

# Índice

Introducción.....	2
1. Justificación del objeto de estudio.....	2
2. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas críticas.....	3
3. Metodología: semiosis entre poesía y música.....	4
I. Poesía y música en la obra de Joaquín Sabina.....	6
1. Relaciones históricas entre poesía y música: el camino estético hacia la obra de Joaquín Sabina.....	6
2. Datos biográficos y pensamiento musical: entre el poema y la canción.....	8
3. Las canciones de Joaquín Sabina: caracterización genérica.....	9
3.1. Temas, motivos, símbolos.....	9
3.2. Modelos, fuentes, influencias: intertextualidad.....	12
4. La poesía de Joaquín Sabina: hacia <i>Ciento volando de catorce</i> .....	13
5. Analogías y divergencias respecto a la poesía de la experiencia.....	14
6. Obra poética: características musicales y señas de identidad.....	15
II. <i>Ciento volando de catorce</i> : estudio monográfico.....	17
1. Forja y génesis compositiva.....	17
2. Un prólogo de Luis García Montero para una poética musical.....	18
3. Estudio: una aproximación.....	18
3.1. Fuentes, modelos y temas.....	18
3.2. Estilo.....	19
3.3. Métrica.....	20
3.4. Estructura.....	20
3.5. Referencias culturales: frontera entre la realidad y la ficción.....	23
4. La presencia de la música: cuatro poemas a músicos.....	25
4.1. “Enrique y Granada” (XXXVIII).....	25
4.2. “A Sabicas” (XXXIX).....	26
4.3. “A sílabas cuntadas” <i>Para Javier Krahe</i> (L).....	26
4.4. “Malditos Benditos IV” <i>Para Enrique Urquijo</i> (LXXI).....	27
Conclusiones.....	28
Bibliografía.....	30
Apéndices.....	32
Índice analítico.....	39

# Introducción

## 1. Justificación del objeto de estudio

Desde su surgimiento en el siglo XX, creemos que los cantautores han escrito letras de canciones que pueden ser abordadas desde las teorías poéticas. La canción de autor ha supuesto la vuelta de la poesía a la oralidad, cuya difusión se ha visto acrecentada con la invención de la radio y las grabaciones sonoras. En el caso de Joaquín Sabina, estamos ante uno de los mejores cantautores que ha tenido nuestro país, capaz de crear canciones que han marcado a varias generaciones. El ubetense entra en escena en 1978 con *Inventario* y, poco a poco, se apartará de la temática propia de cantautor tomando su propio camino. Durante su carrera, publicará libros en los que recoge las letras de sus composiciones como si de poesía se tratase, hasta que en 2001 edita *Ciento volando de catorce*, poemario compuesto de cien sonetos clásicos que no habían sido pensados como canciones. Estamos, pues, ante un cantautor que, consciente de sus habilidades literarias, no duda en escribir poesía.

El objetivo de este trabajo es dignificar la figura de Sabina como poeta, sin olvidarnos de su faceta como cantante y, con ello, explicar la relación que hay entre poesía y música en su obra. Comenzaremos con una breve metodología sobre la comparación entre poesía y música cuestionando si es posible una semiosis entre ambas artes. Será en el primer punto cuando entremos en la obra de Sabina, pero antes haremos un breve recorrido por la relación que ha habido entre poesía y música a lo largo de la historia: desde los juglares, que recitaban poesía con acompañamiento musical, hasta los cantautores hoy día, que cumplen con esa misma función. Creemos que la poesía de Sabina no se entiende sin antes estudiar las letras de sus canciones; por tanto, lo haremos como si de poemas se trataran, separando la letra de la música, partes del género mixto de la canción. En este mismo punto, nos adentraremos en su poesía, explicando las analogías y las divergencias que tiene con su generación, la poesía de la experiencia. Posteriormente, recorreremos cada uno de los títulos publicados de su trayectoria poética. En el segundo punto, abordaremos el estudio monográfico de *Ciento volando de catorce*, poemario que hemos escogido porque creemos que es la obra poética que mejor representa esa relación entre poesía y música. Para ello, tras hacer un repaso a la génesis de la obra y al prólogo de Luis García Montero, haremos una aproximación al estudio de las fuentes, los temas, el estilo, la métrica, la estructura y las referencias culturales que aparecen. Para acabar, llevaremos a cabo un análisis de los

poemas dedicados a los músicos Enrique Morente, Sabicas, Javier Krahe y Enrique Urquijo, con el fin de incidir en la importancia de la música en esta obra. En la conclusión, daremos nuestra opinión sobre los dotes de Sabina como poeta y compositor de canciones y lo que supone el poemario escogido para su obra.

## 2. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas críticas

Al abordar el estudio de un artista como Joaquín Sabina, encontramos la dificultad de que hay una escasa bibliografía, formada sobre todo por artículos que estudian las letras de sus composiciones. La única fuente que hemos hallado sobre su poesía es el trabajo de Juan Pablo Neyret “Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en *Ciento volando*” que analiza el poemario *Ciento volando de catorce*.

En cuanto a los artículos de sus canciones, Lola Pérez Costa trata la melancolía como fuente de inspiración en “La melancolía en la obra de Joaquín Sabina”, donde hace un análisis de la canción “Calle melancolía”. Asimismo, Neyret en “Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina” también aborda otra pieza de su repertorio; en este caso, “Contigo”, comparándola con el poema “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo, lo que pone de relieve las influencias barrocas que impregnan la obra de Sabina. Por otro lado, Pedro Carrero Eras estudia el tratamiento del amor en sus composiciones sin centrarse en una sola canción en “El tema del amor en las canciones de Joaquín Sabina”. Hay otros estudiosos que tratan el yo en las canciones de Sabina; es el caso de Sonia Beatriz Barbero y Cecilia Malik de Tchara, quienes en su trabajo “La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice ‘poeta’” defienden la autorreferencialidad en sus canciones, es decir, la presencia del yo autobiográfico de forma ficcional. Por otro lado, el artículo “Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina” de Marcela Romano repasa la discografía de Sabina al tiempo que nos describe el personaje que crea en ella. En estrecha relación, Margarita García Candeira en “La enunciación lírica en las canciones de Joaquín Sabina: desdoblamiento del yo” trata el desdoblamiento del yo que realiza Sabina en personajes marginales en sus composiciones.

Nuestra propuesta será hacer un estudio de la poética de Joaquín Sabina, centrándonos, como hace Neyret, en *Ciento volando de catorce*. Ahora bien, su obra

poética está en constante relación con su obra musical, por tanto, abordaremos también el análisis de sus canciones.

### *3. Metodología: semiosis entre poesía y música*

El principal problema de la comparación entre la poesía y la música es de naturaleza semiológica, debido a la diferencia en cuanto a sistema de signos que existe entre ambas artes: la poesía se expresa mediante palabras –signos verbales– y la música mediante sonidos –signos no verbales–. El nacimiento de la semiología como ciencia favorece el comparatismo, ya que estudia tanto los signos verbales como los no verbales. Ambas disciplinas tienen como semejanza que las dos son sistemas de comunicación, es decir, tanto en el poema como en la composición musical el artista (músico o poeta) da una información a su receptor (oyente o lector). Sin embargo, hoy por hoy, no existe ningún método interdisciplinar entre las dos artes. Dicho esto, cabría preguntarse si es asimilable el signo musical al signo lingüístico de la poesía. En otras palabras, ¿podría formarse una semiosis entre la música y la poesía? De ser así, ¿hasta qué punto se asimilan sin que prevalezca una sobre la otra? Hay varios estudios que abordan esta cuestión. Destacamos el artículo de Kramer “Música y poesía: Introducción”, donde da su visión sobre este asunto:

Las dos artes reclaman ser comprendidas tanto en conjunto como separadas. Después de todo, alabamos la música por su poesía y la poesía por su música [...]. Y lo que es más importante, la música y la poesía son artes únicamente dependientes de la organización inmediata, tangible, del transcurrir del tiempo. En este sentido, su fundamento estructural es el mismo (32).

Prosigue diciendo que se puede abordar esta comparación desde las artes, es decir, como formas de expresión, no desde sus medios (sonidos y palabras). Acaba concluyendo que el intento de hacer un método interdisciplinar tendría que ser móvil, flexible, y que habría que tratar las artes por igual, aunque ambas son asimétricas en su estructura semiótica.

Por el contrario, Boris de Schloezer cree que hay una incompatibilidad entre la música y el lenguaje, ya que en su unión el lenguaje se encuentra asimilado por la música. Schloezer define el lenguaje como un sistema abierto y la música como un sistema cerrado, siendo la poesía una especie de estadio intermedio entre las dos, donde el sentido racional de las palabras perdería importancia y donde la forma tendería a

identificarse con el contenido sin conseguirlo totalmente, como sería el caso de la música. También postula que la música es el límite, en el sentido matemático, de la poesía.

Ruwet está en desacuerdo con Boris Schloezer, pues cree que «no hay ningún sentido preciso en la afirmación de que el texto, en una obra vocal, ha sido absorbido por la música, y que las palabras no tiene más significado que el que les confiere la música» (70). Por tanto, la música y el lenguaje se pueden comparar, no son sistemas incompatibles, ya que ambas se sitúan en dos niveles diferentes pudiendo realizarse simultáneamente sin que se creen interferencias. Para Ruwet, «la relación música-lenguaje es siempre *pertinente*» (76).

Por su parte, Rossana Dalmonte no solo cree en la posibilidad de unión entre poesía y música, sino que además postula que en la fusión de ambas artes ocurre lo que llama fenómenos de expansión: el poema acompañado de música, más que convertirse en una nueva obra, lo que hace es expandir su dimensión, es decir, se expande a nivel fonológico, gramatical y semántico.

La vinculación entre poesía y música es innegable para Silvia Alonso. Opina que «estarían unidas a partir de una forma de semiosis común: la constante remisión de unos de sus signos a otros, el hecho de una remisión interna e infinita que caracteriza la peculiar semántica de cada una, dentro del mundo sonoro y del mundo verbal respectivamente» (2001 53). Cree que el poeta necesita de la música para completar la significación del poema, «aspira a alcanzar por el medio limitado de la palabra una realidad superior que es comunicada sin trabas por la música. La música se convierte entonces en el ideal de la expresión lírica verbal» (2002 7).

