

Stefano Morabito

NADA DE MARGARITAS A LOS CUERDOS:
DESAUTOMATIZACIÓN FRASEOLÓGICA EN LAS LETRAS DE
LAS CANCIONES DE JOAQUÍN SABINA

NADA DE MARGARITAS A LOS CUERDOS:
PHRASEOLOGICAL DEAUTOMATISATION IN THE LYRICS OF
JOAQUÍN SABINA'S SONGS

RESUMEN. La desautomatización fraseológica es un recurso especialmente fecundo para expresar la creatividad lingüística y producir efectos en el receptor sobre la base de las expresiones fijas que, en cambio, representan lo consabido y lo automatizado en el acervo lingüístico y cultural de los hablantes. Estos procedimientos son especialmente presentes en las letras de las canciones del conocido cantautor Joaquín Sabina, por lo demás muy atento a la riqueza lingüística de sus textos. En este artículo se analizará, a partir de algunos ejemplos extraídos de sus canciones, la función de la desautomatización para liberar las potencialidades creativas y lúdico poéticas de la lengua que yacen, en estado de latencia, en el lenguaje formulaico.

PALABRAS CLAVE: Fraseología. Desautomatización. Canciones. Joaquín Sabina.

Phraseological deautomatisation is a particularly fruitful resource for expressing linguistic creativity and producing effects on the receiver on the basis of fixed expressions which, on the other hand, represent what is familiar and automatized in the speakers' linguistic and cultural heritage. These procedures are particularly noticeable in the lyrics of the well-known singer-songwriter Joaquín Sabina, who is also very attentive to the linguistic richness of his texts. Focusing on a few examples taken from his songs, this paper will analyse the function of anti-proverbs to trigger the creative and playful poetic potential of language which are latent in formulaic language.

KEYWORDS: Phraseology. Anti-proverbs. Songs. Joaquín Sabina.

1. Fijación e idiomaticidad fraseológica

Hace apenas más de veinte años, Corpas Pastor y Mena Martínez (2003) afirmaban que los primeros estudios fraseológicos se habían focalizado esencialmente en una comparación entre los fraseologismos y las combinaciones libres de palabras, con el fin de reconocer las características distinguidoras de los primeros frente a las segundas. Los rasgos que emergieron de dichos estudios fueron los «de la fijación y la idiomaticidad» (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003: 181).

El rasgo de la fijación, es decir la estabilidad combinatoria propia de los llamados fraseologismos, es la base para que se dé otra característica fundamental de los mismos: la institucionalización, o, dicho con otras palabras, el hecho de que ciertas expresiones se convencionalizan, llegando a formar parte del repertorio de «expresiones fijas» (Zuluaga, 1975) del que dispone una comunidad de hablantes para satisfacer sus propias exigencias comunicativas no mediante la libre combinación de palabras, sino echando mano de un discurso ‘prefabricado’, al que Zuluaga (1975) llama también «texto repetido»:

Los rasgos formales y semánticos de las E. F. no se explican mediante las reglas que rigen la combinación libre de los elementos del discurso (técnica del discurso); y ello no tanto porque pueden presentar ‘anomalías’ sintácticas y semánticas, ‘defectividades transformacionales’ o elementos únicos gramaticales o léxicos, sino,

ante todo, porque son fijas. Es decir, la estabilidad o petrificación (“Starrheit”) o congelación (“frozenness”) se presenta como el rasgo formal constitutivo de dichas combinaciones y justifica el nombre de E. F. o unidades de texto repetido (Zuluaga, 1975: 226).

Hablar del rasgo de la idiomaticidad, que las UF [= Unidades fraseológicas] pueden poseer en distinto grado, alude al hecho de que los fraseologismos idiomáticos exhiben un significado unitario que no puede recabarse de los significados de los elementos que lo componen. Gracias a ello, la carga de idiomaticidad de determinadas UF consigue satisfacer la exigencia de economicidad de la lengua: decir mucho con pocas palabras.

Las UF, por tanto, son combinaciones fijas que condensan lo que mediante estas se expresa, facilitando tanto la formulación del mensaje como su recepción, precisamente gracias a la institucionalización¹, que permite decir «algo mediante una construcción lingüística ya hecha y conocida en la comunidad respectiva» (Zuluaga, 1997: 631). Además de la facilidad expresiva y de la función de condensación, como ya hemos tenido ocasión de subrayar en otro trabajo, el empleo de las UF, precisamente por tener su fundamento en la fijación de un saber compartido, facilita «la intuitiva identificación» y estrecha lazos, también de cariz emotivo, entre emisor y receptor (Morabito, 2023: 124).

¹ Fernández Lagunilla hace hincapié en que esta clase de expresiones es altamente eficaz y considera que la razón de ello está «más en los aspectos estereotipados y connotativos que en la capacidad para expresar un significado denotativo preciso» (Fernández Lagunilla, 2021: 54).

Sin embargo, la pretendida «inalterabilidad del orden de los componentes»; «invariabilidad de alguna categoría gramatical (de número, género, tiempo verbal, etc.)»; «inmodificabilidad del inventario de componentes» [...]; y, finalmente, «insustituibilidad de los elementos componentes», que Alberto Zuluaga enumera como posibles formas en que la fijación se manifiesta (Zuluaga 1975: 227), no impide que las UF experimenten también el fenómeno de la variabilidad.

