



Las canciones de Krahe: coincidencias con la poesía burlesca de los Siglos de Oro

Luciano López Gutiérrez

IES "Iturralde" (Madrid)
samosatensis@hotmail.com

Resumen: En este trabajo se intenta señalar las coincidencias entre las canciones de Krahe y la poesía burlesca de los Siglos de Oro, principalmente en lo que respecta a dos aspectos: los temas tratados, y el estilo y tipo de léxico utilizados.
Palabras clave: Javier Krahe, poesía burlesca Siglos de Oro

¡No temas, hija mía! Si no creo en Dios, amo a los
 ángeles...
 (Valle-Inclán, *Jardín umbrío*).

Me propongo en este artículo relacionar las canciones de Javier Krahe con la poesía burlesca de los Siglos de Oro, dado que el citado cantautor, como él mismo reconoce, en la mayoría de sus creaciones pretende provocar la diversión de su público, lo que sin duda consigue en sus peculiares conciertos que continuamente tienen como fondo las risas de los asistentes, cuando no sus estruendosas carcajadas.

El universo de las burlas

Como señalaba Robert Jammes en un magistral trabajo sobre la función de la risa en los Siglos de Oro, en una sociedad dominada por una ideología en que predominaba lo espiritual, lo austero, el desprecio a los placeres y una gran cantidad de prohibiciones, principalmente de orden sexual, lo normal es que dentro de la literatura burlesca se abran paso como temas habituales, pongamos por caso, el elogio de la comida, del vino, del sueño y del amor carnal [1], quizás porque, según explica Freud en su excelente libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*, solo bajo la máscara de lo cómico se puede arremeter, aunque solo sea en broma, contra preceptos morales de elevada consideración, que exigen grandes sacrificios sin ofrecer muchas veces compensación alguna, lo cual reafirma la idea de Mijael Bajtin de que una de las marcas de la cultura cómica popular es la presencia de lo que él denomina *realismo grotesco*, es decir, del uso de una serie de imágenes que hacen referencia a la satisfacción de las necesidades corporales, especialmente las relativas al sexo [2].

En efecto, a pesar de que nuestra sociedad dista en muchos aspectos de la de los Siglos de Oro, lo cierto es que en las canciones de Krahe, como en los poemas jocosos de los escritores auriseculares, son frecuentes las menciones de órganos corporales relacionados con la ingestión de alimentos, que en vano buscaremos en las canciones que se elaboran desde una perspectiva seria, y, asimismo, menudean los términos relativos a comidas y bebidas, a los que se une en algunos casos referencias agradecidas al tabaco (e incluso a otras hierbas), que paulatinamente se está convirtiendo en nuestro mundo occidental en un auténtico tabú.

Entre las muchas canciones que podría traer a colación con respecto a este asunto, me centraré, a modo de ejemplo, solo en algunas. Así en *Canadá, Canadá*, el locutor poético nos describe la vida placentera que lleva con una bellísima nativa de esos lares, y alude a las delicias gastronómicas que acrecentaban su felicidad, aunque, a la postre, sus castizas costumbres alimenticias fueran las responsables de que tuviera que abandonar este idílico lugar de allende el océano [3] :

Sí		pescábamos			<i>salmones</i>
porque	hay	muchos	y	te	pones
y	te	llenas		la	canoa.
Y		comíamos			felices
los	<i>salmones,</i>		las		<i>perdices</i>
y el <i>bisonte</i>	en barbacoa.				

Justamente		fue		la	dieta
la	que	en	la	dicha	completa
empezó		a		introducir	fallos:
mi		<i>aparato</i>			<i>digestivo</i>
decía					reiterativo
“me apetecen unos <i>callos</i> ”.					

Abrazando a mi pareja
 le conté la triste queja
 de este *estómago* castizo:
 “lleva treinta y nueve lunas
 sin probar las *aceitunas*,
 ni el *gazpacho*, ni el *chorizo*...”.

Y en esta misma línea, el yo poético de la canción titulada *Navalagamella* alude a la manía que tiene su rival amoroso de degustar bebidas y manjares típicos de la gastronomía popular española antes de comenzar las lides amorosas:

Cuando fui infiel,
 lo fui por la miel de las lunas de miel,
 cuando lo fue ella,
 bebían *sangría* y comían *paella*.