Después de exponer los presupuestos de estos expertos, llegamos a la conclusión de que es posible la semiosis entre poesía y música por medio de la música vocal. De tal modo que cuando se unen un poema y una composición musical forman un todo con una significación más amplia que por separado. Esto es lo que sucederá en las canciones de cantautores como Joaquín Sabina.

## I. Poesía y música en la obra de Joaquín Sabina

### *1. Relaciones históricas entre poesía y música: camino estético hacia la obra de Joaquín Sabina*

A lo largo de la historia, ha habido siempre una vinculación –en mayor o en menor medida– entre la música y la poesía. En sus orígenes, la poesía fue voz acompañada de música antes de ser letra escrita. Los primeros poetas de la civilización occidental fueron los rapsodas, quienes componían los textos para ser cantados con acompañamiento instrumental. Esta poesía primitiva forma parte de lo que se llama “literatura oral”, expresión creada por P. Sebillote en 1881 para referirse a aquella literatura compuesta de leyendas, mitos, canciones, romances... que era transmitida de forma vocal –no escrita– por el pueblo y que prevalece en la memoria colectiva. No se puede negar la importancia del papel de la tradición oral en la historia de la humanidad, aunque el prejuicio de la supremacía de la escritura sobre todo lo oral ha hecho que este tipo de poesía no haya sido valorada.

En la Edad Media, en la península ibérica los juglares eran los mayores difusores de la poesía oral. En el resto de occidente, se encontraban otros como los *skalds*, los *lieds* o los *limericks*. Como bien nos explica Menéndez Pidal, los juglares viajaban para cantar en la corte o en la plaza de los pueblos composiciones en verso siempre acompañados por un instrumento de cuerda; los más usados fueron la vihuela, la cedra y la cítola. El juglar intentaba divertir con la música y el canto a sus oyentes de todas las edades y posición social.

Con la invención de la imprenta, la poesía pasó de ser oral a ser objeto de lectura silenciosa para las clases altas. Esto supuso un cambio absoluto, ya que es muy distinta la recepción de un poema por vía oral que por vía escrita. El mensaje oral se ofrece por medio de una audición pública, la voz llega por medio acústico y la percepción del mensaje se hace de forma paralela a su emisión. Por el contrario, el poema escrito se percibe de forma solitaria, por la superficie de un texto; por tanto, su recepción es más factible por la posibilidad de su relectura. El lenguaje cuando es cantado exalta su potencia; lo mismo pasa con la poesía. Zumthor en su libro *Introducción a la poesía oral* se pregunta dónde está la frontera entre lo dicho y lo cantado: «Me inclinaría a suponer que en toda poesía oral hay presunción de canto; que todo género poético oral es también género musical, aunque los usuarios no lo reconozcan como tal» (187).

Los juglares poco a poco fueron perdiendo prestigio en la corte relegando su papel al de simples músicos. No obstante, siguieron actuando por los pueblos, lo que hizo que la poesía cantada fuera recibida exclusivamente por las clases populares. Con el paso del tiempo, la figura del juglar desapareció, y la poesía fue transmitida de generación en generación por medio de la memoria. En la segunda mitad del siglo XX, los cantautores recogieron el testigo de los juglares, transmitiendo la poesía a través del género mixto de la canción. Llamamos cantautores a los compositores de canciones interpretadas por ellos mismos con una instrumentación limitada para no restar importancia a la voz, que es la que genera el texto poético, dando así más importancia a la poesía que a la música. La lírica se vuelve a transmitir de forma oral como antes lo hicieran los juglares y trovadores en la Edad Media y, antes de estos, los rapsodas griegos en la Edad Antigua. Por ello, podríamos decir que los cantautores son sus herederos.

Los cantautores empezaron a destacar en los años sesenta en el mundo anglosajón, compositores de música folk como Bob Dylan, Joan Báez o Pete Seeger comenzaron a confeccionar canciones sociales de protesta, pasando posteriormente a componer letras con un alto grado de lirismo que nunca antes se había hecho. Años más tarde, en Francia surgieron los *Chateurs à textes* teniendo como principales figuras Georges Brassens, Léo Ferré o Jacques Brel. Y en el mundo hispanoamericano siguieron esta estela Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Violeta Parra, Víctor Jara...

En España, en las décadas de los sesenta y setenta surgió el movimiento musical de la *nova cançó* o canción social, cantautores como Luis Llach, Joan Manuel Serrat o Pi de la Serra empezaron a cantar composiciones que trataban temas que sobrepasaban los límites de la ideología franquista, exigiendo con ello una nueva democracia. Con la muerte de Franco y la llegada de la transición, la música de los cantautores ya no tratará temas políticos ni de protesta social, pondrán su mirada en el ambiente urbano contemporáneo. Como apunta Carrero Eras, «se afianza la transición democrática, por lo que el cantautor, a diferencia del de los 60 y 70, ya no tiene que reivindicar la libertad con mayúsculas y debe buscarse un espacio propio y nuevo: es, por tanto, el momento de sacar a la luz de la canción todo lo que antes era tabú y estaba sepultado o reprimido» (79). Las ganas de libertad que se habían visto oprimidas por el franquismo propiciaron el movimiento cultural de la movida madrileña. Por paradójico que pueda parecer, perjudicó a los cantautores, cuya música fue relegada por otros géneros como el pop y el rock.

Fueron en estos años cuando la radio, la televisión y el disco tuvieron un papel fundamental en la difusión de la poesía de los cantautores de forma masiva; ya no había que estar presente en un recital para escuchar las canciones, sino que se podía desde cualquier parte. Reveladoras son las palabras de Gabriel Celaya en “La poesía oral”:

Los medios de transmisión sonora –radio, micrófono, disco, magnetofón, etc.– están llamados a producir –si no han producido ya– un cambio en la Poesía [...]. Es evidente que nunca ha dejado de recitarse poesía [...]. De lo que se trata es que hoy, aun mejor que con los medios de difusión de la imprenta, disponemos de otros de más alcance [...] el acceso a la “inmensa mayoría sólo se conseguirá por vía oral (208).

Los cantautores no solo fueron vitales para la transmisión de la poesía por medio de composiciones propias, también musicalizaron poemas. El caso de Paco Ibáñez es el más significativo, ya que dedicó su carrera a musicalizar tanto poemas de autores clásicos como contemporáneos: Garcilaso, Góngora, Lorca, Alberti, Cernuda... También cabe señalar a Joan Manuel Serrat, que puso música a poemas de Antonio Machado en el disco *Dedicado a Antonio Machado, poeta* y posteriormente también a Miguel Hernández en el disco *Miguel Hernández*. Fuera del género de cantautor también se adaptaron poemas, por ejemplo, Enrique Morente unió su voz al grupo Lagartija Nick para musicalizar versos de Federico García Lorca en el disco *Omega*. La cantante Ana Belén dedicó su álbum *Lorquiana* a interpretar poemas de Federico García Lorca. El último caso más reciente es el de Loquillo, que con su álbum de 2011 *Su nombre era el de todas las mujeres* musicaliza poemas de Luis Alberto de Cuenca. Llegados a este punto podríamos pensar que la musicalización de un poema perjudica al texto, viéndose la poesía relegada a un segundo plano con respecto a la música que la acompaña. Estamos de acuerdo con lo que dice Marcela Romano respecto a este asunto: «la mayoría de los hipotextos transcodificados en letras de canción poseen, en su diseño original, una virtualidad oral [...] que permite su puesta en música sin degradar ni desnaturalizar su condición primera» (63).

## 2. Datos biográficos y pensamiento musical: entre el poema y la canción

Joaquín Ramón Martínez Sabina nació en Úbeda (Jaén) el 12 de febrero de 1949 y se crio en el seno de una familia católica con padre policía. Como recoge la biografía



*Joaquín Sabina: perdonen la tristeza*, comenzó a leer poesía cuando era joven, desde autores del siglo XX como Neruda, Vallejo, Machado, Cernuda... a clásicos como Fray Luis de León, Jorge Manrique, Góngora... Pero el autor que más le influyó fue Quevedo. Estas lecturas le impulsaron a escribir desde muy temprana edad.

Estudió Filología Románica en la Universidad de Granada, donde empezó a transitar en un ambiente progresista y a publicar poemas en la revista literaria *Poesía 70*. Se vio obligado a exiliarse a Londres antes de que lo detuvieran por haber lanzado un cóctel *molotov* sobre una sucursal del Banco de Bilbao en protesta por el proceso de Burgos. Nunca pensó que se dedicaría al género de la canción, pero en la capital inglesa tuvo que trabajar tocando en los bares. En consecuencia, su música se vio influenciada por el blues y el rock, los *folksingers* norteamericanos –Bob Dylan, sobre todo– y cantautores franceses como Brassens y Jacques Brel.

A la vuelta de su exilio, se instaló en Madrid, donde ganó popularidad cantando canciones propias en el bar La Mandrágora, junto a Alberto Pérez y Javier Krahe. Ya por entonces interpretaba canciones que se han convertido en himnos como “Pongamos que hablo de Madrid” y “Calle Melancolía”, ambas cargadas de lirismo propias del género de cantautor. Con la separación del trío, Sabina forjó una exitosa carrera en solitario que dura hasta hoy día.

### 3. *Las canciones de Joaquín Sabina: caracterización genérica*

#### 3.1. Temas, motivos, símbolos

Joaquín Sabina entra en escena en el ambiente del género de cantautor a finales de los 70 con su disco *Inventario* (1978), años más tarde de que lo hicieran otros como Joan Manuel Serrat o Paco Ibáñez. Irrumpe con una temática alejada de lo que hacían sus compañeros, cuyo núcleo principal era el ambiente noctámbulo de la ciudad plagado de excesos, drogas y delitos. Ahora bien, al igual que la canción popular, el gran tema de las canciones de Sabina es el amor. Cree que el amor no es duradero, sino algo efímero que solo se sustenta con la pasión. Como apunta Pedro Carrero: «el amor existe, la pasión existe, el flechazo existe, la magia existe, pero la burocracia del amor, la rutina del amor, la cotidianidad del amor es lo que le aterra» (89). Esto se muestra claramente en estos versos de la canción “Amor se llama el juego”:

El agua apaga el fuego  
y al ardor los años.