Tal y como señalan Corpas Pastor y Mena Martínez, la estabilidad como criterio definidor de las UF no ha de entenderse en sentido absoluto, sino relativo: directamente relacionado con la estabilidad, está el fenómeno de la variabilidad: tan relevante, en opinión de estas autoras, que postulan «la necesidad de incluirla dentro de las definiciones como una característica más de las unidades que conforman el universo fraseológico» (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003: 184). Bajo el rótulo de la variabilidad se encuentran dos categorías de fenómenos: por un lado, las «variantes sistemáticas», que se despliegan en la diacronía de la lengua y son el resultado de «la realización de las posibilidades que el sistema lingüístico en general y el fraseológico en concreto ofrecen» (*ibidem*) y, por otro, las «modificaciones», que consisten en UF en que

los hablantes han llevado a cabo cambios ocasionales o alteraciones creativas persiguiendo cierta finalidad y que resultan en expresiones novedosas, no usuales. [...] resultado de un acto creativo y voluntario

dentro de los límites de un lenguaje relativamente fijo y establecido. (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003:188).

2. Las desautomatizaciones

Las modificaciones de fraseologismos, que el hablante realiza conscientemente y para determinadas finalidades producen consecuencias, especialmente en el plano semántico, que desencadenan efectos como el humor, la muestra de creatividad o de ingenio, entre otros que dan lugar al proceso conocido como desautomatización.

Mena Martínez, quien subraya la necesidad de distinguir, en el análisis, entre modificaciones y desautomatizaciones, siendo las primeras meros cambios que se producen voluntariamente en la UF de partida y las segundas el proceso completo que, partiendo de las alteraciones en la forma original, incluye los efectos de dichas alteraciones en el receptor, recuerda que hay una suerte de solidaridad intrínseca y necesaria entre la UF original y la desautomatizada, que se da únicamente al cumplirse tres requisitos fundamentales:

1. La modificación debe ser una verdadera modificación, es decir, debe representar un cambio ocasional, voluntario e intencionado del hablante.
2. La modificación debe desviarse lo suficiente de la forma originaria para que el cambio pueda ser percibido.

3. La forma base, la unidad originaria, debe ser reconocible y recuperable con ayuda de los elementos conservados e inalterados, o mediante el contexto (Mena Martínez, 2003: 4).

Así las cosas, es necesario que las modificaciones consistan en una desviación lo suficientemente evidente como para que el receptor las reconozca como tales y perciba sus efectos sin que la forma modificada se aparte tanto del fraseologismo de partida como para que la UF modificada no impida al lector la asociación con la forma original. Cuando la modificación es tan amplia que se pierde la vinculación con la UF manipulada, según Mena Martínez, se producirán dos posibles efectos en el receptor: en algunas ocasiones, «la expresión recordará a una estructura fraseológica pero no se podrá concretar la unidad de la que procede, en otras, la expresión parecerá más una forma libre que una modificación fraseológica» (Mena Martínez, 2003: 6).

Por tanto, cabe afirmar que las desautomatizaciones subvierten las UF originales al mismo tiempo que las reafirman, y funcionan como desautomatizaciones en tanto en cuanto hagan resonar, en la mente del receptor, la expresión fija que acaban de desfamiliarizar. Timofeeva sostiene que la manipulación actualiza la fraseologicidad, es decir «el hecho de ser fraseológico el significado original» (Timofeeva, 2009: 255). Zuluaga es más contundente: en su opinión, los distintos «procedimientos de desautomatización [...], lejos de ser

una prueba contra la inmodificabilidad del fraseologismo, la demuestran» (Zuluaga, 1997: 636).

En esta visión, justamente porque el fraseologismo es tendencialmente inmodificable, su alteración conlleva una necesaria asociación con la UF original en la forma canónica. Ya que no ocurre la inversa (ninguna forma canónica sugiere la asociación con alguna forma modificada), nos explica Zuluaga en las mismas líneas, es posible postular la primacía de las formas estandarizadas sobre las que son producto de modificación².

Cabe preguntarse, llegados a este punto, en qué consisten los efectos de la desautomatización, eso es, qué función cumple dicho procedimiento.

El término procede de los formalistas rusos y es rescatado precisamente por Zuluaga (Zuluaga, 1975, 1997, 1999). Para el formalismo ruso y la escuela de Praga, la desautomatización era el concepto capaz de dar cuenta de las peculiaridades del lenguaje literario en la medida en que marcaba una diferencia respecto al lenguaje no literario.

Como resume Pozuelo Yvancos, para los formalistas «la especificidad de lo literario [...] debería buscarse en la “cualidad de divergencia” de las formas

² Ya en su estudio de 1975, Zuluaga había incidido en la misma observación: «Gracias a la fijación, una E. F. se hace presente con su sentido completo, no sólo cuando es citada total o parcialmente [...], sino también cuando el componente o los componentes que dejan de ser citados son sustituidos por unidades de combinación libre» (Zuluaga, 1975: 245).

artísticas del lenguaje frente a las no artísticas» (Pozuelo Yvancos, 2001: 39). Dichos lenguajes divergen precisamente porque en el arte la forma del mensaje, contrariamente a lo que ocurre en el lenguaje ordinario, adquiere un relieve especial, merced a una serie de «artificios o procedimientos fónicos, morfológicos, sintácticos, que convierten la palabra poética como tal palabra en el verdadero objeto del discurso» (*ibidem*).

A la base de esta teoría está el concepto de «extrañamiento» de Viktor Šklovskij (1925). Para el crítico ruso, nuestra percepción de lo que nos rodea, una vez que los objetos de nuestro entorno llegan a ser habituales, se debilita en extremo. Así, no prestamos atención a lo que percibimos, o le prestamos una atención mínima, es decir, nuestra percepción se automatiza, un poco como decía Aristóteles que ocurría con la llamada música celestial, resultado del roce de las distintas esferas celestes: los hombres no lo perciben precisamente por el hábito, porque dicha música suena desde el principio de los tiempos, del mismo modo que el herrero, tan acostumbrado al ruido que produce en su quehacer diario, deja de oírlo.

