

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## LA PROTESTA POLÍTICA EN EL CANCIONERO DE JOAQUÍN SABINA: ANÁLISIS DE UN “NO TEMA” Y REFLEXIONES ACERCA DE UN COMPROMISO APOLÍTICO

Political protest in Joaquín Sabina’s songbook: “no theme” analysis and reflections on an apolitical engagement

---

JAVIER SOTO ZARAGOZA  
Universidad de Almería (España)

[javiersoto@ual.es](mailto:javiersoto@ual.es)

Recibido: 10 de abril de 2023

Aceptado: 26 de septiembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0002-1191-8947>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.26462>

N. 22 (2023): 623-645. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Este artículo se interesa por una dimensión muy poco estudiada de las letras del cantautor español Joaquín Sabina, pues se cuestiona dónde queda en su cancionero una protesta política que resulta un tema clave en la obra de los cantautores españoles de su generación. A partir de ese interrogante, se examinan algunas letras de *Inventario* (1978), su primer álbum y por tanto el más próximo a la época de la canción protesta, para comparar su actitud con la de estos otros cantautores. Posteriormente, se presta atención al resto de su cancionero para descubrir cómo la inclinación por el compromiso político se perdió pronto. Por último, se explica que el compromiso en el cancionero de Sabina está más relacionado con la defensa, a través de su representación, de la vida que se inauguró en España tras el fin de la dictadura franquista.

**PALABRAS CLAVE:** Joaquín Sabina, canción de autor, canción protesta, protesta política, compromiso.

**ABSTRACT:** This article analyses a very shallow studied dimension of Spanish singer-songwriter Joaquín Sabina’s lyrics, since it questions where political protest, a key theme in the work of the Spanish singer-songwriters of his generation, remains in his songbook. Based on this question, some lyrics from *Inventario* (1978), his very first album and therefore the closest to the period of the protest song, are examined to compare his attitude with that of that of these other singer-songwriters. Afterwards, attention focuses on the rest of his songbook to discover how the penchant for political engagement was soon lost. Finally, it is explained that the engagement in Sabina’s songbook is more related to the defence, through its representation, of the life that began in Spain after the end of the Francoist dictatorship.

**KEYWORDS:** Joaquín Sabina, Singer-songwriter song, Protest song, Political protest, Engagement.

## INTRODUCCIÓN, CORPUS Y METODOLOGÍA<sup>1</sup>

Como es bien sabido, la canción de autor tiene en España su germen en la canción comprometida políticamente (Romano, 2002; García Candeira, 2021: 103-106) y esta, a su vez, en la poesía social (Prieto de Paula, 2010, 2021; Iravedra, 2021: 61-62). Por su edad, Joaquín Sabina (Úbeda, 1949) pertenece a la generación<sup>2</sup> de los cantautores que, como Joan Manuel Serrat o Luis Eduardo Aute, prestaron su voz a la defensa de las libertades, a la persecución de un presente y un futuro mejores; sin embargo, en la obra del ubetense apenas traslucen estas motivaciones temáticas. En muchos aspectos Sabina no es un cantautor al uso, algo de lo que se ha mostrado ciertamente orgulloso (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 135), y en este caso esa condición de *rara avis* del género<sup>3</sup> se traduce en la ausencia en sus letras del contenido de protesta tan identificado con la canción de autor, de ahí que sea posible calificar a la protesta política como un “no tema” de su cancionero, es decir, como un tema que en teoría debería estar presente y que, al con-

1 Este artículo es parte del proyecto doctoral sobre el cancionero de Joaquín Sabina que su autor lleva a cabo en la Universidad de Almería gracias a un contrato predoctoral que financia la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía (BDNS 567163).

2 Empleamos en este artículo el término y sentido de *generación* solo en su significado de “conjunto de personas que tienen aproximadamente la misma edad” (RAE, 2014: 1096). No debe por tanto entenderse ni inferirse que nos referimos a una generación literaria. En todo caso, y partiendo de la hipotética consideración de una generación literaria de cantautores españoles que agrupara a los que están próximos por edad a Sabina –Serrat, Aute, Llach, Raimon, Labordeta, etc.–, difícilmente cabría en ella el ubetense. Recordemos, por su carácter paradigmático, que Petersen (1984: 164-188) propone los siguientes factores que aquellos integrantes de una potencial generación deben compartir: 1) herencia, 2) fecha de nacimiento, 3) elementos educativos, 4) comunidad personal, 5) experiencias, 6) guía, 7) lenguaje, 8) anquilosamiento de la generación anterior. Podríamos estar de acuerdo en que Sabina y aquellos cantautores con quienes se vincula por el factor 2) comparten también el 1), el 3) y quizás el 6) si se entiende a Serrat como un guía al que la mayoría de los cantautores, de esta hipotética generación o de otras, han reverenciado. Pero el factor 4) no se cumpliría y, sobre todo, existen diferencias y matices importantes en los factores 5), 7) y 8). Los factores 5) y 7) son los que pretende adoptar, según comprobaremos en este artículo, en *Inventario*, pero de los que en su siguiente álbum se deshará casi para siempre. Y el factor 8) resulta clave, pues, a tenor de lo que exponemos al final, es posible interpretar que la generación anterior anquilosada contra la que reaccionaría Sabina –en el marco de una también hipotética segunda generación de cantautores– es, precisamente, la hipotética de los cantautores de los años sesenta y setenta; recordemos las palabras del ubetense al albor de la década de los ochenta: “sí, yo he tenido mi etapa política, incluso, panfletaria [...]. Lo que pasa es que los tiempos han cambiado y de algún modo hay que plantearse contradicciones de la vida cotidiana, contradicciones de la vida con la pareja, con los amigos, con todo. Estábamos muy encerrados en una especie de río muy estrechito, y ahora hay que hacer canciones de muchas cosas más y no sólo en la letra, sino en la forma musical, en todo” (cit. por Claudín, 1982: 203).

3 Así lo llama Menéndez Flores: “de todos los que sois, de la poco más de media docena que sois, tú eres el único que es realmente distinto. Y eso te convierte de algún modo en inclasificable. Eres *rara avis* dentro de ese exclusivo grupo” (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 124).

trario, destaca justo por su ausencia o escasa presencia<sup>4</sup>. Esta circunstancia se explica por el hecho de que, una vez terminada la dictadura de Francisco Franco en España, la canción protesta pierde vigor (Nieto Quintero, 2021: 83-86); la movida madrileña eclipsó a los cantautores, que en ocasiones fueron tachados por algunos integrantes de este movimiento de “trasnochados, aburridos y decadentes” (González Lucini, 2006: 553). Las inquietudes del momento, simplificándolo mucho, no eran ya defender o exigir la libertad sino exprimirla una vez conquistada: “la gente andaba desatada por las calles buscando la eterna verbena que desemboque en el sexo fácil, ese sexo que el franquismo ocultó bajo las faldas de los obispos. La gente ahora no necesita consejos ni consignas, necesita sexo, drogas y rock and roll” (Carbonell, 2011: 142). La movida conlleva, pues, el rechazo del compromiso, o al menos su ausencia<sup>5</sup> (Fouce Rodríguez, 2002: 27-34; Tajahuerce Sanz, 2021: 228-260)<sup>6</sup>. Esto resulta determinante habida cuenta de que Sabina comienza su producción musical al mismo tiempo que se inaugura también la movida, puesto que su primer álbum, *Inventario*, es de 1978; más aún, el que para Sabina es realmente su primer álbum –algo con lo que coincide Menéndez Flores (2018: 67)–, *Malas compañías*, se publicó en 1980. Esto significa que hay una diferencia de algo más de diez años entre el ubetense y algunos cantautores de su generación como Serrat o Aute, que publicaron sus primeros álbumes en 1967 y 1968 respectivamente –aunque ambos ya habían publicado algún sencillo pocos años antes–.

4 Cabe señalar que el concepto del “no tema” se emplea aquí sin que quepa ninguna otra posible connotación teórica. Por otra parte, en este artículo se acude al sustantivo *tema* en su formulación más amplia para evitar así teorizar acerca de la conveniencia o no de utilizar términos como *motivo*, *tópico* o *leitmotiv* sobre cuyos límites la tematología y la crítica temática han debatido ampliamente, sin que se haya llegado a un cierre definitivo de la cuestión; véanse al respecto Segre (1985: 339-366) y Trousson (2003).

