas y antifranquista, las letras de Sabina, en consonancia con su discurso público y su experiencia vital, incluyen a los países hispanoamericanos dentro de su comunidad no solo sentimental, sino también de preocupación ideológica e histórica. Hispanoamérica no le importa solo por una razón lingüística y por las vivencias que allí ha tenido, sino que le interpela y le preocupa en un plano parece que no inferior al de España. La literatura y la música destacan entre los elementos que refuerzan esa configuración de Hispanoamérica como una realidad del imaginario sabiniano que, de algún modo, y siguiendo la terminología de Julián Marías, «le constituye».

ANEXO 1

Siete crisantemos

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

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

En busca de las siete llaves del misterio,
siete versos tristes para una canción,
siete crisantemos en el cementerio,
siete negros signos de interrogación.

En tiempos tan oscuros nacen falsos profetas
y muchas golondrinas huyen de la ciudad,
el asesino sabe más de amor que el poeta
y el cielo cada vez está más lejos del mar.

Lo bueno de los años es que curan heridas,
lo malo de los besos es que crean adicción,
ayer quiso matarme la mujer de mi vida,
apretaba el gatillo… cuando se despertó.

Con siete espinas de la flor del adulterio,
siete carreteras delante de mí,
siete crisantemos en el cementerio,
siete veces no, siete veces sí.

Me enamoro de todo, me conformo con nada;
un aroma, un abrazo, un pedazo de pan
y lo que buenamente me den por la balada
de la vida privada de fulano de tal.

Siete crisantemos en el cementerio,
siete despedidas en una estación,
siete crisantemos en el cementerio,
siete cardenales en el corazón.

ANEXO 2

De purísima y oro

Academia de corte y confección,
sabañones, aceite de ricino,
gasógeno, zapatos topolino,
el género dentro por la calor.

Para primores galerías Piquer,
para la inclusa niños con anginas,
para la tisis caldo de gallina,
para las extranjeras Luis Miguel.

Para el socio del limpia un carajillo,
para el estraperlista dos barreras,
para el Corpus retales amarillos
que aclaren el morao de las banderas.

Tercer año triunfal, con brillantina,
los señoritos cierran Alazán,
y, en un barquito, Miguel de Molina
se embarca, caminito de ultramar.

Habían pasado ya los nacionales,
habían rapado a la señá Cibeles,
cautivo y desarmado
el vaho de los cristales.
A la hora de la zambra, en Los Grabieles,

por Ventas madrugaba el pelotón,
al día siguiente hablaban los papeles
de Celia, de Pemán y del bayón.

Enseñando las garras de astracán,
reclinada en la barra de Chicote,
la «bien pagá» derrite con su escote
la crema de la intelectualidad.

Permanén, con rodete Eva Perón,
«Parfait amour», rebeca azul marino,
«maestro, le presento a Lupe Sino,
lo dejo en buenas manos, matador».

Y luego, el reservao en Gitanillos,
y después, la paella de Riscal
y la tarde del manso de Saltillo,
un anillo y unas medias de cristal.

«Niño, sube a la suite dos anisetes,
que hoy vamos a perder los alamares»,
de purísima y oro, Manolete,
cuadra al toro en la plaza de Linares.

Habían pasado ya los nacionales,
habían rapado a la señá Cibeles,
volvían a sus cuidados
las personas formales.
A la hora de la conga en los burdeles,
por San Blas descansaba el pelotón,
al día siguiente hablaban los papeles
de Gilda y del Atleti de Aviación.

ANEXO 3

Peces de ciudad

Se peinaba a lo garçon
la viajera que quiso enseñarme a besar
en la gare d' Austerlitz.

Primavera de un amor
amarillo y frugal como el sol
del veranillo de San Martín.

Hay quien dice que fui yo
el primero en olvidar
cuando en un si bemol de Jacques Brel
conocí a mademoiselle Amsterdam.

En la fatua Nueva York
da más sombra que los limoneros
la estatua de la Libertad,

pero en desolation row
las sirenas de los petroleros
no dejan reír ni volar

y, en el coro de Babel,
desafina un español.
No hay más ley que la ley del tesoro
en las minas del rey Salomón.

Y desafiando el oleaje
sin timón ni timonel,
por mis sueños va, ligero de equipaje,
sobre un cascarón de nuez,
mi corazón de viaje,
luciendo los tatuajes
de un pasado bucanero,
de un velero al abordaje,
de un no te quiero querer.

Y cómo huir,
cuando no quedan
islas para naufragar,
al país
donde los sabios se retiran
del agravio de buscar
labios que sacan de quicio,
mentiras que ganan juicios
tan sumarios que envilecen
el cristal de los acuarios
de los peces de ciudad

que mordieron el anzuelo,
que bucean a ras del suelo,
que no merecen nadar.

El Dorado era un champú,
la virtud unos brazos en cruz,
el pecado una página web.

En Comala comprendí
que al lugar donde has sido feliz
no debieras tratar de volver.

Cuando en vuelo regular
pisé el cielo de Madrid
me esperaba una recién casada
que no se acordaba de mí.

Y desafiando el oleaje
sin timón ni timonel,
por mis venas va, ligero de equipaje,
sobre un cascarón de nuez,
mi corazón de viaje,
luciendo los tatuajes
de un pasado bucanero,
de un velero al abordaje,
de un liguero de mujer.

