

Fecha de recepción: 6 marzo 2012
Fecha de aceptación: 19 julio 2012
Fecha de publicación: 25 enero 2013
URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art5-7.php>
Oceánide número 5, ISSN 1989-6328

La reescritura como transgresión en las canciones de Javier Krahe

Dra. Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN
(Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

RESUMEN:

Javier Krahe es un conocido cantautor madrileño en activo desde los ochenta. Sus canciones se caracterizan por el alto grado de elaboración de sus letras, que se acercan a lo poético tanto en el plano temático como en el formal. Este artículo pretende indagar en la reescritura paródica de tópicos y obras que sus letras proponen. La métrica se configura en dichas letras como un elemento compositivo de primer orden, mediante el cual se establece un diálogo intertextual claro con determinados poemas. Sin embargo, las estructuras métricas no se mantienen como en los textos originales, sino que se transfiguran y subvierten. Los componentes métricos y, en especial, la rima, sirven de elemento de experimentación, renovación y reapropiación de la llamada alta literatura.

Palabras clave: Javier Krahe, reescritura, métrica, subversión, rima, experimentación

ABSTRACT:

Javier Krahe is a popular singer-songwriter from Madrid who has been active since the eighties. His songs are characterized by their highly elaborated lyrics, close to poetry both at the thematic and the formal level. This article aims to investigate the parodic rewriting of topics and works his lyrics suggest. Meter is configured in such lyrics as an essential compositional element through which an intertextual dialogue with certain poems occurs. However, the metric structures are not maintained as in the original texts, but transformed and subverted. Components of metrics and, in particular, rhyme, are used as elements of experimentation, renewal and reappropriation of the so called high literature.

Keywords: Javier Krahe, rewriting, metrics, subversion, rhyme, experimentation

Podríamos considerar la canción en general, y, más en concreto, la canción de autor —en la que se inscribe el autor cuyas letras vamos a analizar— como un tipo de praxis oral de poesía, como una ramificación que se ha “desarrollado y robustecido como «música popular» gracias a los medios de comunicación y al creciente mercado discográfico y digital” (González Aktories, 2008: 378). Gran parte de estas canciones, sin embargo, se encuentran devaluadas y tienden a considerarse como un “discurso artístico de segundo orden, desvirtuado por el prejuicio de lo comercial y mercadológico de la lírica pop masiva” (378), y por ello no se suelen estudiar dentro del campo de la crítica literaria, sino que son algo cuyo estudio se delega, normalmente, a otras disciplinas.

Si bien en todas las artes podemos encontrar fenómenos semejantes, la música es una de las disciplinas que más ha sufrido esta diferenciación entre dos tipos de estatus. Por una parte la música clásica y aquella aceptada como alta cultura y por otra el resto, que, como ya señalaban Hall y Whannel, se suele englobar toda, de manera generalista y homogeneizante, bajo el nombre de “pop” (1964: 25), y que es considerada no como arte sino como mero entretenimiento (Tarasti, 2002: 165).

El estudio de la música popular de nuestro tiempo y, por ende, de las letras de las canciones es un campo de interés para varias disciplinas, como los estudios etnomusicológicos, pero también para los estudios culturales, que se han ocupado desde muy pronto del concepto de *artes populares*. Stuart Hall y Paddy Whannel (1964) acuñan y desarrollan este término, que definen como un concepto a caballo entre la cultura folclórica y el arte (entendido como arte canónico). Al igual que esta cultura folclórica el arte popular, dicen, “restates in an intense form, values and attitudes already known; which reassures and reaffirms” (66), pero se asemeja a ese arte elevado en que, por una parte, aporta algo de sorpresa además de la sensación de reconocimiento; y, por otra parte, es un arte individualizado, producido por un artista conocido.

En el caso que vamos a desarrollar veremos cómo Javier Krahe, cantautor español de nuestro tiempo, experimenta con los límites de la *alta literatura*, mezclándola con un género como la canción, mucho menos valorado académicamente. Se aprovecha así la circunstancia de que es, precisamente, un género dirigido a amplias audiencias, lo que lo convierte en un vehículo privilegiado

para la difusión de ideas críticas con los poderes establecidos.

En este artículo nos aproximaremos a la manera en la que Javier Krahe establece un diálogo en sus canciones con la poesía canónica, cómo a través de sus letras esta *alta literatura*, considerada seria e intocable y leída mayoritariamente en circuitos escolares y académicos, se retoma, acercándola a lo popular, desacralizándola y sirviendo así como instrumento de transgresión, pero también de acercamiento y apropiación.

Este intertextualidad y subversión de la poesía canónica se produce a través de varios elementos. Por una parte encontramos el componente temático, que resulta quizás el más evidente. Pero este diálogo con poetas y composiciones de otras épocas se establece a través no sólo de la temática, sino también de la utilización de estructuras métricas reconocibles típicas de la alta literatura, que utiliza y transfigura. La rima, utilizada muy abundantemente en sus canciones, también será otro elemento de experimentación para el autor, que parte de los muchos ensayos y juegos de ingenio a los que la rima ha sido sometida en la poesía, para crear significados paródicos y críticos, así como sonoridades nuevas en sus canciones. Sirve así la rima como generadora de asociaciones insólitas y muy ricas y como elemento desautomatizador, recurriendo a rimas basadas en encabalgamientos léxicos, con neologismos, etc.