Es sorprendente ver el parecido entre lo que acabamos de mencionar y las propias palabras de Šklovskij, contenidas en su ensayo *Literatura i kinematograf* de 1923:

La gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ni siquiera las oye. Por la misma razón, apenas oímos nosotros las palabras que proferimos ... Nos miramos mutuamente, pero ya ni siquiera nos vemos. Nuestra percepción del mundo se ha desvanecido, lo que ha quedado es un simple reconocimiento (*apud* Erlich, 1974: 253).

En nuestra experiencia ordinaria no solo nuestra percepción del mundo, sino la propia percepción del lenguaje es automatizada. Empleamos el lenguaje de manera prevaleciente para referirnos a la realidad, sin prestar atención al lenguaje mismo. La automatización, en este sentido, es un producto del hábito y hace que empleemos la lengua como mero instrumento sin reparar en sus ricas potencialidades.

En su «El arte como artificio», Šklovskij afirma que el lenguaje cotidiano tiende a obedecer a la «economía de la atención»:

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Quienes puedan recordar la sensación que sintieron al tomar por primera vez el lápiz con la mano o hablar por primera vez una lengua extranjera, y pueden comparar esta sensación con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están remplazados por símbolos. En el discurso cotidiano rápido, las palabras no son pronunciadas; no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia. (Šklovskij, 1925: 59)

Dentro de este cuadro, recurrir a expresiones fijas, prefabricadas, congeladas, responde precisamente a la necesidad de reducir la inversión de energía cognitiva en nuestra vida ordinaria. Tener que echar mano con continuidad de nuestros recursos creativos sería agotador y a la postre inviable.

Las UF satisfacen a la perfección esta exigencia: prueba de ello es que, en el caso de las paremias o de los enunciados fraseológicos, no es necesario pronunciar la expresión entera para que el receptor reconozca la unidad a la que el fragmento alude. Así, será suficiente decir *A buenas horas...* en el contexto adecuado para que el receptor reconozca el refrán completo *A buenas horas, mangas verdes*. Esto se hace posible, según Zuluaga (1975: 244), precisamente merced a la fijación. Sin embargo, el hecho de que no sea necesario pronunciar o escribir la unidad fraseológica entera para evocarla en su forma completa significa que su contenido informativo es prácticamente nulo y su grado de redundancia muy elevado. Si es posible omitir la segunda parte de la UF es porque, gracias a su fijación, su probabilidad de ocurrencia es muy elevada y su contenido informativo prácticamente inexistente. Bastará, entonces, con citar la primera parte para que el receptor complete en su mente la UF completa: la segunda parte, como subraya Zuluaga, «es totalmente redundante y, por tanto, no necesita ser expresada

materialmente para que el sentido global de toda la expresión se haga presente» (Zuluaga, 1975: 245).

Sin embargo, conformarnos únicamente con un lenguaje ya dado (fórmulas, expresiones fijas, clichés), empleado a un nivel de atención cognitiva mínima (ahí reside el sentido de la automatización), nos sumiría en un tedio y un hastío abrumadores. De ahí que apreciemos agradecidos, como receptores, el giro ingenioso, la muestra de creatividad, la expresión que, de repente, se aparta de la forma consabida y reclama alguna atención sobre sí misma. De ahí, también, que, como emisores, nos deleitemos, a veces, en el juego con el lenguaje, en esmerar la expresión y en subvertir, en ocasiones, las fórmulas heredadas.

La desautomatización, por tanto, consigue someter la forma misma del mensaje a una atención renovada, subvierte y altera la redundancia hueca del lenguaje cotidiano, y propicia la reflexión metalingüística al evocar, en la mente del receptor, tanto la forma desautomatizada como la UF original.

Entre los objetivos de este artificio creativo, Mena Martínez (2003: 4) encuentra «la manifestación de [...] efectos que son de naturaleza semántica, estilística y pragmática». Zuluaga, por su parte, nos proporciona un listado más extenso y detallado, en el que figuran: la «evocación o connotación del sentido de la expresión fijada»; la «presencia [...] también del sentido de la variación»; la

«reflexión (metalingüística) sobre las formas mismas, las fijadas y las alteradas, y sobre sus respectivos significados»; a lo que se suman «un detenimiento y refuerzo de la atención del lector o receptor hacia el denso mensaje así presentado» y «una sensación de deleite (estético), gracias al carácter creativo y lúdico de la expresión alterada y desautomatizada» (Zuluaga, 1999: 542).

A este conjunto de funciones, añade Zuluaga, se le suma el hecho de que, gracias a las desautomatizaciones, se establece «una fácil aceptación complaciente del mensaje» (*ibidem*), lo que significa que la creatividad que las desautomatizaciones hacen patente y que se despliega sobre la base de una unidad fraseológica que se desfigura sin impedir su reconocibilidad invita al receptor a un juego que éste suele aceptar gustoso.

3. UF desautomatizadas en las letras de Sabina

Llegados a este punto, cabe acometer el análisis de los procedimientos de manipulación fraseológica empleados por Joaquín Sabina (Úbeda, 1949) en las letras de sus canciones. Nuestra elección se debe a que el conocido cantautor español ha destacado, a lo largo de su trayectoria, por una especial habilidad en la elaboración del lenguaje de los textos de sus canciones, un mérito que le ha sido ampliamente reconocido, tanto que se le han dedicado cursos universitarios

(la UNED organizó en 2017 un curso de extensión universitaria titulado «Joaquín Sabina, de lo cantado y sus márgenes» y, en junio 2023, el curso de verano «Allá donde se cruza la poesía: más de cien mentiras sobre la música de Joaquín Sabina»), y que fue invitado como ponente en el VIII Congreso internacional de la lengua, que tuvo lugar en Córdoba, Argentina, en 2019.

