

ómez

glo-  
ntes,  
cial-  
utas  
rales  
istas  
n las  
arca-

a de  
icio-

cias,  
que  
ibri-

ífico  
n del  
tura-  
esta  
, que  
turi-

gular  
teni-

versa-  
as for-  
e unas  
laneta,  
acuer-  
Tom-



Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación  
Año III, nº 5 • Diciembre 2.003 • pp. 251-259  
www.revista-logo.org

## Dispositivo, intertextualidad y “globalización macroestructural”. Los sonetos de Joaquín Sabina

Raúl Urbina Fonturbel  
Instituto San Pedro y San Felices

1. La retórica ha puesto a disposición de oradores y escritores los preceptos básicos para la construcción correcta, inteligente y artística de diferentes tipos de discursos. Para esa construcción correcta de los discursos tiene como aliada a la gramática, definida por Quintiliano como “ars recte loquendi et poetarum enarrationem”<sup>1</sup>. Como puede verse, esta definición del gran tratadista hispano-romano también abría el campo de la gramática al comentario de los textos poéticos (“poetarum enarrationem”), con los que los estudiantes en el arte de elaborar discursos encontraban sus patrones referenciales para la composición de los mismos. Por otra parte, la concepción de la retórica como “ars bene dicendi”<sup>2</sup> facilita la vertebración artística de los discursos, y las líneas maestras de elaboración que estaban pautadas por las operaciones retóricas permitían que todos estos requisitos quedaran amalgamados por la inteligencia y el buen oficio del orador o del escritor. Ya desde la operación previa de la *intellectio* (Lausberg, 1960: § 97, Chico Rico, 1987: 93 y ss.; Chico Rico, 1989; Albaladejo, 1989: 65-71) se examina pormenorizadamente la realidad para encontrar las ideas que se van a incorporar al texto y la determinación del modo de abordar el asunto del mismo (Chico Rico, 1989: 50).

2. Con la operación retórica denominada *dispositio* (Lausberg, 1984: §§ 443-452; Albaladejo, 1989: 75 y ss.; Azaustre y Casas, 1997: 69-80) comienza el paso de la construcción del texto o textualización mediante el proceso de intensionalización (Carnap, 1978; Albaladejo, 1986: 39-91; García Berrio y Albaladejo, 1983; Albaladejo, 1989: 73 y ss.; Albaladejo, 1992). En efecto, el proceso de textualización parte de una estructura de conjunto referencial que pertenece al ámbito inventivo semántico-extensional, para adquirir una forma lingüística semántico-intensional. Esta operación está en íntima relación con la macroestructura, que pertenece al ámbito de la sintaxis en el sentido semiótico del término (Albaladejo, 1986: 17; Albaladejo, 1988: 91-92).

3. Es en este ámbito donde puede inscribirse la fructífera relación existente entre las obras y la tradición literaria como contexto artístico en el que se desenvuelven nuestros auto-

<sup>1</sup> Quintiliano, M. F.: *Institutio oratoria*, II, 1, 4. Véase la referencia en la bibliografía al final de nuestro trabajo.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 14, 5.

res clásicos. A este respecto, es imprescindible subrayar la labor llevada a cabo por Antonio García Berrio<sup>3</sup> en su análisis de los sonetos amorosos de la Edad Renacentista europea. Más allá de la "ansiedad de la influencia" de Harold Bloom (Bloom, 1973, 1980; García Berrio, 1994: 321; Gómez Redondo, 1996: 303 y ss.), en la que el creador se encuentra condicionado para definir su propio espacio como creador, es interesante comprobar que en nuestra Edad Renacentista<sup>4</sup> los autores exploraban cauces poéticos por los que habían circulado los autores pertenecientes a la misma tradición. El estudio de las relaciones intertextuales en la Literatura desde el ángulo de la tipología del profesor García Berrio supone abandonar la manida figura del creador solitario para sustituirla por la imagen de un "creador en permanente compañía", que se basa en un progreso acumulativo de tópicos textuales (García Berrio, 1978b: 315). Además, la tradición dota de energía a todos los elementos y dimensiones integrantes de la obra de arte verbal (García Berrio, 1978b: 342; cf. pág. 343). A fin de cuentas, según Antonio García Berrio, el contexto literario tiene un valor específico de la máxima importancia sobre los productos individuales (García Berrio, 1978b: 344).