Se partirá así de una concepción de la métrica como elemento no solo formal, sino también ligado a problemas de significación, y con un papel muy relevante en la creación de sentido. Los moldes métricos han sido relacionados con múltiples campos: estudios literarios, antropología, etnología, psicología, estética, sociología, historia cultural, y, por supuesto, semiótica (Domínguez Caparrós, 1999: 101). La posibilidad de remitir por medio de un molde métrico a determinadas obras, épocas, estilos o registros le confiere a la métrica un papel importante como productora de sentido. La métrica, además, como elemento formal característico de la poesía, y no tanto de la música, funciona como elemento de unión de dos géneros desigualmente considerados por la crítica. La utilización consciente de estructuras métricas tan complejas como las que luego veremos reivindica de alguna manera un reconocimiento del carácter artístico de estas canciones populares.

Centrándonos ya en el autor que nos

ocupa, hemos de presentar a Javier Krahe como un conocido cantautor madrileño en activo desde los ochenta. Una de las características más llamativas de este cantante es su confesa afición por la métrica regular y la rima, especialmente aquella que remite a la del Siglo de Oro español. Como veremos posteriormente la relación de Krahe con este periodo áureo es de suma importancia y se da a varios niveles, ya que también afecta a los temas tratados, al estilo y al léxico utilizado. Sus letras se caracterizan principalmente por su tono satírico, mediante el que consigue establecer una crítica que va desde lo político, a la concepción del amor en nuestros tiempos, jugando siempre con lo políticamente incorrecto.

El siguiente trabajo consta de dos partes bien diferenciadas. La primera es la dedicada a la utilización y subversión de los patrones métricos tradiciones en las canciones de Krahe, así como la reescritura y reapropiación de ciertos poemas y obras de la literatura canónica. Se aborda desde el campo de la intertextualidad métrica y temática, prestando especial atención a la alteración de ciertos patrones canónicos como elemento de crítica por medio de la parodia. La segunda es la dedicada a la rima, en especial a la rima por medio de la tmesis o encabalgamiento léxico, recurso fuertemente ligado a la versificación escrita, y que el cantautor utiliza en el ámbito oral con efectos diversos, mayoritariamente humorísticos.

1. USO Y SUBVERSIÓN DE TEMAS Y FORMAS MÉTRICAS CANÓNICAS

Comenzábamos definiendo a Krahe como cantautor. La canción de autor, término de difícil definición dada su riqueza y variedad, es un género que ha servido, en muchos casos, para la popularización de la literatura canónica, musicándola o versionándola. No nos faltan ejemplos de poetas cuyos versos se hayan utilizado para tal fin: desde el Arcipreste de Hita a Quevedo, Góngora, o a otros más recientes como Machado, Lorca o Blas de Otero, estableciendo así este género un rico y continuado diálogo entre literatura canónica y cultura popular.

No nos interesan en este trabajo, sin embargo, las versiones musicadas de poemas de la tradición literaria, que suelen ser sumamente respetuosas con ella. Javier Krahe establece otro tipo de diálogo con la literatura canónica, mucho más sutil, y quizás por ello menos reconocible. Crea sus propias letras en las que remite a poemas inscritos en la tradición cultural escrita de manera no sólo temática, sino también

formal, es decir, utilizando los mismos recursos estilísticos y también métrico-rítmicos. Esta intertextualidad se da, esto sí, de una manera muy libre, en la que se puede modificar, subvertir o transgredir los patrones de los que se parte. Se produce, por tanto, una reescritura, en muchos casos paródica y crítica, de composiciones y autores clásicos de nuestra literatura.

La obra de Javier Krahe, como la de la mayoría de cantautores, se centra sobre todo en la letra de las canciones, puesto que el acompañamiento se ciñe generalmente a una música sencilla. La letra se destaca de esa forma de un modo especial, y esta letra se define esencialmente por la sátira, la ironía y el ingenio. Sus canciones gozan de cierto reconocimiento muchas veces negado a las letras de canciones, como demuestra el revelador dato de que en 2003 en la colección Visor de Poesía publica su libro *Todas las canciones*, en el que se recopilan, como su nombre indica, todas sus letras.

Una de las características más llamativas de este cantante y por la que nos interesa más para este estudio es su confesa afición por el uso de estructuras métricas reconocibles. Veamos sus palabras en una entrevista:

A mí me ha influido mucho la poesía del siglo de Oro, por sus estructuras métricas y por la forma de versificar, de rimar. He leído bastante y lo tengo interiorizado. Pero también me gusta salirme de esas formas. De hecho tengo alguna canción en verso libre, pero completamente libre, y también en verso blanco. (F-MHop, 2006)

Relacionado con esto encontramos un artículo reciente de López Gutiérrez (2010), en el que se señalan las coincidencias entre la poesía burlesca de los Siglos de Oro y las canciones de Krahe. El conocimiento de la poesía, tanto áurea como de otras épocas, le permite hacer reescrituras sumamente interesantes tanto desde el plano temático como el formal. Además, de algún modo, se recupera para el gran público esa literatura burlesca áurea: su estilo, su léxico, sus temas y su métrica.

Las apreciaciones de Krahe en la entrevista nos dan una pista sobre la forma de creación de sus letras, en las que la métrica juega un papel clave a la hora de componer el texto. También Pablo Moíño hace hincapié en esta característica:

Recuérdense el rigor métrico y la variedad estrófica con que Krahe construye sus canciones: muchos de estos recursos –isosilabismo; rima consonante y, en muchos casos, poco habitual; calambures métricos; mezcla extrema de registros para obtener consonancias impensables, etc.-proviene de un conocimiento amplio y variado de la tradición poética española. (2006: 198)

Las canciones de Krahe recuperan la métrica tradicional del castellano, incluso los recursos más llamativos (tmesis, por ejemplo, en “Eros y la civilización”). Es fácil encontrar letras suyas en octosílabos: “Como Ulises”, “Canadá, Canadá”, “Auténtica y total” o su famoso “Cuervo ingenuo” en sextillas paralelas. Sin embargo es más común aún la tendencia al endecasílabo y a los versos combinables con él: heptasílabo, alejandrino, e incluso eneasílabo y pentasílabo: “Bajo su blusa” (en estancias) o “El ciprés” (silva). Se acerca con este tipo versificación a los poetas españoles actuales, que también muestran una clara predilección por este tipo de formas métricas, con la gran diferencia del uso (y abuso con fines humorísticos) de la rima en las letras de Krahe.

