

# Los elementos diegéticos de las canciones-relato de Joaquín Sabina: técnicas narrativas y relación con el microrrelato

*The Diegetic Elements of Joaquín Sabina's Song-Stories: Narrative Techniques and Connections with Microfiction*

**Javier Soto Zaragoza**

Universidad de Almería, España

ORCID: 0000-0002-1191-8947

**Date of reception:** 10/02/2025. **Date of acceptance:** 30/04/2025.

**Citation:** Soto Zaragoza, Javier. “Los elementos diegéticos de las canciones-relato de Joaquín Sabina: técnicas narrativas y relación con el microrrelato”. *Revista Letral*, n.º 36, 2025, pp. 84-112. ISSN 1989-3302.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.30827/rl.voi36.32801>

**Funding data:** This publication did not receive any public or private funding.

**License:** This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

## RESUMEN

Este artículo tiene como objeto de estudio las canciones-relato de Joaquín Sabina, en otras palabras, aquellas letras en las que cuenta historias. A la luz de diversas teorías narrativas, se analizan los elementos diegéticos de estas canciones –es decir, los acontecimientos, el tiempo, los personajes y el espacio– con un doble objetivo: llevar a cabo un estudio específicamente narratológico que complemente los abordajes previos de esta cuestión y argumentar cómo, en la configuración de esos elementos diegéticos para la narración cancioneril, Sabina se aproxima mucho a los procedimientos característicos del microrrelato.

**Palabras clave:** Joaquín Sabina; narrativa; microrrelato; música y literatura.

## ABSTRACT

This article focuses on Joaquín Sabina's song-stories, in other words, those lyrics in which he tells stories. Drawing on various narrative theories, it analyses the diegetic elements of these songs –namely, the events, time, characters, and space– with a dual objective: first, to conduct a specifically narratological study that complements previous approaches to this subject, and second, to argue that, in shaping these diegetic elements for narrating in song lyrics, Sabina closely aligns with the characteristic techniques of microfiction.

**Keywords:** Joaquín Sabina; narrative; microfiction; music and literature.



\*Este trabajo –una revisión parcial de la tesis *Una rosa en los callejones: la dimensión literaria del cancionero de Joaquín Sabina* (Universidad de Almería, 2024; Junta de Andalucía, BDNS: 567163)– forma parte del proyecto +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente” (PID2021-125022NB-I00), y se enmarca en las actividades del centro I+D CySOC (Comunicación y Sociedad), Universidad de Almería.

En el contexto del actual estudio de la canción popular contemporánea desde la perspectiva literaria, el cancionero de Joaquín Sabina ha recibido ya una notable atención crítica. Uno de los rasgos más destacados de su dilatada obra es que ha practicado lo que De Miguel Martínez llama la *canción-relato* –es decir, la narración de historias en letras de canción– “de forma continuada y con éxito” (“Sabina canta historias” 156). Esta dimensión de su cancionero se ha abordado ya en algunos trabajos, que sin embargo no han terminado de ofrecer un panorama completo ni de agotar las posibles vías de aproximación. Quizás al primero al que haya que considerar entre esos precedentes sea al propio De Miguel Martínez, que ya en su pionero *Joaquín Sabina. Concierto privado* (2008) se ocupaba en ocasiones del hacer narrativo del ubetense y que diez años más tarde abordaría este asunto de manera específica (De Miguel Martínez, “Sabina canta historias”). A las suyas deben sumarse –como análisis generales de la narratividad sabiniana– las consideraciones de Nappo (93-129) y las de Badía Fumaz (“Poesía, narración e hibridismo” 328-335). Sin embargo, los trabajos de De Miguel Martínez y de Nappo constituyen mayoritariamente estudios de casos –aunque de ellos se pueden extraer algunas conclusiones aplicables al conjunto del cancionero–, y el de Badía Fumaz se enmarca en un análisis del hibridismo genérico que la obliga a dar apenas unas pinceladas sobre el hacer narrativo de Sabina.

Nos encontramos, por tanto, con que se ha argumentado ya la posibilidad de considerar al Sabina letrista un narrador y que se han comentado casos particulares de algunas de sus canciones, pero no hay todavía un estudio que analice con detalle cómo el andaluz construye, en el conjunto de su cancionero, los elementos de la diégesis, a saber: acontecimientos, tiempo, personajes y espacio. Ese es el primer objetivo que, adoptando un enfoque fundamentalmente estructuralista y semiótico y a través de las ideas expuestas por autores como Genette o Valles Calatrava, persigue este trabajo, que permitirá complementar la bibliografía ya existente sobre la narratividad sabiniana. Pero, además, se da la circunstancia de que en los elementos intradieгéticos es donde mejor se percibe el buen hacer de Sabina para la narración breve, que ha llevado a que no pocos de sus exégetas hayan vinculado sus letras fabuladas con el microrrelato (Romano, “Autorretratos al portador” 169; Cattaneo; De Miguel Martínez, “Sabina canta historias” 156; Nappo 94; Badía Fumaz, “Poesía, narración e hibridismo” 332-335). Por tanto, el objetivo

del artículo se torna doble, ya que recogemos este guante y, para clarificar las razones que sostienen esa filiación, ponemos de manifiesto cómo los elementos diegéticos de las narraciones de Sabina se construyen mediante procederes muy próximos a los del microrrelato, cuyos rasgos narrativos pueden sintetizarse del siguiente modo:

La brevedad extensional, sintetización expresiva y economía narrativa, la condensación de todos los elementos de la historia narrada, la atención sinecdóquica a lo parcial antes que, a lo total, la enfatización de los mecanismos de tensión e intensidad narrativa, la acentuación de la capacidad de evocación y sugerencia (ligadas al poema, la fotografía o la pintura), son caracteres compartidos por el cuento y el microrrelato, pero que aparecen particularmente potenciados en este último. Cabría añadir aún el reforzamiento de los mecanismos de alusión transtextual, la mayor abrupción final y la frecuentísima composición mediante técnicas bien definidas y basadas en procedimientos retórico-estilísticos comunes (la antítesis, los juegos de palabras, la elipsis, etc.) como características que definen esta submodalidad narrativa, variante del cuento en grado máximo (Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa* 54).

Esta caracterización, aunque útil para comprobar cómo las particularidades del microrrelato afectan especialmente a los elementos de la diégesis, no es por supuesto definitiva. Téngase en cuenta que nos encontramos ante un concepto que ha generado un nutrido debate teórico y también una amplia indeterminación terminológica. Dado que se trata aquí de una cuestión instrumental y no finalista, emplearemos ampliamente el término *microrrelato* para referirnos a la modalidad narrativa arriba descrita y evitaremos así entrar en amplias digresiones teóricas sobre alternativas más o menos equivalentes o sobre rígidos y discutidos límites extensionales basados en la cuantificación verbal<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En todo caso, téngase en cuenta que el criterio de brevedad en una canción es el de la duración de su interpretación, no el de la extensión de su letra (Solano Conde 249; Pujante Cascales, “El rap como minificación” s. p.). De hecho, las canciones están hechas para ser escuchadas y, en ese sentido, la duración media de dos o tres minutos que se le presupone a una canción —e incluso si esta duración se supera o hasta se duplica— garantiza el pilar pragmático en el que se basa la exigencia de brevedad del microrrelato: la posibilidad de recibir el texto —leído o escuchado— de manera ininterrumpida y en un corto

## Los acontecimientos y el tiempo

Una concesión estructural que hemos de hacer a la particularidad de nuestro objeto de estudio es considerar bajo un mismo análisis los acontecimientos y el tiempo, dos elementos de la diégesis ya de por sí muy interconectados pero cuya proximidad se acentúa cuando los rasgos que los constituyen y las técnicas narrativas que operan sobre ellos se observan aplicados al estudio de los microrrelatos en general y de las canciones fabuladas de Sabina en particular.