Y cómo huir,
cuando no quedan
islas para naufragar,
al país
donde los sabios se retiran
del agravio de buscar
labios que sacan de quicio,
mentiras que ganan juicios
tan sumarios que envilecen
el cristal de los acuarios
de los peces de ciudad

que perdieron las agallas
en un banco de morralla,
en una playa sin mar.

ANEXO 4

Diez conciertos de Joaquín Sabina

Fecha	Lugar	Concierto
1 de julio de 1981	Teatro Salamanca (Madrid)	Debut de La Mandrágora en un teatro con lleno.
16 de mayo de 1984	Parque del Oeste (Madrid)	Actuación con Viceversa ante más de 100.000 personas por las fiestas de San Isidro.
14 y 15 de febrero de 1986	Teatro Salamanca (Madrid)	Actuación de Sabina y Viceversa con invitados como Aute, Javier Gurruchaga, Krahe y Jaume Sisa. Concierto editado en un doble álbum.
17 de abril de 1994	Teatro Monumental (Madrid)	Concierto de Sabina y Pablo Milanés, emitido por La 2 de Televisión Española.
3 de octubre de 1997	Pabellón Girona Fontajau (Girona)	Gira *En paños menores*.
25 de octubre de 1999	Pabellón municipal Würzburg (Salamanca)	Gira *19 días y 500 noches,* emitido en Canal +.
2003	Teatro Gran Rex (Buenos Aires)	Concierto editado en DVD.

Fecha	Lugar	Concierto
29 de octubre de 2007	Auditorio Nacional (Ciudad de México)	Gira *Dos pájaros de un tiro*, con Joan Manuel Serrat. Los artistas dedicaron el concierto a Gabriel García Márquez y su mujer, Mercedes Barcha, presentes en la actuación.
14 de junio de 2017	Teatro Royal Albert Hall (Londres)	Gira *Lo niego todo*.
23 de mayo de 2023	WiZink Center (Madrid)	Gira *Contra todo pronóstico*.

ANEXO 5

Sabina, escritor

Año	Publicación
1968-1969	Primeros poemas en las revistas *Tragaluz* y *Poesía 70.*
1976	Publicación en Londres del cancionero/poemario *Memoria del exilio*.
1986	Cancionerio/poemario *De lo cantado y sus márgenes* en la colección Maillot Amarillo.
1987	Antología *Subjetivo y arbitrario*, preparada por el Instituto de Bachillerato de Rute.
1995	Antología *Calle Melancolía y otras canciones*, publicada por Espasa Calpe en Buenos Aires con prólogo de Mario Benedetti.
2001	Libro de poemas *Ciento volando de catorce* en la editorial Visor, con prólogo de Luis García Montero.
2002	Cancionero *Con buena letra*, en la editorial Temas de Hoy.
2004	Comienza su colaboración poética en *Interviú*, que durará hasta 2009.
2005	Cancionero *Con buena letra II* (Temas de Hoy).
2005	*Esta boca es mía* (Ediciones B), recopilación de poemas satíricos aparecidos en la revista *Interviú.*
2005	Audiolibro *Volando de catorce*, con poemas leídos por el propio autor (Visor).
2007	*A vuelta de correo. Sabina epistolar*, en Visor.
2007	Cancionero *Con buena letra. Edición actualizada* (Temas de Hoy).

Año	Publicación
2007	*Esta boca sigue siendo mía* (Ediciones B), recopilación de poemas satíricos aparecidos en la revista *Interviú.*
2010	Cancionero *Con buena letra III* (Temas de Hoy).
2010	*Edición revisada y aumentada de Esta boca es mía* (Ediciones B), recopilación de poemas satíricos en la revista *Interviú.*
2011	Comienza su colaboración poética en *Público*, que continuará hasta febrero de 2012.
2013	Comienza su colaboración poética en *Tintalibre*, que seguirá hasta 2016.
2013	*El grito en el suelo*, recopilación de poemas satíricos aparecidos en el diario *Público*, con dibujos de Miguel Gallardo, introducción de Jesús Maraña y epílogo de Luis García Montero.
2017	*Palo seco. Letras de canciones*, en la editorial Visor. Selección y prólogo de Benjamín Prado.
2018	*En román paladino* (Fundación Huerta de san Antonio), recopilación de poemas aparecidos en *Tintalibre*. Prólogo de Emilio de Miguel Martínez, epílogo de Luis García Montero y coda de Juan José Gordillo.
2018	Recupera en la revista *Anáfora. Creación y Crítica* un poema aparecido en *Poesía 70* en 1969.
2019	*Old ideas / Viejas ideas*, de Leonard Cohen. Versiones libérrimas de Joaquín Sabina. Edición y prólogo de Javier García Rodríguez. Libro publicado por la Universidad de Oviedo.
2021	Poema sobre la pandemia en la revista *Anáfora*.