Sus letras, tan inclinadas a los guiños intertextuales (son numerosas las citas implícitas de Bécquer, Cernuda, Cárdenas, Vallejo, entre otros), abundan también en fraseologismos, frecuentemente sometidos al artificio de la desautomatización como uno de los recursos estilísticos más llamativos. Tanto es así, que Emilio de Miguel Martínez afirma:

Anoto también como una de las más espontáneas reacciones ante las letras de Sabina, la admiración por su agilidad en conseguir juegos de palabras rápidos y agudos, con notorio éxito cuando se enfrenta, normalmente para dinamitarlas, a frases hechas o expresiones acuñadas (Miguel Martínez, 2008: 160).

Sin embargo, pese a la abundancia de publicaciones de corte biográfico o literario sobre Sabina, escasean estudios específicos de corte lingüístico y, más específicamente, fraseológico sobre su producción. Hace excepción el trabajo de Arranz Sanz (2010), que se centra precisamente en la desautomatización fraseológica en sus letras y pone de relieve, ya en el título, «Fraseología rota en las letras de Joaquín Sabina: musa y memoria», la relación dialéctica entre la

creatividad vertida en las desautomatizaciones (*musa*) y el repertorio de expresiones fijas procedentes del acervo cultural y lingüístico compartido (*memoria*), que conforman «las dos fuerzas que se aúnan» como recurso estilístico del autor (Arranz Sanz, 2010: 11).

Ya que el espacio de este artículo no permite un recuento exhaustivo, nos limitaremos a analizar tan solo algunos ejemplos extraídos del cancionero de nuestro autor para dar cuenta de los procedimientos empleados.

3.1. *No echéis margaritas a los cerdos*

En la canción «Jugar por jugar» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), aparece una desautomatización fruto de sustitución léxica y modificaciones gramaticales:

Propongo corromper al puritano,
espíar en la ducha a las vecinas,
ir a quitarle al dios de los cristianos
su corona de espinas.
*Nada de margaritas a los cuerdos*³,
hay que correr más que la policía
para bailar el vals de los recuerdos
llorando de alegría.

La UF original es el proverbio de origen bíblica (Mateo 7, 6) *No echéis margaritas a los cerdos*, con el significado, según el *Refranero multilingüe*, de

³ La cursiva es nuestra. Así, también en adelante se empleará el mismo procedimiento al citar fragmentos de letras de Sabina para facilitar al lector la combinación desautomatizada objeto de análisis.

que «los necios y quienes no están acostumbrados al lujo ni a cierto refinamiento no saben apreciarlo» (Sevilla y Zurdo Ruiz-Ayúcar, 2009). El procedimiento empleado por Sabina es el de la sustitución paronímica de *cerdos* por *cuertos*, un tipo de modificación que se realiza «apoyándose en la similitud fonético-fonológica para construir la modificación» (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003: 194). En este caso, en primer lugar, se produce el efecto de extrañamiento, con el refuerzo de la atención dirigida tanto a la expresión creativa como a la que ha sufrido la modificación y sus significados, es decir, se desencadena esa reflexión metalingüística que, para Zuluaga es «uno de los casos en que el lenguaje [...] llama la atención sobre sí mismo» (Zuluaga, 1999: 542). En segundo lugar, se subvierte el sentido mismo de la expresión original y se transmite la idea de que lo bueno y sus promesas merecen reservarse, acorde al sistema de valores pregonado por Sabina, no ya a los dóciles súbditos de la moral al uso, sino a aquellos que la transgreden. Es este, en fin, uno de los casos en que, como señalan Corpas Pastor y Mena Martínez, «la nueva UF rechaza la interpretación estándar de otra UF, anterior a ella, al tiempo que lo hace con la fuerza que le confiere el haberse “apropiado” de las connotaciones y significado fraseológico de ésta, precisamente para refutarla» (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003: 191).

3.2. *Nadar y guardar la ropa*

La locución verbal coloquial *Nadar y guardar la ropa* significa «proceder con cautela al actuar o al hablar» (DiLEA, 2019). Aparece modificada en la letra de la canción «Güisqui sin soda, sexo sin boda» (*Juez y parte*, 1985), que reza:

Gasto más que gano, vivo con lo puesto menos un botón,
No tengo costumbre de *guardar la ropa si voy a nadar*,
Nunca le hago ascos a la última copa ni al próximo bar...

También en este caso, pese a la modificación gramatical y a la alteración del orden de los componentes, el receptor asocia fácilmente la formulación de Sabina con la locución original. Sin embargo, el significado del que la desautomatización es portadora es contrario, merced a la negación, respecto a la enseñanza de cautela propiciada por la expresión acostumbrada. Cabe notar también que el verso que precede, *vivo con lo puesto menos un botón*, también es una desautomatización: no hay alteración léxica ni de disposición sintáctica, pero aparece una extensión, representada por *menos un botón*, que provoca extrañamiento porque actualiza simultáneamente el plano figurado (*con lo puesto* es locución adverbial con el significado, según el DiLEA, 2019, de «sin nada más que lo estrictamente necesario», pero también de «sin nada más que la ropa puesta») y el literal, con que se ponen de relieve la forma de la combinación original y la modificada y se provoca la reflexión metalingüística. En el plano del significado, los efectos

producidos por la desautomatización son coherentes con el tema de la canción, que Menéndez Flores (2018: 15) define como una creación eficaz que «posee un aroma marcadamente autobiográfico y es puro *carpe diem*».

3.3. *Buscar tres [cinco] pies al gato; pedirle peras al olmo*

En la canción «El capitán de su calle» (*Yo, mí, me, contigo*, 1996), leemos:

Pero en el barrio había un general
que para colmo lo vio salir de noche a probar
a *buscarle tres patas a las gatas*
y *dos peras al olmo para merendar*.

Las dos locuciones originales son, en este caso, *buscar/buscarle tres pies/cinco pies al gato* (con la variante *buscar las tres/cinco patas al gato*), con el significado de «meterse en complicaciones inútiles» (Cantera y Gomis, 2007: 61) o bien «complicarse indagando en asuntos que no son de interés» (Martínez López y Myre Jørgensen, 2009: 363) y *pedir/pedirle peras al olmo*, a saber, «pedir o pretender cosas imposibles» (DiLEA, 2019).