5 Vila Diéguez (2022: 127-131) ha llamado recientemente la atención sobre cómo la crítica ha acostumbrado a considerar el hedonismo y el compromiso categorías excluyentes en los tiempos de la movida, ha señalado que sería más apropiado hablar de un hedonismo políticamente comprometido y de otro no comprometido, y ha indicado que entre los jóvenes que se adscribían al primero habría que fijarse en los integrantes de la cultura punk, que son a quienes recurre para desmontar esa visión, configurada en su mayoría por los críticos de la movida, de que el conjunto de la juventud de ese tiempo se rindió al disfrute individual y abandonó por completo las causas políticas.

6 El trabajo Tajahuerce Sanz (2021), si bien resulta interesante para conocer las posturas ideológicas de la movida y su transvase al plano artístico, comete errores en la adjudicación de la autoría de las letras, lo que no deslegitima su mensaje en el conjunto cultural e ideológico estudiado pero sí debe tenerse en cuenta para abordar a alguno de los artistas mencionados, en este caso Joaquín Sabina. A diferencia de lo que sostiene (ibid.: 252-253), la canción “Cuervo ingenuo” no es obra de Sabina y Javier Krahe sino de este último a título individual. Que Sabina la cantase con él en una actuación que ha pasado a la historia por la censura que sufrió (cfr. Valdeón, 2017: 124-126; Menéndez Flores, 2018: 112) por supuesto refleja un posicionamiento político, pero no debe pensarse que esa letra –que por otra parte es prototípicamente krahesiana– es obra suya. Del mismo modo, cuando más adelante Tajahuerce Sanz (2021: 331-333) se refiere a Leiva –en un contexto ya posterior a la movida– comete el error de sugerir que este colaboró en las letras de *Lo niego todo*, cuando el único que figura en sus coautorías es Benjamín Prado; es más, pone como ejemplo “Leningrado” (*Lnt*, 17), cuya letra firma solo Sabina.

Partiendo de esta situación, las páginas siguientes se dividen en dos grandes bloques. El primero de ellos revisa algunas de las letras<sup>7</sup> de *Inventario*, ese primer álbum repudiado por el mismo Sabina, pues en él es donde se concentra la gran mayoría de la protesta política de su cancionero, lo que, teniendo en cuenta el carácter iniciático de dicho trabajo, revela a un autor más lastrado por los convencionalismos de la canción de autor que libre en su capacidad de observar la realidad circundante y cantarla. Esas primeras letras de *Inventario*, junto con alguna otra escrita en ese tiempo, constituyen, pues, un excursus inicial en la poética del cancionero sabiniano. El segundo de los bloques se centra en el resto de su producción, desde *Malas compañías*, de 1980, hasta *Lo niego todo*, de 2017, y en él se explica cómo el interés por la protesta política decae notoriamente y sobre qué asuntos –habida cuenta de que la crítica a la dictadura era ya ilógica– ha levantado Sabina la voz las pocas veces que lo ha hecho. A partir de este compromiso ausente y, cuando presente, distinto del de los cantautores de su misma generación, llegamos a un apartado final, que concluye el “no tema” de la protesta política y abre la puerta a analizar otro tipo de compromiso en el cancionero de Sabina, más apolítico y ligado al tiempo en el que desarrolló buena parte de su cancionero –los años ochenta y de la movida, de los que algunas de sus claves rectoras en lo ideológico han perdurado en composiciones posteriores–.

### ***INVENTARIO* Y EL ENSAYO DE UNA PROTESTA POLÍTICA EXTEMPORÁNEA Y ATÍPICA**

El primer álbum de Sabina fue un producto casi anacrónico desde el mismo momento de su lanzamiento, pues se adhiere a una temática no muy distinta de la de los trabajos de los cantautores de su misma edad, pero lo hace con retraso: entre 1967 y 1968, cuando Serrat y Aute publican sus primeros álbumes, y 1978, cuando se publica *Inventario*, habían mediado el final de la dictadura y la transición. Sin ahondar en aspectos analíticos innecesarios aquí, puede decirse que el álbum evidencia la indecisión que tanto Sabina como su disquera tenían en lo referente a la forma en la que enfocararlo (Valdeón, 2017: 43). En lo que respecta a nuestros intereses, es pertinente señalar que temáticamente *Inventario* se adhiere en buena medida a una protesta que en esos momentos ya se estaba desdibujando, a una pose del cantautor que estaba a las puertas de la necesidad de ser reorientada:

<sup>7</sup> A lo largo del artículo, y para mayor comodidad del lector, los álbumes a los que pertenecen las letras de Sabina que se mencionan se ofrecen, como se puede comprobar en la nota anterior, a través de abreviaturas, cuya relación puede consultarse en el apéndice. Una excepción la constituyen las letras de *Inventario* que se comentan en el bloque siguiente, pues al pertenecer todas al mismo álbum constituiría una redundancia reiterar su procedencia. Por otra parte, todas las letras que se citan textualmente están tomadas del volumen compilatorio *Con buena letra* (Sabina, 2002).

La ópera prima de Sabina estaba lastrada, pues, de innumerables tics propios de la canción protesta. No es de extrañar, ya que la mayoría de esas canciones fueron escritas en el último año que pasó en Londres; un momento en el que estaba imbuido de toda suerte de consignas izquierdistas. Y aunque Sabina asegurase que solo contenía una composición puramente política, lo cierto es que cinco de los ocho temas que la integraban –“1968”, “Donde dijeron digo decid Diego”, “Canción para las manos de un soldado”, “Palabras como cuerpos” y “Mi vecino de arriba”– respiraban un inequívoco aroma reivindicativo o, al menos, de rechazo a los tiempos por fortuna superados (Menéndez Flores, 2018: 53-54).

O sea que por las causas señaladas nos encontramos con un álbum que constituye una clara anomalía en la temática del cancionero de Sabina, puesto que concentra hasta cinco letras de un tema que en el resto de sus discos no será siquiera secundario, sino que sencillamente no existirá salvo muy contadas excepciones, a las que nos referiremos en el bloque siguiente. Pero ahora cumple comentar, aunque sea de manera sucinta, cómo se vehicula el compromiso en las cinco canciones de *Inventario* en las que claramente ejerce de tema rector. “1968” ya desde su título anuncia que va a versar sobre los movimientos revolucionarios que tuvieron lugar en aquel año<sup>8</sup>. La canción se divide con claridad en dos partes. La primera retrata la esperanza de cambio surgida a partir de los citados movimientos: “la poesía salió a la calle, / reconocimos nuestros rostros, / supimos que todo es posible / en 1968”; la segunda deja constancia de que todo quedó en una utopía y que finalmente el mundo siguió igual:

Pero no pudimos reinventar la historia:  
mascaba la muerte chicle en el Vietnam,  
pisaban los tanques las flores de Praga,  
en México lindo tiraban a dar.

Mientras Ché cavaba su tumba en Bolivia  
cantaba Massiel en Eurovisión  
y mi padre llegaba puntual al trabajo  
con el cuello blanco y el traje marrón.

*Si ahora encuentro a aquel amigo  
leo en el fondo de sus ojos  
que ya se secaron las flores  
de 1968.*

<sup>8</sup> Se trata de un año revolucionario, en especial en su mes de mayo, que tuvo diversos ecos de protesta en lo musical en países de todo el mundo (cfr. Kutschke y Norton, 2013).

Esta misma estructura bimembre es la que emplea Sabina en “Donde dijeron digo decid Diego” – aquí el nombre de la canción incluso la anticipa-. En este caso, la mención directa hacia la privación de libertades, en especial las sexuales, parece aludir con bastante claridad a la restrictiva moral de la España de Franco: “nos enseñaron a vivir a plazos”, “nos enseñaron a guardar silencio”, “nos enseñaron a crecer a golpes”, “nos prohibieron las cosas más hermosas”, “y crecimos enfermizos, / faltos de aire y de besos, / llena la piel de preguntas / que contestaba el silencio”. Tras esta letanía de prohibiciones y su consecuencia llega su fin –se sobreentiende que con el término de la dictadura– y con ello se recuperan unas libertades que dejan al nosotros de la canción sumergido en una vorágine hedonista que en buena medida anticipa lo que estará por venir tanto en España como en el cancionero de Sabina:

Pero apareció la vida  
cuando moríamos de sed,  
era una fuente su cuerpo  
que invitaba a los sedientos  
a beber.