Comenzando ya el comentario de sus letras, hemos de decir que la reescritura de tópicos de la literatura es muy habitual en Krahe. Un ejemplo es su canción “Conócete a ti mismo”, que parodia el conocido proverbio latino. Sin embargo, un caso de reescritura más llamativo es su canción “Asco de siglo”, en la que se toman las “Coplas por la muerte de su padre” de Manrique como base para hacer una elegía humorística del siglo XX. La forma elegida para tal menester no podía ser otra que la propia copla manriqueña, que, sin embargo, no articula todo el texto, sino que aparece únicamente tres veces: al comienzo, en el medio y al final. Las estrofas que aparecen en medio no responden a ningún patrón conocido, y podríamos calificarlas como verso libre, con la particularidad de que sus dos últimos versos constituyen siempre un pareado. Reproduzco la primera estrofa (en copla manriqueña) y la estrofa siguiente:

Acuérdese el XXI	8 -
de lo que ha sido del XX,	8 -
qué fracaso,	4a
muerto a los noventa y nueve,	8 -
que ni llegó a ser un siglo,	8 -
por payaso.	4a
Dicen, los que lo vivieron,	
que el siglo pasado]	14 -

fue una experiencia traumática	
a más no poder,]	14 -
que reinaba la ignominia,	8 -
dicen que fue un asco de siglo,	9 -
con hambres pestes y así.	8 -
Asco de siglo,	5 -
pero al ver que se les fue,	8a
les da no sé qué.	6a

(Javier Krahe, “Asco de siglo”, *Cábalas y cicatrices*)

El cambio fundamental en sus fragmentos con forma manriqueña con respecto a la verdadera estrofa manriqueña es la desaparición de la rima en los versos octosílabos:

¿Qué fue de los zeppelines,	8 -
qué fue del átomo aquél	8 -
que estallaba	4 a
y que estalló realmente?	8 -
En manos de esa gentuza	8 -
te asustaba.	4a

(Javier Krahe, “Asco de siglo”, *Cábalas y cicatrices*)

Son precisamente los fragmentos escritos en copla manriqueña los que reproducen también fórmulas y estructuras sintácticas de Jorge Manrique. No obstante, el lenguaje utilizado es en cierto modo antagónico al laudatorio de Manrique. El uso de términos como “payaso” o “gentuza”, así como estructuras típicas del lenguaje oral: “que estallaba, y que estalló” acercan la canción al habla corriente, creando un contraste entre lo más puramente culto y lo popular. Se consigue una apropiación oral y una popularización de una estrofa y un estilo (el elegíaco) típicos de la alta literatura. Los experimentos métricos de Krahe demuestran cómo las estrofas más complicadas pueden funcionar también como base de una canción.

La más significativa, sin embargo, es la copla que utiliza Krahe al final de su canción, en la que toma directamente versos de Manrique, aunque invirtiendo su orden. Se devuelve así el tono original al tema:

¿Qué se hicieron las damas,	
sus tocados, sus vestidos,	
sus olores?	
¿Qué se hicieron las llamas	
de los fuegos encendidos	
de amadores? (Jorge Manrique, <i>Coplas por la muerte de su padre</i>)	
¿Qué se hicieron las llamas	
de los fuegos encendidos	
de amadores?	
¿qué se hicieron las damas,	
sus tocados y vestidos,	

sus olores? (Javier Krahe, "Asco de siglo", *Cábalas y cicatrices*)

Toma Krahe una de las coplas del célebre poema, y consigue, invirtiendo el orden, resaltar, precisamente, el elemento que queda en último lugar, y que ocupa, por tanto, el lugar más relevante: el referido explícitamente a las mujeres.

La experimentación métrica típica de Krahe hace que utilice en más ocasiones un verso y su quebrado. El uso de este tipo de estructuras puede interpretarse como un acertado juego y transgresión de los límites entre géneros –poesía, letras de canciones- y entre registros culto y popular. Es también el caso de "Nembutal", que combina endecasílabos con pentasílabos:

Ella se quita la vida a diario, 11A
no sé por qué 5b
no se convoca a un ilustre notario 11A
para dar fe 5b
de que sin duda es la mayor artista 11A
del desvivir, 5b
no la supera ningún trapequista, 11A
ningún fakir. 5b
(Javier Krahe, "Nembutal", *Corral de cuernos*)

El uso de estos quebrados implica mayor dificultad cuantas menos sílabas tenga el verso. Veamos el caso de "Vida de artista":

La tarde 3a
cobarde 3a
se niega a su final 7b
y las horas desgrana 7c
sin gana. 3c
Eso a mí me da igual. 7b

Tranquila 3a
cavila 3a
la pluma en el papel. 7b
Y resisto al asedio 7c
del tedio. 3c
Todo tiene su aquel. 7b
(Javier Krahe, "Vida de artista", *Sacrificio de dama*)