En este caso, la desautomatización es el resultado de un conjunto de operaciones dirigidas a alterar la forma original. En primer lugar, cabe señalar la «contaminación o fusión» (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003: 196) de dos distintas locuciones, la segunda de las cuales es regida por el verbo *buscar* que encabeza la formulación de Sabina, en sustitución del verbo *pedir* de la UF base.

Arranz Sanz (2010: 9-10) señala, desacertadamente, que hay «sustitución léxica en la primera parte de *pies* por *patas* (mismo campo semántico) sobre la base de *buscar cinco/tres pies al gato*»: en realidad, se trata, como hemos señalado, de una variante y no de una modificación ocasional, como atestigua el hecho de que las dos formas se encuentran recogidas en los repertorios.

En segundo lugar, es posible reconocer la modificación gramatical de género y número en el caso de *gato/gatas* y la extensión, por añadidura del determinativo *dos* en *dos peras al olmo*. Al analizar esta desautomatización, Arranz Sanz señala que la canción: «describe a un ‘bicho raro’, un perdedor convencido que no encaja en lo establecido, en la ley. Se refiere a buscar lo imposible, lo ilógico, lo no racional, lo no establecido, reconocido, aceptado, quizás solo para la ley, no para él» (Arranz Sanz, 2010: 10). Sin embargo, con ello, esta autora nada dice del porqué de la desautomatización ni de los efectos en que consiste. ¿A qué finalidad responde el cambio de número y género para *gato*? ¿Qué efectos pretende la añadidura del determinante *dos* en la locución original *pedir peras al olmo*?

En este caso, la modificación gramatical al que es sometido *gato* evoca en el receptor la referencia a la mujer, con toda la connotación que el zoomorfismo en cuestión acarrea, pese a ser un eufemismo respecto a otros zoomorfismos

sexistas más despectivos. Lo dicho no excluye, como segunda hipótesis, que se evoque el significado recogido en la acepción dos por el *Diccionario* de la Real Academia, a saber, *madrileño* (DRAE, s.v. «gato»). La modificación de género se encargaría, así, de restringir la referencia a las mujeres de Madrid, estableciendo nuevos vínculos de coherencia con el relato de las andanzas nocturnas del protagonista de la canción, ya que, en la poética sabiniana, la capital española es el escenario privilegiado de su creatividad, con una relevancia asimilable solo al protagonismo de la nocturnidad, circunstancia agravante de responsabilidad para el derecho, disciplina eminentemente diurna, pero manantial de inspiración poética para el autor del que nos ocupamos.

Si nuestra interpretación es admisible, cabrá, entonces, avanzar la hipótesis, ya sea de manera tentativa, de que la elección de la variante *tres patas* en lugar de *cinco* no es aleatoria. En este sentido, cabría imaginar que la referencia actualiza otro significado, perteneciente a un plano más literal, que alude a la difuminación de las fronteras de género y, por ende, a una búsqueda nocturna por las calles de Madrid, por parte del protagonista de la canción, de ciertas transgresiones eróticas.

Finalmente, en cuanto a la adición del determinativo *dos* en la locución *pedirle peras al olmo* cabe señalar como la modificación produce cambios en el

plano semántico. Ello se debe a que el determinativo actualiza el plano literal junto al metafórico, debiéndose entender que el significado literal se restringe al que Fernando Aramburu, en un artículo de opinión publicado en el periódico *El Mundo*, así describe: «Para los púberes de mi tiempo (para los actuales, no lo sé), las peras nombraban directamente las tetas, en particular cuando éstas eran voluminosas y bamboleantes» (Aramburu, 2018). Con ello, nuestra hipótesis queda suficientemente corroborada. La desautomatización conseguida mediante los procedimientos descritos despliega una serie de efectos que no se limitan al aspecto formal, sino que afectan en profundidad el plano semántico, adquieren especial relevancia dentro del contexto y son coherentes con la descripción del personaje que protagoniza el relato de la canción, inconformista y dispuesto a explorar lo sexual, del que Sabina, como acertadamente señala Miguel Martínez, a lo largo de la canción «amontona noticias de comportamientos singulares —ninguno en clave de ortodoxia—» (Miguel Martínez, 2018: 131).

3.4. *Cualquier tiempo pasado fue peor*

La canción «Cualquier tiempo pasado fue peor» (*Cualquier tiempo pasado fue peor*, 1987) constituye un *single* procedente del especial de fin de año 1986 emitido por RTVE, en que Sabina, autor de la letra, canta junto con Ana Belén,

Miguel Ríos, Víctor Manuel, Rosa León y Amaya. La UF modificada sobre la base de la frase proverbial *Cualquier tiempo pasado fue mejor*, que evoca la nostalgia por los tiempos anteriores, es un caso de sustitución léxica mediante un antónimo, con lo que se resignifica la expresión y se convierte en un alegato contra la añoranza del pasado. La desautomatización, que aparece ya en el título y es, además, una cita implícita del homónimo poema del cubano Nicolás Guillén (Guillén, 1964), aparece, a lo largo de la canción, hasta catorce veces, ya que forma parte del estribillo, en que se alternan dos distintos versos a modo de explicitación («cualquier tiempo pasado fue peor / más viejos éramos entonces» y «cualquier tiempo pasado fue peor / somos más jóvenes ahora»):

Sacude el polvo de tu corazón,
no esperes a que den las doce.
Cualquier tiempo pasado fue peor,
más viejos éramos entonces.
Sacude el polvo de tu corazón,
márcate un baile con la aurora.
Cualquier tiempo pasado fue peor,
somos más jóvenes ahora.