Amor se llama el juego  
en el que un par de ciegos  
juegan a hacerse daño.  
Y cada vez peor,  
y cada vez más rotos,  
y cada vez más tú,  
y cada vez más yo  
sin rastro de nosotros.

Sabina también nos narra historias en primera persona de amores fugaces de una noche, como en “Donde habita el olvido” o “Medias Negras”. Pero principalmente aborda el amor desde el desamor, temática que se conecta con la melancolía que recorre toda su obra. Estamos ante una visión pesimista de la vida por medio de la cual «recurre reiteradamente a adoptar una postura vital impregnada de un cierto pesimismo o melancolía, aunque con mucha frecuencia haya una tensión entre ese pesimismo y el recurso al humor, la actitud irónica, el sarcasmo o, incluso, el cinismo» (Pérez Costa 4). El estribillo de la canción emblemática “Calle Melancolía” nos describe bien esta actitud:

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.

La misma melancolía que siente debido a la soledad es la que hace que acabe silbando una melodía. Es decir, Sabina ve en la melancolía una fuente de inspiración, al contrario del confort y la felicidad amorosa que le impiden escribir. En estos versos de “Oiga, doctor” lo deja muy claro:

Oiga, doctor  
que no escribo una nota  
desde que soy feliz.

A partir de su característica voz arrugada, su extrema adicción al tabaco y su delgadez, unido a la temática de sus canciones ambientadas en el ambiente nocturno de la ciudad, construye una imagen caricaturesca de sí mismo de poeta maldito. Incluso llega a hacer un diálogo consigo mismo a través de esa caricatura, usando la tercera persona, en la pieza “Eh, Sabina”:

Vivo del cáncer a un paso  
sin hacerles caso a  
los que me dicen “eh, Sabina”  
ten cuidado con la nicotina.

En esta canción se ve muy claro cómo Sabina crea «un personaje canalla, irresponsable y hedonista hasta el paroxismo: toda esta ostentación se entiende dentro de la conformación de un sujeto postmoderno que huye, mediante esa opción por el alcohol, el tabaco y el sexo, de la mediocridad representada por los otros» (García Candeira 159).

Las canciones de Joaquín Sabina suelen contar historias increíbles a través de la primera persona que nos hacen preguntarnos si son autobiográficas o no, como “Y nos dieron las diez” y “Pacto entre caballeros”. Él mismo nos resuelve esta duda en una de sus conversaciones con Javier Menéndez Flores: «¿Qué importancia tiene si lo que cuentas en una canción te ha pasado o te lo has inventado? Siempre he dicho que en mis canciones están hechas con poca imaginación y exceso de autobiografía» (Sabina y Menéndez Flores 135). Creemos pues, que Sabina nos cuenta una verdad ficcionalizada, es decir, una verdad pasada por el filtro de la ficción, tanto, que «llega hasta el límite de poetizar su vida y hacerla canción» (Barbero y Malik de Tchara 11). Ya lo dice en estos versos de “Vámonos pa’l sur”:

¿Qué queréis?, aprendí a malvivir del cuento  
pintando autorretratos al portador,  
si faltan emociones me las invento,  
la madrugada no tiene corazón.

Por otro lado, no solo habla en primera persona, también narra historias ajenas a través de personajes marginales que se mueven en un ambiente noctámbulo: prostitutas, delincuentes, drogadictos... Por ejemplo, el caso de las prostitutas en “Una canción para la magdalena” o de una drogadicta en “Princesa”. Como podemos ver, son canciones de temática urbana, donde las ciudades están muy presentes en ellas con numerosos topónimos. Madrid es la ciudad por excelencia, en numerosas ocasiones se citan muchas de sus calles, como en el caso de “Caballo de cartón:

Tirso de Molina, Sol, Gran Vía, Tribunal,  
¿Dónde queda tu oficina para irte a buscar?

De igual forma, aparecen otras ciudades como Buenos Aires, en “Dieguitos y Mafaldas”; o la calle donde vivía de okupa en Londres en el título de “40 Orsett Terrace”.

Neyret apunta en su artículo “Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina”, todos estos temas están tratados en sus letras con un estilo formal proveniente del Barroco: léxico lleno de cultismos, retruécanos, antítesis, largas enumeraciones y construcciones anafóricas. Neyret llega incluso a comparar la canción “Contigo” con el poema de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”. Posteriormente, veremos que muchas de las características de sus canciones se repiten también en su poesía.

### 3.2. Modelos, fuentes, influencias: intertextualidad

Como amante desde pequeño del género poético, en sus canciones aparecen títulos, referencias, versos... del mundo de la poesía. Esta intertextualidad la vemos en todos sus discos, desde su opera prima *Inventario* (1980) a su último disco en solitario *Vinagre y rosas* (2009). Ahora bien, Sabina no cita versos de poemas tal y como son, sino que los adapta a sus canciones, modificando su forma original, haciéndolos así suyos. Como ejemplo más llamativo tenemos la canción “Donde habita el olvido”, cuyo título proviene del poema de Luis Cernuda “Donde habite el olvido”, y éste a su vez del decimo quinto verso de la Rima LXVI de Bécquer. Sabina recoge el título de dicho poema de Cernuda, cambia el verbo a indicativo y cuenta en primera persona el sentimiento que siente al día siguiente de una noche de alcohol en la que se acuesta con una chica de la que no vuelve a saber nada más. Por otro lado, en “A mis cuarenta y diez”, el verso de “perdón por la tristeza” está inspirado en el segundo verso de “Fue domingo en las claras orejas de mi burro...” de César Vallejo, en este caso, “perdonen la tristeza”. Del mismo modo, en “Contigo” hay otra referencia a otro poema de Vallejo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, donde utiliza el primer verso “Me moriré en París con aguacero” para decir “Yo no quiero París con aguacero”. También podríamos incluir en esta lista el verso “De saber que estos son los últimos versos que te escribo” de la canción “Cerrado por derribo”, que está inspirado en los versos “Aunque éste sea el último dolor que ella me causa, y éstos sean los últimos verso que yo le escribo” del poema “Puedo escribir los versos más tristes...” de Neruda.

Como artista interdisciplinar, Sabina reelabora versos propios para usarlos como letras de sus canciones; también hará lo contrario, reelaborará letras de canciones para adaptarlas a su poesía, realizando así una transposición de géneros. *Memoria del exilio*, su primer libro publicado en 1976 en Londres, son versos que dos años más tarde serán

el grueso de las canciones de su primer disco *Inventario*. En el punto II, explicaremos que este proceso se da de igual forma en *Ciento volando de catorce*.

Nuestro autor es consciente de que la canción es un género mixto, formado por letra y música, y que una canción será buena cuando ambas facetas estén a la altura. Por ello, es consciente de la separación de ambos géneros:

Una buena canción es una mezcla de una buena letra, una buena música, una buena interpretación, un buen arreglo y algo más que nadie sabe lo que es, y que es lo único que importa. [...] Un buen poema no es por definición la mejor letra de canción, aunque a veces sí, y una buenísima letra de canción, sin la música no suele ser un buena poema (Sabina y Menéndez Flores 106).

#### 4. *La poesía de Joaquín Sabina: hacia Ciento volando de catorce*

Desde muy joven escribió y tuvo gusto por la literatura; de hecho, siempre pensó que llegaría a ser escritor. Como dice él en *Joaquín Sabina: perdonen la tristeza*, es cantante por casualidad: «Yo soy quien soy por puro accidente. Iba para profesor de Literatura en un instituto de provincias, a lo Machado. Y es bastante probable que hubiese escrito libros de poesía que no hubiera leído nadie. Mi proyecto no era ser Dylan, sino Antonio Muñoz Molina» (Menéndez Flores 35).

En sus primeros años, muchos le definían como poeta por la riqueza lírica de las letras de muchas de sus canciones, pero él siempre lo negaba. Menéndez Flores en su biografía da como punto de inflexión el disco *Esta boca es mía* (1994), que será «con el que inicie el salto a una nueva etapa, a un nuevo Sabina que huirá como de la peste de los versos fáciles y que se esforzará hasta el máximo por conseguir nuevos registros y letras cada vez más amargas, bellas y brillantes» (169). Durante ese tiempo, empieza a componer versos con más frecuencia sin su acompañamiento musical, pero no será hasta 2001 con *Ciento volando de catorce* cuando se atreva a publicarlos. Sus publicaciones –salvo algún prólogo– siempre serán en verso, incluso ha manifestado en muchas ocasiones que le cuesta escribir prosa.

Sabe perfectamente cuándo está escribiendo un poema o una canción, separando las dos disciplinas a la hora de crear: «Cuando escribo canciones sé que estoy escribiendo canciones. Lo que quiero decir es que si yo no puedo cantarla por dentro,

eso no es una canción. Será a lo mejor un soneto, pero no una canción» (Sabina y Menéndez Flores 108-109).

##### 5. Analogías y divergencias respecto a la poesía de la experiencia

Desde hace muchos años, Sabina tiene una estrecha relación de amistad con algunos poetas de la llamada otra sentimentalidad o poesía de la experiencia como Benjamín Prado, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes o Álvaro Salvador; además de con poetas de la generación del 50, como José Manuel Caballero Bonald y la que tuvo con el ya fallecido Ángel González. Sabina también fue amigo de Rafael Alberti en sus últimos años de vida. Con Luis García Montero, Benjamín Prado, Felipe Benítez Reyes, Almudena Grandes y –en su día– Ángel González formaron lo que llaman el grupo de Rota, debido a que es el lugar donde se reúnen los veranos. La amistad que le une a estos poetas ha sido determinante para que Sabina se adentrara en el ambiente poético y aumentara su gusto por escribir poemas. También fueron los que le aconsejaron publicar sus libros de poesía, entre ellos, *Ciento volando de catorce*.

La relación entre cantautores y poetas recorre la historia de la canción desde sus inicios, lo mismo pasa entre Sabina y estos poetas, quienes han colaborado en muchas de las letras de sus canciones. Por ejemplo, la letra de “Nube Negra” es de Luis García Montero, “Números rojos” está escrita a medias con Benjamín Prado y “Dos horas después” con José Manuel Caballero Bonald. Incluso el disco *Vinagre y rosas* está prácticamente firmado junto a Benjamín Prado, salvo la canción “Nombres impropios”, cuya letra es de Luis García Montero a medias con Sabina.