Sin un buen *arroz*,
 no entraba en materia su lobo feroz,
 antes de ir al grano, al grano,
 al grano quería ir su cuerpo serrano.

Y aquí una *gambita*,
 aquí un mejillón,
 la vida es bonita,
 y es dulce el melón,
 pásame el *porrón*.

Como bien saben los estudiosos de la poesía aurisecular, semejantes menciones a bebidas y a alimentos contundentes, de alto contenido calórico, son frecuentes en la poesía jocosa de esta época, hasta tal punto que en algunas recreaciones burlescas del tópico horaciano del *Beatus ille* aparecen nombradas ciertas bebidas alcohólicas y ciertas comidas como una gozosa alternativa a los sinsabores amorosos. Así, el locutor poético de la famosa letrilla de Luis de Góngora *Ándeme yo caliente, y ríase la gente*, señala que prefiere el placer que le proporcionan los licores y las sabrosas y humildes vituallas a las zozobras que tienen que sufrir los poderosos encumbrados en el vértice de la pirámide social [4]:

Traten otros del gobierno
 del mundo y sus monarquías,
 mientras gobiernan mis días
mantequillas y *pan* tierno,
 y en las mañanas de invierno
naranja y *aguardiente*,
 y *ríase la gente*.

Coma en dorada vajilla
 el Príncipe mil cuidados,
 como yo en píldoras dorados;
 que en más mi mesilla
 quiero en más el asador *morcilla*
 que en el asador reviente,
 y *ríase la gente*.

Y después evoca a dos de las grandes parejas de la tradición literaria culta (Leandro y Hero, y Píramo y Tisbe) para expresar claramente que él prefiere el vino y los pasteles a vivir tan tormentosos y amargos amoríos:

Pase a media noche el mar,
 y arda en amorosa llama,
 Leandro por ver su dama;
 que yo más quiero pasar
 del *golfo de mi lagar*
 la *blanca o roja corriente*,
 y *ríase la gente*.

Pues Amor es tan cruel
 que de Píramo y su amada
 hace tálamo una espada,
 do se juntan ella y él,

sea mi espada Tisbe un *pastel*
y la espada sea mi diente,
y *ríase la gente*.

Pues bien, nuestro autor en la canción titulada *Días de playa* saca a la palestra a un locutor poético, al que le han arrancado de cuajo su corazón sin fe, pero aún con latido, que pretende superar el desamor con ayuda del solaz que le proporciona la playa y la refrescante agua del mar intentando convencerse de que es preferible la certeza de ese placer a lo incierto de su amor, y a continuación cita la comida, la bebida y la esperanza de otras novias futuras que le ayudarán a superar el desengaño reciente, aunque en los versos finales da a entender que no tiene ante sí un empeño nada fácil, que no es capaz de alcanzar el cinismo gongorino:

Bueno, ya me salgo, me seco y me visto
recojo la bolsa, y el sombrero, y ¡listo!
gazpacho y *lenguado* en Casa Tomás.
En la mesa aún siento cierta agorafobia,
pero el *vino* es bueno... ya vendrá otra novia,
esa de ahí, tan guapa... esa otra quizá.

Sé muy bien que algo falla,
pero ¿acaso hago mal
engañando a la pena?
Gracias mil a la playa
por su apoyo moral,
su granito de arena...

Y entremos ya de lleno en los asuntos amorosos, sin duda de los más recurrentes en la poesía burlesca. En efecto, en ella, a diferencia de lo que sucede en la poesía seria, se nombran explícitamente, y con palabras coloquiales, los órganos sexuales de los amantes, o partes de su cuerpo de innegables connotaciones eróticas. Así, Quevedo, en uno de sus romances escritos para parodiar la poesía amorosa culta por utilizar un lenguaje convencional y unas metáforas manidas y gastadas, grita a los cuatro vientos que, en lugar de cantar los cabellos o los ojos de las damas, hay que referirse a otras partes de su anatomía, orilladas por los poetas serios [5]:

Un *muslo*, que nunca aruña,
unas sabrosas *caderas*
que ni atisban aguinaldos
ni saben qué cosa es feria,
eso sí se ha de cantar
por los prados y las selvas
en sonetos y canciones,
en romances y en endechas.