La modificación establece produce también efectos semánticos-contextuales ya que se vincula con la ocasión para la que la canción fue escrita, la bienvenida al nuevo año («no esperes a que den las doce»), pero adquiere también tintes de reflexión política, en aquella España de 1986, con la referencia a un pasado de dictadura aún reciente, como puede verse en los siguientes versos: «Solo le pido

en esta noche a Dios / que cierre siempre la muralla al miedo / la violencia y el rencor / que gane el beso su batalla».

3.5. *Ciento volando...*

Una modificación por reducción es la que aparece en la canción «Noches de boda» (*19 Días y 500 Noches*, 1999):

Que el fin del mundo te pille bailando,
que el escenario me tiña las canas,
que nunca sepas ni cómo ni cuándo
ni *ciento volando* ni ayer ni mañana,

El refrán a la base de la modificación es el conocido *Más vale pájaro en mano que ciento volando*, cuya idea clave, según el *Refranero multilingüe*, es la de «conformismo — certeza», siendo su significado el de advertencia «a quienes dejan situaciones o cosas seguras, esperando otras mejores pero inciertas» (Sevilla y Zurdo Ruiz-Ayúcar, 2009). La mención de la segunda parte del refrán, amén de ser una cita implícita del poemario *Ciento Volando* de Amparo Gastón y Gabriel Celaya (1953), y de engarzar con las necesidades formales del texto (la rima con *bailando* y *cuándo*), evoca en el receptor el refrán íntegro. No hay que dejarse engañar por la conjunción *ni* y el hecho de ser negativa la frase. Lo que se niega no es el valor de la búsqueda de lo incierto y ni la predilección por las cosas inseguras, ya que ello confirmaría la validez de la advertencia encerrada en el

refrán. Precisamente porque, como hemos visto arriba, mencionar solo un fragmento del refrán (en este caso, la segunda parte) evoca en el receptor el refrán entero, debemos entender que en este caso es el refrán entero lo que es negado en su integridad junto con el contenido sapiencial al que está vinculado.

Por tanto, la modificación formal ejerce un efecto estructurante ya que se inserta en un procedimiento de acumulación de ‘anti-consejos’ o de enunciaciones de deseos que vertebra todo el texto de la canción. Como afirma Emilio de Miguel Martínez, «en *Noche de bodas* encontramos encadenados los deseos más positivos [...] en formulaciones cuyo elaborado nivel estético libra a la composición de los tufillos doctrinarios que son amenaza letal para todo tipo de arte» (Miguel Martínez, 2008: 91) todos ellos enmarcados dentro de «un mundo con moral propia» (Miguel Martínez, 2008: 92), por lo que se desalinean y desvían a menudo de los deseos y del orden de valores generalmente compartidos. Es por ello que la desautomatización fraseológica se convierte en la herramienta más adecuada a la finalidad de proponer valores que subviertan a aquellos que normalmente habitan el fondo sapiencial de tantas paremias, pero es esta también la razón por la que la desautomatización se convierte en el recurso capaz de evitar el peligro de caer en lo doctrinario merced a la elaboración formal. Así, la locución nominal *luna de miel*, que aparece en el estribillo junto a *noche de bodas*, refuerza su significado

figurado pese a no perder el literal precisamente gracias a una modificación que propicia su desautomatización:

Que el corazón no se pase de moda,
que los otoños te doren la piel,
que cada noche sea noche de bodas
que no se ponga la luna de miel.

La inclusión de esta locución en un cotexto en que es precedida por el verbo *ponerse* hace que se active el plano literal (ocultarse un astro en el horizonte) y que *luna de miel*, también asociada al concepto de *noche de bodas*, rebase su interpretación más literal precisamente gracias al nuevo foco de atención bajo el cual la pone la reflexión metalingüística propiciada por la desautomatización.

3.5 *De aquellos polvos vienen estos lodos*

En «Lo niego todo» (*Lo niego todo*, 2017), Sabina arregla cuentas con su propia biografía y su mito. Menéndez Flores califica la canción de «revisionista» y afirma que en ella el cantautor «se desdice de su fama de goliardo» (Menéndez Flores, 2018: 21) y «desmonta su leyenda de golfo y desactiva el millón de tópicos que envuelve su figura» (Menéndez Flores, 2018: 23) lo que bien podría, en opinión del estudioso, ser un acto de cinismo y una broma encubierta, ya que, en realidad, el mito de Sabina poeta maldito, de su vida de excesos y a

contracorriente, es el resultado de una especial insistencia del artista en edificar así su imagen.

En el estribillo aparece la desautomatización del refrán *De aquellos polvos vienen estos lodos*:

Lo niego todo,
aquellos polvos y estos lodos;
lo niego todo,
incluso la verdad,
la leyenda del suicida
y la del bala perdida,
la del santo beodo.
Si me cuentas mi vida,
lo niego todo.

El refrán original tiene como idea clave la de «desgracia, error», y de nexo «causa y efecto», según el *Refranero multilingüe*, con el significado de que «la mayor parte de los males que se padecen son la consecuencia de descuidos, errores o desórdenes previos, e incluso de hechos aparentemente poco importantes» (Sevilla y Zurdo Ruiz-Ayúcar, 2009). La modificación se produce por reducción y por el establecimiento de un nexo de conjunción que altera el sentido de relación causal expresado, en el refrán, por el verbo *vienen*. Sin embargo, la desautomatización no es producto solo de dichas alteraciones formales, sino de los efectos que se producen por el contacto con el contexto en que la formulación sabiniana es insertada. Laín Corona considera que, con ese verso,

Sabina busca confundir: si niega tanto lo que decía antes (aquellos polvos), como lo que dice ahora (estos lodos), e, incluso, la verdad, entonces no puede saberse si hay que seguir aceptando la imagen tradicional que se tiene de él como poeta maldito, o sí, como argumenta ahora, todo eso es mentira (Laín Corona, 2018: 63).