Krahe utiliza la tradición literaria en muchas ocasiones, jugando a rescribir los clásicos. *La Celestina* sirve de inspiración para su canción "Cuerpo de Melibea", en el que se rememoran ciertos elementos y expresiones de la obra de Rojas. Se conserva además un tipo de lenguaje próximo al de la novela, y la música resulta de estilo juglaresco, tanto en los instrumentos utilizados como en los ritmos. La métrica es más complicada, aunque su base fundamental son los heptasílabos:

Mi halcón, mi peregrino, 7a
hoy me condujo a vos, 7b
su vuelo es mi destino 7a
y vos, Melibea, sois mi Dios. 10B

Llamadme Melibea 7c
pues Melibea soy, 7d
en Melibea creo 7c
y a vos Melibea adoro porque hoy, 12D
hoy os vi desnuda en el jardín, 10E
verde el altar, blanco el jazmín. 9E
(Javier Krahe, "Cuerpo de Melibea", *Dolor de garganta*)

El verso de arte mayor que sigue a los tres heptasílabos no guarda la misma medida en la canción, y el estribillo tiene medidas fuera de lo común para la métrica tradicional.

Siguiendo con estos guiños a obras y autores, "Sonata de Otoño" es una canción en la que la referencia a Valle-Inclán es clara, y no sólo en el título:

Se fueron primavera y estío.
Pues qué mal,] 14A
pero, en fin, así es. 7b
Yo seguiré mi caminata, 9C
ni feo, ni católico, ni sentimental, 14A
ni siquiera marqués, 7b
pero dispuesto a otra sonata. 9C
(Javier Krahe, "Sonata de otoño", *Dolor de garganta*)

La métrica consiste en una combinación de versos impares de ritmo endecasílabico con el siguiente esquema que se repite cuatro veces: 14A 7b 9C 14A 7b 9C // 11C 11D 11C 11D // 14E 7e 5e. Es, por tanto, una silva modernista, que enlaza así el tema de la canción con su forma métrica.

Otra reescritura paródica y altamente crítica es "Ay Democracia", letra en la que se toma el conocido "Poema 15" de Neruda como base para hacer una diatriba a la democracia actual en la que se la trata como si de una amante se tratase. La forma métrica de Krahe, sin embargo, es distinta de la original utilizada por Neruda (cuartetos alejandrinos en los que solo riman los versos pares), ya que las estrofas son sextetos que presentan siempre el esquema de este primero que aquí reproducimos:

Me gustas, Democracia,
porque estás como ausente] 14A
con tu disfraz parlamentario, 9B
con tus listas cerradas,
tu Rey, tan prominente,] 14A
por no decir extraordinario, 9B
tus escaños marcados a
ocultas de la gente,] 14A

a la luz del lingote y del rosario. 11B
(Javier Krahe, "¡Ay Democracia!", *Toser y cantar*)

Intercala asimismo en esta canción tres serventesios endecasílabos. Todo ello deja ver la perfección que caracteriza sus letras y que las liga formalmente a la alta literatura. En otros poemas la referencia a autores u obras es una excusa para el despliegue de recursos de todo tipo, como sucede en "Peleas y Melisandra", cuya única relación temática con la pieza de teatro de Maurice Maeterlinck, y con los desarrollos musicales posteriores de esta obra, es el tema del amor y la venganza. Está, sin embargo, la canción de Krahe muy lejos del tono fatalista de la obra, y se inclina más hacia el humor, utilizando una métrica muy clásica, serventesios en endecasílabos:

Humano, con deseos y con todo, 11A
con todo lo que tú también deseas, 11B
deseas pero, hija, así no hay modo, 11A
no hay modo porque siempre te
peleas.] 11B
Peleas adoraba a Melisandra, 11A
pues, anda, qué cargado está
este porro,] 11B
el porro que me fumo en la baranda, 11A
baranda donde a suicidarme corro. 11B
(Javier Krahe, "Peleas y Melisandra",
Cinturón negro de karaoke)

La originalidad de esta canción reside en el hecho de utilizar una concatenación, una anadiplosis continuada a lo largo del poema. Podríamos relacionar esta concatenación con la rima interna, porque en ocasiones encontramos leves variaciones entre los términos de un verso y los del siguiente ("creces, / qué creces; veces, / y a veces", etc.). Estas variaciones a veces lo que conservan es, de hecho, únicamente la rima ("cuerda / recuerda"). En otros casos la anadiplosis afecta solamente al campo fonológico, ya que en el significado los términos utilizados pueden significar cosas distintas cuando aparecen al final de un verso que cuando aparecen al principio del siguiente -es decir, ser homónimos-, como hemos visto con "peleas". De nuevo encontramos una subversión del tema, pues se opone el clasicismo del molde métrico y del tema de fondo (Peleas y Melisandra), ambos típicos de la "alta literatura", y el registro y vocabulario de Krahe, cercanos a lo coloquial.

También destacable es la canción "Carmiña", una especie de muñeira con motivos gallegos y que puede identificarse métricamente con una cantiga de estribillo, en la que encontramos un estribillo de tres

versos, una mudanza (redondilla) y un verso de enlace. Afirma de esta estructura Domínguez Caparrós que es "forma medieval gallegoportuguesa y castellana, de carácter juglaresco y que se desarrolla después en el villancico" (2007: 68):

Yo no creo en Carmiña 7 a
pero haberla hayla 6b
y cómo baila. 5b

Cuando baila me embriago 7c
desde Santiago a Vigo, 7d
cómo mueve el ombligo, 7d
desde Vigo a Santiago, 7c
y cómo te encariña. 7a
(Javier Krahe, "Carmiña", *Dolor de garganta*)

Este esquema se repite tres veces conservando la misma rima en todas las mudanzas. En este caso se parte de una métrica y un género ya populares pero antiguos y hoy en día poco utilizados.