Y todavía se usa un vocabulario mucho más explícito en los tercetos de este soneto anónimo que tiene una estructura de diálogo [6]:

— Tú sí que gozarás mi paraíso.
— ¿Qué paraíso? Yo tu *coño* quiero
para meterle dentro mi *carajo*.

— ¡Qué rodado lo dices y qué liso!
— Calla, mi vida, calla, que me muero
por *culear* teniéndote debajo.

Paralelamente, en el cantautor que nos ocupa, las historias de amor en tono de burla son clarísimamente las predominantes, según se aprecia en la pieza que lleva por título *Zozobras completas*, escrita, en apariencia, como una confesión del autor hacia su auditorio:

Y si paso a través
de un insípido mes
sin echarme una novia,
sin vivir la ocasión
de rimar mi pasión
mala es mi situación
y me alarma y me agobia.

Sin un nuevo deslíz,
 infeliz o feliz,
 ¡ay de mi repertorio!
 ¿qué podré componer
 que me cause placer
 y me dé de comer,
 y a vosotros jolgorio?

Y, asimismo, el lenguaje desinhibido usado en las letras brilla por su presencia. Por ejemplo, las referencias a los pechos de las mujeres son bastante frecuentes, y se emplea en ocasiones el coloquialismo *tetas* para referirse a ellos, como en la siguiente canción titulada *Metamorfosis*, en la que una joven francesa al despertarse una mañana se encuentra con una agradable sorpresa:

Una mañana Catherine se despertó
 hecha un brazo de mar,
 metamorfoseada.
 Mira qué bien - exclamó - tengo *tetas*, ¡oh!
 oh la, la, qué buen par,
 y soy una monada.

Y en una pieza muy anterior las referencias a los pechos femeninos son todavía más entusiásticas, hasta tal punto que se titula *¡Olé tus tetas!*, y en ella encontramos estrofas tan elogiosas hacia los encantos de una dama como las que siguen:

Con verte en ropa interior
 ya te digo, ejem, ejem,
 tus *tetas* son lo mejor
 que me ha ocultado un sostén (...)

Bendigo al Sumo Hacedor
 que te hizo requetebién,
 tus *tetas* son lo mejor,
 dales algo de vaivén (...)

Sería tu trovador
 si las viera al cien cien,
 tus *tetas* son lo mejor,
 quítate, porfa, el sostén.

Por lo demás, nuestro letrista tampoco tiene empacho en aludir sin rebozo a las prendas íntimas de las señoras en cuestión, pues, aparte del *sostén* nombrado en la canción citada anteriormente, por ejemplo, en la titulada *Si lo llevo a saber* se refiere a un juego de ropa interior y a un liguero:

Tampoco te hubiera comprado
 el juego de *ropa interior*,
 seguro que el muy desgraciado
 te lo ha desgarrado
 en el ascensor.

Porque era una mano de obseso,
 de cerdo diría más bien.
 Y tú disfrutando con eso,
 de exceso en exceso,
 diciéndole: ¡ven!

Si lo llevo a saber, saber,
 el *liguero* y el resto te los compra Rita,
 si lo llevo a saber, me enamoro de otra. De ti... ¡quita, quita!
 ¡Quita, quita, si lo llevo a saber...!

Y en la que lleva por título *Pijama blanco*, el locutor poético, un padre presionado por unos niños hambrientos, retrasa la preparación de la cena, porque está embelesado evocando la envidiable figura de su dama en ropa de cama:

Me pongo a recordar y me apalanco
 y me olvido de todo y de la cena.

Qué guapa estabas con aquel *pijama blanco*,
y el collar de coral, tú, tan morena.

Lo mismo que el yo poético de *Peleas y Melisendra* evoca sus tiempos felices con la amada recordando a ésta colocando sus prendas íntimas en las cuerdas de tender:

Tendías luz y *bragas* en la cuerda,
recuerda que nos dábamos mil besos,
mil besos y se fue todo a la mierda,
qué mierda del amor y sus procesos.