Por circunstancias biográficas como la edad y la amistad que les une y a que su obra comparte algunas características con la poesía de estos poetas, hay quienes piensan que Sabina forma parte de la poesía de la experiencia. Este movimiento estético nació en la década de los 80 a partir de un manifiesto poético firmado por Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador publicado en *El País* en 1983. Como explica Araceli Iravedra en el prólogo de su antología *Poesía de la experiencia*, la experiencia se basaba en la confesión autobiográfica ficcionalizada, se transforman los datos autobiográficos en sucesos líricos y el yo en un personaje literario. El poema pasa a ser un artificio verbal, por consiguiente, ficción. Para Jaime Gil de Biedma, «un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad –lo que los clásicos llamaban una imitación de la naturaleza–, sino en el

simulacro de una experiencia real» (348-349). Sabina recurre también a ficcionalizar hechos autobiográficos, tanto en sus canciones como en sus poemas. Un ejemplo claro sería el soneto II, donde aparecen referencias a su infancia de una forma muy literaturizada describiendo la España del franquismo.

En la poesía de la experiencia, la autobiografía estaba sujeta a la ironía y el humor, como Sabina hace en el soneto X, donde se ridiculiza a sí mismo, entre otras cosas, por estar viendo el programa Gran Hermano. Esta ironía queda marcada también en los usos de recursos tradicionales, desde ritmos, metros y estrofas clásicas, al igual que hace Sabina escribiendo sonetos en endecasílabos. Al mismo tiempo, estos recursos se usan en un registro coloquial y trivializando mitos, tópicos y motivos literarios. Araceli Iravedra sentencia en el prólogo que «se trata en fin, en todos estos casos, de un diálogo lúdico con la tradición» (74). Por su parte, Sabina usa el soneto en endecasílabos, pero lo hace con un lenguaje lleno de coloquialismos y recurriendo a mitos trivializándolos, como en el soneto VIII cuando menciona a Afrodita.

Estos poetas tenían la intención de distanciarse de los novísimos, los cuales exhibían su condición elitista y hermética, para acercarse a los lectores. Querían abandonar el culturalismo esteticista y el exhibicionismo verbal por medio de un coloquialismo expresivo; es decir, un lenguaje sobrio, preciso y narrativo que inspirara transparencia. Sabina en sus poemas también usa ese lenguaje coloquial, lo podemos apreciar en sonetos como en el LXIV, dentro de la serie “Benditos Malditos”.

Esta poesía giraba en torno a un ambiente urbano, la ciudad como el hábitat de los poetas. Pero la ciudad a la vez es un espacio conflictivo, lo que es al fin y al cabo una contradicción. En *Ciento volando de catorce* vemos que la ciudad está presente, sobre todo Madrid, como en LIV y en el LVI, donde aparecen citados bares de la capital. No se olvida de otras ciudades, como la gran enumeración del soneto LVIII.

Expuestas estas ideas, creemos que, más que pertenecer a este grupo, Sabina comparte algunas características de su poesía y una serie de afinidades de gustos con estos poetas, pero sería un tanto atrevido pensar que es un poeta de la experiencia.

## 6. *Obra poética: características musicales y señas de identidad*

Los libros publicados de Sabina hasta la fecha nos muestran que estamos ante un artista que no tiene pudor a la hora de editar todo lo que compone: poemas, letras de canciones, cartas, dibujos... La mayoría de sus publicaciones son libros compuestos de

letras de su repertorio. Su primer libro, *Memoria del exilio* (1976), está formado por versos en principio concebidos para ser canciones, y que lo fueron en su primer disco *Inventario*. Aparecen letras de composiciones que pudieron ser y no fueron en *De lo cantado y sus márgenes* (1986). En *Con buena letra* (2002), recoge todas las letras de sus canciones editadas hasta esa fecha junto a temas inéditos. Publicará *Con buena letra II* (2005) y *Con buena letra III* (2010), donde añade las letras escritas hasta ese momento.

No duda en hacer un regalo a sus seguidores –aprovechando también su tirón mediático– para recoger la correspondencia que mantuvo con amigos poetas y músicos en el epistolario *A vuelta de correo. Sabina epistolar* (2007), donde se pueden ver los juegos poéticos que mantenía con Benjamín Prado, Luis García Montero o Ángel González, entre otros. Va más allá y publica *Muy personal* (2013), compuesto de dibujos, poemas, crónicas, letras de canciones que no llegaron a grabarse..., que nos muestra, como hemos dicho anteriormente, que estamos ante un artista interdisciplinar.

Junto a Javier Menéndez Flores edita la biografía *Perdonen la tristeza* (2000), donde se repasa con detalle tanto su vida como su obra discográfica. No sería el único libro junto a Menéndez Flores, ya que en 2006 sale a la luz *Sabina en carne viva. Yo también sé jugarme la boca*, conversación en la que hablan de música, literatura, política, su relación con las drogas...

El ubetense es contratado en la revista *Interviú* y en el periódico *Público* para escribir cada semana sobre la actualidad y lo hace escribiendo poemas satíricos. En 2005 recopila los versos de la revista en *Esta boca es mía*. Esta publicación se actualizará en 2007 con *Esta boca sigue siendo mía*, añadiendo los poemas que había compuesto posteriormente. Del mismo modo, con *El grito en el suelo* (2012) recoge los versos escritos en la columna semanal del periódico *Público*. En 2001 publica *Ciento volando de catorce*, formado por cien sonetos clásicos que tampoco habían sido pensados para ser canciones y el cual vamos a analizar en el segundo punto.

En los títulos de estas publicaciones vemos características propias de su obra: la importancia de la biografía y de la memoria en el título de su opera prima *Memorias del exilio*, refiriéndose a los siete años que estuvo en Londres; la negatividad y melancolía en *Perdonen la tristeza*, que a su vez remite al segundo verso del poema de César Vallejo “Fue domingo en las claras orejas de mi burro...”; la música o el sonido siempre presente, como en los títulos *De lo cantado y sus márgenes* y *El grito en el suelo*, incluso el título *Esta boca es mía* es el mismo que su disco publicado en 1994 y que



usará también en *Esta boca sigue siendo mía*. Además, su apellido está presente en algunos títulos: *Sabina en carne viva*. *Yo también sé jugarme la boca* y *A vuelta de correo*. *Sabina epistolar*, funciona como una marca que da personalidad a la obra. Llega a comparar la buena caligrafía con la buena escritura de canciones en el título de las distintas ediciones de *Con buena letra*.

## II. *Ciento volando de catorce*: estudio monográfico

### 1. Forja y génesis compositiva

Después de haber tratado su obra musical y poética sin dedicarnos a un título en concreto, nos centraremos en la que es, a nuestro juicio, la mejor obra poética de Joaquín Sabina hasta la fecha: *Ciento volando de catorce*. Estamos ante un libro de cien sonetos clásicos publicado por la editorial Visor en septiembre de 2001. Ese mismo año, Sabina había sufrido un ictus cerebral la madrugada del 24 de agosto. Una vez recuperado, los médicos le comunicaron que se produjo por la vida perjudicial que llevaba. Había dejado el consumo de cocaína meses antes, pero seguía bebiendo y fumando constantemente. En lugar de celebrar que había resultado ileso a tal inoportuno suceso, se vio sumergido en una depresión afirmando que nunca más volvería a subir a los escenarios. Este hecho fue un punto de inflexión que hizo que cambiara su vida noctámbula por la vida doméstica que tiene hasta hoy. Durante este tiempo se dedica a escribir muchos de los sonetos que conforman *Ciento volando de catorce*.

Sabina tenía pensado el título de *Ciento volando*, pero ya había un libro con ese nombre de 1953 escrito por el poeta Gabriel Celaya junto a Amparo Gastón. Así que lo utilizó pero añadiéndole “de catorce”, haciendo referencia al número de versos de los que consta el soneto. Muchos de sus amigos poetas le ayudaron corrigiendo los poemas, como afirma en la dedicatoria: «Reprocháronme errores, corrigiéronme rimas, mejoráronme versos: Álvaro Salvador, Benjamín Prado, Javier Krahe, Alfons Cervera» (Sabina 19). Por su parte, Luis García Montero se ocupó de la edición y del prólogo. Debido a su fama como cantante, pudo haberlo publicado en cualquier editorial con más dinero y distribución, pero prefirió hacerlo en una dedicada a la poesía, la Colección Visor. En la portada de la primera edición aparece un pájaro emprendiendo un vuelo desde un disco, lo que nos hace pensar desde la portada en esa unión entre poesía y música que hay en su obra.

Sus seguidores pensaban que iba a escribir un libro de historias de la noche de personajes marginales, típico de sus canciones, pero se encuentran con un libro de sonetos clásicos, aunque teñido de muchos de sus temas habituales. Habla de esto en *Yo también sé jugarme la boca*: «Había una pequeña, pequeñísima voluntad pedagógica de no darle a mi público lo que pedía, que eran leyendas urbanas y el lenguaje de las canciones. No. Savia nueva en los viejos odres. Me gustaba mucho ponerme ese corsé y obligar a mi público a que leyera unos sonetos» (Sabina y Menéndez Flores 294).

Este libro de poemas es uno de los más vendidos en la historia de España. Algunos poetas consideran a Sabina como un intruso, que ha publicado esos sonetos por el simple hecho de ser un cantante famoso, pero creemos que la calidad literaria de muchos de estos poemas es incuestionable.

## 2. *Un prólogo de Luis García Montero para una poética musical*

En su prólogo, Luis García Montero nos da muchas de las claves para entender *Ciento volando de catorce*. Desde el principio, nos informa que el lector va a encontrar el mundo de Joaquín Sabina desde el género del soneto, no en canciones, pero con la ironía y melancolía propia del andaluz. Ahonda en la faceta personal, haciendo un breve recorrido por su vida, desde que era niño en esa España sórdida de la que quería escapar hasta convertirse en el cantautor exitoso que conocemos. Y nos cuenta algunas anécdotas junto a Rafael Alberti, Benjamín Prado y Javier Egea.