Para comenzar, es imprescindible distinguir entre la historia –el argumento que se narra– y el relato –la fracción de esta que es representada en el texto narrativo– (Genette 83). El relato opera sobre la historia un proceso de selección que filtra el material diegético y jerarquiza los elementos que lo constituyen (Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa* 147); es decir, estamos ante una circunstancia que, si bien es inherente a cualquier narración literaria por cuanto todo mundo ficcional es incompleto (Doležel 45-46), se extrema cuando lo que se considera es un microrrelato, pues el relato deberá ser aún más selectivo y dejar fuera mucha más historia. En ese sentido, a los microrrelatos se les demanda concisión y, en el plano de los acontecimientos y de su temporalización, dicha concisión se concreta en la elipsis, un recurso narrativo por completo ligado a la hiperbrevedad que además deposita en el lector el trabajo de reconstruir todo aquello que la narración solo ha podido insinuar (Andrés-Suárez, *El microrrelato español* 50-56), lo que De Miguel Martínez denomina “lagunas estratégicamente dispuestas”<sup>2</sup> (“Sabina canta historias” 122-123). En Sabina el recurso elíptico aparece a menudo ligado

---

espacio temporal. Si Nogueroles sostiene que “tanto los textos breves narrativos como los pictóricos permiten su contemplación de un golpe de vista” (“Microficción e imagen” 193) —recuérdese que la minificción se define en ocasiones como “la narrativa que cabe en el espacio de una página” (Zavala 57)—, Cattaneo recuerda que, de forma análoga a esta característica del microrrelato, “cualquier canción se escucha normalmente de un tirón, sin interrupciones” (442).

<sup>2</sup> Define Zavala la elipsis como la “estrategia retórica principal de la narrativa cinematográfica y de la minificción, que consiste en eliminar aquello que el lector o espectador debe dar por supuesto para apropiarse del texto y resemanantizarlo en función de su propia interpretación” (222). En ese contexto, debe mencionarse el trabajo que sobre la pragmática y recepción del microrrelato realizó Roas (“Pragmática del microrrelato”), que ya lo había definido anteriormente como una entidad autónoma semánticamente incompleta pero sugerente (“Sobre la esquivia” 21-22).

a la extraordinaria capacidad de sugerencia que posee el andaluz, y que es posible gracias a su amplio vocabulario y su perspicacia literaria, unas virtudes que Cattaneo (443-444) y Nappo (96) le reconocen como especialmente útiles para la escritura de unos microrrelatos en los que “cuando se llega a esos extremos de condensación, el lenguaje tiene que ser esencialmente connotativo y evocar mucho más de lo que expresa” (Andres-Suárez, *El microrrelato español* 57-58)<sup>3</sup>. Así, por ejemplo, en “19 días y 500 noches” (19d, 99)<sup>4</sup> el verso “me dejó un neceser con agravios”<sup>5</sup> da cuenta de lo tormentosa que ha sido una relación sentimental que se nos presenta ya rota, y en “Peor para el sol” (*Fyq*, 92) todo el encuentro erótico entre los dos personajes queda manifiesta y metaliterariamente solo sugerido en los versos “¿cómo van a caber tantos besos / en una canción?” (De Miguel Martínez “Sabina canta historias” 105). Pero, por otra parte, la elipsis se relaciona también con el orden de los acontecimientos.

Para comprender cómo se produce en las canciones de Sabina el juego, a menudo elíptico, entre el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*, debemos prestar atención a las analepsis o retrospectivas, las prolepsis o prospecciones y los inicios *in medias res* e *in extremas res*. En primer lugar, debe quedar claro que tanto las analepsis como las prolepsis pueden aparecer en las narraciones de Sabina sin necesidad de que lo hagan como un complemento necesario para un diseño narrativo basado por lo general en inicios que no son *ab ovo*. Así, podemos encontrar –aunque son más infrecuentes– analepsis como la de “Princesa” (*Jyp*, 85):

Entre la cirrosis  
 y la sobredosis  
 andas siempre, muñeca,  
 con tu sucia camisa  
 y, en lugar de sonrisa,

<sup>3</sup> Huelga decir que esta cuestión no es exclusiva de la elipsis temporal, sino que toda la narración se ve afectada por la necesidad de reducción y omisión del microrrelato y por lo que podríamos denominar la máxima sugerencia o semantización de lo mínimo, que destaca muy especialmente en la caracterización de los personajes.

<sup>4</sup> Los álbumes a los que pertenecen las canciones de Sabina mencionadas se indican mediante unas abreviaturas cuya correspondencia puede comprobarse al final del artículo.

<sup>5</sup> Todas las letras se citan por la versión disponible en *Con buena letra III* (2010), el cancionero más actualizado de Sabina.

una especie de mueca.  
 Cómo no imaginarte,  
 cómo no recordarte  
 hace apenas dos años,  
 cuando eras la princesa  
 de la boca de fresa,  
 cuando tenías aún esa forma  
 de hacerme daño.

Las prolepsis se localizan con mayor facilidad, pues son en esencia la técnica elíptica que permite al narrador hacer avanzar la historia<sup>6</sup>, pero no está de más traer a colación el doble ejemplo manifiesto en “Y nos dieron las diez” (*Ymmc*, 96): en su archiconocido estribillo –“y nos dieron las diez y las once, las doce y la una / y las dos y las tres / y desnudos al amanecer nos encontró la luna”– y en la prolepsis no menos memorable que hace pasar todo un año –“el verano acabó, / el otoño duró lo que tarda en llegar el invierno / y a tu pueblo el azar, / otra vez, el verano siguiente / me llevó”–.

En cuanto a los inicios *in medias res*, estos adquieren capital importancia pues no solo constituyen una de las estrategias narrativas más frecuentes en el microrrelato (Lagmanovich 45; Andres-Suárez, *El microrrelato español* 63) sino que, además, son frecuentes en Sabina<sup>7</sup>. Circunstantialmente, es posible también encontrar algún caso de inicio *in extremas res*, como en “Pájaros de Portugal” (*Al*, 05) o en “Ciudadano cero” (*Jyp*, 85). Esta última comienza con la declaración ante el comisario del testigo de la historia que se va a contar y es, además, un caso muy útil para ilustrar cómo estas rupturas del *ordo naturalis* obligan al empleo de una analepsis, pues tras el comienzo toda la canción está narrada en régimen analéptico:

“Sé de nuestro amigo  
 lo que andan diciendo  
 todos los diarios.

<sup>6</sup> Por ejemplo, sin prolepsis el relato de “Los cuentos que yo cuento” (*Fyq*, 92) debería cubrir en aproximadamente medio centenar de versos una historia que condensa la práctica totalidad de la vida de sus personajes. Aunque este es un caso extremo, y por lo general el tiempo de la historia de las canciones-relato de Sabina suele ser reducido (Badía Fumaz, “Poesía, narración e hibridismo” 331).

<sup>7</sup> Por ejemplo, “se fue, vi su pañuelo / flotando por la ventanilla del bus” en “Viejo blues de la soledad” (*Rr*, 84) o “cuando se despertó, / no recordaba nada / de la noche anterior” en “Donde habita el olvido” (*19d*, 99).

Está usted perdiendo  
su tiempo conmigo,  
señor comisario.

Era un individuo  
de esos que se callan  
por no hacer ruido,  
perdedor asiduo  
de tantas batallas  
que gana el olvido [...].

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

Cargó la escopeta,  
se puso chaqueta,  
pensando en las fotos,  
hizo una ensalada  
de sangre aliñada  
con cristales rotos.

Más allá de estos fenómenos –que el lector podrá encontrar fácilmente en su Cancionero, pues traer aquí más ejemplos requeriría citas y comentarios demasiado extensos–, nos interesa destacar una interesante estructura temporal que se emplea en el Cancionero de Sabina: la mezcla, en una misma canción con narrador –con frecuencia, también personaje– en primera persona, de dos temporalidades, una en pasado y otra en presente, que no supone sino la mezcla de lo que Genette (274-279) llamó la narración intercalada –que puede resumirse en la posibilidad de que “la Céline de ayer, tan próxima y ya lejana, está vista y relatada por la Céline de hoy” (275)– y una variante de la narración ulterior –la narración de hechos pasados– que consiste en la revelación al inicio o al final del relato de “una relativa contemporaneidad” entre la historia –que por lo general se presenta en pasado– y el narrador (277). Esta técnica, que llamaremos de temporalidad intercalada, no es difícil encontrarla en las canciones de Sabina, aunque se hace particularmente evidente en “El caso de la rubia platino” (19*d*, 99), a cuyo final se revela que la

historia contada en pasado por el narrador-protagonista<sup>8</sup> es en realidad una declaración ante el juez que este hace en el presente tras haber cometido un homicidio que no se sabe que fue tal hasta que se llega a dicha confesión:

Puede que me estuviera enamorando,  
 porque antes del café cambié de bando,  
 de hotel y de sombrero.

Mi viejo puso un cuarto con dos camas,  
 fingiendo que la dama era una dama  
 y su hijo un caballero.