En lo que respecta a los órganos genitales, tanto masculinos como femeninos, en cambio, nuestro cantautor se muestra más recatado a la hora de nombrarlos, pues no emplea los coloquialismos más populares para denominarlos, aunque sí se refiere a ellos de manera ingeniosa. Por ejemplo, en *Piero della Francesca*, donde la palabra *cono* al final de la canción creo que hay que interpretar por su parecido fonético como equivalente a *coño*:

Pero hasta la ternura,
lo que se dice hasta la ternura,
sólo me conmueve el óvalo,
el óvalo de tu cará,
morená, saladá,
morená, saladá,
y también el *cono*.

Y también el *cono*,
morenó, saladó
hasta el arrobo.

Y asimismo, hay varias canciones que están vertebradas en torno al falo, a pesar de que no se le nombre explícitamente y se acuda para no hacerlo a socorridos eufemismos. Así ocurre en *Don Andrés octogenario*, donde el protagonista de la historia logra camelar a su enfermera para que cumpla su último deseo y, cuando la complaciente joven se estaba desabrochando los botones de su uniforme, el rijoso anciano expiró de la emoción, pero experimentó una arrechera tan espectacular, que provocó el escándalo de sus deudos, que ni siquiera fueron a velarlo ni a enterrarlo, y hasta del propio sepulturero, al que no le pareció sería su conducta:

Pero lo grave estuvo en que *estiró algo más*,
y *un deudos algo tan notorio*,
que los deudos al verlo exclamaron: jamás,
jamás iremos al velorio.

Y al entierro tampoco porque al ataúd
no habrá quien le eche el cierre.
Irse a morir así... y en plena senectud
y Andrés erre que erre.

Nadie fue al funeral, nadie llevó una flor,
nadie fue al cementerio
y hasta escandalizó al propio enterrador
que dijo: esto no es serio.

Y, en este mismo sentido, dedica otra canción para desmentir un bulo, sin duda infundado, que ha lanzado una malévola señora con respecto al tamaño del pene del protagonista de la historia que se narra en *Un burdo rumor*, que, con un espíritu científico encomiable se decide a afrontar la acusación de marras y demuestra mediante una encuesta entre las usufructuarias del miembro en cuestión, al que se refiere mediante un pudoroso pronombre personal átono de tercera persona (*la*), que estadísticamente su volumen no llama precisamente la atención por su insignificancia:

No sé tus escalas, por lo tanto eres muy dueña
de ir por ahí diciendo que *la* tengo muy pequeña.
No está su tamaño, en honor a la verdad,
fuera de la ley de relatividad
y, aunque en rigor
no es mejor
por ser mayor o menor,
ciertamente es un burdo rumor.

Pero como veo que por ser tu tan cotilla
 va de boca en boca y es la comida,
 en vez de esconderla como haría el avestruz,
 tomo mis medidas, hágase la luz.
 Y, aunque en rigor
 no es mejor
 por ser mayor o menor,
 una encuesta he hecho a mi alrededor.

Trece interesadas respondieron a esta encuesta,
 de las cuales una no sabe/no contesta.
 ¿Y en las otras doce? División, como veréis:
 se me puso en contra la mitad, es decir, seis.
 Y, aunque en rigor,
 no es mejor
 por ser mayor o menor,
 otras seis francamente a favor.

Evidentemente, dada la abundancia de alusiones a los órganos genitales, más o menos obscenas, que veíamos que era tan frecuente en la poesía burlesca aurisecular, lo consecuente es que en dicha poesía se canten amores en los que desempeña un papel fundamental el componente sexual.

En efecto, en oposición al amor espiritualizado que se refleja en la lírica neopetrarquista elaborada desde una perspectiva seria, en la poesía jocosa se trasmite una concepción del amor que incluye como parte fundamental el goce físico, el placer sexual, tal como lo expresa Quevedo en este famoso soneto:

Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero
 tener gusto mental tarde y mañana;
 primor quiero atisbar, y no ventana,
 y asistir al placer, y no al cochero.