Nombra los libros de Sabina de poesía publicados hasta ese momento, algún poema antiguo de su juventud y de *Ciento volando de catorce*. García Montero tiene claro que Sabina entiende la diferencia que hay entre una canción y un poema, y sabe escribir ambos géneros. Acaba sentenciando que «Joaquín Sabina es cantante y poeta. Por ajustar más: no un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante» (García Montero 8) y termina el prólogo con un soneto propio en el que hace un retrato caricaturesco del propio Sabina.

## 3. *Estudio: una aproximación*

### 3.1. Fuentes, modelos y temas

En *Ciento volando de catorce* se ve aún más las influencias literarias de Sabina que en las canciones. Desde poetas hispanoamericanos del siglo XX como Vallejo o Neruda o españoles como Antonio Machado, Lorca, Cernuda o Alberti; a autores del

Siglo de Oro como Góngora y Lope de Vega. Pero sobre todo, y por encima del resto, la ironía típica de Quevedo gobierna en todos los sonetos.

En estos poemas se repiten los temas recurrentes de las canciones de Joaquín Sabina: el amor, la soledad, la muerte, las drogas, la noche... Pero creemos que son tratados con una ironía y sarcasmo de una forma más profunda. Como dice García Montero en el prólogo, «el mundo de Joaquín es real y matizado porque surge de la melancolía para desembocar en los impulsos irónicos» (12). Esta poesía es completamente urbana, no estamos ante un poeta que admire la naturaleza. En Sabina, la soledad que la ciudad transmite es su fuente de inspiración. Además, el poemario cuenta con un gran número de dedicatorias a amigos del mundo de la cultura: poetas, cantantes, cineastas... Y el mundo taurino, el cual cuenta con un bloque de sonetos completo.

### 3.2. Estilo

Al igual que en las canciones, su influencia de autores del siglo de Oro – Quevedo, sobre todo– se ve de una manera muy clara en su estilo; está lleno de anáforas, antítesis, paralelismos, enumeraciones, paradojas, retruécanos, juegos de palabras...

Usa un léxico culto con la inclusión de latinismos: *introito*, *alter ego*, *prima inter pares*, *ítem*... Y también extranjerismos, sobre todo del inglés: *business*, *You know what I mean*, *baby*, *¿why not?*, *living*... y del francés: *sovoir faire*, *mademoiselles*, *à la recherche du temps*... Pero a la vez destaca por su léxico desenfadado, es decir, usa coloquialismos que podrían ser usados por cualquier persona: *protá*, *bujarrones*, *cantamañanas*, *compay*... Y también expresiones como *Viva el Atleti aunque pierda* o *bicho raro*, incluso se atreve con *ay candel mor* de Chiquito de la Calzada.

Con *Ciento volando de catorce*, por una parte, Sabina quería contentar a los cultos mostrando su capacidad de hacer una estrofa clásica como es el soneto; y por otra, quería acercar a sus seguidores al género poético no haciendo una poesía hermética, sino luminosa, al alcance de la gente, al igual que sus amigos poetas de la experiencia. Esto no quita que a veces utilice en los sonetos un léxico culto y referencias culturales que necesitan cierto conocimiento para entenderlas: escritores, músicos, pintores, directores de cine, personajes históricos, personajes de la literatura, mitología...

### 3.3. Métrica

El poemario está constituido de cien sonetos de catorce versos endecasílabos con rima consonante. El primer cuarteto de los sonetos tiene o rimas abrazadas ABBA o rimas cruzadas ABAB. En el segundo cuarteto la rima cambia, pero comparte esquema con el primero, siendo CDDC cuando el primer cuarteto tiene rimas abrazadas y CDCD cuando el primer cuarteto está formado también por rimas cruzadas. Los tercetos tienen un esquema totalmente libre, la forma que más se repite es EFG EFG, pero también se da EFE EFE, EEF EFE, EFE GFG...

En alguna ocasión, Sabina no tiene reparos en tomarse licencias poéticas y no cumple con la rima consonante. Cuando esto sucede, lo anota a pie de página:

Por más que se nos cruce el mismo cable  
ni yo pierdo las ganas de abrazarlo  
ni él desluce mi arrojito novillero.

El Mundo sería menos transitable  
si no hubiera impostores como Carlo(s)\*  
firmando la columna de Boyero.

\* Licencia poética.

### 3.4. Estructura

Podríamos decir que la obra está dividida en siete bloques. El primero de ellos es “Introito” (I), que consta de un solo soneto que funciona como una especie de *captatio benevolentiae* a la manera de los clásicos, donde habla con modestia de su libro y espera que los cultos lo lean:

Ojalá quien visite este folleto  
sea lego en Chaucespiare y en sor Juana,  
no compite mi boina de paletto  
con el chambergo de Villamediana.

El segundo bloque, “Señales de vida” (II-XIX), es el más autobiográfico. Empieza con el soneto II “Sonatas y coturnos”, que es una reescrita de “Retrato” de Antonio Machado:

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.

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Prosigue con sonetos en los que habla de su pasada vida de excesos, la que recuerda con amargura y añoranza. Por ejemplo, el soneto V “¡Qué bueno era!”:

Quise viajar a todas las ciudades,  
divorciarme de todas las casadas,  
robarle al mar su agónico perfume.

Y apuré vanidad de vanidades,  
después de demasiadas madrugadas,  
el puré de cicuta que resume.

El bloque “Seis dedos en la llaga de Tomás y un brindis a la sombra de Antoñete” (XX-XXVI) está íntegramente dedicado a la tauromaquia, seis en concreto a José Tomás y el último a Antoñete, a modo de microestructuras. En estos sonetos se alaba la figura del torero, se ve claro en el XXI dedicado a José Tomás:

José Tomás canta como Tiziano,  
levita como dios, saca de quicio,  
se venga del bochorno del verano,  
prende un horno sin juegos de artificio.

“Pies de foto” (XXVII-LXIII) es el más largo y el que está en medio del poemario. El grueso lo constituyen poemas dedicados a amigos, desde desconocidos a nombres del mundo de la literatura, música o del cine, a los que les hace un retrato o cuenta anécdotas vividas con ellos. También hay a enemistades, como el dedicado a Alfonso Ussía (XL) y Paco Umbral (XLVI). Hay una microestructura formada por los sonetos XXXVIII “Enrique y Granda” y XXXIX “A Sabicas” a modo de representación del disco que el cantautor y el guitarrista publicaron en 1990 titulado *Nueva York-Granada*. Otra microestructura interna sería la formada por los poemas XLI “Ay, Carmela” y XLII “Ay, Rocío”, dedicados a sus dos hijas; también podríamos incluir aquí el siguiente, el XLIII “Para dormir a la princesa Irene”, dedicado a su ahijada, la hija de su guitarrista y productor Pancho Varona. Hay otra estructura en los sonetos LVI “Bares”, LVII “Conmigo vais” y LVIII “Que no llevan a Roma”, ya que son enumeraciones de bares, amigas y ciudades respectivamente. El último poema, LXIII “Sessanta e nove”, podría funcionar a modo de conclusión. Destacamos el dedicado a Rafael Alberti (XLVII), con quien pudo compartir amistad en los últimos años del poeta andaluz:

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.

“Benditos Malditos Malditos Benditos” (LXIV-LXXXIII) es una serie dividida en dos: los sonetos pares se titulan “Benditos malditos” y los impares “Malditos benditos”, siendo diez sonetos cada uno, unos veinte en total. Todos los versos son enumeraciones. En los sonetos de “Benditos malditos” Sabina bendice las cosas por las que la vida tiene sentido y en la mayoría de las veces pasan desapercibidas o no se valoran:

Bendito sea el sello de los sobres  
de las cartas que llegan a tus manos,  
la sopa del cocido de los pobres,  
la ropa que te quitan los veranos.

Benditos sean los gordos maricones,  
el himen de las tímidas lesbianas,  
los locos que se creen Napoleones,  
los mocos que se comen las fulanas.

Mientras que en los sonetos de título “Malditos benditos” hace lo contrario, maldice las cosas malignas de la vida y que generalmente están valoradas por la sociedad:

Malditas sean las cuentas al contado,  
los tipos de interés, el finiquito,  
las leyes de la selva del mercado,  
los talibanes del último grito,

la viga en la retina del más ciego,  
los lagartos orondos y felices,  
los que dejan el luego para luego,  
la sagrada familia con lombrices.

En el bloque “Quien lo probó lo sabe” (LXXXIV-IC), cuyo nombre proviene del soneto de Lope de Vega, Joaquín Sabina trata el amor, sobre todo desde el desamor, en la más absoluta amargura. El soneto XCIII “Puntos suspensivos” lo refleja muy bien:

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.

Por último, con “And last but not least” (C) acaba el poemario como lo empezó, con un bloque con un solo soneto donde alaba al lector por haber llegado hasta el final. Con la modestia del principio, tacha los poemas como “coartada”:

¿Mi lema? no me queman luego escribo,  
mi tormento el acento y mi coartada  
estos ciento volando de catorce.

Podríamos decir que el primer bloque (“Introito”) y el último (“And last but not least”) tienen la función de introducción y cierre al contar solo con el primer y último soneto del libro respectivamente. Al ser siete número impar, el cuarto bloque “Pies de foto” constituye el centro del poemario.

### 3.5. Referencias culturales: frontera entre la realidad y la ficción

*Ciento volando de catorce* es un poemario donde los sonetos dedicados a amigos del mundo de la cultura tienen una fuerte importancia. Hay poemas dedicados a escritores contemporáneos: Alberti (XLVII), Fernando Savater (XLV), Antonio Muñoz Molina (LXII), Luis García Montero (XIII) y Almudena Grandes (XIII). Otros dedicados a cantantes y músicos: Sabicas (XXXIX), Enrique Morente (XXXVIII), Pablo Milanés (XLIV), Javier Krahe (L), Enrique Urquijo (LXX y LXXI) y Andrés Calamaro (XXXVI). Existen sonetos dedicados a directores de cine: uno a Luis García Berlanga (LIII), otro a José Luis García Sánchez y Rafael Azcona (LII) y otro a Santiago Segura y Luis Alegre (LXIV). Por otro lado, en el mundo de la tauromaquia

hay uno a Antoñete (XXVI) y seis a José Tomás (XX-XXV). En cuanto a los críticos, alaba a Carlos Boyero (XXXVII), pero carga duramente contra Alfonso Ussía (XL) y Paco Umbral (XLVI), por haberle hecho malas críticas en su día.