Ni siquiera, señores del jurado,  
 padezco, como alega mi abogado,  
 locura transitoria.

Disparé al corazón que yo quería,  
 con premeditación, alevosía  
 y más pena que gloria.

Ahora bien, artificios como los de “El caso de la rubia platino” (19*d*, 99) o “Ciudadano cero” (Jyp, 85) –ya había señalado Nappo que en esta última Sabina comienza la historia cuando en realidad ya ha terminado (97)–, aunque notorios, son excepcionales en el cancionero de Sabina. La mayoría de las veces en que acude a esta temporalidad intercalada lo hace de una forma tan orgánica que apenas llama la atención del receptor –y quizás pueda explicarse, al menos en parte, por el hecho de que en estos casos el narrador, aunque sigue siendo un personaje, es su yo autoficcional<sup>9</sup>. Conviene, además, hacer notar que cuando el cambio temporal se produce al final de la canción, este en varias ocasiones actúa como una suerte de epílogo, un recurso argumental que también puede encontrarse en canciones que no recurren a esta técnica, como “Eva tomando el sol” (Htg, 88) o “Peor para el sol” (Fyq, 92).

Del análisis de las elipsis y las alteraciones del *ordo naturalis* surge, por otro lado, la necesidad de aclarar qué tipos de acciones son las que más se desarrollan en las canciones de

<sup>8</sup> El narrador-protagonista es muy frecuente en las canciones de Sabina, por lo que a menudo se localiza en sus historias una temporalización íntima, es decir el sometimiento del tiempo a la perspectiva de un personaje (Villanueva 199-200).

<sup>9</sup> Otras canciones construidas con esta técnica serían “Mi amigo Satán” (Mc, 80), “Una de romanos” (Htg, 88) o “Leningrado” (Lnt, 17).

Sabina. Partimos de la base de que, por norma general, organizan sus acontecimientos según la clásica estructura *principio –medio– fin* (Badía Fumaz, “Poesía, narración e hibridismo” 332). Por ejemplo, en “Pájaros de Portugal” (*Al*, 05) los protagonistas se escapan (principio), viajan y llegan hasta la costa portuguesa (medio) y son localizados por la guardia civil (fin), y en “Medias negras” (*Mp*, 90) el narrador-protagonista conoce por la calle a una chica (principio), la lleva a su casa y pasan la noche juntos (medio) y amanece al día siguiente percatándose de que le ha robado (fin). Esta posibilidad puede convivir con los comienzos *in medias res* e *in extremas res*, pero se produce también cuando el comienzo es *ab ovo*, principio igualmente frecuente en el cancionero de Sabina –“Mi amigo Satán” (*Mc*, 80), “Pacto entre caballeros” (*Hdh*, 87), “Viridiana” (*Ymmc*, 96), etc.–, que en todo caso no suele prodigarse demasiado en el dibujo de los inicios, a veces solamente insinuados. Sin embargo, como también sucede en muchos microrrelatos según diversos especialistas (Pujante Cascales, *El microrrelato hispánico* 408-409), no siempre es sencillo afirmar que en una canción-relato de Sabina se produce la disposición *principio –medio– fin*. Y no lo es tanto por las exigencias de la brevedad y los recursos que alteran el *ordo naturalis* y/o sesgan la historia como por una circunstancia determinante: no todas las narraciones de Sabina poseen la misma sustancia narrativa, algo que tiene mucho que ver con el hibridismo genérico que practican sus canciones (Badía Fumaz, “Poesía, narración e hibridismo” 335-336). Es decir, podemos encontrar casos que van desde un extremo de máxima sustancialidad narrativa como puede ser “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92) hasta otro de mínima sustancialidad narrativa como “Mentiras piadosas” (*Mc*, 90), que apenas retrata una discusión entre el narrador-protagonista y su pareja en la que resultaría muy difícil establecer con claridad si hay un principio, un medio y un fin.

Lo que sí es común a todas las narraciones sabinianas es la existencia de una sola línea argumental –con la destacable excepción de “El blues de lo que pasa en mi escalera” (*Ebm*, 94)–, rasgo también común en el microrrelato (Pujante Cascales, *El microrrelato hispánico* 407). No obstante, se dan algunos casos en los que es posible hablar de varias historias en una misma

canción que pueden ser hasta cierto punto independientes<sup>10</sup> o pueden estar conectadas claramente por el personaje narrador. La segunda de estas posibilidades ya la advirtió De Miguel Martínez cuando se refirió a los “tres microrrelatos” (*Joaquín Sabina* 84) que componen “Pero qué hermosas eran” (*19d*, 99)<sup>11</sup>, y puede también encontrarse en “Más guapa que cualquiera” (*Eí*, 98) y “Ataque de tos” (*Mp*, 90). Es legítimo en estos casos hablar de tres microrrelatos dentro de cada canción, pero, para evitar confusiones terminológicas, tal vez sea más operativo continuar considerando a las canciones microrrelatos y entender las tres historias que cuentan como episodios –o *microepisodios*– encañados o enhebrados por un mismo encaje o enclave, el protagonista, según las teorías que sobre estos conceptos se han expuesto (Valles Calatrava, *Diccionario* 325-327). En este sentido, quizás podríamos también observar “Aves de paso” (*Ymmc*, 96) a través del mismo prisma y considerar microepisodios los distintos *affaires* del narrador-protagonista<sup>12</sup>: “a la impúdica niña madura / que, en el mapamundi de su cintura, / al niño que fui espabiló”, “a la misteriosa viuda de luto / que sudó conmigo un minuto / tres pisos en ascensor”, etc. Y cuenta también el cancionero de Sabina con “El blues de lo que pasa en mi escalera” (*Ebm*, 94), canción en la que tres historias aparentemente solo unidas por el hecho de que el narrador declare conocer a sus protagonistas se revelan interconectadas: en la primera un diputado ( $P_1$ ) cambia a su mujer por otra ( $P_2$ ), en la segunda un parado ( $P_3$ ) sorprende a su mujer ( $P_2$ ) con otro ( $P_1$ ), y en la tercera una mujer ( $P_2$ ) decide abandonar a su marido ( $P_3$ ) e irse con otro ( $P_1$ ). En este caso, aunque puede hablarse de igual modo de escenas encadenadas por un narrador, podemos también justificadamente considerarlas tramas paralelas.

Por otra parte, hay canciones en las que quizás sí podríamos considerar la existencia de microrrelatos independientes

<sup>10</sup> Téngase en cuenta que el estribillo actúa como elemento cohesivo mínimo (Badía Fumaz, “Poesía, narración e hibridismo” 337), por lo que no podemos hablar de absoluta independencia.

<sup>11</sup> El narrador-protagonista cuenta las historias desafortunadas que le ocurrieron con tres mujeres: Sofía –que, tras poner a su nombre todas sus propiedades, lo abandonó–, Maruja –que lo engañaba con otro– y Dolores –que, contra su voluntad, le proporcionó descendencia–.

<sup>12</sup> Sobre esta posibilidad, debe tenerse presente que, aunque no se trate de una práctica infrecuente en autores y lectores, constituye según Roas (“Sobre la esquiva” 22-24) una arbitrariedad que presenta como autónomo –y, por tanto, pensado y escrito como tal– un texto que no lo es.

conectados, eso sí, por un mismo narrador, al estilo de *Las mil y una noches*, es decir, siguiendo la igualdad  $H_1 + H_2 + \dots + H_n = H$ . En “¿Quién me ha robado el mes de abril?” (*Htg*, 88) se nos relatan las historias de una “chica de BUP”, que sufre un embarazo adolescente, y la de la madre del narrador, cuyo marido se fuga “con una peluquera / veinte años menor”; en “¿Qué estoy haciendo aquí?” (*Lnt*, 17) las historias son la de Marisa, que hastiada por su vida gris ahoga en alcohol su desamor, la de Jimmy, un ladrón perseguido por la policía, y la de Encarna y Charly, una pareja que ya no se quiere y, como Marisa, ahogan en alcohol sus problemas, con la salvedad de que este caso acaba en violencia doméstica; y en “Churumbelas” (*Lnt*, 17) sucedería algo parecido a lo de “Aves de paso” (*Ymmc*, 96), pues en poquísimos versos se nos insinúan las historias amorosas de “tres gitanas alazanas”.