ANEXO 6

Conciertos, lecturas de poemas y otras intervenciones de Sabina en Gijón

Fecha	Lugar	Acto
16 de junio de 1980 (en adelante). Varias sesiones diarias.	Café-Concierto de Gijón (calle Ezcurdia 22, frente a la escalera 6)	Desde 1979, aproximadamente, Sabina actuó en una o dos ocasiones más en el Café-Concierto.
26 de julio de 1984	Plaza Mayor	
8 de agosto de 1986	Plaza de Toros	Ese mismo día murió su padre.
7 de agosto de 1987	Plaza de Toros	
1 de septiembre de 1988	Plaza de Toros	Gira del disco *El hombre del traje gris*.
4 de febrero de 1989	Balcón de la casa consistorial	Lee el pregón del Carnaval (Antroxu) vestido con traje de luces.
24 de julio de 1989	Plaza de Toros	
11 de julio de 1990	Plaza de Toros	Gira del disco *Mentiras piadosas*.
2 y 3 de marzo de 1992	Teatro Jovellanos	Estrena varias canciones de *Física y química*[91].
6 de septiembre de 1992	Plaza de Toros	Gira del disco *Física y química*.

91. Andrés Presedo, «Sabina hizo temblar el Teatro Jovellanos», *El Comercio*, 3 de marzo de 1992, p. 31.

Fecha	Lugar	Acto
22 de febrero de 1993	Palacio de Deportes	Concierto con la Orquesta Mondragón.
8 y 9 de abril de 1994	Palacio de Deportes	Participa en el concierto *Mucho más que dos*, de Víctor Manuel y Ana Belén y distintos artistas invitados.
10 de septiembre de 1994	Las Mestas	Gira del disco *Esta boca es mía*.
18 de julio de 1996	Palacio de Deportes	Gira con Los Rodríguez.
16 y 17 de marzo de 1997	Teatro Jovellanos	Gira «En paños menores».
2 de agosto de 1999	Plaza de Toros	Presentación del disco *19 días y 500 noches*, antes de publicarlo, y primer concierto de esa gira.
13 de julio de 2002	Semana Negra (junto al estadio El Molinón)	Recital con Ángel González.
8 de diciembre de 2005	Teatro Jovellanos	Gira del disco *Alivio de luto.* Sabina abandona el escenario en los primeros minutos de concierto.
6 de mayo de 2006	Palacio de Deportes	Gira *Carretera y top manta*.
25 de agosto de 2007	Palacio de Deportes	Gira *Dos pájaros de un tiro*, con Joan Manuel Serrat
28 de julio de 2010	Palacio de Deportes	Gira del disco *Vinagre y rosas*.

Fecha	Lugar	Acto
30 de julio de 2011	Semana Negra (en la zona de Poniente)	Recital con Luis García Montero y José Emilio Pacheco.
18 de julio de 2012	Palacio de Deportes	Concierto de la gira *Dos pájaros contraatacan*, con Joan Manuel Serrat.
16 de abril de 2015	Palacio de Deportes «Presidente Adolfo Suárez»	Concierto de la gira *500 noches para una crisis*.
26 de julio de 2017	Plaza de la Laboral	Concierto de la gira *Lo niego todo*.
Programado para el 16 de julio de 2025	Parque de los Hermanos Castro	Concierto de la gira *Hola y adiós*.

BIBLIOGRAFÍA

Águila, Pablo del (2017): *De soledad, amor, silencio y muerte. (Poesía reunida 1964-1968)*, Jairo García Jaramillo (ed.), Madrid, Bartleby.

Aguilar, María Jesús (1985): «Joaquín Sabina: "Estoy profundamente inseguro de todo y lleno de dudas"» [entrevista], *El Comercio*, 29 de agosto, p. 13.

Argüelles, José Luis (2018): «Sabina cede un poema para "Anáfora", que incluye un soneto de Francisco Rico», *La Nueva España*, 26 de diciembre, p. 11.

Ayala, Francisco Javier (2022): *Tu canción entre sus canciones. José Agustín Goytisolo y la música*. Oviedo *et alii*, Genueve Ediciones.

Azancot, Nuria (2001): «A la gente le gusta que te mates» [entrevista a Joaquín Sabina], *El Cultural*, 5 de septiembre, pp. 8-9.

Badía Fumaz, Rocío (2024): «Poesía, narración e hibridismo genérico en las canciones de Joaquín Sabina», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor, pp. 309-347.

Barba, David (2004): «Versos vitriólicos» [entrevista a Ángel González], *Dominical* [*El Periódico de Catalunya*], 103, 5 de septiembre, pp. 38-44.

Barroso, Elena (1991): «I. Poesía andaluza (1950-1990) en el contexto del panorama poético español», en Elena Barroso (ed.), *Poesía anda-*

luza de hoy (1950-1990). Aproximación a su estudio y selección, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, pp. 11-73.

Barroso, Elena (ed.): (1991): *Poesía andaluza de hoy (1950-1990). Aproximación a su estudio y selección*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.

Beades, Jesús (2018): *Tibidabo 10*, Sevilla, Catorcebis.

— (en prensa): *Letras de canciones comentadas. Joaquín Sabina*, Sevilla, Alegoría.

Benítez Reyes, Felipe (2007): «J. S.», en Joaquín Sabina, *A vuelta de correo. Sabina epistolar*, Madrid, Visor, pp. 46-47.

— (2016): «La poesía del poeta con guitarra», en Joaquín Sabina *et alii*, *Garagatos*, Barcelona, Planeta, pp. 41-52.

— (2024): Correspondencia con el autor, de 11 de diciembre.

Betori, Giuseppe (1990): «Mito», en Pietro Rossano, Gianfranco Ravasi y Antonio Girlanda (dirs.), *Nuevo diccionario de teología bíblica*, Madrid, Ediciones Paulinas, pp. 1234-1256.