Además de la referencia métrica y temática a ciertas obras y géneros encontramos también en Krahe una versificación por cláusulas en algunas de sus canciones. Esto es visible en canciones de métrica regular, pero también en letras con métrica irregular, organizadas únicamente por cláusulas.

Dentro del primer tipo podríamos citar "Abajo el alzhéimer", en dodecasílabos anfibráquicos (dactílicos según la terminología de Navarro Tomás), con algunas excepciones, como, por ejemplo, el primer verso de los que aquí reproducimos:

Sí, que los recuerdo, fueron 12A
los mejores,] 12A
con muchos detalles y
vivos colores] 12A
aquí van las cuentas de mis
cien amores.] 12A
Veamos si tengo o no tengo
memoria.] 12B

Un amor eterno, otros
casi tanto.] 12C
De siempre me prenden los
cinco en su encanto,] 12C
tan sólo por ellas he vertido
el llanto.] 12C
Peaje de amor,
cantidad irrisoria.] 12B
(Javier Krahe, "Abajo el alzhéimer", *Cábalas y cicatrices*)

La rima, consonante, sigue siempre el mismo esquema, tres versos monorrimos y un cuarto en -oria, que se repite en el

cuarto verso de todas las estrofas.

Ya como versificación irregular por cláusulas podríamos citar "La perversa Leonor", que se basa en una cláusula peónica del siguiente tipo: oooó, respetando por otra parte un mismo esquema cinco veces: 17A 17B 17A 17B 13B 13B 5a (en la última se introduce una leve variación: 17A 17B 17A 13B 13B 13B 5a):

Si me obligarais a nombrar una mujer
rara en la cama,] 17A
pondría, acaso, como ejemplo
a la perversa Leonor,] 17B
sólo la excita lo textil, lo más
sedoso de la gama:] 17A
rasos, satenes, terciopelos...
lo mejor de lo mejor.] 17B
Es una cosa que me llena
de estupor] 13B
esa pasión por lo textil
de Leonor] 13B
que al cielo clama. 5a
(Javier Krahe, "La perversa Leonor", *Dolor de garganta*)

También "Vals del perdón" es una letra organizada por cláusulas, en este caso anapésticas y anfibráquicas, siguiendo el ritmo de este género musical, y en el que los versos tienen medidas diversas. Al igual que en el caso anterior también se repiten las mismas estructuras varias veces (en este caso tres), a modo de estancias:

Con un vals,	4 -	Anap
con un vals al compás del ocaso,]	10A	Anap
un dos tres, un dos tres, y otro paso]	10A	Anap
con un giro envolvente y te digo:]	10B	Anap
si quieres me caso	6a	Anfib
de nuevo contigo.	6b	Anfib

Bésame,	2 (4) -	Anap
con un toque de melancolía,]	10A	Anap
bésame, bésame todavía]	10A	Anap
como besan los rojos desmayos]	10B	Anap
del sol cuando envía	6a	Anfib
sus últimos rayos.	6b	Anfib

Háblame con tu deje tan dulce a mi oído,]	13A	Anap
di que sí, aunque sea una exageración]	13B	Anap
sólo pido	4a	Anap
que este vals sea el vals del perdón.]	10B	Anap

(Javier Krahe, "Vals del perdón", *Toser y cantar*)

La mezcla de cláusulas anapésticas y anfibráquicas resulta muy natural en la canción, ya que ambos son ritmos ternarios coincidentes con el ritmo del vals. Es una combinación que, sin embargo, resultaría muy extraña en la poesía. En este caso resulta útil y adecuado recurrir a la propuesta de análisis acentual de Navarro Tomás (1991: 35-37) (2004: 18-25), cuyo sistema ha sido llamado, precisamente, musical. Para este autor las cláusulas, que pueden constar de una, dos, tres y cuatro sílabas (aunque las binarias y ternarias son las más corrientes), comienzan siempre con acento en la primera sílaba, ya que las anteriores quedan en anacrusis, por lo que las cláusulas yámbicas, anfibracas y anapésticas no existen. Así, por ejemplo en esta canción de Krahe podríamos hablar de un ritmo ternario dactílico en todos los versos.

Otra de las canciones cuya letra parece estar basada en el ritmo de cláusulas, o al menos siguiendo un determinado patrón acentual, pero de más difícil análisis es "El 2 de mayo", cuya letra humorística referente a la guerra de la independencia va acompañada de una música cercana a la de una marcha militar. Incluimos el análisis que nos ha parecido más pertinente:

Un poco harto de que me gruñan en extranjero]	15A	oooóo
y algo embriagado de patriotismo malasañero]	15A	oooóo
yo, cada 2 de mayo,	7b	oó
como además de ser la de siempre es medio francesa,]	15C	oooóo
yo, cada 2 de mayo,	7b	oó
a mi mujer le hago la guerra,	9D	oooó
la apeo del caballo:	7b	oó
largo de aquí, vete a tu tierra,	9D	oooó
chúpate esa,	5c	oooóo
medio francesa.	5c	oooóo

(Javier Krahe, "El 2 de mayo", *Toser y cantar*)

Este tipo de análisis responde a un marcado ritmo en dicha letra, que combina, como lo hace también la música, ritmos binarios y cuaternarios. Krahe se fija también mucho en el tipo de final de cada verso (agudo, llano o esdrújulo), que va muchas veces ligado a una rima. Es éste un recurso con el que Krahe experimentará en muchas ocasiones. Una de las letras más significativas al respecto es: "Antípodas", en el que la rima pasaría a un segundo plano, pues sólo se da de manera casual:

En las antípodas todo es idéntico,	11
tienen teléfonos, tienen semáforos	11
con automóviles con sancristóbales,	11
muchos estómagos están a régimen.	11

Tienes políticos más bien estúpidos 11
 pero son súbditos muy pusilánimes. 11
 En las antípodas todo es idéntico, 11
 idéntico a lo autóctono. 7
 (Javier Krahe, "Antípodas", *Dolor de garganta*)

En realidad podríamos analizar estos versos no como endecasílabos, sino como decasílabos compuestos, ya que la cuarta sílaba de cada verso va acentuada y es una palabra esdrújula. Es la existencia del último heptasílabo la que nos inclina a considerarlos endecasílabos a minori. Krahe mezcla en esta letra, como en la mayoría de las suyas, ingenio y precisión métrica.

2. LA EXPLOTACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA RIMA

Una de las características más típicas de Krahe, como hemos tenido ocasión de observar, es el mantenimiento de la rima sin importar el tipo de versificación (silábica regular, por cláusulas, etc.). El autor señala en una ocasión que ha tratado de hacer verso sin rima, y afirma:

Y me divierte porque lo encuentro mucho más difícil que hacerlo rimar y sobre todo porque cuando rimas... y rimas en consonante, como hago yo infinidad de veces... ya tienes medio camino recorrido y eso ya selecciona muchísimo. Pero si puedes escribir lo que quieras... absolutamente libre... pues la mayoría de las veces no sé qué decir y hay que estrujarse los sesos y estar mucho más tiempo sentado dándole vueltas. (F-MHop, 2006)

Estas palabras resaltan algunas características de la rima que han sido siempre apreciadas por poetas y críticos. El poder generador de este elemento lo convierte para Krahe en un sólido cimiento para sus letras, creando así asociaciones insólitas y muy ricas. Pero realmente no es cierto lo que el cantautor, en su humildad, pretende hacernos creer, ya que en muchas de sus letras no se deja guiar por el sonido rimbombante de una rima consonante cualquiera, sino que busca determinadas rimas nuevas y originales y las fuerza, otorgándole así nuevos sentidos. El cantautor encuentra en la rima un elemento de asociaciones extravagantes, que explota sabiendo el carácter absurdo que la letra adquirirá. Veamos el siguiente ejemplo:

No me van a inspirar
 ni las gracias de Aznar,

ni las gracias de Papa,]
 ni las gracias de Bush,
 que estornuda, ¡Jesús!,
 y nos larga un obús...
 y nos borra del mapa.]
 (Javier Krahe, "Zozobras completas",
Cábalas y cicatrices)

En este caso se juega con el llamado "porrazo del consonante", se explota la sonoridad y los nexos inesperados entre palabras que produce. En el estudio de la particular utilización de la rima en las canciones de Javier Krahe comenzaremos comentando un tipo de rima no desconocido en la tradición poética en lengua castellana, que es el provocado por un encabalgamiento léxico o tmesis, que el *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós define de la siguiente manera: "Encabalgamiento que divide una palabra. [...] La palabra encabalgada sufre un sacudimiento que renueva su significación. También es una forma de evitar una rima trivial o de lograr un efecto cómico" (1999: 133). La rima de este tipo de palabras divididas se asemeja mucho a la de los versos de cabo roto, o *rima partida* con la diferencia de que en este caso las sílabas postónicas desaparecen, mientras que cuando se produce la tmesis, éstas están presentes en el siguiente verso. La tmesis es un recurso típico de la escritura que pasado al plano oral resulta muy llamativo y cómico. La pausa versal es optativa en la poesía escrita para algunos tratadistas en el caso de haber un encabalgamiento, sin embargo, en la canción es obligada, ya que viene dada por el ritmo, por lo que la sensación del encabalgamiento léxico de ruptura de la palabra queda mucho más resaltada.

La rima producida por la tmesis o hipermetría contempla muchos casos y es compleja; no en vano Daniel Devoto en su libro *Para un vocabulario de la rima española* declara en sus páginas iniciales que ha realizado una "voluntaria reducción de algunas voces cuyo examen requiere una consideración particular y que deberán ser tratadas separadamente: valga (*inter alia*) lo referente al encabalgamiento por tmesis, cuyos solos ejemplos sobrepasarían las dimensiones y alcance de un simple glosario" (1995: 11). Este mismo autor señala en su libro dos posibles maneras en las que la tmesis o hipermetría puede afectar a la rima:

- 1) División de una palabra compuesta en sus dos elementos constitutivos (es el caso usual de los adverbios en -mente): el primero de ellos funciona

normalmente, como una simple rima que es. (El segundo deja de contar como rima, salvo si se establece inusualmente una nueva combinación rimante). 2) La división arbitraria de una voz simple en dos series de sílabas, donde la primera puede proporcionar una rima difícil o imposible: es el caso citado de Lugones, que logra, con la tmesis de «empre / sa» consonantar con «siempre». (1995: 176-177)

La tmesis no es extraña en las canciones de Krahe, que lo utiliza de la segunda de las maneras señaladas por Devoto, cortando la palabra caprichosamente, y no sólo separando sus constituyentes. Veamos algunos ejemplos:

El año 2000
-a la luz de un candil-
los supervivientes
no vean más plan,
que un terrible llan-
to y crujir de dientes,
se puede apostar,
sin menospreciar
a aquellos profetas,
que aseguran que,
el remedio vie-
ne de otros planetas.
(Javier Krahe, "Ovnis", *Aparejo de fortuna*)

Toda la canción continúa con el mismo esquema de rima que se repite (toda ella consonante), de sextilla con esta disposición: *aabccb/ddeffe*, etc., e incluye otras rimas producidas por tmesis:

que un rayo de luz
celeste conduz-
ca al hombre expectante.