Probamos la dulzura de la carne,  
supimos que aún estábamos a tiempo,  
nos hartamos de besos, de manzanas,  
declaramos la guerra al sufrimiento.

Nos quitamos la vieja piel a tiras,  
renegamos de todo lo sabido,  
prometimos pecar a manos llenas,  
nos hicimos más tiernos y más niños.

De nuevo fácilmente identificable con España, aunque no tanto con la represión o restricción franquistas, “Canción para las manos de un soldado” retrata antitéticamente la realidad social, a veces casi feudal, de un pueblo en el que los poderosos viven holgadamente –“qué finas tiene las manos / el alcalde de mi pueblo”, “con el sudor de mi pueblo / [el cacique de mi pueblo] se compró un piso en Madrid: / con lo que su mano tira / cuántos podrían vivir”– mientras que los trabajadores penan para subsistir: “el labrador de mi pueblo: / cavando de sol a sol / con lluvia, nieve o calor”, “el parado de mi pueblo: / dando vueltas a la noria / sin jornal y sin historia”, “el obrero de mi pueblo / no está en mi pueblo, ha emigrado”. Para Carbonell (2011: 56) es “la más panfletaria de todo el disco” –rasgo que también destaca Menéndez Flores (2018: 50-51)– y aborda “un tema que [a Sabina] le caía muy lejos y desconocido”. La canción incluye una cierta nota crítica a la figura del militar, al que se retrata como un albañil reconvertido en soldado. Esa alusión,

que podría remitir a los reclutamientos forzosos llevados a cabo por el bando sublevado durante la guerra civil (*cf.* Leira Castiñeira, 2020: 41-84), deja en una incómoda e irresuelta posición al soldado en caso de un levantamiento del pueblo oprimido –presuntamente contra sus opresores–:

Soldado, si alguna vez,  
 el labrador de mi pueblo  
 se levanta, y el obrero  
 se levanta, y el parado...  
 ¿qué vas a hacer tú, soldado,  
 que antes has sido albañil,  
 qué vas a hacer con tus manos  
 y tu fusil?

Mucho más clara y directa resulta “Palabras como cuerpos”, que comparte con la primera sección de “Donde dijeron digo decid Diego” el ser una letra consistente en la enumeración de aspectos que la moral o la represión franquistas impidieron hacer al nosotros de la canción, al que el ellos –que se retrata similar al nosotros, aunque malvado– robó durante un tiempo la posibilidad de realizar ciertas acciones –“nos lo robaron todo: las palabras, el sexo, / los nombres entrañables del amor y los cuerpos, / la gloria de estar vivos, la crítica, la historia, / pero no consiguieron robarnos la memoria”–. La letra constituye toda ella una descripción que termina con una amarga mezcla de resignación y esperanza:

Nosotros que queríamos nombrar las amapolas,  
 decir viento, amanece, rabia, fuego, decir  
 que si tu piel es costa, mi lengua es una ola.  
 nosotros que queríamos simplemente vivir...

nos vimos arrojados a este combate oscuro,  
 sin armas que oponer al acoso enemigo  
 más que el dulce lenguaje de los cuerpos desnudos  
 y saber que muy pronto va a desbordarse el trigo.

Por último, “Mi vecino de arriba” –quizás la más conocida de todas–, cambia por completo el tono y se instala en los dominios de la más ácida ironía, al estilo de lo que después serán otras canciones como “Adivina, adivinanza” (*Lm*, 81), “El blues de lo que pasa en mi escalera” (*Ebm*, 94) o “Como te digo una co te digo la o”<sup>9</sup> (*I9d*, 99). La canción cuenta la breve historia de un chico –aparentemente hippie e izquierdista– y su vecino de arriba –el estereotipo del hombre franquista–, con cuya hija va a tener una fugaz rela-

9 Letra firmada junto con Antonio Oliver.

ción de tipo sexual. Toda la fábula constituye con claridad una excusa para caracterizar con cierto humor, que no exime de crítica, a ese vecino; sirvan un par de estrofas como ejemplo:

Mi vecino de arriba hizo la guerra y no  
va a consentir que opine a quien no la ganó,  
mi vecino es un recto caballero español  
que siempre habla ex cátedra y siempre con razón [...].

Al vecino de arriba le revienta que yo  
deje crecer mi barba y cante mi canción,  
mi vecino de arriba es más hombre que yo,  
(dice que soy un golfo y que soy maricón).

Aunque hayamos pasado con rapidez por estas cinco canciones, es evidente que la protesta de Sabina no es tan combativa como la propia de lo que podríamos llamar la canción protesta arquetípica. Repasemos cómo vehiculaba esta canción su compromiso social para ver después en qué lugar queda el primer Sabina y qué sentido pueden tener sus esporádicas manifestaciones posteriores. Si partimos de la base de que, según inquirió Sartre (1985: 131-132), todo escritor se encuentra siempre comprometido<sup>10</sup>, es lógico pensar que con mayor causa habrá de producirse ese compromiso cuando venga motivado por una preocupación política y social en tiempos de especial dificultad o incertidumbre; el contexto, como ya señalara Juan Carlos Rodríguez (1974: 6) desde la perspectiva de la radical historicidad, determina necesariamente la obra literaria<sup>11</sup> –merece la pena recordar sus palabras exactas: “tal *historicidad* constituye la base misma de la lógica constructiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (no puede funcionar ni ‘en sí’ ni ‘fuera de sí’)”. En ese sentido la voluntad es la misma que la de la poesía social, que quedó bien resumida en la demanda que hiciera Gabriel Celaya (1952:

10 Nótese que las condiciones personales de Sartre –preocupado por la invasión nazi de Francia– cuando hizo estas afirmaciones –que frecuentemente se consideran la primera formulación del *engagement*–, no distan mucho de las de los cantautores españoles de los años sesenta y setenta. Pero también desde la poesía social en España se habían lanzado consignas parecidas; así, por ejemplo, Celaya (1952: 44) rompía con la deshumanización del arte orteguiano cuando afirmaba que “nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra”, y Eugenio de Nora (1952: 151) sentenciaba más claramente: “se discute mucho ahora sobre la ‘poesía social’. Es ridículo. *Toda poesía es social*”. Recuérdese también cómo poco antes, en 1946, George Orwell, movido entre otros asuntos por la guerra civil española, había afirmado en su conocido ensayo “Why I Write” que una de las razones por las que escribir es el propósito político, el deseo de empujar al mundo hacia una dirección en particular (Orwell, 1968: 4).

11 Como habrá podido deducirse, partimos en este artículo de la consideración del cancionero de Joaquín Sabina como una obra literaria, al amparo, entre otros, de estudios como los de García Rodríguez (2017), Viñas Piquer (2020) o De Miguel Martínez (2021), que han valorado y/o defendido la relación que guarda la canción de autor con la literatura. De hecho, Nappo (2021: 18) no ha tenido reparos a la hora de considerar a Sabina “one of the most accomplished Spanish poets of the past fifty years”.



44): “la poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo”<sup>12</sup>. Esta determinación la heredará la canción protesta, aunque lo hará en su mayoría reproduciendo los mismos tópicos, ya manidos, que había terminado empleando la poesía social, los mismos que hicieron a los poetas del 50 adujar de ella<sup>13</sup> (Romano, 2002: 14). En cualquier caso, esos tópicos –se critiquen o no por reduccionistas o por agotados– son los que nos interesan para precisar de qué formas protestan los cantautores de los años sesenta y setenta y así valorar en qué se diferencia Sabina de sus predecesores y qué lógica tiene su –escaso– compromiso posterior.