Bodineau, Mary Luz [pseudónimo de Manuel García Viñó] (2001): «Suplementos culturales, ¿para qué?», *La Fiera Literaria. Detergente de la Cultura Española Actual*, 115, diciembre, pp. 3-11.

Botas, Víctor (1987): *Historia antigua*, Pamplona, Pamiela.

Bueno, Gustavo (1999): *España frente a Europa*, Barcelona, Alba.

— (2001): «España y América», *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, año 3, núm. 4, julio-diciembre, pp. 116-123. En https://www.filosofia.org/aut/gbm/2001eya.htm [Consultado: 16/02/2025].

Bueres, Enrique (2025): *Lo propio y lo ajeno. Un relato cultural (2000-2002)*, David Trueba (pról.), Pepe Colubi (epíl.), Sevilla, Renacimiento.

Carantoña, Alejandro (2011): «La ilustre hueste», *El Comercio*, 31 de julio. En https://www.elcomercio.es/v/20110731/cultura/ilustre-hueste-20110731.html [Consultado: 16/02/2025].

Carbonell, Joaquín (2012): *Pongamos que hablo de Joaquín*, Barcelona, Ediciones B.

Castellet, José María (1970): «Prólogo», en José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, pp. 15-47.

— (ed.) (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.

Cohen, Leonard (2019): *Old ideas / Viejas ideas*, Javier García Rodríguez (ed. y pról.), Oviedo, Universidad de Oviedo.

— (2020): *Old ideas / Viejas ideas*, Javier García Rodríguez (ed. y pról.), Oviedo, Universidad de Oviedo.

Costa, José Manuel (1981): «La progresía ya es adulta», *El País*. 3 de julio. En https://elpais.com/diario/1981/07/03/cultura/362959214_850215.html [Consultado: 23/11/2024].

Cruz, Juan (2005): «A veces las canciones nacen de las noticias» [entrevista a Joaquín Sabina], *Página 12*, 19 de septiembre. En https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html [Consultado: 01/12/2024].

Cuenca, Luis Alberto de (1985): *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento.

— (1987): *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento.

— (1993): *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento.

— (2021): *Después del paraíso*, Madrid, Visor.

Cypess, Sandra Messinger (2023): *La invención de la Malinche. De la historia al mito*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Darío, Rubén (2001): *Azul… Cantos de vida y esperanza*, Álvaro Salvador (ed.), Madrid, Espasa Calpe.

Díaz de Castro, Francisco (2003): «Veinte años no es nada», en Francisco Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 9-33.

Díez de Revenga, Francisco Javier (ed.). (1995): *Poesías completas*, Antonio Machado, Palma de Mallorca, Monograma.

Donofrio, Andrea (2014): «Hacia una definición del eurocomunismo, entre el mito y la realidad», *Alcores*, 17, pp. 145-164. En https://doi.org/10.69791/rahc.109 [Consultado: 16/02/2025].

D'Ors, Miguel (2019): *Poesías completas 2019*, Sevilla, Renacimiento.

Egea, Javier, Álvaro Salvador y Luis García Montero (1983): *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote.

Elorza, Antonio (2024): *Comunismo. De Lenin a Xi Jinping*, Madrid, Los Libros de la Catarata.

Esteban Becedas, María (2024): «Un pirata decimista. Joaquín Sabina en el Carnaval de Cádiz», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor, pp. 91-133.

Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

Fernández Soldevilla, Gaizka (2022): «El final de ETA. De la "socialización del sufrimiento" a la derrota policial de la banda», en José Manuel Azcona (ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Madrid, Sílex, pp. 389-410.

Fish, Stanley (1980): *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, Harvard University Press.

Franco, Jean (2003): *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Random House Mondadori.

García, Alejandro V. (1986): «Alberti presenta en Granada un libro de poemas», *El País*. 18 de noviembre. En https://elpais.com/diario/1986/11/18/cultura/532652404_850215.html [Consultado: 30/11/2024].

García, Vicente (2017): *Años otoñales*, Gijón, Bajamar.

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

— (2021): «*From the wells of disappointment*. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina», en Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (dirs.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 103-123.

— (2024): «Distinción, ironía y leyenda. Sabina y Dylan, entre bastirores», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor, pp. 279-307.

García Gual, Carlos (2014): *Historia mínima de la mitología*, Madrid, Turner.

García Jaramillo, Jairo (2017): «Las huellas borradas de Pablo del Águila», en Jairo García Jaramillo (ed.), *De soledad, amor, silencio y muerte. (Poesía reunida 1964-1968)*, Madrid, Bartleby, pp. 7-68.

García Martín, José Luis (1980): «Introducción», en José Luis García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*, Madrid/Gijón, Júcar, pp. 7-77.

— (1982): «Epigramas», *Fin de Siglo. Revista de Literatura*, 2-3, octubre, pp. 90-92.

— (1992): *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.

— (2001): «*Ciento volando de catorce*», *El Cultural*, 3 de octubre, p. 13.

— (2002): «Joaquín Sabina, ciento volando». En José Luis García Martín, *Poetas del siglo XXI. Crítica de urgencia*, Gijón, Llibros del Pexe, pp. 129-130.

— (2003): «La poesía», en Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, pp. 94-156.

— (2017): «Pablo del Águila, una vida breve». *Crisis de Papel*. En https://crisisdepapel.blogspot.com/2017/05/pablo-del-aguila-una-vida-breve.html [Consultado: 23/01/2025].