Cabe, sin embargo, colocar la canción, en coautoría con el poeta Benjamín Prado, en el contexto en que fue compuesta, a saber, después de siete años sin que Sabina compusiera canciones, tras varios anuncios de retiro de las actuaciones y una serie de problemas de salud que le obligarían a cancelar conciertos o abandonarlos *in medias res*. Una época atormentada que arranca con el auténtico momento de cesura en su biografía: el ictus sufrido en 2001, con la posterior etapa de depresión. Así lo describe el propio Sabina:

Estiré mis años de loca juventud hasta los 50 o 51. Entonces vi que mi amor por la vida me iba a llevar a la muerte en vez de a una vida más larga. Con 60 años ni se escribe ni se debe escribir como con 20. Detesto la nostalgia, pero creo que los mejores materiales nacen de la memoria. Y con 60 se tiene pasado, presente y futuro. Cuando tienes 70 solo cuentas con un pretérito estupendo [risas]. A los 50 recibes la visita de tu pasado. Mi visita fue brutal. De un día para otro. Pasé de la euforia de sentirte vivo, por haber sobrevivido, a la depresión de tener que vivir con lo que me había pasado (Sabina, 2009).

Si nos colocamos en esta óptica, «*aquellos polvos*» y «*esos lodos*» no remiten abstractamente, como opina Laín Corona, a lo que decía antes frente a lo que dice ahora. La desautomatización permite, una vez más, activar a la vez que el figurado, un plano literal en que «*aquellos polvos*» ha de entenderse como una

referencia a la vida (la vivida y la cantada) en que el coqueteo con las drogas y el sexo ha sido una marca de identidad, lo que se refleja no sólo en declaraciones de prensa, sino también en distintas canciones⁴.

Por tanto, «*aquellos polvos*» se dota, en la desautomatización, y conviviendo con el idiomático evocado por la asociación con el refrán original, de un doble plano interpretativo literal, caracterizado por su referencia tanto al sexo como a la droga. Asimismo, «*estos lodos*» remite a la indeseada vejez, cuyos efectos el cantante aborrece tanto que afirma, como hemos visto, que lo único estupendo en ella es «pretérito», y que le obligan al abandono forzoso del «amor por la vida» (y sus excesos).

3.6. *Por la boca muere el pez*

Un último ejemplo de refrán desautomatizado que consigue efectos estéticos y semánticos es el que aparece en «Nos sobran los motivos» (*Nos sobran los motivos*, 2000), disco procedente de la gira homónima. Esta canción es

⁴ Para muestra, un botón: en «19 Días y 500 Noches» (*19 Días y 500 Noches*, 1999), canción que gira en torno al tema del fracaso y la ruptura amorosa tras una relación tan intensa como breve, la reacción ante el adiós abrupto de la amada es descrito de la siguiente manera: «y regresé / a la maldición / del cajón de su ropa, / a la perdición de los bares de copas, / a las cenicientas / de saldo y esquina / y, por esas ventas / del fino *La Ina* / pagando las cuentas de gente sin alma / que pierde la calma / con la cocaína...» (Miguel Martínez, 2008: 216).

introducida por Sabina por un soneto que recita sin valerse de la música y que concluye con la siguiente estrofa:

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

Las modificaciones gramaticales y la alteración del orden de los componentes hacen que se reconfigure el significado del refrán original *Por la boca muere el pez*, que sugiere discreción y advierte de «lo peligroso que puede ser hablar de forma desconsiderada» (Sevilla y Zurdo Ruiz-Ayúcar, 2009).

En cambio, en la alteración sabiniana, el demostrativo *este* hace que la sentencia se vincule al yo que protagoniza la canción y celebra haberse liberado de una atormentada pasión amorosa; asimismo, la añadidura del adverbio *ya* y el posesivo *tu* deshacen el valor abstracto del refrán y lo anclan a la circunstancia narrada: el significado de la paremia se confronta, así, con el de un amor concreto y carnal; el peligro, ya superado, no residía en la posible falta de discreción y sigilo, sino en la pasión por la amada.

4. Conclusiones

Las letras de las canciones de Sabina son un terreno especialmente fértil para el análisis de los procedimientos dirigidos a explotar las potencialidades del

lenguaje. Unido a la peculiar poética del cantautor, el empleo de UF se inserta en su habilidad para el manejo literario del lenguaje coloquial, en el que cobran especial relevancia los fraseologismos. A menudo, en sus letras las UF son sometidas a procedimientos de alteración que consiguen un efecto de extrañamiento que deriva tanto de procedimientos formales como contextuales y pragmáticos. Como hemos visto, la desautomatización de fraseologismos consigue el efecto de poner bajo un nuevo foco de atención las fórmulas acostumbradas, desfamiliarizando lo familiar, con lo que el receptor consigue la experiencia de ver las cosas desde una perspectiva distinta y tal vez inédita. Asimismo, en el caso de desautomatización de refranes o frases proverbiales, las modificaciones desembocan en la propuesta de valores antinómicos a los que transmiten las combinaciones originales, pero siempre dentro de un juego con el lenguaje en el que el receptor puede disfrutar de la muestra de ingenio, creatividad y, a menudo, humor por parte del artista.

Mediante estos procedimientos, Sabina, que permanece anclado al patrimonio lingüístico compartido con su público, y sin apartarse de ello, consigue extraer la riqueza expresiva que duerme en el seno del mismo para ofrecer propuestas creativas y novedosas que, a la vez que se apartan de las formas consabidas, y precisamente porque son alteraciones de formas fijas e

institucionalizadas, adquieren también el no desdeñable mérito de contribuir a su mantenimiento y salvaguarda, ya que las modificaciones remiten siempre al original modificado.