Conscientes de que es imposible tratar el compromiso en la canción de autor de ese tiempo con la profundidad que requeriría –que nos llevaría a las reflexiones que sobre el compromiso político y cultural, y en ocasiones su relación directa con la producción literaria, han expuesto autores de referencia como Sartre, Gramsci, Eagleton, Jameson, etc.–, lo más sensato es acudir a Sierra Fernández (2016: 275-465), que ha estudiado con profusión la forma en que esta canción hizo suyo el compromiso y ha dado una serie de rasgos que lo explican. Dos de los más evidentes, que dejaremos de lado para nuestro análisis, son la toma de conciencia inicial y el rechazo al elitismo. Junto con estos dos, coexisten otras características de la canción social que sí nos interesan: 1) el posicionamiento, la actitud crítica – “[los cantautores] no sólo se enfrentaban al miedo [...], sino a todo un sistema de mentiras, de falsas necesidades y comodidades que habían tejido toda una entramada red de engaños sobre una población acrítica, ignorante y desinformada (por exceso de información oficial)” (ibid.: 325)–; 2) la necesidad de retratar la realidad –las letras de la canción protesta persiguen cierto realismo pero no con una voluntad simplemente descriptiva, sino con la clara finalidad de constituirse en una vía para “desenmascarar la postura oficial (que solemos llamar aquí *cultura oficial*) a través del punto de vista de la clase obrera: era poner en tela de juicio el sistema establecido y hacer emerger aquello que oculta” (ibid.: 343)–; 3) la historicidad – “[en la canción de autor] quedaron reflejados gran parte de los sucesos que tuvieron lugar entre los años 60 hasta el fin de la transición democrática, pero también la intrahistoria de sus protagonistas: las esperanzas, los miedos, etc. Se puede decir que apenas hay un suceso que no fuera registrado en alguna canción” (ibid.: 385)– ; 4) la universalidad – “traspasar las fronteras físicas, culturales e históricas, y arraigar, precisamente por su vinculación a

<sup>12</sup> No deben pasarse por alto los ecos de Marx (2006: 59), quien acuñara aquella celeberrima sentencia que reza: “los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.

<sup>13</sup> Recuérdense por ejemplo las críticas que hizo José Ángel Valente (1969) a la poesía social y al propio concepto de lo social al advertir, entre otros aspectos, que no por tratar determinados temas está justificada una obra literaria y que el género social había acabado dando frutos “desmejorados y monótonos” (ibid.: 314).

un pueblo y a un tiempo, en otras realidades”<sup>14</sup> (ibid.: 396)– ; 5) el humanismo –“a través de la exposición clara y sincera de los sentimientos, planteaba alternativas morales y suponía una ruptura contra la norma establecida; además venía a expresar la necesidad de otra realidad frente a la rutina gris alienadora. Y, sobre todo, ponía como valores supremos a la libertad, la solidaridad y el ser humano” (ibid.: 430)– ; 6) la colectividad –“las canciones se hacían siempre *para* esa colectividad, en el sentido de que tenían un valor de uso muy marcado: eran canciones que servían para algo, desde para declarar el amor a animar una huelga” (ibid.: 449)–; 7) el popularismo –“poetas y cantautores aspiraban a ser parte de la cultura popular, en el sentido de cultura opuesta a la oficial” (ibid.: 453)–.

A la luz de estos rasgos –sintética pero suficientemente esbozados– no es de extrañar que canciones como “Canción de Grimau” –de Chicho Sánchez Ferlosio, editada por primera vez en 1963 en el anonimizado *Spanska Motståndssånger (Canciones de la resistencia española, en sueco)*<sup>15</sup>–, “Al vent” –de Raimon en *Al vent* (Edigsa, 1963)–, “L’estaca” –de Lluís Llach en *Els èxits de Lluís Llach* (Concèntric, 1968)–, “A galopar” –de Paco Ibáñez en *Paco Ibáñez 3* (Polydor, 1969)–, “Para la libertad” –de Serrat en *Miguel Hernández* (Edigsa, 1972)–, “Canto a la libertad” –de José Antonio Labordeta en *Tiempo de espera* (Movieplay, 1975)– o “Al alba” –de Aute en *Albanta* (Ariola, 1978)<sup>16</sup>– parezcan algo diferente de las comprometidas de *Inventario*, aunque compartan con ellas una evidente semejanza estilística. Pero canciones como las anteriores, y muchas más, constituyen composiciones –himnos, en su mayoría– a medio camino entre la proclamación de la esperanza y la llamada a la movilización, o retratos de la realidad que se quiere cambiar. Sabina, por el contrario, aunque en el tono se muestre muy próximo, se dedica realmente en *Inventario* a la descripción de una circunstancia indeseable y/o represiva, pero solo clama contra ella de manera esporádica, indirecta y/o irónica. No muestra una actitud crítica en el sentido de querer enseñar al mundo una realidad que no ve; tampoco, aunque pueda parecerlo, retrata la realidad del mismo modo que sus predecesores, puesto que ese realismo no se aplica a la descripción de un hecho opresivo o digno de rechazo al estilo, por ejemplo, de “Canción de Grimau”; ni se dirige a una colectividad con la misma

<sup>14</sup> Es decir, que canciones que fueron concebidas en un ámbito regionalista alcanzasen una significación de denuncia o combativa más amplia, nacional o incluso internacional. Un ejemplo es “L’estaca”, de Lluís Llach: “su canción no es que se desprenda de un probable sentimiento nacionalista, pero acentúa otros aspectos que ya tenía, como es la denuncia contra la represión del régimen y el deseo de que éste se desplomara” (Sierra Fernández, 2016: 396). Y quizás el mayor ejemplo en cuanto a internacionalización lo constituiría “Para la libertad”, de Serrat, que se convirtió en un himno en no pocos países de Hispanoamérica.

<sup>15</sup> Sobre el asunto, véanse González Lucini (2006: 392-393) y Sierra Fernández (2016: 138-139).

<sup>16</sup> Debe aclararse que la primera grabación fue de Rosa León en su álbum *Al alba* (Ariola, 1975), pero la canción es de Aute, que la escribió en 1975 motivado, como es bien conocido, por los últimos fusilamientos de la dictadura franquista (Shea, 2001: 304-305).

intención que la canción protesta, de la misma forma que sus canciones no pretenden –ni han logrado– carácter universal en el sentido anteriormente anotado; y aunque sí podría argumentarse que hay en sus letras algo de historicidad –contada desde la superación– y de popularismo –quizás lo más evidente, en tanto que retrata una experiencia pasada y la presenta compartida y a menudo claramente identificada con ese nosotros que habla– ninguno de estos dos rasgos se manifiestan de la misma forma que en la canción protesta propiamente dicha. Él mismo se muestra consciente de su distancia con respecto a los cantautores de la protesta en el prólogo de *Memoria del exilio*, que contiene varias de las composiciones que integrarían después *Inventario* –“Canción para las manos de un soldado”, “Mi vecino de arriba” y “1968” junto con otros textos ausentes en el álbum posterior pero similares en el estilo a las canciones que hemos comentado–:

Mis canciones quieren ser crónicas cotidianas del exilio, del amor, de la angustia, de tanta sordidez acumulada que nos han hecho pasar por historia [...]. No son banderas de alistamiento y, generalmente, hablan en primera persona, de sí [sic.] mismo, que soy lo que tengo más cerca, lo que menos desconozco. Arriesgarme en otros terrenos, fuera de estas coordenadas, me produce vértigo. Que sean otros grandilocuentes, yo prefiero ser adolescente (Sabina, 1976: 5).