— (ed.) (1980): *Las voces y los ecos*, Madrid/Gijón, Júcar.

García Montero, Luis (1983a): «La otra sentimentalidad», *El País*, 8 de enero. En https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html [Consultado: 04/12/2024].

— (1983b): «La otra sentimentalidad», en Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, pp. 9-15.

— (2001): «El mundo de Joaquín Sabina», en Joaquín Sabina, *Ciento volando de catorce*, Madrid, Visor, pp. 7-15.

— (2008): *Vista cansada*, Madrid, Visor.

— (2018): «Pongamos que hablo de Sabina», en Joaquín Sabina, *En román paladino*, Úbeda, Fundación Huerta de San Antonio, pp. 99-102.

— (2021): *Poesía completa (1980-2017)*, José-Carlos Mainer (pról.), Antonio Jiménez Millán (epíl.), Barcelona, Tusquets.

García Rodríguez, Javier (2015): «Lo malo de Sabina no es Sabina (esta noche, concierto)», *El Cuaderno*, 68, mayo, pp. 26-27.

— (2017): «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas», *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 4, 127-136. En https://doi.org/10.71564/dh.vi4.43 [Consultado: 16/02/2025]

— (2019a): «De Cohen la pasión de los profetas», en Leonard Cohen, *Old ideas / Viejas ideas*, Javier García Rodríguez (ed. y pról.), Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 15-24.

— (2019b): *Y el quererlo explicar es Babilonia (Oviedades, 2014-2017)*, León, Eolas.

— (2021): «*De Cohen la pasión de los profetas*: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen», en Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (dirs.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata, EUDEM, pp. 39-53.

— (2024): «El último vals de Sabina: diatriba que no», *Abril* [suplemento literario de Prensa Ibérica], 2 de noviembre, p. 13.

García Santa Cecilia, Carlos (1987): «Alberti, Sabina, dos poetas noveles y un espontáneo presentan juntos sus libros», *El País*, 14 de enero. En https://elpais.com/diario/1987/01/14/cultura/537577207_850215.html [Consultado: 27/11/2024].

García-Máiquez, Enrique (2022): «Si ella supiera», *La Gaceta*, «Ideas», 18 de diciembre. En: https://ideas.gaceta.es/si-ella-supiera/ [Consultado: 16/03/2025]

Gastón, Amparo, y Gabriel Celaya (1953): *Ciento volando*, Madrid, Colección Neblí.

Gil de Biedma, Jaime (1982): *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.

— (2002): *Conversaciones*. Javier Pérez Escohotado (ed. y pról.), Barcelona, El Aleph.

González, Ángel (2006): *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*, Barcelona, Seix Barral.

González Lucini, Fernando (2006): *…Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, vol. I, Madrid, Fundación Autor.

Guillén, Nicolás (1984): *Las grandes elegías y otros poemas*, Ángel Augier (ed.), Caracas, Ayacucho.

Guzmán Simón, Fernando (2011): De *Tragaluz* a *Letras del Sur. Panorama de las revistas universitarias de la Transición en Granada (1968-1978)*, Granada, Universidad de Granada.

Iravedra, Araceli (2007): «Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)», en Araceli Iravedra (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, pp. 7-175.

— (2013): «"Después de este desorden impuesto" o las voces del posfranquismo. (El canon del compromiso y el compromiso con el canon)», en Araceli Iravedra (ed.), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 203-255.

— (2016): «Prólogo», en Araceli Iravedra (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, pp. 7-170.

— (ed.). (2016): *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.

J., F. [Jarque, Fietta] (2001): «Cien poemas de un cantante», *El País*, «Babelia», 516, 13 de octubre, p. 17.

Jiménez Millán, Antonio (2006): *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento.

— (2024): Correspondencia con el autor, de 4 de diciembre.

— (2025): «Cuarenta años de *La otra sentimentalidad*», en Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (eds.), *Belleza que yo he visto. ¡No te mueras nunca! La ideología de la poesía española en los siglos XX y XXI*, Sevilla, Renacimiento, pp. 67-90.

Kočnik, Neža, *et alii* (2024): «Plotting Poetry 7: Metres of Humour. Conference report». *Studia Metrica and Poetica*, 11(2), 139. En https://doi.org/10.12697/smp.2024.11.2.06 [Consultado: 10/02/2025].

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

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

— (2024a): «"Marxista de tendencia progrouchiana". Figuraciones del humor en Joaquín Sabina», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor, pp. 13-89.

— (2024b): «Prólogo elíptico de filología (perdón por la tristeza)», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor, pp. 9-12.

— (ed.) (2018): *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, Madrid, Visor.

— (ed.) (2024): *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor.

Lanz, Juan José (2000): *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

Lanz, Juan José (2011): *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.

Lanz, Juan José, y Natalia Vara Ferrero (2017): «Introducción», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, 2 (verano), pp. 181-194.

Leiva (2017): «¿Qué vamos a hacer con el dinero?», en Joaquín Sabina y Benjamín Prado, *Incluso la verdad. La historia secreta de* Lo niego todo, Barcelona, Planeta, pp. 11-17.

Leuci, Verónica (2022): «Humores poéticos: aproximaciones al humor en la poesía española de las últimas décadas», *Valenciana*, 15(29). En https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.571 [Consultado: 16/02/2025].