A parte de las dedicatorias, hay menciones a nombres del mundo de la cultura. Aparecen escritores como Garcilaso (XLVII), Cervantes (LXXXII), Shakespeare (I), Quevedo (XII y XV), Sor Juana (I), Bécquer (LV), Baroja (XXVIII)... y homenajes a Rubén Darío, Vallejo, Neruda, Miguel Hernández o Gil de Biedma. También se cita a muchos cantantes y músicos como Sting (XXXVI), Ana Belén (XLVI), Ramoncín (XLVI)... Los directores de cine también aparecen, como Billy Wilder (LXXIII), Scorsese (XXXI), Pedro Almodóvar (LII)... Del mundo taurino se nombra a Joselito (XXII), Curro Romero (XLIV), Manzanares (XXII), Enrique Ponce (XXII)... Los pintores también aparecen, como Apeles (XXXV), Leonardo da Vinci (LXXIII), Tiziano (XXI), Rubens (LXXVI), Picasso (XLVII)...

En este poemario hay muchísimas referencias culturales que requieren un mínimo de conocimiento para poder llegar a entenderlas. Entre las literarias, por ejemplo, utiliza la expresión “París con aguacero” (LXXIII) del poema “Piedra negra sobre una piedra blanca” de César Vallejo; el verso “entre su soledad y mis asuntos” recuerda a Miguel Hernández; o “el sino de los Álvaro discretos” remite a la obra de teatro *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. Es interesante la cantidad de referencias que hay al *Quijote*: Isla barataria (XI), Duelos y quebrantos (XII), Dulcinea (XV y XLII), Rocín de don Quijote (XXI). Aparecen también personajes literarios de múltiples obras: Aureliano (XI), Romeo y Julieta (XXIX), Rocambole (LXVII) Calixto (LXVIII), Melíbea (LXVIII)... Las películas de cine aparecen de forma explícita: Guerra de los mundos (XV), El cartero llama dos veces (XV), El apartamento (LI), El padrino (LI), Lo que el viento se llevó (LI), Frankenstein (LI)... También se nombran personajes de la actualidad en que se escribieron los poemas como el Clan de los Pelayo (XIV), Rappel (XXVII) o Bill Gates (C). Aparecen personajes históricos como Galileo (LXIII), Napoleón (LXXII), Billy the Kid (XXXI), Al Capone (XXVII)... Y mitológicos: Afrodita (VIII), Minotauro (XX), Odiseo (LXIII), Aquiles (LXXII)... Sabina tampoco repara en nombrar los cuadros de la historia del arte: Monna Lisa (III), Meninas (LXXIV).



#### 4. La presencia de la música: cuatro poemas a músicos

La verdadera profesión de Joaquín Sabina es cantante, por tanto, no olvida dar importancia a la música en el poemario. Encontramos importantes referencias a la música popular en general; Sabina titula un soneto como “La flor de la candela” (LXXXVI) en lugar de “La flor de la canela”, título de la canción de María Dolores Pradera; o utiliza el título del tango de Gardel “Adiós muchachos” para el soneto LII.

Su música también está presente; por ejemplo, cita canciones como “Dieguitos y Mafaldas” en “Dentro de un tiempito”. Pero lo que más hará es reescribir canciones para hacer sonetos. El poema titulado “Este adiós” que usó como introducción para la canción “Nos sobran los motivos” se transformará finalmente en “Este ya” de *Ciento volando de catorce*. El soneto LI “Así estoy yo sin ti” podríamos decir que es otra reescritura, en este caso de la canción del mismo título. Del mismo modo, LXXXIV “Ni con cola” parte de la pieza “40 Orsett Terrace”. También hace el proceso en sentido inverso, adapta poemas de *Ciento volando de catorce* posteriormente como canción. Con el soneto “Puntos suspensivos” forma casi entera la letra de la canción “Agua Pasada” y más tarde lo usó de introducción para la nueva versión de “Cerrado por derribo” del álbum en directo *500 noches para una crisis*.

Vamos a destacar cuatro de los sonetos que tiene dedicados a músicos ya fallecidos y que fueron compañeros de profesión. Dos son del flamenco, Enrique Morente y Sabicas; otro cantautor como él, Javier Krahe; y el último forma parte del pop, Enrique Urquijo.

##### 4.1. “Enrique y Granada” (XXXVIII)

Sabina y Morente profesaron una gran amistad, este poema es una muestra de ello. Este soneto forma con el siguiente, el XXXIX dedicado a Sabicas, una estructura interna a modo de representación del disco *Nueva York-Granada* que editaron juntos el cantaor y el guitarrista en 1990.

Usa el demostrativo como medio de deixis *ad oculos*, una referencia en el momento del acto comunicativo, es decir, en el momento en que Morente canta junto a Sabicas, que está a su lado. Hace un retrato del cantaor en el momento en que canta, por eso, lo describe con un “compás que se juega la vida”, como si cada vez que canta se estuviera jugando la vida en ello; o “ese sentarse para estar erguido”, la postura de Enrique Morente siempre era sentado, pero a la vez con su voz estaba de pie. También

hay una referencia a su hija Estrella Morente en el verso “esa estrellita malacostumbrada” y a su Granada natal: “ese palique entre Enrique y Granada”, como si tuviera una conversación con su propia ciudad en el momento en que canta.

#### 4.2. “A Sabicas” (XXXIX)

En el caso de este soneto, Sabina y Sabicas no se conocieron, pero está compuesto desde su admiración al guitarrista. En él, vuelve a usar la técnica del retrato con el demostrativo como anáfora. Habla de su gran técnica a la hora de tocar la guitarra en “esos arcanos de tonadillero / ese remanso en mitad del barullo”. Sabicas vivió un tiempo en Nueva York, por eso dice en el quinto verso “ese que pisa quintas avenidas”, en referencia a la avenida de la ciudad. Tuvo que exiliarse debido a la Guerra Civil, de ahí que utilice la expresión “con los papeles que nunca le han hecho”, refiriéndose a los documentos pertinentes para su vuelta a España. Como hemos visto, la ironía está presente en toda la obra de Sabina, y aquí hace un juego irónico sobre el anillo que siempre llevaba Sabicas; no lo llevaba en el meñique como dice en el verso “ese pedrusco en el dedo meñique”, sino en el dedo anular.

Este soneto, al igual que el anterior, tiene la función de representar el disco de *Nueva York-Granada* que publicaron Morente y Sabicas, pero en el lado de Sabicas y Nueva York. Aparece esta referencia en el último verso “ese Sabicas tocándole a Enrique”.

#### 4.3. “A sílabas cuntadas” *Para Javier Krahe* (L)

Joaquín Sabina siempre ha considerado a Javier Krahe como uno de sus maestros en el género de la canción. En este soneto se aprecia su admiración hacia él. Adjunta el manifiesto que aparece al inicio del *Libro de Alexandre*, en el que se privilegia el mester de clerecía (literatura culta) frente al mester de juglaría (literatura popular). Aquí Sabina con este inicio está comparando las letras de Krahe con el mester de clerecía por su rigor a la hora de escribir, tanto, que era capaz de renunciar a un buen verso por el ritmo o la rima. Sabina sin embargo, estaba en desacuerdo y privilegiaba antes el significado de los versos, por tanto se atribuye a sí mismo como mester de juglaría. Usa la ironía con la expresión “a sílabas cuntadas”, usándola para hablar del ímpetu de Krahe con las medidas de los versos, además dice “cuntadas” en lugar de “contadas” para darle un carácter más arcaico a la palabra.

En “A mí también me falta tu gambito / de dama y los rigores de tu labia” Sabina dice claramente que él nunca podrá superar los dotes de Krahe a la hora de escribir además de su humor. En “La purga, el catalejo de mi canto” se refiere a que muchas veces le ha ayudado a la hora de componer canciones. Con el verso “el prota al alimón de mi novela” Sabina se refiere a la novela negra que decidieron escribir juntos sin éxito. Estuvieron tres días y solo consiguieron ponerse de acuerdo en que sería un detective que vivía en el primer piso del Empire State. Tira de ironía con la edad de Krahe a decir que es el padrino de su hija en el verso “el padrino más viejo de Carmela”.

#### 4.4. “Malditos Benditos IV” *Para Enrique Urquijo* (LXXI)

En este soneto, Sabina recuerda a Enrique Urquijo, cantante de Los Secretos y una de las figuras emblemáticas de la *movida madrileña*, que falleció por una sobredosis en 1999. Para el ubetense fue una triste pérdida para el mundo de la cultura en nuestro país y le rinde este homenaje.

Sabina maldice a quien daña el idioma en cada verso y a la vez está dignificando la música de Urquijo en los dos primeros: “Maldita sea el alma desalmada / de quien tizna el idioma en cada verso”. En “la infame Malasaña-malasombra” hace un juego de palabras maldiciendo el barrio de Malasaña de Madrid donde encontraron muerto a Enrique y en “las puertas de portales sin salida” nombra a los portales porque fue en un portal exactamente donde estaba su cuerpo. En el último verso, “las uñas de los ojos de las gatas” hace un homenaje a su canción “Ojos de gata” y al mismo tiempo a la novela de Caballero Bonald *Ágata ojo de gato*.

## Conclusiones

Llegados a este punto, podemos decir que tenemos dos posibilidades sobre la identidad de nuestro autor: ¿Joaquín Sabina es solo un cantautor con dotes literarias, es decir, un autor de canciones capaz de escribir tanto una canción, como un soneto, como versos satíricos? ¿O es un poeta que, por circunstancias biográficas, ha acabado siendo cantante y tiene la capacidad de escribir ambos géneros? En nuestro caso, creemos que Sabina es ante todo un poeta, un poeta que sabe escribir tanto letras de canciones como poemas, y que a la hora de la redacción de ambos géneros lo hace de forma diferente. Aún así, sus letras y sus poemas están contaminados entre ellos, es decir, reciben interferencias uno del otro: no puede evitar dejar rastro de la poesía en su música ni de la música en su poesía.