Es decir, la conclusión que se extrae de las letras de *Inventario*, más que la de una crítica o un llamado a la colectividad para que se levante, es la de una descripción de lo sufrido hecha desde el disfrute de la libertad ya ganada. Incluso para “Mi vecino de arriba” cabe esa interpretación, en tanto que el prototipo del hombre franquista puede empezar a ser visto como un modelo susceptible de burla por ir convirtiéndose, con la recuperación de las libertades tras el final de la dictadura y la modernidad que trae consigo la movida, en un elemento anacrónico en una España que ya no se rige necesariamente por sus mismos valores e ideas. De hecho, y como anticipábamos antes, en esa misma dirección burlesca se orienta “Adivina, adivinanza” (*Lm*, 81), una canción escrita en los tiempos de *La Mandrágora* que parodia nada menos que el entierro de Franco –y sinécdoquicamente también de su régimen dictatorial– y que puede considerarse la última letra de protesta del joven Sabina, pues data de 1981. La canción, que nunca nombra a Franco directamente aunque da por hecho que ninguno de sus potenciales receptores tendrá dudas sobre la identidad del aludido<sup>17</sup>, retrata a personajes tan dispares como característicos o caracterizadores de la ideología y la iconografía del régimen acudiendo al sepelio, como por ejemplo Torquemada, el Cid, Manolete o Perico Chicote. A pesar de

<sup>17</sup> A su final, la canción hace honor a su título: “como ya habrá adivinado la señora y el señor / los apellidos del muerto a quien me refiero yo, / pues colorín colorado, igualito que empezó, / adivina adivinanza, se termina mi canción”.

que lo más recordado de la canción son sus múltiples burlas –entre muchas, la mención a la mano incorrupta de Santa Teresa, que Franco conservaba en el Palacio del Pardo; el hecho de que acudiera al entierro uno de los numerosos pantanos que inauguró; o los tan sabinianos versos “nunca enterrador alguno conoció tan alto honor: / dar sepultura a quien era sepulturero mayor”– y el que se dijera que alguna de sus partes fue censurada<sup>18</sup>, esto no quita que se tratase de una letra tremendamente crítica –muy al estilo de Sabina, a quien en ocasiones le bastan un nombre o una palabra para dar a entender un mundo– con Franco pero sobre todo con la imagen del franquismo, o que pudiera incluir una estrofa mucho menos irónica, que se nota más próxima a aquellas amargas de *Inventario* y que se torna en un homenaje a los vencidos por el dictador, que como los liberados de las canciones anteriores pueden encontrar, aunque sea poéticamente, algo de alivio en el final del régimen:

Combatientes de Brunete, braceros de Castellón,  
los del exilio de fuera y los del exilio interior  
celebraban la victoria que la historia les robó,  
más que alegría la suya era desesperación.

18 En *Con buena letra* Sabina (2002: 230) anota: “la censura entró a saco”. Valdeón (2017: 76) da cuenta de la situación y pone un ejemplo claro: “las risas que provocaba, escuchadas en la grabación, tienen algo de espasmo nervioso y clandestino. ¿Sería posible que alguien dijera semejantes cosas y pudieran celebrarlas sin que la autoridad entrara por la puerta y condujera a todos, artistas y público, al cuartelillo? No olviden que pocos meses antes el teniente coronel Tejero ha irrumpido en el Congreso y que el general Jaime Milans del Bosch había sacado a las calles de Valencia los tanques M-47E1 de la División de Infantería Motorizada [...]. Así que, por ejemplo, el verso ‘Millán Astray, Viriato, Tejero y Milans del Bosch’ fue sustituido en el directo para el disco por ‘Marcelino de cabeza marcándole a Rusia un gol’”, y así figura en la reproducción de *Con buena letra*. Otra modificación habría consistido en sustituir “el marqués de Villaverde” –Cristóbal Martínez-Bordiú, yerno de Franco– por “el marqués que ustedes saben”; sin embargo, en octubre de 2004, en un coloquio con Juan José Téllez en la Universidad de Cádiz, Sabina desmintió que este cambio en específico se debiera a la censura: “me dijo mi casa de discos que nos ponían un pleito [...]. Simplemente me podía denunciar, ten en cuenta que [...] todavía no había democracia, ¿no? No, sí había ya, pero [...] fue cuando el 23-F o por ahí. Me dijeron que directamente me ponía un pleito y me sacaba lo que no tenía y entonces lo quité. Tampoco era nada importante; es una canción que no era más que una broma” [transcripción propia del documento audiovisual] (cfr. *Literatura Andaluza en Red*, 2015: 36:20-36:52). La letra original sin las modificaciones no está publicada en ninguna parte, lo que dificulta su recuperación, pero los cambios anteriores encuentran credibilidad en el hecho de que sean Sabina y uno de sus biógrafos quienes se han referido a ellos de una manera que podríamos considerar oficial por los medios que hemos empleado para citar sus palabras. Sin embargo, para completar esta anotación y proveer al lector de la información completa es necesario mencionar un tercer cambio que habría tenido lugar en la letra, el que sustituye “don Juan March” –un empresario conocido por su contribución económica al golpe de Estado– por “Bernabéu”, que no es posible justificar más que a través de la interpretación que hizo Sabina de la canción en el programa de televisión *Tariro*, *Tariro* en 1988, en la que además pueden escucharse los otros cambios referidos. El problema radica en que ese programa, como sucede con muchos de los numerosos programas en los que ha participado Sabina, no se encuentra disponible en la web de RTVE, por lo que para referenciarlo habremos de acudir a un corte del mismo que se encuentra subido a [YouTube](#) (4:56-5:58).

## LA (PROTESTA) POLÍTICA EN EL RESTO DEL CANCIONERO

Más allá de esta fase inicial, la protesta política es muy extraña en el cancionero sabiano<sup>19</sup>. Sabina, ha dicho con acierto Menéndez Flores (2016: 137), “ha sido más político fuera de sus canciones que en ellas”. Ahondar en los múltiples asuntos de fondo político sobre los que el ubetense ha manifestado su opinión o en los que ha participado directamente supondría hacer un extenso aparte en nuestros propósitos, por lo que remitimos para lo primero a las numerosas entrevistas que ha concedido y especialmente a su conversación con Menéndez Flores acerca de este asunto en particular (*cf.* Sabina y Menéndez Flores, 2006: 171-218) y para lo segundo a sus biografías más completas (*cf.* Valdeón, 2017; Menéndez Flores, 2018). En lo que respecta a la política en sus canciones hemos de distinguir dos variantes: la protesta política propiamente dicha, que es la que por ahora nos interesa, y la presencia de la política sin que ello comporte una protesta, que también se produce y de la que haremos mención unas páginas más adelante. Sobre la protesta, como venimos señalando, son pocas las canciones que se inclinan hacia este tema, y las que lo hacen, lógicamente, nada tienen que ver ya con la dictadura franquista; sus motivaciones son otras, y se ubican en el mismo cambio de rumbo que el del compromiso en la poesía del nuevo milenio:

El ámbito de la protesta se ensancha cada vez más hacia los conflictos internacionales, focalizándose en el rechazo de las guerras y la cultura militarista, las profundas desigualdades sociales en tiempos del neoliberalismo y globalización, la explotación y el sometimiento de los pueblos del Tercer Mundo, los desastres ecológicos, las contradicciones y abusos del sistema capitalista... (Iruvredra, 2002: 6).

De esta variedad, en el cancionero de Sabina, por razón de las pocas canciones que hay sobre el tema<sup>20</sup>, hay que destacar dos preocupaciones: los conflictos internacionales y el terrorismo. Comencemos por este último, cuya manifestación concreta en Sabina va ligada a la actividad de ETA, grupo terrorista con el que, como muchos izquierdistas, mantuvo una inicial simpatía que con el tiempo se transformó en rechazo<sup>21</sup>. Como sobre

19 García Candeira (2021: 117) ha llamado la atención sobre la explicitación de la ausencia de este tema en su cancionero a través de versos en algunas canciones: “pasando de lemas, / pasando de esquemas, pasándolo bien” en “Pasándolo bien” (*Mc*, 80), o “pasar de todo y no pasar de moda” y “no permitir que me coman el coco / esas chungas movidas de croatas y serbios” en “Yo quiero ser una chica Almodóvar” (*Fyq*, 92).

20 Hay algún caso en que lo único que puede señalarse es algún verso esporádico, como señaló De Miguel Martínez (2008: 92) en aquellos de “Noches de boda” (*Id*, 99) que dicen “que el diccionario detenga las balas” o incluso “que ser valiente no salga tan caro, / que ser cobarde no valga la pena”.