Llera, José Antonio (2001): «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea», *Revista de Literatura*, 63(126), pp. 461-476. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2001.v63.i126.216

Luque, Aurora (2020): *Gavieras*, Madrid, Visor.

Machado, Antonio (1995): *Poesías completas*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Palma de Mallorca, Monograma.

— (2024): *Poesías completas*, José Luis García Martín y José María Sánchez y Torreño (eds.), Sevilla, Renacimiento.

Manrique, Diego A. (1992): «Soy un bohemio pasado de moda», *El País*, 6 de mayo. En https://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103215_850215.html [Consultado: 15/02/2025].

— (2001): *Joaquín Sabina. El crápula reformado*, Javier Salas (fotografías), *El País Semanal*, 1308, 21 de octubre, pp. 15-22.

— (2007): *Palabras hechas canciones. El hombre del traje gris*, Madrid, Diario El País.

Marías, Julián (1986): *Hispanoamérica*, Madrid, Alianza.

— (1988): *España inteligible. Razón histórica de las Españas*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Menéndez Flores, Javier (2003): *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*, Barcelona, Random House Mondadori.

— (2016): *Joaquín Sabina. No amanece jamás*, Barcelona, Blume.

— (2018a): *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. Edición revisada y aumentada, Barcelona, Cúpula.

— (2018b): «Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, Madrid, Visor, pp. 13-28.

Micó, José María (2020): *Primeras voluntades*, Barcelona, Acantilado.

Miguel Martínez, Emilio de (2005a): «Sabina, letra inspirada (I)», en Luis Santos Río *et alii* (eds.), Fernando Lázaro Carreter (hom.), *Palabras, norma, discurso: en memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 829-842.

— (2005b): «Sabina, letra inspirada (II)», en Javier Francisco San José Lera (coord.), Víctor García de la Concha (hom.), *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 327-347.

— (2008): *Joaquín Sabina. Concierto privado*, Madrid, Visor.

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

— (2018b): «Sabina, labios como espadas», en Joaquín Sabina, *En román paladino*, Úbeda, Fundación Huerta de San Antonio, pp. 9-12.

Miguel, Maurilio de (1996): *Joaquín Sabina*, Madrid/Gijón, Júcar. 1.ª ed. 1986.

— (2005): *Eso será poesía. (Sabina antes de Sabina)*, Madrid, Martínez Roca.

Montero, Manuel (2001): «Sabina reúne en un libro un centenar de sonetos inéditos». «Exit», 309, *El Periódico*, 12 de septiembre, p. 10.

Moya, Micaela (2023): «"La Biblia y el calefón": notas sobre la tradición bíblica en las canciones de Joaquín Sabina», *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 33, pp. 119-147.

Nappo, Daniel J. (2021): *The poetry and music of Joaquín Sabina. An angel with black wings*, Londres, Lexington Books.

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

Neyret, Juan Pablo (2002): «Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en "Ciento volando"», *Espéculo. Revista de estudios literarios.* 20. Marzo-junio. En https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html [Consultado: 24/04/2021].

Neyret, Juan Pablo (2004): «Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina», *Espéculo. Revista de estudios literarios.* 27. Julio-octubre. En https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html [Consultado: 24/04/2021].

Noguerol, Francisca (1992): «El grado pleno de la escritura. (Análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina)», en VV. AA., *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. I, Madrid, Visor, pp. 429-435.

— (2021): «Un prólogo entre versos y notas», en Francisca Noguerol Jiménez y Javier Francisco San José Lera (eds.), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, 1-12, Kassel, Reichenberger.

Núñez Díaz, Pablo (2021): «Las canciones de Joaquín Sabina y sus libros de poemas: variantes y reescrituras», *Epos. Revista de Filología*, 37, pp. 165-184. En https://doi.org/10.5944/epos.37.2021.30970 [Consultado: 16/02/2025].

— (ed.). (2024): *La poesía de los tangos*, Gijón, Impronta.

Ortuño Casanova, Rocío (2015): «La reescritura del mito de la expulsión del Edén en tres canciones de Sabina o de cómo Eva llegó a vender en un supermercado manzanas del pecado original», en Alexia Dotras Bravo, Diego Santos Sánchez y Sara Augusto (eds.), *Literatura y Re/escritura*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), pp. 431-443.

— (2018): «Atlas de lugares sabinianos», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas,* Madrid, Visor, pp. 161-201.

— (2024): «Defensa de la sabinidad. (De)construcción del arraigo y la hispanidad en las canciones de Joaquín Sabina», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor, pp. 243-277.

Otero, Antonio M. (1984): «Joaquín Sabina, de vuelta de casi todo», *La Nueva España*, 29 de julio, p. 22.

Pariente, Ángel (2003): *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, Sevilla, Renacimiento.

Perandones, Miriam (2019): «Presentación», en Leonard Cohen, Javier García Rodríguez (ed. y pról.), *Old ideas / Viejas ideas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 9-11.

Pérez Costa, Lola (2004): «La melancolía en la obra de Joaquín Sabina». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 26. En https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/index.html [Consultado: 24/04/2021].

Prado, Benjamín (2002a): *A la sombra del ángel. Trece años con Alberti*, Madrid, Aguilar.

— (2002b): «Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina», en Joaquín Sabina, *Con buena letra*, Madrid, Temas de Hoy, pp. 15-20.