El nuevo foco de atención bajo el cual la desautomatización consigue poner el empleo de la lengua a partir de la modificación de combinaciones consabidas y automatizadas en el uso diario da cuenta del proceso de artistización que ya indagaron los formalistas rusos. Según dicha escuela, se trataba del elemento capaz de diferenciar la lengua literaria de la común. En el caso de este artículo, en cambio, el objetivo no ha sido el de determinar si la producción de Sabina es o no poesía. Su propósito ha sido, más bien, el de empezar a indagar los procesos creativos de la misma índole que se dan en un ámbito mucho más cercano al uso común de la lengua, pese a las desviaciones creativas que exhibe respecto al mismo. Precisamente por tratarse de procesos de artistización que se dan dentro de la cultura de masas, con la difusión y la amplia apropiación de sus productos por parte de un público extremadamente amplio, futuras investigaciones podrán ahondar en los mecanismos por los que, en la vida diaria, los hablantes consiguen hacer del empleo de la lengua y del juego con sus posibilidades un hecho estético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- ARAMBURU, Fernando (2018, 30 de sept.). «Apología de la pera». *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/opinion/2018/09/30/5baf4e6822601d53588b45f5.html> [consulta: 01.12.2023].
- ARRANZ SANZ, María Isabel (2010). «Fraseología rota en las letras de las canciones de Joaquín Sabina: musa y memoria». En Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier, Paul Danler (Eds.). *Actes du XXV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, 3-8 Sept. 2007, Innsbruck, 7 vols.* Berlín/Nueva York: De Gruyter, vol. III: 3-12.
- CANTERA, Jesús, GOMIS, Pedro (2007). *Diccionario de fraseología española. Locuciones, idiotismos, modismos y frases hechas usuales en español [su interpretación]*. Madrid: Abada.
- CORPAS PASTOR, Gloria, MENA MARTÍNEZ, Florentina (2003). «Aproximación a la variabilidad fraseológica de las lenguas alemana, inglesa y española». *ELUA*, 17: 181-201.
- DILEA = PENADÉS MARTÍNEZ, I. (2019): Diccionario de locuciones idiomáticas del español actual. www.diccionariodilea.es [consulta:10/11/2023].
- ERLICH, Victor (1974=1955). *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.
- FERNÁNDEZ LAGUNILLA, Marina (2021). *La lengua en la comunicación política I: La palabra del poder*. Madrid: Arco Libros.
- GASTÓN, Amparo; CELAYA, Gabriel (1953). *Ciento volando*. Madrid: Colección Nebli.
- GUILLÉN, Nicolás (1964). «Cualquier tiempo pasado fue peor». En GUILLÉN, Nicolás (1974). *Obra poética. 1958-1972*. Tomo II, La Habana: Editorial Arte y Literatura: 45-49.
- LAÍN CORONA, Guillermo (2018). «Sabina ¿no? es poeta». En LAÍN CORONA, Guillermo (ed.). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor: 29-88.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Juan Antonio, MYRE JØRGENSEN, Annette (2009). *Diccionario de expresiones y locuciones del español*. Madrid: Ediciones de la Torre.

MENA MARTÍNEZ, Florentina (2003). «En torno al concepto de desautomatización de las unidades fraseológica: aspectos básicos». *Tonos digital*, 5. <https://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/H-Edesautomatizacion.htm> (01.12.2023).

MENÉNDEZ FLORES, Javier (2018). «Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez». En LAÍN CORONA, Guillermo (ed.). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor: 13-28.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2018). «Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)». En LAÍN CORONA, Guillermo (ed.). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor: 89-159.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2008). *Joaquín Sabina: concierto privado*. Madrid: Visor.

MORABITO, Stefano (2023). «Análisis y traducción de UF en el discurso político». *Paremia*, 33:121-130.

POZUELO YVANCOS, José María (2021=1988), *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española - DRAE*, 23.^a ed., [versión 23.5. <https://dle.rae.es> [consulta: 10/11/2023]].

SABINA, Joaquín (1985). *Juez y parte*. Ariola Eurodisc.

SABINA, Joaquín (1987) [letra]. En VV.AA. *Cualquier tiempo pasado fue peor*. Ariola Eurodisc.

SABINA, Joaquín (1996). *Yo, mí, me, contigo*. BMG Entertainment Spain.

SABINA, Joaquín (1999). *19 Días y 500 Noches*. Ariola/BMG.

SABINA, Joaquín (2000). *Nos sobran los motivos*. Ariola/BMG.

SABINA, Joaquín (2009, 13 de diciembre). «Sabina a cuatro manos». Entrevistado por Iker Seisedos. *El País*. https://elpais.com/diario/2009/12/13/eps/1260689214_850215.html [consulta: 10/12/2023].

SABINA, Joaquín (2017). *Lo niego todo*. Sony.

SEVILLA MUÑOZ, Julia; ZURDO RUIZ-AYÚCAR, María Teresa [dir.] (2009): *Refranero multilingüe*. Madrid: Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/> [consulta 18/12/2023].

ŠKLOVSKIJ, Viktor (1925). «El arte como artificio». En Todorov, T. (ed.), 1978=1965. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nehtol). México: Siglo XXI: 55-70.

TIMOFEEVA, Larissa (2009). «La desautomatización fraseológica: un recurso para crear y divertir». (Ejemplar dedicado a: *Investigaciones lingüísticas en el siglo XXI* / coord. por Juan Luis Jiménez Ruiz, Larissa Timofeeva), *ELUA*, 3: 249-271.

ZULUAGA, Alberto (1975). «La fijación fraseológica». *THESAURUS*, tomo XXX, núm. 2: 225-248.

ZULUAGA, Alberto (1997). «Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios». *Paremia*, 6: 631-640.

ZULUAGA, Alberto (1999). «Traductología y fraseología». *Paremia*, 8: 537-549.