21 Sobre este asunto, que le valió alguna que otra polémica, y sobre el terrorismo en general, véase Menéndez Flores (2016: 140-145).

otros muchos asuntos, la deslenguada protagonista de “Como te digo una co te digo la o” (19d, 99) opina acerca del terrorismo de ETA:

Y es que hay que viajar  
antes de opinar,  
¿o todos los vascos  
van con metralleta?,  
pues no, mire usted.  
¿Y están todos locos por ser de la ETA?,  
mire usted, tampoco,  
habrá unos que sí,  
habrá otros que no,  
si ha estado usted allí  
habrá comprobao  
que el problema vasco  
es muy delicao.  
Yo nací en Motril  
y no le hago ascos  
a un buen bacalao  
a la Urdangarín.  
¡Viva San Fermín!

No obstante esta presencia no pasa más que por una jocosa e irónica crítica a la estigmatización de los vascos, no hay en ella, como tal, una protesta contra el terrorismo etarra como sí la hay en “¿Hasta cuándo?”<sup>22</sup> (Eí, 98), que “adolece de cierta vaguedad, está a medio segundo de la equidistancia, pero finalmente la evita” (Valdeón, 2017: 288). En esta canción, que recuerda bastante en el tono a las canciones de protesta antifranquista, se retrata la gratuidad del terror de ETA –“un año cualquiera / al norte del sur, / Aytor y Carmela / deciden en una taberna gudari / de San Juan de Luz / que, en vez de guitarras / dentro del fly case, / la pólvora etarra / imponga su ley”–, la extensión geográfica del sufrimiento que provoca –“entierros en Cádiz, / comando en Madrid, / soñando en Euskadi / con una frontera en Toulouse / y otra en Valladolid”–, se recuerda lo absurdo de cualquier actividad armada –“heridas de guerra / que nadie ganó”–, se llama a la lucha en su contra –“vamos a matar la muerte, / vamos a inventar / una canción / por la gente sin

22 La letra está firmada junto con Fito Páez; “yo no quería hablar de esto. Fito sí. Ole sus huevos” apunta Sabina (2002: 180) en *Con buena letra*. Valdeón (2017: 288) aventura una razón para que abordase el tema, al tiempo que valora su valentía al hacerlo: “quién sabe si protegido por la extrañeza, sintiéndose amparado por la naturaleza de un trabajo que no era del todo suyo, Sabina aceptó escribir una de sus contadas canciones... ¿protesta? ¿Y para hablar de qué? ¿De la foca monje, la capa de ozono o la deforestación amazónica? No, para meterse en el avispero del terrorismo etarra, sin duda el asunto más peliagudo y atroz que por entonces sufríamos en España, único país de Europa donde a orillas de siglo XXI todavía mataban por cuestiones políticas”.

voz / que no quiere olvidar”– y finalmente se lanza la angustiada pregunta que titula el tema –“desesperados y ¿hasta cuándo / y hasta cuándo / y hasta cuándo / y hasta cuándo / y hasta cuándo / y hasta cuándo / y hasta cuándo?”–.

Otra de las canciones que podría considerarse imbuida de cierta causa política, aunque en este caso se viste más de crítica que de protesta, es “El muro de Berlín” (*Mp*, 90). Queda claro que solo dos grandes asuntos como son el horror del terrorismo en España y la caída del telón de acero despertaron en Sabina la voluntad de poner su canción al servicio de una causa reivindicativa. En este segundo caso, la canción retrata la oxidación de las revoluciones socialistas –en ese sentido es el gran precedente de “Leningrado” (*Lnt*, 17)– y cómo sus integrantes se entregan al inmovilismo acomodaticio del capitalismo:

Ese tipo que va al club de golf,  
si lo hubieras visto ayer  
dando gritos de “yankie go home”,  
coreando slogans de Fidel,

*hoy tiene un adoquín,  
en su despacho,  
del muro de Berlín.*

Ese mismo que tanto admiró  
la moral estilo soviét,  
por un catorce por ciento cambió  
la imaginación al poder

desde que a Hollywood  
llega una línea  
del metro de Moscú.

La crítica en este caso viene dada por las consecuencias de la situación descrita, por el hecho de que se desintegren los procesos revolucionarios: “y uno no sabe si reír o si llorar / viendo a Trotsky en Wall Street fumar / la pipa de la paz”. De hecho, García Candeira (2021: 114) considera que “en cierto modo, Sabina secunda en estos versos de modo implícito la supuesta muerte de las ideologías, que estuvo en boga en la *intelligentsia* neoliberal de los noventa”, aunque Sabina lo hace en un tono crítico y un tanto irónico que, por si quedaran dudas, deja claro en la última estrofa de la letra, en la que se lee también cierta confusión en torno a la conveniencia o no del cambio: “no habrá revolución, / se acabó la guerra fría, / ¡se suicidó la ideología! / y uno no sabe si reír o si llorar...”. Sobre política internacional –como sobre tantos otros temas– se pronuncia

también la lengua protagonista de “Como te digo una co te digo la o” (19d, 99), particularmente en lo tocante al bloqueo estadounidense sobre Cuba:

¿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.

“El muro de Berlín” (Mp, 90) y “Como te digo una co te digo la o” (19d, 99) son ya, como se ha visto, un término medio que no se orienta completamente hacia la protesta política como sí lo hace “¿Hasta cuándo?” (Eí, 98) y que parece tender puentes con una corriente temática que es más habitual en el cancionero de Sabina –sin ser tampoco predominante–: la política, sin necesidad de protesta, a la que nos referíamos unas páginas atrás. Menéndez Flores (2016: 139-140) ha recopilado algunas manifestaciones: las menciones a Felipe González y Alfonso Guerra en “Telespañolito”<sup>23</sup> (Rr, 84) y Adolfo Suárez y Javier Solana en “Rap del optimista” (Htg, 88); el muy irónico examen de la clase política en “El blues de lo que pasa en mi escalera” (Ebm, 94), que incluye también una alusión a la llamada “Ley de la patada en la puerta” o “Ley Corcuera”<sup>24</sup>; la decepción por la caída del comunismo en “Me pido primer” (Al, 05) –que ya hemos visto que figura también en “El muro de Berlín” (Mp, 90) y “Leningrado” (Lnt, 17)–; y, por supuesto, la incesante verborrea de la protagonista de “Como te digo una co te digo la o” (19d, 99) que esta vez se pro-

23 Letra firmada junto con Javier Krahe.

24 Se trata de la Ley Orgánica 1/1992, de 21 de febrero, sobre Protección de la Seguridad Ciudadana, que se aprobó durante el tercer gobierno de Felipe González, siendo ministro de Interior José Luis Corcuera.



nuncia con un tono algo menos crítico y que, como en el caso anterior, es más fructífero reproducir –con las oportunas aclaraciones de Menéndez Flores– que intentar resumir:

Fíjate que yo,  
 sin ser socialista  
 de las de carné  
 y hasta aquí del GAL  
 y de la corrupción,  
 que sí, que existió,  
 una mala gripe  
 que había que pasar,  
 pero te decía, como mi Felipe,  
 pa' mí que no hay dos  
 y si no, tú misma,  
 porque el del bigote [*José María Aznar*]  
 no tiene carisma  
 (como te digo una co te digo la o)  
 y habrá quien lo vote,  
 que hay gente pa' to,  
 ¡España va bien!  
 será para él,  
 si total, le tocó en una rifa.  
 ¿Y qué vas a hacer?,  
 ¿votar al califa [*Julio Anguita, entonces líder de Izquierda Unida*]?  
 Desengáñate,  
 será muy honrao,  
 no digo que no  
 y trabajador  
 y pico de oro,  
 pero desfasao.

Y muy en relación con estas alusiones políticas –y con una presencia más numerosa– están las menciones a los hechos históricos relevantes, sin que ello comporte una opinión. De nuevo Menéndez Flores (2016: 130-136) ha recopilado varias de ellas, que van desde la ligera mención de un hecho histórico en una canción que nada tiene que ver con él –la caída del telón de acero y el accidente nuclear de Chernóbil en “Así estoy yo sin ti” (*Hdh*, 87)– hasta su dominio absoluto, asunto en el que el ejemplo, con mayúsculas, es “De purísima y oro”<sup>25</sup> (*19d*, 99), un retrato exquisito del Madrid de postguerra que Menéndez Flores (2016: 133) califica como “un retablo complejísimo de los usos y costumbres y de las estrecheces y los excesos de aquellos años en blanco y negro” y que él mismo (*ibid.*: 133-

25 Letra firmada junto con Antonio Oliver.

136) y De Miguel Martínez (2008: 25-29) se han ocupado de diseccionar casi referencia por referencia. La canción, que no tiene voluntad de protesta alguna, es sobradamente más emotiva –la música contribuye también a ello– que aquellas de *Inventario*<sup>26</sup>, aunque sea injusto comparar al Sabina inicial, todavía errático, con el que veinte años después estaría alcanzando su techo artístico.