Para terminar esta aproximación a los acontecimientos y al tiempo, resta considerar la tensión narrativa, que se genera mediante el juego entre el clímax y el anticlímax a través de las acciones en ascenso y en descenso (Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa* 159). Alcanzar esa tensión narrativa –fundamental y nuclear en el microrrelato (Andres-Suárez, “Estrategias del microrrelato” 177)– y facilitar una acción en ascenso que llegue a un momento climático requiere generar cierto suspense, para lo cual pueden emplearse como herramienta las anacronías (Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa* 204). Cobran entonces un nuevo y revelador sentido las elipsis, que facilitan concentrar la atención sobre la acción en ascenso y arribar antes al clímax, y los inicios *in medias res* e *in extremas res*, que sitúan desde el principio al receptor en una situación de suspense. Además, no debe pasarse por alto el papel que juegan los finales, que en los microrrelatos pueden ser tanto abiertos como cerrados y en donde abundan los sorprendivos, en los que la esencia o el diseño estructural de la narración solo es descubierto al final (Lagmanovich 117-119; Andres-Suárez, *El microrrelato español* 66-67). Este juego con el final sorprendente lo encontramos también en Sabina (Nappo 102), por ejemplo, en el robo que sufre el protagonista de “Medias negras” (*Hdh*, 87) o en la desaparición del bar –y de su camarera– en “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92). Ahora bien, estos finales, si bien sorprendentes por causas diversas –algunas, hasta humorísticas–, no lo son por hacer que el lector o el oyente redescubra el sentido o el diseño del relato. Esta es una función menos habitual en el cancionero de Sabina que podemos

encontrar, por ejemplo y según ya hemos visto, en “El caso de la rubia platino” (19d, 99).

Pero retomemos ahora la tensión narrativa y su construcción. Como decíamos antes, los inicios *in medias res* son de por sí un dinamizador de la tensión. Se puede ver con facilidad si oponemos un inicio *ab ovo* a otro que se produzca con la acción empezada. En el comienzo de “Mi amigo Satán” (Mc, 80) –“las doce marcaba el reloj de la sala, / prendido de sueño la luz apagué / cuando oí una fuerte voz que me llamaba / y aparecióseme Lucifer”–, si bien la tensión narrativa asciende pronto por la temprana aparición de tan llamativo y presuntamente peligroso personaje, esto no es sino una consecuencia de la necesidad de narración ágil y de pronta llegada al nudo del relato. Asumido que la diferencia entre un comienzo *ab ovo* y uno *in medias res* en cuanto a la situación de los personajes en mitad de la acción es solo cuestión de unos pocos versos, resulta desde luego más estimulante en cuanto al incremento de la tensión narrativa desde el primer instante un inicio como el de “El Café de Nicanor” (Dc, 02): “la noche que Guillermina / no contenta con la patria potestad / y el ático en Concha Espina, / quiso el Volvo en propiedad, / tirado en una cuneta / me desperté”. La tensión, por supuesto, asciende igual o más rápidamente cuando lo que se considera es un inicio *in extremas res* como el de “Ciudadano cero” (Jyp, 85), pero no debe pensarse que los inicios *ab ovo* más morosos que el de “Mi amigo Satán” (Mc, 80) tardan mucho en introducir el quiebro en la acción o un detalle que suscita el interés del receptor y hace crecer la tensión narrativa. Por ejemplo, “Yo también sé jugarme la boca” (Dc, 02) comienza sin mayores sobresaltos describiendo a uno de los personajes, pero enseguida se revela que es una mujer cuya caracterización –“era el pez con mejores caderas / del mar de la moda”– crea una sensación de particularidad a través de cierto aire de belleza inaccesible que, sumada a la inmediata oposición al narrador-protagonista –“yo era el último mono, un innoble / mirón solitario”–, genera una tensión narrativa basada en la percepción por parte del receptor de un potencial amor imposible o prohibido –“el perfume tabú de Chanel / y el cubata de Larios / no acostumbran buscarse un motel / cuando cierran el bar”–.

Otra cuestión fundamental que en ocasiones determina la tensión narrativa de las canciones-relato de Sabina son los estribillos. Nos es imposible ahondar en ello tanto como la cuestión merecería, pero conviene tener presente la interrupción narrativa

de este recurso cuando no es solo musical (Badía Fumaz, “Poesía, narración e hibridismo” 336-337). Aunque en ocasiones forman parte de la historia sin mayor impacto –“Juana la loca” (*Rr*, 84) “Con un par (*Mp*, 90)” o “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92)–, la mayoría supone un quiebro que puede manifestarse de distintas formas e incluso llegar a alterar el estatuto del narrador. En “Peor para el sol” (*Fyq*, 92), por ejemplo, tal estatuto no varía, pero el estribillo, al entrar, supone un descenso muy evidente de la tensión narrativa, pues rompe con la acción continuada en la que se basa la canción para insertar una reflexión del narrador en la que se quintaesencia el mensaje hedonista de la letra, algo parecido a lo que ocurre también en otras canciones –se resuma o no el mensaje– como “Balada de Tolito” (*Jyp*, 85), “Hotel, dulce hotel” (*Hdh*, 87) o “El caso de la rubia platino” (*19d*, 99). Sin embargo, es fundamental y justo tener en cuenta que el estribillo no se trata de una práctica que pueda leerse como una merma de la narratividad de las canciones de Sabina, ya que no supone sino la convivencia casi inevitable de las convenciones del texto narrativo literario con las de la letra de canción. De hecho, cabría incluso valorar la capacidad que, por lo general, tiene Sabina para lograr que sus estribillos no sean tan disruptivos como podrían serlo, pues a los casos en los que este recurso da continuidad a la narración hay que sumar aquellos en los que es solo musical –“Pacto entre caballeros” (*Hdh*, 87) o “Viridiana” (*Ymmc*, 96)– y otros en los que, aunque disruptivo en algún grado, se reduce a los versos mínimos –“Princesa” (*Jyp*, 85) o “Una de romanos” (*Htg*, 88)–.

Por último, en esta valoración general de la tensión en las canciones-relato de Sabina, deben también considerarse las descripciones. Todas o casi todas sus narraciones practican en algún momento la descripción, una operación ciertamente problemática en su relación con los microrrelatos, cuya exigencia de brevedad entra en conflicto con la descripción como pausa (Genette) o *amplificatio* (Hamon). Esta paradoja la expuso también Tomassini, que destacó además cómo buena parte de los microrrelatos, pese a la inconveniencia de la descripción, presenta “al menos en superficie, una secuencia descriptiva” (6). Este asunto se aborda específicamente en las páginas siguientes, en relación con los personajes y el espacio, pero debe tenerse en cuenta que su empleo es sinónimo de acción en descenso, incluso de anticlímax cuando la descripción es extensa –cosa que en Sabina solo

sucede en canciones particulares que se construyen en torno a la descripción—. Por tanto, con su uso, el jienense no solo desafía la concreción inherente a la narración breve empleando un recurso que no la hace avanzar y, en teoría, la prolonga, sino que se permite describir cuando hacerlo supone también hacer caer la tensión de una narración que, al pertenecer al género canción, se espera que se mantenga en un alto grado de tensión. Veremos más adelante que la habilidad lingüística de Sabina le permite quintaesenciar sus descripciones sin que ello afecte en exceso ni a la brevedad del conjunto ni a su tensión; es más, en algunos casos podría incluso argumentarse que los datos dados o sugeridos descriptivamente incrementan dicha tensión.

### Los personajes

Asumiendo que el estudio de los personajes que pueblan las canciones de Sabina debe ser aquí concreto y, para ello, deben dejarse a un lado cuestiones que atañen a planos complementarios al de la diégesis, estimamos que la mejor manera de abordarlos es a través del modelo categorial basado en sus papeles y facetas que Valles Calatrava (“Hacia una teoría”) ha propuesto a partir de las múltiples teorías antes expuestas acerca del personaje (Fig. 1).