Otra posibilidad sería pensar que estamos ante dos creadores distintos: el Sabina cantante y el Sabina poeta. Ángel González en la presentación de *Ciento volando de catorce* daba su opinión sobre esta cuestión: «Quizá no sea oportuno ni siquiera relacionarlos; hay parentescos, pero son dos creadores distintos que no se deben nada el uno al otro, y además el cantante ha perjudicado al poeta que hoy leemos» (Torres 1). En nuestra opinión, no estamos ante dos creadores, sino ante uno solo, como afirma García Montero en su prólogo: «Joaquín Sabina es cantante y poeta. Por ajustar más: no un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante» (8). Pero termina diciendo que «no nos engañemos, porque Joaquín respeta demasiado a la poesía, y no está dispuesto a jugar la partida hipócrita del cantante de éxito que cambiaría sus discos, su público y su fama por un plato de musas solitarias y purísimas» (9). Es decir, estamos ante un trabajo de un artista interdisciplinar cuya verdadera profesión es la de cantante, sabe perfectamente que su sitio en realidad es la música, el escenario, aunque haya coqueteado con la poesía. En definitiva, es un mismo creador capaz de componer dos géneros distintos con analogía entre ellos, es decir, hay mucha música en su poesía y mucha poesía en su música. De tal manera que opinamos que muchas de sus canciones tienen más riqueza lírica que la mayoría de sus poemas.

Con respecto a *Ciento volando de catorce*, a través de sus cien sonetos, Sabina nos descubre sus pensamientos y sentimientos. Su visión agria, amarga, melancólica de la vida que respira siempre sobre su obra está aquí más presente que nunca. De igual forma, nos muestra abiertamente sus gustos por medio de todas las referencias culturales que menciona a lo largo del poemario. En otras palabras, podríamos decir que

nos presenta su discoteca, su biblioteca e incluso su filmoteca. Este libro será un antes y un después en su carrera, ya que a partir de su publicación dedicará más tiempo a la poesía y menos al género de la canción. Un dato interesante es que desde el 2001 –fecha de publicación de *Ciento volando de catorce*– hasta hoy ha llegado a publicar más libros que discos.

Con este trabajo, creemos que hemos dado la importancia que merecía esta obra. Debido a la extensión del trabajo, el análisis que hemos hecho es aproximativo, aún hay mucho que analizar sobre ella. Por ello, dejamos abierta la posibilidad en un futuro de poder completar este estudio.

## Bibliografía

ALONSO, SILVIA. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

ALONSO, SILVIA. “Introducción”. *Música y literatura: estudios comparativos y semiólogos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco, 2002, páginas 7-26.

BARBERO, SONIA BEATRIZ Y MALIK DE TCHARA, CECILIA. “La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice ‘poeta’”, *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 7 (2015).

CARRERO ERAS, PEDRO. “El tema del amor en las canciones de Joaquín Sabina”, *Pliegos de la Ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología* 7 (2004): 78-94.

CELAYA, GABRIEL. “La poesía oral”, *Revista de Occidente* 23 (1965): 208.

GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA. “La enunciación lírica en las canciones de Joaquín Sabina: desdoblamiento del yo”. *XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, París: 2007. Páginas 158-159.

GARCÍA MONTERO, LUIS. “El mundo de Joaquín Sabina”. *Ciento volando de catorce*, Joaquín Sabina. Madrid: Visor libros, 2001, páginas 7-15.

GIL DE BIEDMA, JAIME. “Como en sí mismo, al fin”. *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica, 1994, páginas 383-398.

IRAVEDRA, ARACELI. *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor Libros, 2007.

KRAMER, LAWRENCE. “Música y poesía: Introducción”. *Música y literatura: estudios comparativos y semiólogos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco, 2002, páginas 29-62.

MENÉNDEZ FLORES, JAVIER. *Joaquín Sabina: perdonen la tristeza*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 2000.

PÉREZ COSTA, LOLA. “La melancolía en la obra de Joaquín Sabina”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 26 (2004).

ROMANO, MARCELA. “A voz en cuello: La canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad”. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, ed. Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. Buenos Aires: Biblos, 1994, páginas 55-68.

RUWET, NICOLAS. “Función de la palabra en la música vocal”. *Música y literatura: estudios comparativos y semiólogos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco, 2002, páginas 63-92.

SABINA, JOAQUÍN. *Ciento volando de catorce*. Madrid: Visor libros, 2001.

SABINA, JOAQUÍN Y MENÉNDEZ FLORES, JAVIER. *Sabina en carne viva: yo también sé jugarme la boca*. Barcelona: Ediciones B, 2006.

TORRES, ROSANA. “Joaquín Sabina publica su poesía y dedica sonetos a cineastas y escritores”. *El País*. 24-10-2001: Cultura.

ZUMTHOR, PAUL. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.

## Apéndices

### 1. Poemas citados en el punto I.5.

#### II SOTANAS Y COTURNOS

*Para Joaquinito Curbelo, con caballitos de cartón*

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.

#### VIII CON TAN POQUITA FE

Los dioses callan, la canalla insiste,  
el ying y el yang bordan el paripé;  
el tiempo es un rufián, la carne triste,  
gran señor el plebeyo Mallarmé.

Ronca en mi cama la mujer que amo  
y que me ama, qué sé yo por qué,  
nada le debo, nada le reclamo,  
¿a quién rezar con tan poquita fe?

Y, sin embargo, aquí de madrugada,  
con mi escocés, mi pomo y mi pajita,  
no me amargo con tintos de verano.

La mortaja de mi última posada  
si la encargo será cuando Afrodita  
requisite la baraja de mi mano.



**X**  
**EL GRAN HERMANO**

¿A quién embaucará tu gorgorito  
y esa *pos* de gallito de taberna?  
¿La voz? si no te queda ni un hilito,  
y no me hagas hablar de la entrepierna.

Hazte un favor, dime que estás herniado  
de parodiar parodias de ti mismo,  
que un pendejo te quita lo bailado,  
que el espejo, en lugar de un espejismo,

te devuelve una tos, un higo chumbo,  
un muñón con goteras en la olla,  
un veterano narizón sin rumbo,

un *sans culotte* con joyas, un gusano,  
uno más de los tontos de la polla  
que no follan por ver *El gran hermano*.

**LIV**  
**ELÍGEME**

La noche de Madrid firma postales  
de ventanas con tedio en cada ojera,  
zarcillos de bananas tropicales,  
fulanas de canana en bandolera.

La noche de Madrid, a san Vicente  
Ferrer enreda en su tisú de araña,  
la noche de Madrid, bella durmiente  
que no puede dormir en Malasaña.

La noche de Madrid, cuando está seca,  
se pide en el Elígeme otra copa,  
harta del chun da chun de discoteca...

los dedos de un cupido tabernario  
le quitan los tacones y la ropa  
cuando se sube en pedo al escenario.

**LVI  
BARES**

*Para Julio Sánchez*

Complot, champú, les deux magots, la biela,  
morocco, el rinconcillo, los cabales,  
alexis, bienvenido, el sol, candela,  
magic, la bovia, flash, los inmortales,

la aurora, la mandrágora, el molino,  
el café comercial, el candelero,  
la buhardilla, el pastís, el rey del vino,  
el oasis, el plata, el burladero,

tenampa, los grabieles, la oficina,  
el avión, la mordida, el piano bar,  
zambra, la noche, satchmo, la cantina,

san luis, el floridita, la taberna,  
troubadour, la comanche, el paladar,  
la luna, el chino, clásica y moderna.

**LVIII  
QUE NO LLEVAN A ROMA**

La Habana, Londres, Fez, Venecia, Lorca,  
Nápoles, Buenos Aires, Sinaloa,  
Guanajuato, Madrid, Gijón, Menorca,  
Ronda, Donosti, Marrakesh, Lisboa,

Cádiz, Granada, Córdoba, Sevilla,  
Úbeda, Vigo, Tánger, Zaragoza,  
Cartagena, Vetusta, Melipilla,  
Montevideo, Cáceres, Mendoza,

Macondo, Esparta, Nínive, Comala,  
Praga, Valparaíso, Guatemala,  
Samarcanda, Bagdad, Lima, Sodoma,

Liverpool, Tenerife, Petersburgo,  
Nueva Orleáns, Atenas, Edimburgo,  
cien caminos que no llevan a Roma.

**LXIV**  
**BENDITOS MALDITOS I**

*Para Santiago Segura y Luis Alegre*

Benditas sean las bajas pasiones  
que no se rajan cuando pintan sables,  
los labios que aprovechan los rincones  
más olvidados, más inolvidables.

Bendito sea el libro de la calle,  
los viejecitos verdes con petaca,  
las medias con costura, qué detalle,  
los quitapenas que dejan resaca,

las marujitas que pierden al bingo,  
los descendientes de los animales,  
los miércoles con ropa de domingo,

los adustos, los dandys insolventes,  
los justos que parecen subnormales,  
los iguales a mí, los diferentes.

*2. Poemas citados en el punto II.4.*

**XXXVIII**  
**ENRIQUE Y GRANADA**

Ese compás que se juega la vida,  
esa agujeta pinchando el vacío,  
esas falsetas hurgando en la herida,  
esa liturgia del escalofrío.

Esa arrogancia que pide disculpa,  
ese sentarse para estar erguido,  
ese balido ancestral de la pulpa  
del corazón de un melón desnutrido.

Esa revolución de la amargura,  
ese carámbano de pez espada,  
ese tratado de la desmesura.

Esa estrellita malacostumbrada,  
ese Morente sin dique ni hartura,  
ese palique entre Enrique y Granada.

**XXXIX**  
**A SABICAS**

Ese gitano de faca y sombrero,  
esa vitola de rey en lo suyo,  
esos arcanos de tonadillero,  
ese remanso en mitad del barullo.

Ese que pisa quintas avenidas  
con los caireles de un dios en barbecho,  
sin la quincalla de las despedidas,  
con los papeles que nunca le han hecho.

Ese despecho de etrusco de Marte,  
ese bastón para andar por derecho,  
ese pedrusco en el dedo meñique.

Ese que guarda el secreto del arte,  
en la botica más *jonda* del pecho,  
ese Sabicas tocándole a Enrique.