4. El tópico textual puede desarrollarse y transformarse en otros tópicos textuales relacionados con aquél (García Berrio y Albaladejo, 1983: 147) partiendo de una fórmula básica de predicación. En efecto, según García Berrio, sea cual sea su contenido semántico-temático macrotextual, cada variedad de soneto configura un conjunto de textos que cumplen con el requisito sintáctico-semántico de una fórmula inicial que hace posible el despliegue de multitud de variantes tipológicas (García Berrio, 1994: 112) y permite indagar cómo dichos sonetos se insertan dentro de la clase textual en su contexto genérico-artístico (Chico Rico, 1992: 185).

5. La teoría tipológica realizada por Antonio García Berrio, además, puede entenderse como un modelo lingüístico-textual que explique el proceso de producción y de recepción del soneto amoroso del Siglo de Oro (Urbina, 2001) en lo que puede denominarse macrocomponente pragmático. Para estos fines, es de suma utilidad acudir a los conceptos de productor y mediador-intérprete estudiados por Tomás Albaladejo. Según este autor, "Interpretar textos para producir textos es la actividad compleja que se halla inscrita en la creación de muchos de los textos que pueblan el espacio comunicativo del ser humano." (Albaladejo, 1998: 31). En la tercera forma de función interpretativa distinguida por Emilio Betti (Betti, 1975: 40-55; Albaladejo, 1998: 31), la función reproductiva o representativa, existe un intermediario entre el productor-autor y el receptor o receptores. De esta manera, el productor sustituye una forma por otra equivalente con el fin de dotar al texto de una eficacia comunicativa idónea (Betti, 1975: 50-51). El receptor, en este caso, no se limita a comprender el texto, sino que "transduce" el texto de origen y, ahora como productor y constructor, compone otro texto motivado por éste (Albaladejo, 1998: 31; cf. Ramón Trives, 1979: 185). La

<sup>3</sup> García Berrio, 1978b; García Berrio, 1978c; García Berrio, 1979c; García Berrio, 1980b; García Berrio, 1981a; García Berrio, 1982a; García Berrio, 1982b; García Berrio, 1990; García Berrio, 1994: 112 y ss.; Chico Rico, 1992: 185-187; Chico Rico, 1992b: 245-255; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 234-239; Gómez Redondo, 1996: 232-234.

<sup>4</sup> Utilizamos el término de Edad Renacentista tal y como lo plantea Antonio García Berrio en su espléndido trabajo de la *Formación de la teoría literaria moderna* (García Berrio, 1980: 247 y ss.), para el que Renacimiento, Manierismo, Barroco y el siglo XVIII mantendría unas constantes poéticas perfiladas de diferentes maneras, pero con unos principios comunes que no se romperían hasta la renovación del lenguaje poético que trajo el Romanticismo.

labor de mediación presupone una interpretación transitiva (Betti, 1975: 51) y, así el texto es transferido o transducido como otro texto en el que el receptor del texto de origen se ha convertido en productor del texto final (Albaladejo, 1998: 32).

Es posible distinguir dos fases teóricas en la actividad de intérprete mediador (Albaladejo, 1998: 36): la interpretación del texto inicial en un acto de recepción del texto de origen y la de la producción del texto por parte del emisor: "Recepción para la producción y, por tanto, producción dependiente de la interpretación son la clave para explicar la actividad del intérprete que, como mediador, va del texto al texto, crea a partir del texto inicial otro texto." (Albaladejo, 1998: 36)

6. En el caso de los sonetos clásicos españoles, los autores realizan esta labor de producción e interpretación-mediación para la entrada de sus textos entren en la cadena comunicativa. En dicho cometido están inherentemente imbricadas la labor individual de creación y la tarea de incorporación de otro elemento textual a la cadena de composiciones textuales existentes que obedecen a una misma pauta compositiva. El propósito que nos mueve es el de extender la teoría del profesor García Berrio al ámbito mismo de comunicación explícita en el poema.

Es presupuesto básico de la comunicación humana el fenómeno al que Eco denomina "indicatividad primaria" (Eco, 1999: 23), ámbito protosemiótico que sirve para mostrar ese algo del que vamos a hablar antes de que lo hagamos, y que puede relacionarse con el "campo mostrativo" de Karl Bühler (Bühler, 1979: 98-166), frente al denominado "campo simbólico" (Bühler, 1979: 167-273). Ese campo mostrativo o deíctico<sup>5</sup> obedece, pues, a una inclinación pragmático-comunicativa del contexto de enunciación (Levinson, 1989: 47). Ejemplo de ello sería el gran lingüista Émile Benveniste (Benveniste, 1974) empezó a examinar el lenguaje como instrumento de comunicación y llegó a la conclusión de que el sistema lingüístico se organiza en torno a las coordenadas del *ego-hic-nunc* aquí-ahora (Baylon y Mignot, 1996: 98).