## UNA CONCLUSIÓN Y UNA APERTURA: EL VERDADERO COMPROMISO DE SABINA

Llegados a este punto, se comprenderá que para referirnos a la protesta política en el cancionero sabiniano hayamos hablado de un “no tema”. Aparte de las canciones iniciales de *Inventario*, cuya condición de protesta es algo *sui generis*, Sabina nunca ha abordado sistemáticamente este cauce temático, es más, apenas lo ha hecho cuatro veces fuera del citado álbum, y solo “¿Hasta cuándo?” (*Eí*, 98) constituye verdaderamente y con todas las letras una canción protesta. Su interés está más orientado hacia aquello que suele ser punto germinal de la protesta, es decir, la política y la historia, aunque en la inmensa mayoría de las ocasiones como un retratista o un crítico algo ácido e irónico, nunca en un tono de denuncia, de llamada a la revolución. Sabina, como suelen destacar quienes se han ocupado de contar su trayectoria vital y artística, tardó poco en darse cuenta de que debía reorientar sus composiciones para cumplir con la necesidad de actualidad temática de la que hablara Tomachevski (1982: 180-182)<sup>27</sup>:

Al poco de salir [*Inventario*] al mercado, Joaquín, al ver que se avecinaban imparables aires de renovación tanto en lo social como en lo musical, se despojó con acierto de la careta de cantante cariacontecido y llorón para adoptar una personalidad de cínico-irónico-escéptico-vividor que afiló al máximo en los sucesivos años (Menéndez Flores, 2018: 54).

El verdadero compromiso de Sabina, al menos en su cancionero, no es para con las causas políticas, sino que funciona de otro modo y tiene mucho más que ver con los retratos y autorretratos que realiza y con los personajes marginales que elige. El compromiso de Sabina es con su tiempo, y su tiempo no es el del franquismo sino el de la

26 Merece la pena mencionar, aunque sea en el plano de lo anecdótico, que en una entrevista en la que Sabina mismo aclaraba alguna de las imágenes de la letra reconoció que estaba entre las canciones de las que más orgulloso se siente y que le generaba una emoción especial. Es más, contó también que Serrat, antes de comenzar a hacer giras con él y de haber estrechado tanto su relación, lloró en un concierto escuchando la canción, algo que –no es para menos– relata Sabina con cierto orgullo (*cfr.* Baroja, 2021: s/p).

27 Nótese también que Zamarro González (2017: 5-6) afirma que la originalidad temática del cancionero de Sabina reside, en parte, en su habilidad para adaptar a su tiempo los temas que trata, y que Zamora Pérez (2000: 209) considera la capacidad de hacer que el receptor se identifique ideológicamente con la letra una de las estrategias pragmáticas más básicas de la canción.

transición, el de la movida, y será en los álbumes escritos en esos años en los que se afanará en dar voz y protagonismo a los perdedores. Sabina –y en esto tiene mucho que ver la influencia del estilo humorístico de Georges Brassens– se da cuenta de que, en el contexto de lo que Romano (2007: 165) ha denominado el “teatro de la marginalidad”, puede cantarle a las putas, a los desgraciados, a los delincuentes, a los borrachos, a los ladrones; es decir, a todos aquellos personajes que vendrían a incomodar a la sociedad que todavía continuaba arraigada a lo que, partiendo de Gramsci, podríamos llamar la hegemonía cultural franquista<sup>28</sup>. Naturalmente, no solo Sabina se interesó por los maleantes, los delincuentes y los marginados por la sociedad céntrica<sup>29</sup>, sino que toda la canción de ese tiempo se ocupó de retratar a ese modelo de personaje cuya condición, al mismo tiempo, servía además para ejercer una cierta crítica al sistema y una reivindicación de los aludidos (Zamora Pérez, 2000: 120-123). De igual modo venía sucediendo ya en el conjunto de la literatura hispánica, que en los últimos cuarenta años del siglo XX tuvo en la figura del perdedor una variable dominante de su temática que –como es también el caso de la canción de los ochenta– fue utilizada para reivindicar a quienes se ajustaban a ella por una u otra circunstancia (Amar Sánchez, 2006: 151). Sabina, poniendo a delincuentes, marginados y perdedores en el centro de los primeros álbumes de su cancionero –“el lumpen es su pedigrí” y “el perdedor es su universo” cantaba Aute (2007: 25) en 1986 para definirlo–, no estaba sino siguiendo la senda del cantautor comprometido con una colectividad con la que empatiza o a la que pertenece (Sierra Fernández, 2016: 581), con la salvedad de que hasta ahora esa colectividad no la conformaban, entre otros, ladrones, asesinos, drogadictos, prostitutas u homosexuales. De acuerdo con Zamorro González (2017: 26), Sabina también se presentará a sí mismo casi como integrante de tales grupos “o, al menos, como una garantía de comprensión de su situación. En otras palabras, hay una tendencia por estar del lado de los desfavorecidos o de quienes

28 Gramsci desarrolla el concepto de hegemonía cultural en sus *Cuadernos de la cárcel* (cfr. Gramsci, 1999) y, si lo aplicamos a la literatura, nos revela cómo esta desempeña un papel clave en tanto que puede reforzar o desafiar a la ideología dominante, hegemónica. La decisión de Sabina de conferir protagonismo a los representantes de un cambio ideológico resulta, por tanto, tremendamente comprometida con el establecimiento de una nueva hegemonía cultural, opuesta a la del régimen franquista.

29 Es importante tener presente que en la canción de su tiempo el espacio urbano queda dividido en dos grupos, cuya coexistencia es determinante para comprender los personajes marginales de Sabina: “el espacio que nos refleja el mundo musical es el ciudadano, el de la gran urbe, pero perfilado con fronteras precisas: *centro* y *periferia*, quedando el centro como ‘habitat’ [sic.] de quienes han triunfado o se han estabilizado en esta vorágine, que no deja lugar para los perdedores, los marginados de la periferia que quieren saborear los goces de la gran manzana [...]; la periferia presiona al centro, y por éste se observan personajes venidos de las afueras, buscando fortuna o la víctima de su próximo atraco [...]. Estos seres: mendigos, prostitutas, alcohólicos, drogadictos, pícaros buscadores de vida, personas desahuciadas por el SIDA, son hombres y mujeres con una existencia social real, que beben en las fuentes de oscuros e inquietantes sueños, seres desgastados por la vida, en el afán inútil de habitar las sucias calles de la ciudad” (Zamora Pérez, 2000: 212).

se encuentran al extremo de sus capacidades”; como dijo Aute (2018: 418), toma partido sentimental por ellos<sup>30</sup>. Recuérdense, por poner algunos ejemplos, el delincuente juvenil que protagoniza “Qué demasiao”<sup>31</sup> (Mc, 80), los delincuentes drogadictos de “Pacto entre caballeros” (Hdh, 87), las prostitutas de “Viridiana” (Ymmc, 96) y “Una canción para la Magdalena” (I9d, 99) o el homosexual antes reprimido y ahora liberado de “Juana la loca” (Rr, 84), a los que se suman otros muchos casos en los que tales personajes no resultan en protagonistas directos de las canciones.