**L**  
**A SÍLABAS CUNTADAS**

*Para Javier Krahe*

*Mester traygo feroso non es de ioglaría  
mester es sin pecado que es de clerezia  
fablar curso rimado por la quadern[a] [u]ia  
a silauas cuntadas que es grant maestría.*

**LIBRO DE ALEXANDRE**

No dejaré sin contestar tu carta  
a sílabas cuntadas, maestría,  
que le debemos, buen rayo te parta,  
entrambos al mester de germanía.

Derogo desde el alma del delito,  
el blindaje contrito que te agravia:  
a mí también me falta tu gambito  
de dama y los rigores de tu labia.

¿Con quién bailar la jota en esperanto?  
Sigues siendo mi gripe, mi vacuna  
y el *prota* al alimón de mi novela.

La purga, el catalejo de mi canto,  
mi murga, mi aparejo de fortuna  
y el padrino más viejo de Carmela.

**LXXI**  
**MALDITOS BENDITOS IV**

*Para Enrique Urquijo*

Maldita sea el alma desalmada  
de quien tizna el idioma en cada verso,  
el zumo de carcoma congelada,  
las vírgenes de Lourdes del Inverso.

Maldita sea España con verrugas,  
la infame Malasaña - malasombra,  
el sol que te aplicó la ley de fugas,  
el traidor inconfeso que te nombra.

Malditos sean los daños a terceros,  
las once de los doce de febreros,  
el nudo de la sogá que nos atas,

las puertas de portales sin salida,  
los pianos mellados de la vida,  
las uñas de los ojos de las gatas.

*3. Reescritura de soneto punto II.4.*

3.1. Introducción para la canción “Nos sobran los motivos”

**ESTE ADIÓS**

Este adiós no maquilla un hasta luego,  
este nunca no esconde un ojala,  
estas cenizas no juegan con fuego,  
este ciego no mira para atrás.

Este notario firma lo que escribo,  
esta letra no la protestaré,  
ahórrate el acuse de recibo,  
estas vísperas son las de después.

A este ruido tan huérfano de padre  
no voy a permitirle que taladre  
un corazón podrido de latir.

Este pez ya no muere por tu boca,  
este loco se va con otra loca,  
estos ojos no lloran más por ti.

3.2. Poema de *Ciento volando de catorce*

**XCVIII**  
**ESTE YA**

Este ya no camufla un hasta luego,  
esta manga no esconde un quinto as,  
este precinto no juega con fuego,  
este ciego no mira para atrás.

Este notario avala lo que escribo,  
estas vísperas son del que se fue,  
ahórrate el acuse de recibo,  
esta letra no la protestaré.

A este escándalo huérfano de padre  
no voy a consentirle que taladre  
un corazón falto de ajonjolí.

Este pez ya no muere por tu boca,  
este loco se va con otra loca,  
este masoca no llora por ti.

# Índice analítico

## 1. Nombres propios

### 1.1. Escritores

- Aitana (¿hija de Alberti?) (XLVII)
- Alberti (XLVII)
- Antonio Muñoz Molina (LXII)
- Baroja (XXVIII)
- Bécquer (LV)
- “Benjamín” → Benjamín Prado (XLVII)
- Cela (XLVI)
- Cervantes (LXXXII)
- “Chakespeare” → Shakespeare (I)
- Cyrano (LXIII)
- Esquilo (LXXIII)
- Federico (¿García Lorca?) (XLVII)
- Fernando Savater (XLV)
- García Montero (XLVII)
- Garcilaso (XLVII)
- Mallarmé (VIII)
- Quevedo (XII y XV)
- Rubén Darío (LXIII)
- Sor Juana (I)
- Violante (LXIII)
- Voltaire (XLV)

### 1.2. Cantantes y músicos

- Ana Belén (XLVI)
- Calamaro (XXXVI)
- Antonio García De Diego (LXVIII)
- Discepolín (XXXVI)
- Enrique Morente (XXXVIII)
- Enrique Urquijo (LXX y LXXI)
- Javier Álvarez (LXI)
- Javier Krahe (L)
- Joaquín Varona: soneto hecho a medias con Pancho Varona (LV)
- José Alfredo (XCVI)
- Lolita (LV)
- Massiel (LII)
- Pablo Milanés (XLIV)
- Prince (XXXVI)
- Ramoncín (XLVI)

- Román (LXVIII)
- Rosa León (ded. De “Benditos Maltidos Malditos Benditos”)
- Sabicas (XXXIX)
- Sting (XXXVI)
- Varona (LXVIII)
- Zapata (LX)

### 1.3. Artistas o referencias al arte

- Apeles (XXXV)
- Durero (LXXXII)
- Gaudí (LXXIII)
- Leonardo (LXXIII)
- Meninas (LXXIV)
- Monna Lisa (III)
- Picasso (XLVII)
- Rubens (LXXVI)
- Tiziano (XXI)

### 1.4. Directores de cine o referencias cinematográficas

- Berlanguita: Berlanga (XLVI)
- Billy Wilder (LXXIII)
- El cartero llama dos veces (XV)
- Fernando bizqueando (¿Fernando Trueba?) (LII)
- Guerra de los mundos (XV)
- LI lleno de referencias cinematográficas
- Luis García Berlanga (LIII)
- Pedro Almodóvar (LII)
- Pepe Luis García Sánchez y Rafael Azcona (LII)
- Pericos (¿Pedro Almodóvar?) (XXXI)
- Santiago Segura y Luis Alegre (LXIV)
- Scorseses (XXXI)

### 1.5. Toreros

- Antoñete (XXVI)
- Curro Romero (XLIV)
- Gallito (XXV)
- José Tomás (XXI)
- Joselito (XXII)
- Juan (XXV)
- Luis Miguel Encabo (LXVIII)
- Manzanares (XXII)
- Ponce (XXII)
- Sierpes (XXII)



## 1.6. Críticos

- Alfonso Ussía (XL)
- Carlos Boyero (XXXVII)
- Paco Umbral (XLVI)

## 1.7. Personajes de ficción

- Aladino (XLII)
- Aureliano (XI)
- Calixto (LXVIII)
- Clark Kent (LXXV)
- Don Mendo (XL)
- Dorian Gray (III)
- Drácula (XCII)
- Gulliver (XXXVI)
- Los Picapiedra (LXXXII)
- Melibea (LXVIII)
- Pepito Grillo (LXVIII)
- Peter Pan (III)
- Quasimodo (LXVIII)
- Robinsones (LXXIV)
- Rocambole (LXVII)
- Romeo y Julieta (XXIX)
- Supermanes (LXXV)

## 1.8. Personajes históricos o de actualidad

- Al Capone (XXVII)
- Bill Gates (C)
- Billy the Kid (XXXI)
- Buda (XX)
- C.E.D.A. (XL)
- Clan de los Pelayo (XIV)
- “Evita Pezón” → Evita Perón (XCV)
- Galileo (LXIII)
- José María Cámara (LXXII)
- Napoleón (LXXII)
- Rappel (XXVII)

## 1.9. Mitología

- Afrodita (VIII)
- Aquiles (LXXII)
- Minotauro (XX)
- Odiseo (LXIII)

- Sísifo (III)

#### 1.10. Referencias al *Quijote*

- Duelos y quebrantos (XII)
- Dulcinea (XV y XLII)
- Isla barataria (XI)
- Rocín de don Quijote (XXI)

#### 1.11. Marcas

- Black and decker (LV)
- Coca-cola (LXXX)
- DYC (XXXIII)
- JB (LXXX)
- Turrón Xixona (XVIII)

#### 1.12. Periódicos

- El Mundo (XXXVII)
- El País (XLVI)

## 2. *Léxico*

### 2.1. Latinismos

- *Alter ego* (XXVII)
- *Coitus interrupto* (I)
- *Introito* (nombre primer bloque)
- *Ítem* (XLIX)
- *Prima inter pares* (XLI)
- *Vademécum* (IC)

### 2.2. Extranjerismos

- *À la recherche de temps* (XI)
- *And last but not least* (nombre ultimo bloque)
- *Brother* (XLIV)
- *Business* (LII)
- *C'est à dire* (LXXV)
- *Ciao* (LXXVII)
- *Crowl* (LXXXIV)
- *Dandys* (LXIV)
- *Desabertzala la kale borroka* (XLV)
- *Eau de sobac* (LXI)
- *Els quatre gats, sense rauza ni frenos* (LVIX)
- *Eppur si mouve* (LXIII)

- *Fanfarró* (LVIX)
- *Fashion* (XXXVI)
- *For ever* (XXXVI)
- *Gori-gori* (V)
- *Hall* (LXXXIII)
- *Living* (LXXXIII)
- *Look* (III)
- *Mademoiselles* (LXXXIX)
- *Monday's night fever* (XXXVI)
- *Or not to be* (IC)
- *Parker* (LV)
- *Pied noir* (XXXIV)
- *Porco governo, piove* (LXIII)
- *Rip* (V)
- *Rock and roll* (XXIV)
- *Samsonite* (LV)
- *Sans culotte* (X)
- *Sessanta e nove* (LXIII)
- *Sexi star* (XXIX)
- *Sine qua non to be* (IC)
- *Savoir faire* (XXX)
- *Spleen* (XLVI)
- *Té el cutis més clar* (LVIX)
- *Tweed* (XXX)
- *Vis à vis* (XLVI)
- *¿Why not?* (LXXVI)
- *You know what I mean...baby* (LXIII)

### 2.3. Coloquialismos

- *Ay cander mor* (XXVII)
- *Bajarrones* (LV)
- *Bicho raro* (XXXVI)
- *Cantamañanas* (LXXXVIII)
- *Carantoña* (IV)
- *Chingón* (V)
- *Compay* (LII)
- *Cursi* (XL)
- *Enfurrúñas* (XLI)
- *Fartas* (LXXVI)
- *Follan* (X)
- *Garapulos* (IX)
- *Gorgorito* (X)
- *Guasigtona* (XLI)

- Hashish (XVI)
- La marimorena (XXXIV)
- Manga por hombro (IV)
- Me como el coco (LXXXIV)
- No se me vio el plumero (VII)
- Okupa (XXV)
- Paripé (VIII)
- Pelma (XL)
- Pinchauvas (LXXXVIII)
- Pos (X)
- Prota (L)
- Puto com: en lugar de punto com (XII)
- Ramplón (XL)
- Viva el Atleti manque pierda (LXVI)