7. Siguiendo esta pauta, podemos establecer en los sonetos de la Edad Renacentista española diferentes situaciones comunicativas en las que quedan explícitos, aunque de manera ficticia—claro está—, los emisores y receptores textuales según un esquema que podría ser como sigue:

Soneto amoroso, que sigue la fórmula de predicación "El poeta ama a la dama".

Soneto religioso, que sigue la fórmula de predicación "El poeta ama a Dios".

Soneto mitológico, que sigue la fórmula de predicación "El poeta habla de algún ser / fenómeno mitológico".

Soneto de la naturaleza, que sigue la fórmula de predicación "El poeta habla / se dirige a algún elemento natural".

Soneto satírico o burlesco, que sigue la fórmula de predicación "El poeta satiriza / se burla de alguien".

Soneto dedicatorio, panegírico o laudatorio, que sigue la fórmula de predicación "El poeta dedica el poema / homenajea a alguien".

Soneto funeral o elegíaco, que sigue la fórmula de predicación "El poeta se lamenta por la muerte de alguien".

<sup>5</sup> Fillmore, 1997; Lamíquiz, 1987: 149-157; Levinson, 1989: 47-87; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 95 y ss.; Calvo, 1994: 97-106; Bertuccelli Papi, 1996: 197-208.

Sonetos metafísicos, existenciales y morales, que siguen la fórmula “El poeta se plantea problemas sobre la vida frente a algo / alguien”.

Sonetos comunicativos, que siguen la fórmula “El poeta habla al lector”, cuyo desarrollo no es muy frecuente en la lírica clásica, sino que tenía abundante aparición en la prosa y, fundamentalmente, en el prólogo de las obras.

Naturalmente, pueden darse variantes mixtas, y también sería posible proceder al estudio histórico de la intensificación o declive de alguna de estas formas de predicación a lo largo de nuestros siglos áureos, tarea que, naturalmente, queda muy lejos de las pretensiones de nuestro estudio.

8. Como ha podido deducirse de lo anteriormente expuesto, las variantes tipológicas del soneto han supuesto un fenómeno que podemos dar en llamar “globalización macroestructural”, por la que los moldes literarios procedentes de la poesía italianizante fueron desplazando al tratamiento poético propio de la tradición española de raigambre cortesana y que suponen una concepción radicalmente distinta del fenómeno poético que, a la postre, puede declararse vencedora en su pugna con la poesía tradicional. Aunque no deja de ser cierto que ese desplazamiento del centro de interés temático, métrico y estilístico no aniquiló a otras formas tradicionales como el romance.

9. Muestra palpable de este interés por la forma comunicativo-literaria del soneto la tenemos en la cantidad de autores que han cultivado dicho molde a lo largo de nuestra historia literaria. Nosotros nos detendremos en los sonetos de Joaquín Sabina<sup>6</sup>, que refleja nuestros intereses en el estudio del productor textual que, ejerciendo su función de mediador-intérprete, incorpora a los elementos de la tradición globalizadora del soneto para darle su pequeño tinte personal acorde con su personalidad y con la tradición poética posterior a nuestra Edad Renacentista<sup>7</sup>.

10. Parece claro el interés que tiene para Joaquín Sabina la mención explícita de la instancias enunciativas y receptoras en sus poemas, ya que la primera persona aparece en el 69% de los poemas, y la segunda persona en el 61% de los textos. Esta dominancia de aparición lo emparenta también con otros ejemplos de nuestros poetas clásicos como es el caso de Quevedo (Urbina, 2001: 77). Aunque lo deseable sería un análisis comparativo y minucioso de todas estas instancias, el espacio disponible nos impide ceder al pormenor, así que nos limitaremos a un bosquejo de analogías entre las variantes tipológicas de los sonetos clásicos y sus correspondencias en los poemas de Sabina en el marco del análisis pragmático-sintáctico que venimos realizando.

No aparecen las variantes de soneto religioso, de soneto mitológico, soneto de la naturaleza. En el caso concreto de Sabina, sorprendería la aparición de un soneto religioso, aunque en el soneto número 14 juegue con la traducción literal del inicio del Ave María para dedicarle un soneto a Fernando Savater; en el caso de los sonetos mitológicos, prefiere emprender el juego de la crítica a las nuevas formas de la mitología que invaden nuestro ámbito mediático, como es el caso del soneto 27, titulado “Plasticorazones”; y, por último, Sabina, como cantante y poeta, entroniza el ámbito de lo urbano y parece que deja muy lejos los dulces paisajes del *locus amoenus*, aunque en la serie de “Benditos malditos” hay algunos poemas alaba el espacio vital que ama.