Hacérselo es mejor que no terrero,
 más me agrada de balde que galana:
 por una sierpe dejaré a Diana,
 si el dármelo es a gotas, sin dinero.

No pido calidades, ni linajes;
 que no es mi pija el libro del becerro,
 ni muda el coño, por el don, visajes.

Putas sin daca es gusto sin cencerro,
 que al no pagar los necios, los salvajes,
 siendo paloma, lo llamaron perro.

Y en esta misma línea, algunas de las propiedades del amor espiritualizado que aparece en la poesía seria, la exclusividad y la permanencia hasta la muerte, o incluso más allá como en el inolvidable soneto de Quevedo que remata con el emocionante verso *polvo serán, mas polvo enamorado*, se truecan en el universo de las burlas por la preferencia a tener varios objetos amorosos, y a intentar olvidar a la persona que te ha rechazado buscando el amparo de otras que no te rechazan, porque se considera estúpido el seguir aferrándose de por vida a quien no te corresponde hasta convertirte en una especie de mártir de amor siguiendo el modelo de la poesía de corte trovadoresco, ya que, además, se aprecian las cualidades que tienen diferentes tipos de mujer, sin centrarse únicamente en el canon de mujer rubia con ojos verdes que imponía la lírica culta neopetrarquista, tal como se aprecia en el siguiente poema [7]:

Ninguna mujer hay que yo no quiera
 a todas amo y soy aficionado,
 de toda suerte, condición y estado,
 todas las amo y quiero en su manera.

Adoro la amorosa y la austera,
 por la discreta y simple soy penado,
 y por morena y blanca enamorado,
 ora sea casada, ora soltera.

O en los consejos que da uno de sus progenitores a su hijo en esta poesía de Diego Hurtado de Mendoza [8]:

Una mujer, claro que sí,
pero de edad una mocosa,
con una ofrenda para mí:
su danza de los siete velos.
Imaginad la tentación,
yo, cincuentón, me daba cosa.
Y me llevé, por precaución,
media docena de pañuelos.

Y en *La perversa Leonor*, sin embargo, nos topamos con una mujer que da más importancia a las caricias y juegos que realiza con la ropa de su amante, que al propio cuerpo de este, lo que, naturalmente, mina su autoestima, a la par que despierta su envidia por los placeres que la tal de Leonor llega a alcanzar de esta guisa:

Es una cosa que me llena de estupor
lo que hace con la prenda Leonor
y cómo brama.

Y yo le imploro, le suplico, llevo incluso al melodrama:
“Eso mismito házmelo a mí, algo de caso, por favor”.
Pero, aplacado su furor, se pone a hacer un crucigrama
y yo me enfrío, y me resfrío y necesito un cobertor.

Es una cosa que me llena de estupor
cuando le quito aquel guñapo a Leonor,
me lo reclama.

Tiene manías cada cual, las tiene el mismo Dalai Lama,
y está muy bien la variedad que hay en la viña del Señor.
Confesaré, por no ocultaros el reverso de la trama,
que algunas veces acaricio y mimo su ropa interior.

Es una cosa que me llena de estupor,
¿por qué no alcanzo lo que alcanza Leonor?
Que si alcanzara lo que alcanza Leonor...
canela en rama.

Y estos amores tan variopintos, a veces, aparecen reunidos en algunas canciones como *Y empañé mi virtud* o *Abajo el Alzheimer*, donde el yo poético pone a prueba su memoria evocando nostálgicamente sus numerosos idilios:

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

Un amor eterno, otros casi tanto.
De siempre me prenden los cinco en su encanto,
tan solo por ellas he vertido el llanto,
peaje de amor, cantidad irrisoria.

Amores de suerte, amores de paso,
amores refugio, amores al raso,
parques del Retiro, museos Picasso.
Incluso una suite en el Waldorf Astoria.

Amores insólitos por lo singulares,
las reinas del mar por los siete mares,
de amores sin par, unos quince pares.
Y todas tangibles, ninguna ilusoria.