— (2009a): *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas*, Madrid, Hiperión. 3.ª ed., ampliada.

— (2009b): *Romper una canción. Así se escribió el disco* Vinagre y rosas, *de Joaquín Sabina*, Madrid, Santillana.

— (2017): «Las letras de un poeta», en Joaquín Sabina, Benjamín Prado (pról.), *Palo seco. Letras de canciones*, Madrid, Visor, pp. 7-9.

Prieto de Paula, Ángel L. (2021): «Literatura y compromiso: la poesía social y su desembocadura en la canción de autor», en Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (dirs.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata, EUDEM, pp. 19-37.

Prieto de Paula, Ángel L., y Mar Langa Pizarro (2007): *Manual de literatura española actual*, Madrid, Castalia.

Puchades, Juan (2019): *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*, Madrid, Efe Eme.

Puchades, Juan, y Julio Valdeón (2024): *Sabina. Inventario 75*, Madrid, Efe Eme.

Quiñones, Fernando (1987): «Carta ruteña a Joaquín Sabina», en Joaquín Sabina, *Subjetivo y arbitrario*, Rute (Córdoba), Ediciones Experimentales, pp. 9-10.

Riera, Carme (2022): *Carmen Balcells, traficante de palabras*, Barcelona, Debate.

Robledo, Víctor (2020): *500 noches de luna de miel. Crónica del disco cumbre de Joaquín Sabina*, Gijón, Nutopía.

Rodríguez Pequeño, Javier (2020): «Ficcionalidad e interdiscursividad: el arte de lenguaje en Joaquín Sabina», *Piedras Lunares. Revista Giennense de Literatura*, 4, pp. 97-113.

Romano, Marcela (2002): «La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 671-672, pp. 13-16.

— (2007): «Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina». En Laura Scarano (ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 153-170.

Romano, Marcela, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (dirs.) (2021): *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Rubio, Fanny (2003): *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante.

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

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

— (2024): «Las edades de Joaquín. Temporalidad disruptiva en la obra de Sabina (Peter Pan, Dorian Gray, Drácula)». En Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción,* 181-242, Madrid, Visor.

Sabina, Joaquín (1976): *Memoria del exilio*. Aurelio Buly (dibujos), Londres, Nueva Voz.

— (1987): *Subjetivo y arbitrario*, Rute (Córdoba), Ediciones Experimentales.

— (1995): *Calle Melancolía y otras canciones*, Mario Benedetti (pról.), Buenos Aires, Espasa Calpe.

— (2001a): *Ciento volando* de catorce, Madrid, Visor. 3ª edición.

— (2001b): *De lo cantado y sus márgenes*, Granada, Diputación de Granada. 3.ª ed. 1ª ed. 1986.

— (2002): «Pronúnciese Gonsáles», *Litoral*, 233, Ángel González. Tiempo inseguro, Susana Rivera (ed.)., p. 159.

— (2005): *Esta boca es mía*. Ilustraciones de Gustavo Otero, Barcelona, Ediciones B.

— (2007a): *A vuelta de correo. Sabina epistolar*, Madrid, Visor.

— (2007b): *Con buena letra. Edición actualizada*, Madrid, Temas de Hoy.

— (2007c): *Esta boca sigue siendo mía*. Ilustraciones de Gustavo Otero, Barcelona, Ediciones B.

— (2010): *Esta boca es mía*. [Edición revisada y ampliada]. Ilustraciones de Gustavo Otero, Barcelona, Ediciones B.

— (2013): *El grito en el suelo*, Miguel Gallardo (dibujos), Jesús Maraña (introd.), Luis García Montero (epíl.), Madrid, Visor.

— (2018): *En román paladino*. Emilio de Miguel Martínez (pról.), Luis García Montero (epíl.), Juan José Gordillo (coda), Úbeda, Fundación Huerta de san Antonio.

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

Sabina, Joaquín, y Benjamín Prado (2017): *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*, Barcelona, Planeta.

Sabina, Joaquín *et alii* (2016): *Garagatos*, Barcelona, Planeta.

Salvador, Álvaro (1983): «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», en Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, pp. 17-23.

— (2024): Correspondencia con el autor de 19 de noviembre.

— (2025): Correspondencia con el autor de 19 de febrero.

Sánchez Torre, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

Sartor, Elisa (2011): «La poesía de Pablo del Águila», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, pp. 189-213.

Sebold, Russell P. (2004): *Ensayos de meditación y crítica literaria (recogidos de las páginas del diario ABC)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Senabre, Ricardo (2008): «Fray Josepho y la sátira en verso», en Ricardo Senabre, Ascensión Rivas e Iñaki Gabaráin (eds.), *Los escritores y el lenguaje*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 85-102.

Sierra Ballesteros, Francisco (2019): *Joaquín Sabina y el Club de Rota*, Sevilla, Renacimiento.

Simón Ruiz, Víctor (2024): «"¿No sopor? ¿No sopor?". Joaquín Sabina y la música rap en España», en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción*, Madrid, Visor, pp. 135-180.

Soria Olmedo, Andrés (2000): *Literatura en Granada (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada.

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, pp. 255-275.

— (2023a): «El catolicismo en el cancionero de Joaquín Sabina: orígenes y modos de representación», en Jorge Avilés Diz, José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), *Calas en las espiritualidades literarias hispánicas*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 187-203.