Que hay ovnis y tal
no creo que haga fal-
ta que lo demuestre,

De ahí el interés
del extraterres-
tre por nuestra escena.

Como dijimos, este recurso es habitual en las letras del cantautor, utilizándolas no en exclusiva durante toda una canción sino mezcladas con palabras no cortadas, dotando así de más fuerza al verso que se rompe y que se esconde entre otros versos normales. En "Un trivial comentario", Krahe utilizará el esquema de rima consonante, también de sextilla: *aabaab* en ocho estrofas seguidas, terminando con una especie de estrambote *aab*. La rima "a" es durante

todo el poema -al y "b" es "-ario". En esta canción introduce asimismo algunas rimas por tmesis que aquí reproducimos:

proclama en al-
ta voz "lo ideal
es lo vario
y que cada cual
se guarde su al-
ma en su armario".

Como es natural,
desechó el bestial
ideario
diciendo "es normal
porque este era al-
go precario".

El gran pasional
se hizo marital
funcionario
y encontró la cal-
ma sentimental
a diario.

Más significativo es el estrambote que dice así: "No tiene moral- / eja este trivial / comentario". Y lo es precisamente porque Javier Krahe no se sirve solamente de este tipo de rima simplemente para sorprender o dejar expectantes a sus oyentes, sino que en muchos casos podemos hablar del valor semántico de este recurso. No podemos dejar de referirnos a las implicaciones humorísticas que suele transmitir (Domínguez Caparrós, 1999: 133), pero además el encabalgamiento léxico se presta a dobles interpretaciones, al juego con las expectativas del oyente, etc. En los versos finales que hemos reproducido, se da un juego de significados, pues en un principio recibimos el verso "no tiene moral" como completo, y sólo después de la correspondiente pausa versal se aporta el final de la palabra: moral-eja.

Las tmesis más usual es la divide la palabra dejando la última sílaba tónica en posición final de verso, y pasando las postónicas a la siguiente línea versal, de ahí su parecido con la rima partida. Sin embargo, aunque más extrañamente, el cantautor madrileño también se atreve a partir la palabra después de una sílaba átona (como ya hemos visto en "moral-/eja"), que al quedar en posición final de verso se convierte en tónica, desplazando así la acentuación. Veamos algunos ejemplos de la canción "Esaú":

Mira qué fácilmente te ob-
nubila tu hermano Jacob
y casi sin tú darte cuenta
le haces la venta.
Para ti nunca el día es o-

portuno para decir: ¡No,
hermano, vete a la puñeta,
me pongo a dieta!
¿Quieres decirme que es la pri-
mogenitura para ti,
acaso vale su usufructo
lo que un eructo?
(Javier Krahe, "Esaú", *Aparejo
de fortuna*)

Cuando nos referimos a los diferentes casos de rima por tmesis, vimos que Daniel Devoto ponía como ejemplo un caso en el que Leopoldo Lugones había rimado «empre / sa» con «siempre». Ésta es una de las posibilidades que nos permite el encabalgamiento léxico, la rima de una palabra fénix o sin rima consonante posible (siempre, árbol, tiempo, lágrima). Moíño (2006: 203-204) señala dos mecanismos para salvar el escollo. El primero sería partir una palabra para que así rime con la palabra fénix, y pone el siguiente ejemplo:

Me internarán por mucho
tiempo,
hasta que sane y aún después,
en el manicomio de Ciempo/
zuelos o en el de Leganés.
(Javier Krahe, "Me internarán",
Haz lo que quieras)

Mientras que el segundo consiste precisamente en lo contrario, en dividir la propia palabra fénix, que perdería su carácter de no rimable:

Iré a nadar
en el río y a enfrentarme
con un cocodrilo,
tendré mi hogar
en la copa de un gran árbol
y desde allí vigilo.
(Javier Krahe, "De liana en
liana", *Versos de tornillo*)

Sin embargo, la rima de palabras fénix en Krahe no se limita a los casos de tmesis, sino que encuentra otros procedimientos para lograr una rima, sin dividir ninguna palabra. Veamos algunos ejemplos:

¿Qué será
que este cuerpo gentil, visto así
en cueritatis,
por dinero está bien y molesta si
es gratis?
(Javier Krahe, "San Cucufato",
Valle de lágrimas)

En este caso el cantautor decide inventar una palabra por medio de una derivación (sufijo -atis que recuerda al sufijo griego -itis), por lo que su significado es perfectamente

comprensible, mientras que se le añade un cierto matiz de tabú y humorístico por contraposición a la expresión vulgar "en cueros". En otras ocasiones simplemente hace uso de la conocida "rima consonante simulada", como en "El tío Marcial" en la que se riman *árbol* y *mármol*. Es interesante que en su canción "Villatripas" hace pasar por consonante (pues todo el poema utiliza este tipo de rima) una típica rima asonante:

Luego fue una comitiva
a Villatripas de Arriba
a decirles que bajaran,
miraran y compararan:
"Comparando las dos Venus,
¿cuál es más y cuál es menos?
(Javier Krahe, "Villatripas", *Valle
de lágrimas*)

También se atreve a rimar con palabras extranjeras que no tienen rima en castellano, o de la lengua vulgar, no incluidas en los diccionarios, pero presentes, sobre todo, en la lengua oral:

Mi amada
se enfada:
"Si al menos fuera un rock..."
-la muy hija de Sade-
y añade:
"Anda, vuelve a tu bloc".
(Javier Krahe, "Vida de artista",
Sacrificio de dama)

Un precipicio le va cantidubi
si es eficaz
para ingresarla de nuevo en la
UVI.
Vuelta a *La Paz*.
(Javier Krahe, "Nembutal",
Corral de cueros)

Aquí termina nuestro breve análisis de los usos e innovaciones en el campo de la rima que practica este cantautor en sus letras. Querría terminar este apartado haciendo notar que, si bien Krahe opta por una subversión y una experimentación con este elemento métrico, lo hace siempre desde la perspectiva de la propia métrica, que nunca pierde de vista y que le sirve de apoyo.