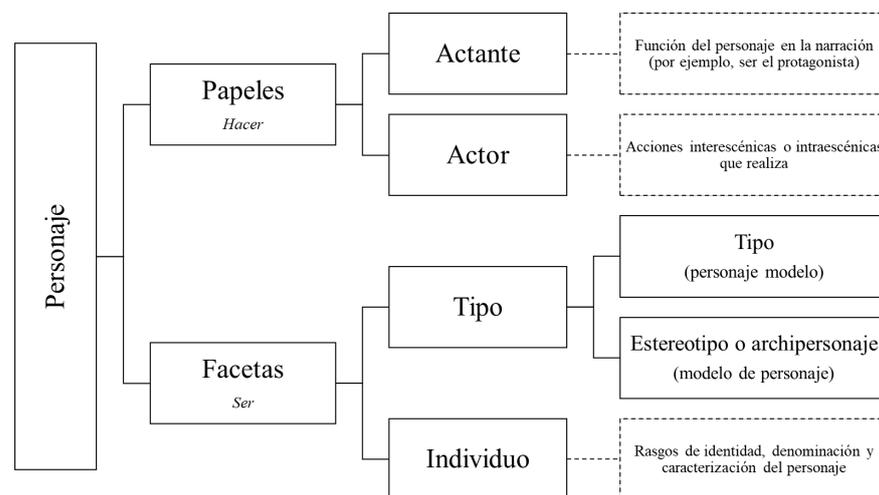


Figura 1. Esquemización propia de la propuesta metodológica de Valles Calatrava (“Hacia una teoría”) para el análisis del personaje en el texto narrativo.

La necesidad de prestar atención a un conjunto heterogéneo de narraciones limita el provecho que puede sacarse de algunos de los conceptos integrados en este modelo categorial. Así sucede especialmente con los papeles del personaje. En tanto que actantes, apenas podemos ofrecer una nota aplicable a la mayoría de las canciones de Sabina: la presencia habitual de un protagonista definido como tal por cuanto su relevancia actuacional es máxima o primaria, lo que confiere al relato una visión antropocéntrica, pues gira en torno a su figura (Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa* 165). Este protagonista es a menudo una primera persona autoficcional, aunque son igualmente frecuentes —si bien tienden a concentrarse en la primera mitad de la producción sabiniana— las canciones en las que el protagonismo no recae en el narrador<sup>13</sup>. Y, en lo que respecta al papel de los personajes como actores, es casi imposible extraer generalidades relevantes, pues tanto las acciones intraescénicas como, sobre todo, las interescénicas se configuran específicamente en cada relato. Solo destacamos que entre las acciones intraescénicas verbales y paraverbales se aprecia en el cancionero de Sabina la tendencia al mutismo del personaje femenino al que se dirige el narrador-protagonista —“Ring, ring, ring” (*Rr*, 84), “Quédate a dormir” (*Jyp*, 85), “Con la frente marchita” (*Mp*, 90), etc.—.

Sin duda, es mucho más fructífero con vistas a la generalidad observar los personajes de Sabina según sus facetas. Para ocuparnos primero del tipo que Valles Calatrava considera en un sentido global, conviene antes distinguir sus dos variantes. El *tipo* “es un personaje literario [modelo] que [...] se erige en representante por antonomasia de un sentimiento, vicio, grupo profesional o social e incluso valor universal humano”, como Scrooge y la avaricia; el *estereotipo* o *archipersonaje*, por su parte, surge “a partir de recurrencias históricas y architextuales de carácter literario” y a raíz de su repetición se convierte en un cliché que, al trasladarse a la literatura, produce “tipos temáticos”, como la *femme fatale* (“Hacia una teoría” 742-743). En el cancionero de Sabina tienen presencia algunos archipersonajes,

<sup>13</sup> La presencia de uno o, en ocasiones, varios protagonistas —por lo general dos e integrantes de una pareja— y la práctica ausencia de personajes secundarios supone además el cumplimiento por parte de las canciones de Sabina de otro de los rasgos definidores del microrrelato, cuya trama se suele centrar en uno o dos personajes, entre los que abundan los dúos sentimentales (Pu-jante Cascales, *El microrrelato hispánico* 432).

pues en sus letras podemos encontrar sobre todo estereotipos contruidos en torno a la temática criminal y marginal –así el ladrón, el asesino o la prostituta–, aunque también se podrían señalar otros, igualmente vinculados con los temas de su cancionero, como la mujer solitaria (Zamarro González). Menos comunes son los tipos. En este grupo solo podríamos considerar al donjuanesco narrador-protagonista de muchas de las canciones y, con una representatividad bastante menor, a María Magdalena como patrona del oficio de la prostitución, que aparece nominalmente relacionada con una prostituta en “Retrato de familia con perrito” (*Dp*, 03) y, por supuesto, en “Una canción para la Magdalena” (*19d*, 99), pero cuya tipicidad late también en “Viridiana” (*Ymmc*, 96) e incluso en la Mesalina de “69 punto G” (*Dc*, 02). Tanto tipos como archipersonajes se vinculan con la intertextualidad, dado que conectan con los conocimientos previos del lector, es decir con su horizonte de expectativas (Jauss 165), y más específicamente con su horizonte de expectativas literario (171). Los personajes tipificados de Sabina cumplen así con el uso de “personajes ya conocidos” (Koch 4), una de las tendencias intertextuales<sup>14</sup> más frecuentes en cualquier narración ficcional breve, precisamente por razón de su brevedad, tal como han señalado múltiples especialistas en minificción, microrrelato, etc. y como resumiera Rodríguez Romero: “generalmente los personajes no tienen un nombre y un apellido, lo importante son las acciones que ejecuten o en las que se ven involucrados, son personajes anónimos, pero a la vez son arquetipo o símbolo de una cultura” (120).

Esta última cita nos conduce hacia la otra faceta del personaje, la que lo muestra, independientemente de si es un tipo o no, como individuo específico del texto narrativo al que pertenece. Valles Calatrava explica que son tres las cuestiones que individualizan al personaje: la identidad —es decir, su propia existencia como ser percibido por el lector—, la denominación —que no es estrictamente necesaria— y la caracterización —sus rasgos físicos, psíquicos y morales— (“Hacia una teoría” 743-745). Siendo las dos últimas las que más nos interesan para tratar de ofrecer un panorama general básico de los personajes sabinianos, es imprescindible, de nuevo, destacar las semejanzas observables con el proceder habitual de los microrrelatos, en los que los

---

<sup>14</sup> Sobre la relación de la intertextualidad con la previsibilidad del lector, véanse Rojo (71-73) y Andres-Suárez (*El microrrelato español* 82-89).

personajes a menudo son anónimos y, cuando se los caracteriza, casi nunca es en profundidad (Roas, “Sobre la esquivia” 14) –suele señalarse que sus rasgos psicológicos se infieren de sus acciones (Rodríguez Romero 119; Fernández Pérez 151)–.

Sin ser muy determinante, la denominación de los personajes de las historias de Sabina llama la atención, sobre todo, por las implicaciones semánticas y pragmáticas que tiene su, en apariencia, aleatorio criterio para dar nombre a unos personajes, pero mantener a otros en el anonimato más absoluto. Podemos distinguir cuatro categorías de personajes según su (no-)denominación: el personaje autoficticio de Sabina, los intereses amorosos de este, los personajes conocidos –o personalidades– y el resto.

En lo que respecta al primero, Sabina gusta mucho de jugar al equívoco con si él es o no el yo de sus canciones y, aunque rara vez bautiza explícitamente al narrador-protagonista con su nombre<sup>15</sup>, a menudo lo rodea de rasgos o situaciones que lo asocian consigo (Barbero y Malik de Tchara s. p.; Badía Fumaz, “Poesía, narración e hibridismo” 338-340). El caso de las parejas amorosas de este narrador-protagonista es parecido pero distinto, pues, imagen de donjuán mediante, se sobreentiende que no es la misma mujer en todas las canciones, a lo que en este caso contribuye el que, en las excepcionales ocasiones en las que se le pone nombre, este sea distinto: Jimena en “Rosa de Lima” (*Nsm*, 00), Paula en “Dieguitos y mafaldas” (*19d*, 99), María en “19 días y 500 noches” (*19d*, 99), etc. Sin embargo, lo más frecuente es que el receptor no sepa cómo se llama la chica que tan a menudo es o ha sido interés erótico-amoroso del narrador protagonista: no sabemos el nombre de la “Princesa” (*Jyp*, 85), solo conocemos el apodo de “Barbi Superestar” (*19d*, 99), desconocemos cómo se llaman la camarera de “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92) o la antigua amante de “Leningrado” (*Lnt*, 17), etc. Sabina, además, ha dejado a menudo al receptor de sus canciones a las puertas de revelar estas incógnitas: “¿qué adelantas sabiendo mi nombre?” le pregunta la chica al narrador-protagonista en “Peor para el sol” (*Fyq*, 92) sin intención de revelarlo, o “como un ladrón, debajo de la falda de alguna / de cuyo nombre ahora no me quiero