<sup>6</sup> Joaquín Sabina: *Ciento volando 'de catorce'*, Madrid, Visor, 2001.

<sup>7</sup> Como es natural, el elenco de elementos intertextuales no se circunscribe a los autores clásicos, sino que los sonetos de Sabina están atravesados por multitud de referencias más o menos explícitas a otros textos.

### Sonetos amorosos

#### *Silicona*

Ni imploro tu perdón ni te perdono,  
ni te guardo rencor ni te respeto,  
si tardo en devolverte el abandono  
repróchasele al tono del soneto.

Rompe la veda, ensánchate, respira,  
falsa moneda mancha a quien la acuña,  
las heces de un amor, que era mentira,  
no merecen el luto de una uña.

Ni sembraré de minas tu camino,  
ni comulgo con ruedas de molino,  
ni cambio mi mar brava por tu calma.

El matasanos que esculpió tus tetas,  
de propina, lo sé por mis tarjetas,  
te alicató con silicona el alma.

### Sonetos satíricos o burlescos

#### *El gran hermano*

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

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

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

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

### Sonetos dedicatorios, panegíricos o laudatorios

#### *Otra Vez*

Otra vez sin hincarte de rodillas,  
otra vez dos orejas por faena,  
otra vez susto y cal, morbo y arena,  
otra vez empapando las camillas.

Desde el himno de riego de tu boca

No me vais a creer, pero el tesoro  
enterrado en la isla barataria  
era silencio con pepitas de oro.

#### Sonetos comunicativos

##### *Sessanta e nove*

No me encargó Violante este panfleto  
ni traducir galantes rubaiyyatas;  
las faltas, que las hay, son de respeto,  
¿de ortografía?... ved la fe de erratas.

Aunque adicto al trovar del artesano  
no ceñiré laurel que no sea mío,  
si mi nariz compite con Cyrano  
mi verbo se arrodilla ante Darfo

y se humilla en honor del Galileo  
que abjuró del invento (*eppur si muove*)  
sin darle la razón al filisteo.

Me cago en la, *porco governo, piove*,  
vivan las odiseas de Odiseo,  
me faltan seis para *sessanta e nove*.

11. En conclusión, podemos afirmar que los sonetos de Joaquín Sabina constatan la inspiración clásica en algunas manifestaciones artísticas de la actualidad y demuestra la constante presencia de la instancia productora y mediadora-intérprete en el proceso de creación poética. Dichas circunstancias permiten comprobar que ciertos fenómenos globalizadores, siempre desde la óptica cultural, han sido inmensamente fecundos para nuestro modo de concebir el arte. Por supuesto, la mayoría de las globalizaciones en el terreno del arte son más armonizadoras, conciliadoras e integradoras y, por ende, menos totalizadoras que la globalización ideológica, política o económica. Con lo cual, salimos ganando en el terreno artístico.

llamando al natural a tu consorte,  
pirómano de un fuego que provoca  
llamas del sur con fósforos del norte.

En el único sitio, el de la gloria  
o el hule, donde pule la memoria  
del triángulo scarpa la cornada.

Más ronco te lo digo en el ronquillo:  
los toros, sin tus pies en el platillo,  
saben a Benidorm y a charlotada.

### Sonetos funerales o elegíacos

*En nombre de la vida*

*Para Mare, con siete crisantemos*

¿Cómo vidriar, tan lejos del teatro,  
los azulejos de verte y no verte,  
cómo ser dos en uno (y dos son cuatro)  
los vivos que blasfeman de la muerte?

¿Qué cuentas de collares, Marepena,  
contaré, qué lunares, qué crespones  
rimaré con la flor de la azucena  
que deshabita tus habitaciones?

En nombre de mañana te propongo,  
desde tu réquiem, desde nuestro ahora,  
fusilar a la pálida señora.

No son más que palabras, pero pongo  
a mi enjuto cadáver por testigo  
de que estoy solo, de que estoy contigo.

### Sonetos metafísicos, existenciales y morales

*Con pepitas de oro*

Vencido del honor en más combates  
que Aureliano, el menor de los Buendía,  
harto de biselarlo escaparates  
a los charlines de la hipocresía,

hastiado del servil dime y direte  
de los que matan por calmar el flato,  
tiré, por el desagüe del retrete,  
los títulos, la pompa y el boato

y tarde, à la *recherche du temps* perdido,  
partí, otra vez, en dirección contraria  
de los que están de vuelta y nunca han ido.