Por tanto, el compromiso más importante de Sabina, aunque no sea canónico y tal vez ni siquiera consciente, es 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. Analizar ese compromiso equivale a observar cómo y cuánto ha retratado Sabina a sus protagonistas –a los ladrones, a las prostitutas, a los drogadictos, a jóvenes que viven el amor sin ataduras, etc.– y eso es materia para uno o varios estudios *ad hoc*; pero, sin duda, basta tener consciencia de que estos personajes tienen una destacada presencia en una parte sustancial de su cancionero (cfr. Menéndez Flores, 2016) para comprender que, según hemos explicado líneas arriba, es en el propio hecho de haber reparado en ellos donde reside su postura comprometida, que, salvo en las letras que se han comentado páginas atrás, es más social que política.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amar Sánchez, Ana María. “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea”. *Iberoamericana* 6/21 (2006): 151-164.
- Aute, Luis Eduardo (2007). “Pongamos que hablo de Joaquín”. Sabina, Joaquín. *A vuelta de correo*. Madrid: Visor: 25.
- Aute, Luis Eduardo (2018). “Ese Joaquín es el que aún me sigue sorprendiendo”. Menéndez Flores, Javier. *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada)*. Barcelona: Cúpula: 418-419.
- Baroja, Eva (2021). “Joaquín Sabina: ‘Serrat lloró escuchando esta canción, es de la que más orgulloso me siento’”. *InfoLibre*, 7 de enero.
- Carbonell, Joaquín (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Barcelona: Ediciones B.

<sup>30</sup> No debe obviarse que el ejercicio de este compromiso con los subalternos contribuye a crear la imagen de autor del Sabina rebelde, a contracorriente, que como ha apuntado Ruiz (2022: 397) dominará todo lo que, en concepto engendrado y desarrollado por Zapata (2011), podemos denominar su proyecto autoral.

<sup>31</sup> Letra firmada junto con José Ramón Ripoll.

- Celaya, Gabriel (1952). "Poesía eres tú". Ribes, Francisco (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander: Bedia [Valencia, Distribuciones Mares]: 43-46.
- Claudín, Víctor (1982). *Canción de autor en España. (Apuntes para su historia)*. Madrid: Júcar.
- De Miguel Martínez, Emilio (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- De Miguel Martínez, Emilio (2021). "La canción ligera, la *canción de autor*, ¿objetos de estudio filológico?". Noguerol, Francisca y San José Lera, Javier (eds.). *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger: 27-40.
- De Nora, Eugenio (1952). "Respuestas muy incompletas". Ribes, Francisco (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander: Bedia [Valencia: Distribuciones Mares]: 149-157.
- Fouce Rodríguez, Héctor (2002). "El futuro ya está aquí" *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].
- García Candeira, Margarita (2021). "From de wells of disappointment. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina". Romano, Marcela; Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (dir.). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM: 103-123.
- García Rodríguez, Javier. "Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas". *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* 4 (2017): 127-136.
- González Lucini, Fernando (2006). ... *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Gramsci, Antonio (1999). *Cuadernos de la cárcel*. México D.F.: Ediciones Era.
- Iravedra, Araceli. "¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 671-672 (2002): 2-8.
- Iravedra, Araceli (2021). "Antonio Machado, poeta del pueblo: de la poesía social a la canción de autor". Romano, Marcela; Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (dir.). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM: 55-78.
- Kutschke, Beate y Norton, Barley (eds.) (2013). *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leira Castiñeira, Francisco J. (2020). *Soldados de Franco. Reclutamiento forzoso, experiencia de guerra y desmovilización militar*. Madrid: Siglo XXI.
- Literatura Andaluza en Red (2015). "Joaquín Sabina dialoga con Juan José Téllez en Presencias Literarias en la Universidad de Cádiz" [vídeo]. YouTube, 12 de enero.
- Marx, Karl (2006). "Tesis sobre Feuerbach". Engels, Friedrich y Marx, Karl. *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana y otros escritos sobre Feuerbach*. Madrid: Fundación Federico Engels: 57-59.
- Menéndez Flores, Javier (2016). *Sabina. No amanece jamás*. Barcelona: Blume.

- Menéndez Flores, Javier (2018). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada)*. Barcelona: Libros Cúpula.
- Nappo, Daniel J. (2021). *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. Londres-Lanham (Maryland): Lexington Books.
- Nieto Quintero, Araceli. “¿Qué fue de los cantautores?: la poesía de los cantautores durante la transición española”. *Ímpetu* 6 (2021): 80-89.
- Orwell, George (1968). *The Collected Essays, Journalism and Letters of Georges Orwell I. An Age Like This (1920-1940)*. Nueva York: Harcourt Brace Javanovich.
- Petersen, Julius (1984). “Las generaciones literarias”. VV. AA. *Filosofía de la ciencia literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica: 137-193.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2010). “La canción de autor y las exequias de la poesía social”. Iravedra, Araceli y Sánchez Torre, Leopoldo (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009). Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*. Sevilla: Renacimiento: 391-404.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2021). “Literatura y compromiso: la poesía social y su desembocadura en la canción de autor”. Romano, Marcela; Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (dirs.). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM: 19-37.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Espasa.
- Rodríguez, Juan Carlos (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica I. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Madrid: Akal.
- 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 (2002): 13-16.
- Romano, Marcela (2007). “Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina”. Scarano, Laura (ed.). *Los usos del poema: Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: EUDEM: 153-170.
- Ruiz, María Julia. “¿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 (2022): 381-407.
- Sabina, Joaquín (1976). *Memoria del exilio*. Londres: Nueva voz.
- Sabina, Joaquín (2002). *Con buena letra*. Barcelona: Temas de Hoy.
- Sabina, Joaquín y Menéndez Flores, Javier (2006). *Sabina en carne viva. Yo también sé jugarme la boca*. Barcelona: Ediciones B.
- Sartre, Jean-Paul (1985). *Escritos sobre literatura I*. Madrid-Buenos Aires: Alianza-Losada.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Shea, David (2001). “*Lodo por la patria: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute*” [Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria].
- Sierra Fernández, Gustavo (2016). *La formación de una cultura de la resistencia a través de la can-*

*ción social* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].

- Trousseau, Raymond (2003). “Los estudios de temas: cuestiones de método”. Naupert, Cristina (comp.). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros: 87-100.
- Tajahuerce Sanz, Ignacio (2021). *El compromiso en la poesía española y su relación con la música popular (1975-2020)* [Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza].
- Tomachevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Valdeón, Julio (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.
- Valente, José Ángel (1969). “Poética. Sobre poesía social”. De Luis, Leopoldo (ed.). *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid/Barcelona: Alfaguara: 313-315.
- Vila Diéguez, David. “The Movida Madrileña vs Spanish Punk Culture: Disenchantment, Hedonism and the Youth’s Political Commitment During the Spanish Transición”. *Hispanófila* 196 (2022): 113-133.
- Viñas Piquer, David. “Presencia de la poesía en la canción de autor: el efecto Dylan”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 7 (extraordinario) (2020): 727-745.
- Zamarro González, Justo (2017). *Estética literaria en la obra de Joaquín Sabina: simbología de la desesperación en el cancionero* [Tesis doctoral. Universität Wien].
- Zamora Pérez, Elisa Constanza (2000). *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor. (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Zapata, Juan Manuel. “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y Literatura* 60 (2011): 35-58.

## APÉNDICE

Abreviaturas de los álbumes de Joaquín Sabina citados:

- 19d*, 99 – *19 días y 500 noches* (BMG/Ariola, 1999).
- Al*, 05 – *Alivio de luto* (Sony BMG, 2005).
- Ebm*, 94 – *Esta boca es mía* (BMG/Ariola, 1994).
- Eí*, 98 – *Enemigos íntimos* [con Fito Páez] (BMG/Ariola, 1998).
- Fyq*, 92 – *Física y química* (BMG/Ariola, 1992).
- Hdh*, 87 – *Hotel, dulce hotel* (BMG/Ariola, 1987).
- Htg*, 88 – *El hombre del traje gris* (BMG/Ariola, 1988).
- Lm*, 81 – *La Mandrágora* [con Javier Krahe y Alberto Pérez] (CBS, 1981).
- Lnt*, 17 – *Lo niego todo* (Sony Music, 2017).
- Mc*, 80 – *Malas compañías* (Epic/Ariola, 1980).
- Mp*, 90 – *Mentiras piadosas* (BMG/Ariola, 1990).
- Rr*, 84 – *Ruleta rusa* (Epic/Ariola, 1984).
- Ymmc*, 96 – *Yo, mí, me, contigo* (BMG/Ariola, 1996).