<sup>15</sup> Algunos casos, eso sí, son notables, como “Eh, Sabina” (*Rr*, 84) o el conocido caso de “Pacto entre caballeros” (*Hdh*, 87) –“pero el bizco se dio cuenta / y me dijo ‘oye, colega, / te pareces al Sabina, ese que canta’”–.

acordar” confiesa cervantidamente el narrador de “Tan joven y tan viejo” (*Ymmc*, 96). Por otro lado, hay que destacar que Sabina sí incluye el nombre de algunos personajes cuando estos son conocidos por el público –lo que activa un efecto lectoral muy parecido al del tipo–, como sucede en “Con un par” (*Mp*, 90) y el Dioni o en “Pobre Cristina” y Cristina Onassis; aunque no se trata de un recurso frecuente, al menos no con esos personajes adoptando un papel destacado. Finalmente, deben también considerarse algunos casos, en ocasiones intertextuales, en los que los personajes tienen nombre y no se ajustan a ninguna de las tres casuísticas anteriores. Así, por ejemplo, Tolito en “Balada de Tolito” (*Jyp*, 85); Adán y Eva en “Eva tomando el sol” (*Htg*, 88); o Marisa, Jimmy, Encarna y Charly en “¿Qué estoy haciendo aquí?” (*Lnt*, 17).

Aunque la cuestión de la denominación de los personajes pueda resultar sugerente, nos parece más destacable su caracterización, pues resulta muy reveladora de la capacidad literaria de Sabina. Para comenzar, recordemos que Bobes Naves advertía que en el cuento los personajes no solo acostumbran a ser pocos, sino que “no suelen tener una presentación minuciosa, tanto por lo que se refiere a su descripción física, como a su posible estudio psicológico” (41). Si ya es convencional –por necesaria– una escueta caracterización de los personajes en los cuentos, modalidad narrativa más extensa que el microrrelato, en estos la dificultad para individualizar descriptivamente a los personajes se incrementa. Obligados por la brevedad de sus composiciones y a menudo condicionados por los inicios *in medias res*, los autores de microrrelatos no disponen de tiempo –es decir, de espacio– para perfilar a sus personajes (Lagmanovich 45; Andres-Suárez, *El microrrelato español* 57); en otras palabras, el autor de narraciones tan breves debe definir a los personajes “en pocas pero justas pinceladas” (Rojo 64). En el escritor de microrrelatos se impone, por tanto, una necesidad de selección y precisión léxica: “el truco para escribir microrrelatos consiste en agregar todas las palabras necesarias y ninguna de las innecesarias. El criterio no debe ser el de ‘poner menos palabras’, sino el de ‘no poner palabras de más’” (Lagmanovich 41). Lograr esta precisión para sugerir tanto en tan limitado espacio obliga al autor a la reflexión y a un exigente trabajo (Noguerol, “Palabras prójimas” 13-14), y esa es justamente una de las más destacadas virtudes escriturales de Sabina, cuya facilidad de palabra coexiste con su capacidad para omitir datos no relevantes (De Miguel Martínez, “Sabina canta

historias” 151) y que, en esencia, “cuenta y calla” (125) en sus canciones. Tal habilidad, naturalmente, no es privativa de sus descripciones de personajes, pero sin duda es esta una de las facetas de su labor de letrista donde aflora más claramente. Se trata, sin embargo, de un rasgo más agradecerido a análisis específicos de canciones, por lo que aquí podemos únicamente traer a colación algunos ejemplos que lo ilustren y poner en valor los usos en los que se puede apreciar una cierta generalidad.

Partamos de la base de que Sabina a menudo caracteriza a sus personajes<sup>16</sup>. Podemos resumir, *grosso modo*, que cuando atiende a sus rasgos psíquico-morales dicha caracterización se produce a través de sus acciones, mientras que es en los rasgos físicos donde se concentran las descripciones. Ejemplo de la primera posibilidad pueden ser las mujeres de “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92) y, sobre todo, “Peor para el sol” (*Fyq*, 92), pues en ambos casos se deduce su personalidad fuerte y su capacidad e intención de seducción cuando muy pronto en la canción se dirigen directamente al narrador-protagonista –para invitarlo a un cubata, la primera; con un muy directo ofrecimiento a un encuentro sexual adúltero, la segunda–. Además, hay que tener también en cuenta que, en ejercicios de extraordinaria habilidad, Sabina en ocasiones se prodiga en caracterizaciones psíquico-morales ciertamente extensas para lo que es habitual en una canción, sin que por ello se resienta el conjunto, como sucede en las etopeyas de los dos miembros del matrimonio disoluto que protagoniza “Doble vida” (*Dp*, 03).

En lo que se refiere a las descripciones físicas, en las canciones del ubetense encontramos varios ejemplos al uso, por lo general de mujeres y concentrados en su rostro: “la gafitas de las pecas” en “Besos en la frente” (*Htg*, 88), “ojos verdes como aceitunas” en “Aves de paso” (*Ymmc*, 96), “la rubia platino era morena” en “El caso de la rubia platino” (*19d*, 99), etc. Sin embargo, a Sabina, por lo general, le interesa más la etopeya de un personaje que su prosopografía, y a menudo sus rasgos físicos son utilizados para aportar información sobre su psicología o su moral. Un ejemplo notable –también de su capacidad de sugerencia– son los “ojos

---

<sup>16</sup> Es más, en ocasiones, y ajeno a las semejanzas que guardan sus canciones fabuladas con el microrrelato, se ha permitido dedicar toda o casi toda la canción a perfilar a un personaje, como sucede en “Juana la loca” (*Rr*, 84) o “Balada de Tolito” (*Jyp*, 85), entre otras.

color verde marihuana” de la chica de “Barbi Superestar” (19d, 99), que por supuesto acaba cayendo en las drogas. Pero donde esta técnica caracterizadora se produce más a menudo es en la descripción de la ropa de los personajes, circunstancia de la que ya se percató con mucho tino Zamarro González (69-72), que señaló cómo a través de su vestimenta conocemos la circunstancia social de los personajes, quiénes son, o qué motivaciones tienen. Por ejemplo, el “par de zapatos de cocodrilo” que calza el Dioni en “Con un par” (Mp, 90), que son prueba de su personalidad extrovertida, algo narcisista y seductora, o el evidente sentido de “la falda muy corta” de la increpada mujer en “19 días y 500 noches” (19d, 99). Estos casos y también los que son ajenos a la vestimenta nos dan cuenta en definitiva de cómo Sabina, con las palabras justas, es capaz de trazar un perfil sugerente y en ocasiones muy completo de sus personajes, una capacidad léxica, narrativa y semántica al alcance de pocos letristas.

### **El espacio**

Como los demás elementos diegéticos, el espacio de las canciones-relato de Sabina se encuentra fuertemente condicionado por la brevedad impuesta por el género canción, que lo aproxima en su modalidad narrativa y ficcional al microrrelato. En consecuencia, debemos prestar, de entrada, especial atención al diseño o configuración espacial, es decir, a la “operación discursiva de construcción del espacio [que] resulta de una serie de operaciones verbales y codificadoras que lo presentan de una determinada forma” (Valles Calatrava *El espacio en la novela* 125). Si consideramos los rasgos formales que observa Roas (“Sobre la esquivia” 14) en el espacio de los microrrelatos –“construcción esencializada, escasez (incluso ausencia) de descripciones, reducidas referencias a lugares concretos”– no solo nos encontramos con los que definen la configuración espacial de las canciones de Sabina, sino que topamos con un empleo de la descripción muy similar al que hemos visto en la caracterización de los personajes. Pero no conviene perder de vista que estos rasgos no son sino la forma de llevar al extremo la imposibilidad –y no necesidad– del lenguaje en cualquier texto narrativo para expresar verbalmente todos los aspectos del espacio (Zoran 320). Ante la selectividad del lenguaje que se desprende de esta circunstancia y que deviene en una selección del espacio narrativo que se representa en el

texto, parece lógico que sea precisamente en esta dimensión de la diégesis donde mayores competencias alcance el lector implícito (Villanueva 43), que como en otros aspectos de la narración deberá inferir más información en textos tan breves como los microrrelatos o las canciones. Sabido, pues, que el espacio narrativo está presente pero particularmente esenciado en los microrrelatos, hay que preguntarse cómo se refleja lingüísticamente en las canciones-relato de Sabina.