— (2023b): «La protesta política en el cancionero de Joaquín Sabina: análisis de un "no tema" y reflexiones acerca de un compromiso apolítico», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 22, pp. 623-645. En https://doi.org/10.7203/KAM.22.26462 [Consultado: 16/02/2025].

— (2024a): «Cantar curso rimado: La rima en las letras de Joaquín Sabina», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 47, pp. 253-276. En https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.253 [Consultado: 16/02/2025].

— (2024b): «La autoría de las letras de Joaquín Sabina: identificación, coautorías e intertextualidades», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22, pp. 55-76. En https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.55-76 [Consultado: 16/02/2025].

— (2024c): *La biblioteca de Joaquín Sabina. Influencias e intertextualidades en sus letras*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

— (2024d): «Los mapas cognitivos de Madrid y Buenos Aires en cuatro canciones de Joaquín Sabina: experiencia de lectura colectiva en el aula universitaria», *Álabe. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 30 (julio-diciembre), pp. 145-164. En https://doi.org/10.25115/alabe30.9592 [Consultado: 16/02/2025].

— (2025): «La imagen de autor de Joaquín Sabina. Estudio conceptual y perspectiva diacrónica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 34, pp. 585-604. En https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39523 [Consultado: 16/02/2025].

Umbral, Francisco (1983): «Los depurados», *El País*, 28 de febrero. En https://elpais.com/diario/1983/02/28/sociedad/415234809_850215.html [Consultado: 15/02/2025].

Ussía, Alfonso (1996): *Versos prohibidos. La década perversa*, Jaime Campmany (pról.), Madrid, Espasa-Calpe.

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

Valenzuela, Alfredo (2010): «Abelardo Linares regresa a la poesía con *Y ningún otro cielo*», *ABC*, 4 de junio, p. 64.

Vallejo, César (1997): *Obra poética*, Américo Ferrari (coord.). Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX.

Van Daalen, David H. (1993): «Number Symbolism», en Bruce M. Metzger y Michael D. Coogan (eds.), *The Oxford companion to the Bible*, Bruce M. Metzger y Michael D. Coogan (eds.), New York/Oxford, Oxford University Press, 561-563.

Van Dijk, Teun A. (2005): «Ideología y análisis del discurso», *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10(29) (abril-junio), pp. 9-36. En: https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/2703 [Consultado: 24/08/2023].

Villena, Luis Antonio de (2001): «Trovador de juglaría», *El Mundo*, 31 de octubre, p. 18.

Visor, Jesús (2024): Correspondencia con el autor, de 12 de diciembre.

Zamarro González, Justo (2017): *Estética literaria en la obra de Joaquín Sabina: simbología de la desesperación en el cancionero*, tesis doctoral, Universidad de Viena. En http://othes.univie.ac.at/49614/1/52104.pdf [Consultado: 09/06/2021].

— (2019): *Ciudad Sabina. Guía básica para sabineros*, Madrid, Europa Ediciones.

— (2020): *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*, Monterrey, Centro de Estudios Humanísticos, Universidad Autónoma de Nuevo León. En https://libros.uanl.mx/index.php/u/catalog/view/87/114/306 [Consultado: 30/10/2024].

ÍNDICE

Trenes que iban hacia el norte 7

Poesía y música: Joaquín Sabina en los estudios literarios . . . 14
De las revistas de poesía a *Memoria del exilio* 25
Inventario y *Malas compañías* 54
De gira en 1981 y 1982 (y un acto literario en Granada) . . . 57
Jugando a la *Ruleta rusa* 60
La otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia 66
El compromiso 78
Los años con Viceversa, y un segundo libro 83
Una antología de canciones y los discos *Hotel, dulce hotel, El hombre del traje gris* y *Mentiras piadosas* 94
De *Física y química* a *Yo, mí, me, contigo* 99
Algunos poemas ocasionales 103
19 días y 500 noches 106
Ciento volando: el examen ante filólogos y críticos, la visibilidad como «poeta» 109
Los poetas de Sabina 131

Sabina y Ángel González 137
Más sobre Sabina, Benjamín Prado y Alberti 145
El Club de Rota 148
Old ideas: Sabina traduce a Cohen 150
Poesía satírica y actualidad 153
Sabina en la obra de otros poetas 159
«Ni ángel con alas negras…» 171
«Antes de que destruya la marea…». 180

Excursus

Hispanoamérica en las letras de Joaquín Sabina 189
La lengua como única «patria» 189
Argentina y España: «Con la frente marchita» y «Dieguitos y mafaldas» 196
Cuba y la revolución: «Postal de la Habana» y «Como te digo una co te digo la o». 204
México: Chavela Vargas, «Viridiana», Rulfo 211
Chile y Violeta Parra 213
Tres apuntes sobre Perú 215
La centralidad de Hispanoamérica en el imaginario de Sabina 216

Anexo 1: «Siete crisantemos» 217
Anexo 2: «De purísima y oro». 219
Anexo 3: «Peces de ciudad» 221
Anexo 4: Diez conciertos de Joaquín Sabina 225
Anexo 5: Sabina, escritor 227
Anexo 6: Conciertos, lecturas de poemas y otras intervenciones de Sabina en Gijón 229

Bibliografía 233

Joaquín Sabina en la poesía de su tiempo
de Pablo Núñez Díaz
salió de la imprenta el
13 de mayo de
2 0 2 5