3. OBSERVACIONES FINALES

En primer lugar conviene destacar el papel de la métrica en las canciones de Javier Krahe, ya que actúa como un elemento compositivo de primer orden. El autor no se ciñe únicamente a los tipos de versos más utilizados por la tradición, ni a aquellos más unidos a las canciones o registros orales. Utiliza y revisa patrones métricos

muy específicos y ligados a cierto tipo de poesía culta y escrita. De ello resulta una intertextualidad métrica, y muchas veces también temática, de gran interés. A través de ella se produce una apropiación de esa poesía culta por parte de un género relacionado generalmente con el entretenimiento y el gran público.

Además los experimentos métricos de Krahe demuestran cómo las estrofas más complicadas pueden funcionar también como base de una canción. Destaca la gran variedad métrica y estrófica de sus letras.

La rima es también uno de los puntos de contacto más claros entre la canción de Krahe y la poesía. No sólo la utiliza asiduamente, sino que la explota en su vertiente más humorística y experimental. Se juega con su sonoridad forzándola mediante tmesis, invención o derivación poco corriente de términos.

La canción se apropia de un tipo de léxico, estilo y métrica típicos de la alta literatura, bien transgrediéndolos o bien modificándolos, pero siempre recuperándolos para el gran público. Si Tarasti señala, al referirse al conflicto de la música y la identidad, que al globalizarse y comercializarse la música suele perder su función referencial al perder también su contexto social (2002: 166-167), en Krahe asistimos a un intento de recuperación de esa identidad por medio del diálogo —más o menos respetuoso— con los autores que han marcado la literatura (la alta literatura) de nuestra sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSÓN ANADÓN, A. (2006). *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinares, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, Web*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Prensas Universitarias de Zaragoza.

DEVOTO, D. (1995). *Para un vocabulario de la rima española*. París: Klincksieck.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999). *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

---. (2007). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza. (1ª ed., 1985).

DÍAZ-PIMIENTA, A. (1998). *La teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Gipuzkoa: Senda.

F-MHOP. (2006). "Entrevista a Javier Krahe: Letras, músicas... canciones". *La Factoría del ritmo* 21. www.lafactoriadelritmo.com/fact21/entrevis/

[articulo.php?articulo=64](#) (Last Access: 06/03/2012).

FRAU, J. (2004). "La rima en el verso español". *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* II, 109-136.

GÓMEZ CAPUZ, J. (2009). "Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y Bachillerato". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 17.

GONZÁLEZ AKTORIES, S. (2008). "Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis". *Acta poética*, vol. 29, 2, 375-392.

HALL, S. y P. WHANNEL (1964). *The Popular arts*. Boston: Beacon Press.

HALFFTER, C. (2007). *Música-poesía: semejanzas y diferencias*. Madrid: Visor.

KRAHE, J. (2003). *Todas las canciones*. Madrid: Visor.

LÓPEZ GUTIÉRREZ, L. (2010). "Las canciones de Krahe: coincidencias con la poesía burlesca de los Siglos de Oro". *Espéculo* 44.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (1996). *El fragmentarismo poético contemporáneo*. León: Universidad de León.

MOÍÑO SÁNCHEZ, P. (2006). "Música y poesía en Javier Krahe". *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* III-IV, 195-208.

NEYRET, J. P. (2004). "Polvo enamorado. Quevedo y el barroco español en la poética de Joaquín Sabina". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 27.

PÉREZ PASCUAL, A. (1994). "La poesía y el rock". *Pliegos de la Insula Barataria: Revista de creación literaria y de filología* 1, 137-152.

TARASTI, E. (2002). *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

TORREGO EGIDO, L. M. (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

---. (2005). "La educación a través de la canción de autor". *Revista de educación* 338, 229-244.

VARELA, E., P. MOÍÑO y P. JAURALDE POU (2005). *Métrica española*. Madrid: Castalia.

VENENO, K. (2007). "Dimensión del verso escueto". *Litoral* 249, 250-260.

ZAMORA PÉREZ, E. C. (2000). *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

DISCOGRAFÍA UTILIZADA

KRAHE, J., J. SABINA y A. PÉREZ (1981). *La mandrágora*. CBS.

KRAHE, J. (1980). *Valle de lágrimas*. CBS.

---. (1984). *Aparejo de fortuna*. CBS.

- . (1985). *Corral de cuernos*. Sony Music.
- . (1987). *Haz lo que quieras*. Hispavox.
- . (1993) *Sacrificio de dama*. Lollipop.
- . (1997). *Versos de tornillo*. Lollipop.
- . (1999). *Dolor de garganta*. 18 Chulos.
- . (2002). *Cábalas y cicatrices*. 18 Chulos.
- . (2006). *Cinturón negro de karaoke*. 18 Chulos.
- . (2010). *Toser y cantar*. 18 Chulos.

Title: Rewriting as transgression in Javier Krahe's lyrics.

Contacto: cimartinez@flog.uned.es