Como sucede con la caracterización de los personajes, la descripción es solo una de las formas de configurar el espacio, si bien suele ser la principal (Valles Calatrava, *El espacio en la novela* 129). No obstante, en esa necesaria selección de lo que se cuenta y lo que se calla, Sabina ha privilegiado la caracterización e incluso la descripción de sus personajes sobre la de los espacios. Y, de la misma forma que a menudo esos personajes se caracterizan por sus acciones, los espacios se diseñan sobre todo a través de referencias o indicadores espaciales –a menudo, muy ligados a la acción en el microrrelato (Fernández Pérez 152)– como pueden ser los topónimos, los deícticos, los verbos de situación, movimiento o estado, etc. (Valles Calatrava, *El espacio en la novela* 128). Se comprenderá mejor a través de un ejemplo.

Si tomamos una de las más famosas y espacializadas narraciones de Sabina como es “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92), notaremos enseguida que los espacios están indicados, pero no descritos. Solo encontramos una mínima descripción, “fue en un pueblo con mar”, que precisa sin precisar la localidad en la que se encuentran los demás espacios en los que transcurre la historia. Dichos espacios solo podremos conocerlos porque se nombran o porque se sugieren. Los versos “tú reinabas detrás / de la barra del único bar que vimos abierto”, “los clientes del bar / uno a uno se fueron marchando” y “no había nadie detrás de la barra del otro verano / y en lugar de tu bar / encontré una sucursal del Banco Hispanoamericano” nos permiten saber que la primera parte de la historia acontece en un bar, donde tiene lugar la seducción, y que la parte final sucede en el mismo lugar que ahora es otro. Y por los versos “caminito al hostel / nos besamos en cada farola” sabemos que el encuentro amoroso –“y desnudos al amanecer nos encontró la luna”– tiene lugar en un hostel solo nombrado al que llegan caminando por una calle que apenas se intuye por la presencia de farolas. Es decir, sabemos que hay un bar, una calle, un hostel y una sucursal bancaria que sustituye al bar. La

acción está claramente situada en el espacio, pero no sabemos cómo son los lugares que lo constituyen. No sabemos si el bar es oscuro o luminoso, si la calle es grande o pequeña, si el hostel es confortable o no... Lo único que conocemos es que el pueblo en el que todo sucede es costero. Y, lo más importante, la canción y la historia que cuenta no se resienten un ápice por la ausencia de esta información; todo lo contrario, cualquier intento de una mayor descripción habría restado tensión al relato.

El caso de “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92) ilustra casi arquetípicamente lo que sucede de manera general a lo largo del cancionero sabiniano. En otras de sus letras encontramos del mismo modo descripciones muy esporádicas y casi siempre brevísimas, como el “Madrid gris, sin palomas, desierto” de “Viejo blues de la soledad” (*Rr*, 84). Aunque puede suceder también que la descripción del espacio se proporcione de una forma que podríamos denominar mixta, como en “Eva tomando el sol” (*Htg*, 88), donde el “piso / abandonado de Moratalaz” solo es descrito como tal mediante ese adjetivo pero del que a través de las acciones de los personajes conocemos su mobiliario –“cogimos un colchón de una basura, / dos sillas y una mesa con tres patas”– e incluso alguna de sus características arquitectónicas –“a Eva le gustaba estar morena / y se tumbaba cada tarde al sol, / nadie vio nunca una sirena / tan desnuda en un balcón”–. Por tanto, la forma más habitual de diseñar el espacio es a través de los indicadores anteriormente referidos. Conviene además hacer notar que, a pesar de que numerosos teóricos sostengan que, junto con el tiempo, el espacio es un ingrediente de obligada presencia en los microrrelatos (Pujante Cascales *El microrrelato hispánico* 452), hay canciones de Sabina claramente narrativas como “Rap del optimista” (*Htg*, 88) o “Yo también sé jugarme la boca” (*Dc*, 02) que por prescindir casi totalmente de la ubicación espacial tienden a la atopía.

Por otra parte, para completar este repaso general por el espacio de las canciones-relato de Sabina es imprescindible tener en consideración sus espacios recurrentes. Es cuestión ya bien estudiada que en su cancionero tienen especial importancia la ciudad y algunos de sus espacios como el bar o el hotel (Ortuño Casanova; Zamarro González 79-97). No podemos, sin embargo, ocuparnos aquí de identificar y categorizar todos estos espacios, aunque sí nos parece adecuado partir de lo ya sabido para observarlos desde la perspectiva de algunas teorías específicamente narrativas.

Podemos empezar recordando que Valles Calatrava propone la existencia tópica de “fenómenos espaciales característicos de determinados géneros”, como son “el cuarto cerrado en la novela criminal de enigma” o “el castillo en la novela de terror o gótica” (*Teoría de la narrativa* 190). Si, además, tenemos en cuenta que la ciudad ha sido espacio habitual de las letras de los cantautores españoles (Ramos Barranco), podemos afirmar que Sabina enmarcaría sus canciones-relato en un cierto tópico espacial de la canción de su tiempo<sup>17</sup>. Complementariamente, debemos tener presente que en su cancionero es posible hablar de lo que podríamos llamar el cronotopo de la nocturnidad urbana, en tanto que sus experiencias de la ciudad y sus espacios suceden casi siempre de noche (Zamarro González 120-124), muy a la manera de las canciones de la Movida (Fouce 159-173). Nos parece coherente sugerir que este cronotopo tiene el mismo origen posmoderno que el cronotopo urbano que identificó Álvarez Méndez en la narrativa contemporánea y que se caracteriza por “la celeridad de la vida moderna, cuya máxima expresión es el pequeño apartamento de ciudad que, en muchos casos, potenciará la soledad y el análisis introspectivo de la psicología de sus habitantes” (243). El cronotopo del cancionero de Sabina, sin embargo, tiene más que ver con los espacios públicos –a menudo, no lugares– y con la celebración o el llanto que con los espacios privados y la introspección solitaria.

En segundo y último lugar, como, a diferencia de los espacios de la novela, los de la narrativa muy breve se caracterizan por un menor tamaño, una mayor cotidianeidad y una mayor sensación de cercanía entre quienes los habitan (Baxter 21), las canciones de Sabina ven aún más reforzada su vinculación con el microrrelato, pues en ellas abundan espacios como el dormitorio o el bar. Este último, además puede interpretarse, al igual que la ciudad y varios de sus otros lugares destacados en Sabina, como uno de esos “espacios diluidos pero narrativamente significativos” que, de acuerdo con Fernández Pérez (151), caracterizan a los microrrelatos y como un espacio “cargado de cualidades dramáticas que redondean el sentido del suceso narrado o

---

<sup>17</sup> La ciudad es, además, el marco en el que se desarrollan muchos microrrelatos (Pujante Cascales, *El microrrelato hispánico* 454).

incrementan la expresividad de los conflictos de los personajes”<sup>18</sup>, rasgo que según Andres-Suárez (*El microrrelato español* 57) compensa su difícil y por tanto escasa referencialidad. En algunas ocasiones, incluso, es posible hablar de cómo el espacio urbano en Sabina puede adquirir una función simbólica y atmosférica que envuelve y determina la psicología del personaje (Valles Calatrava *Teoría de la narrativa* 192-193). La canción que primero viene a la mente cuando se considera esta romántica relación del espacio y el individuo es “Calle melancolía” (*Mc*, 80), donde el “desolado paisaje de antenas y de cables” parece no solo coincidir con el estado de ánimo del yo sino incluso provocarlo. Esta canción, no obstante, solo describe algunas acciones y sentimientos de quien habla y apenas cuenta una historia. Para encontrar canciones-relato en las que se produzca esta atmósfera debemos acudir a otras como “Viridiana” (*Ymmc*, 96), donde el ambiente festivo del cabaret coincide con el del narrador. Sin embargo, no se trata de un recurso ni mucho menos extendido en el cancionero sabiniano, a no ser que considerásemos también el papel que juega la música en la definición de espacios y en la caracterización de emociones –“Viridiana” (*Ymmc*, 96) sería un claro ejemplo–, pero eso es materia para una aproximación distinta a las canciones de Sabina.

### **A modo de conclusión**

En este artículo hemos mostrado y explicado cómo los elementos diegéticos de las canciones-relato de Joaquín Sabina —acontecimientos, tiempo, personajes y espacio— se construyen mediante técnicas narrativas que comparten afinidades con el microrrelato. En la organización de los acontecimientos y su temporalización, recursos como la elipsis o las anacronías permiten condensar historias complejas en pocos versos y depositar en el receptor una labor reconstruccionista característica de la narrativa hiperbreve. Asimismo, cuestiones como la temporalidad intercalada o el uso del *ordo artificialis* sirven para reforzar la tensión, también fundamental en submodalidades narrativas de esta naturaleza. En lo que respecta a los personajes, destaca

---

<sup>18</sup> Piénsese, por ejemplo, en la habitación de “Hotel, dulce, hotel” (*Hdh*, 87), el bar de “El Café de Nicanor” (*Dc*, 02) o el club de carretera de “Una canción para la Magdalena” (*19d*, 99).

sobre todo su caracterización, pues Sabina, que privilegia la etopeya sobre la prosopopeya, logra a menudo perfilar con maestría los caracteres de sus relatos en la estrechez textual de sus letras. Por último, el diseño espacial de sus canciones-relato confirma la convergencia con el microrrelato. Como en la caracterización de personajes, escasean las descripciones detalladas, y en su lugar se cede paso a indicadores espaciales como los deícticos o los verbos de situación, que esbozan mínima pero evocadoramente los espacios de las canciones, en las que destaca la existencia de un cronotopo de la nocturnidad urbana. En conjunto, estas constataciones revelan que las canciones-relato de Sabina utilizan procedimientos semiótico-estructurales y retórico-estilísticos propios del microrrelato.

Estas conclusiones, por tanto, consolidan a Sabina como narrador –además, un narrador de mérito– y vienen además a alinearse con teorías actuales sobre la canción popular como las de Badía Fumaz, que no solo considera que, igual que hay dosis de lirismo en el cancionero de Sabina, también las hay de narrativa (“Poesía, narración e hibridismo”), sino que concibe la canción popular contemporánea como un género híbrido (“La poesía en la canción”) en el que es posible encontrar intersecciones –no solo narrativas– con el microrrelato (“Pequeñas historias cantadas”). Por tanto, estudios de casos específicos como este deben hacernos reflexionar sobre los géneros literarios a partir de la conexión de la música con la literatura y de la concepción de las letras de canción como literarias para, tal vez, avanzar hacia su observación como un género literario condicionado en sus requerimientos compositivos por la pluritextualidad de la canción (Romano, “En torno a” 139-142) y caracterizado por su hibridismo.

### Abreviaturas de los álbumes de Joaquín Sabina citados

<i>19d</i> , 99	<i>19 días y 500 noches</i> (1999).
<i>Al</i> , 05	<i>Alivio de luto</i> (2005).
<i>Dc</i> , 02	<i>Dímelo en la calle</i> (2002).
<i>Dp</i> , 03	<i>Diario de un peatón</i> (2003).
<i>Ebm</i> , 94	<i>Esta boca es mía</i> (1994).
<i>Eí</i> , 98	<i>Enemigos íntimos</i> (1998). Con Fito Páez.
<i>Fyq</i> , 92	<i>Física y química</i> (1992).
<i>Hdh</i> , 87	<i>Hotel, dulce hotel</i> (1987).
<i>Htg</i> , 88	<i>El hombre del traje gris</i> (1988).

<i>Inv</i> , 78	<i>Inventario</i> (1978).
<i>Jyp</i> , 85	<i>Juez y parte</i> (1985).
<i>Lnt</i> , 17	<i>Lo niego todo</i> (2017).
<i>Mc</i> , 80	<i>Malas compañías</i> (1980).
<i>Mp</i> , 90	<i>Mentiras piadosas</i> (1990).
<i>Nsm</i> , 00	<i>Nos sobran los motivos</i> (2000). En vivo.
<i>Rr</i> , 84	<i>Ruleta rusa</i> (1984).
<i>Ymmc</i> , 96	<i>Yo, mí, me, contigo</i> (1996).

## Bibliografía

Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León, Universidad de León, 2002.

Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto, 2010.

Andres-Suárez, Irene. “Estrategias del microrrelato para ahorrar espacio textual”. *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*, Henry González Martínez (ed.), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2014, pp. 176-188.

Badía Fumaz, Rocío. “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, n<sup>o</sup> 2, 2022, pp. 339-358.

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

Badía Fumaz, Rocío. “Pequeñas historias cantadas: intersecciones entre microrrelato y canción”. *La minificción va la Biblioteca. 25 años del Primer Encuentro Internacional*, Laura Elisa Vizcaíno, Lauro Zavala y Ana María Orjuela-Acosta (coords.), Lima, Quarks Ediciones, 2024, pp. 265-277.

Barbero, Sonia Beatriz y Malik de Tchara, Cecilia. “La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice ‘poeta’”. *RECIAL*, vol. 6, n<sup>o</sup> 7, 2015, s. p.

Baxter, Charles. “Introduction”. *Sudden Fiction International. Sixty Short-Short Stories*, Robert Shapard y James Thomas (eds.), Londres-Nueva York, W. W. Norton & Company, 1989, pp. 17-25.

Bobes Naves, M.<sup>a</sup> del Carmen. *La novela*. Madrid, Síntesis, 1993.

Cattaneo, Simone. “A mitad de camino entre la canción y el cuento. Pongamos que hablo de Joaquín Sabina”. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Salvador Montesa (dir.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009, pp. 439-447.

De Miguel Martínez, Emilio. *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid, Visor, 2008.

De Miguel Martínez, Emilio. “Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)”. *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, Guillermo Laín Corona (ed.), Madrid, Visor, 2018, pp. 89-159.

Doležel, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, 1999.

Fernández Pérez, José Luis. “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano”. *Poéticas del microrrelato*, David Roas (comp.), Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 121-153.

Fouce, Héctor. *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Madrid, Veleció, 2006.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. París, Hachette, 1981.

Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.

Koch, Dolores M. “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”. *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, nº 2, 2010, pp. 3-10.

Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006.

Noguerol, Francisca. “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción. Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), Palencia, Menoscuarto, 2008, 183-206.

Noguerol, Francisca. “Palabras prójimas: Minificción y juegos del lenguaje”. *Los mundos de la minificción*, Osvaldo Rodríguez Pérez (ed.), Valencia: Aduana Vieja, 2009, 13-32.

Nappo, Daniel J. *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. Londres-Lanham, Lexington Books, 2021.

Ortuño Casanova, Rocío. “Atlas de lugares sabinianos”. *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, Guillermo Laín Corona (ed.), Madrid, Visor, 2018, pp. 161-201.

Pujante Cascales, Basilio. *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Universidad de Murcia, 2013, tesis doctoral.

Pujante Cascales, Basilio. “El rap como minificción: análisis comparativo entre las canciones de hip hop y el microrrelato”. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, nº 40, 2021, s. p.

Ramos Barranco, José Rafael. “La ciudad de los cantautores: representaciones e imaginarios urbanos en la canción de autor española desde 1960 hasta la actualidad”. *De la ciudad a la nación. Un acercamiento a la canción española contemporánea*, Mercedes García Plata (coord.), Madrid, Sílex, 2023, pp. 213-238.

Roas, David. “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”. *Poéticas del microrrelato*, David Roas (comp.), Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 9-42.

Roas, David. “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad”. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 53-63.

Rodríguez Romero, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2007.

Romano, Marcela. “En torno a una canción ‘diversa’”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 1, 1991, pp. 135-143.

Romano, Marcela. “Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina”. *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Laura Scarano (ed.), Mar del Plata, EUDEM, 2007, pp. 153-170.

Rojo, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Equinoccio, 2009.

Sabina, Joaquín. *Con buena letra III*. Madrid, Temas de Hoy, 2010.

Solano Conde, María. “Microrrelatos y música desde una perspectiva intermedial. (Breve) aproximación en torno al villancico *Un camell d’Orient*”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 32, 2019, pp. 246-254.

Tomassini, Graciela S. “Naturalezas vivas: Retórica de la descripción en la ficción brevísima”. *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, n° 19, 2009, pp. 6-17.

Valles Calatrava, José R. *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería, Universidad de Almería, 1999.

Valles Calatrava, José R. (dir.). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Alhulia, 2002.

Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Valles Calatrava, José R. “Hacia una teoría del funcionamiento semiótico del personaje en el texto narrativo. Papeles y facetas de los personajes en *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 30, 2021, pp. 731-759.

Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Júcar, 1989.

Zamarro González, Justo. *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020.

Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Zoran, Gabriel. “Towards a Theory of Space in Narrative”. *Poetics Today*, vol. 5, n° 2, 1984, pp. 309-335.