Otro rasgo en que coincide nuestro cantautor con la poesía burlesca de los Siglos de Oro es la actitud que exhiben algunas mujeres en el proceso amoroso. Ya es sabido que en la poesía neopetrarquista las féminas eran unos seres silentes y sin iniciativa, depositarios de gracias, donaire y divina belleza, mientras que en la poesía jocosa, en muchas ocasiones, las damas dan rienda suelta a sus instintos sexuales y son capaces de

saltar cualquier barrera que se interponga ante ellas para impedir la satisfacción de su deseo o de su mero instinto [9]:

Tú, rábano piadoso, en este día
visopija serás en mi trabajo
serás lugartiniente de un carajo,
mi marido serás, legumbre mía.

Un poquito más largo convenía,
mas no importa, que irás por el atajo.
Entra de punta y sácame de cuajo
las gotas que el que pudre me pedía.

E incluso, en algunos casos, su frenesí sexual es tan desmedido, que no consiguen apaciguarlo, aunque acuda más de un varón en su auxilio, como le ocurre a la protagonista de este soneto[10]:

Entre unos centenales yo vi un día
dos hombres y una moza hermosa entre ellos,
jamás faltaba encima el uno dellos,
cuando bajaba el uno, otro subía.

Cada cual su deber muy bien hacía,
mas pudo tanto más ella que ellos
que, después de cansallos y vencellos,
aún le quedaba brío y lozanía.

“Cansada, dijo, sí, es cosa posible,
que no hay tal ejercicio que no canse,
por más que sea gustoso y agradable;

pero quedar contenta es imposible,
que el apetito nuestro es insaciable
y no consiente el hombre que descanse”.

Evidentemente, en el universo poético de Krahe las mujeres con mucha frecuencia toman la iniciativa amorosa y con total desparpajo se ofrecen a sus galanes:

Una parvulita muy de rompe y rasga,
un serio proyecto de de reina de Saba,
se me ofrece anoche, así, por la cara,
así por la cara,
pasando por alto unas cuantas canas.

Y, como ocurre con los amantes masculinos, también son dadas al adulterio y a la promiscuidad:

Ya que derramas
por tantas camas
tu que te ofreces
ya cientos de veces
y no es de tanto bestia,
Dama de los deslices,
que a flor de piel
aunque sea, aterrices
en mi luna de miel.

Tú, que a este gremio
le diste a premio
(todos a una
me lo han contado:
te has cepillado
hasta a la tuna,
y yo en la luna),

Dama de los desdenes,
 hazme en tu harén,
 tú por mí no te frenes,
 un sitio también.

E incluso, podemos encontrarnos con alguna dama de una libido tan irreprimible, que convierte a su marido en una auténtica víctima de su deseo desmesurado y constantemente insatisfecho, aunque, entre otros y otras, algún vecino ayude a sofocarlo, con total aquiescencia del sufrido esposo:

Mi esposa padece furor uterino,
 no damos abasto ni yo ni el vecino.
 Y a mí me da pena del pobre Avelino.

Cada dos por tres me invento algún viaje
 para reponerme de su amor salvaje
 y elle, en cuanto salgo, le ordena que baje.

Ya se rasga su camisón.

Desde el descansillo lo llama: ¡Avelino!
 y el hombre respinga, se pone mohño,
 le entra como angustia, maldice sus sino (...)

Y a mí que me cuenta, que no viva arriba,
 pero ya que vive, pues que se desviva
 y haga lo posible por esa excesiva,

que al no darle abasto nunca se nos sacia,
 y a su mismo sexo no siendo reacia,
 también me da pena de la pobre Engracia.

En esta misma línea, dentro de las distintas maneras de vivir la sexualidad que aparecen en la poesía burlesca de los Siglos de Oro, hay referencia al onanismo y a las relaciones homosexuales masculinas, como, por ejemplo, en este epitafio, atribuido a Quevedo, y dirigido a un ermitaño nada modélico:

Y haciendo la puñeta,
 estuvo amancebado con su mano,
 seis años retirado en una isleta,
 y después fue hortelano,
 donde llevó su honra a dos mastines.

Graduó sus cojones de bacines.
 Mas si acaso no quisieres
 arrodear, y por la ermita fueres
 llevado de tu antojo,
 alerta y abre el ojo.
 Mas no le abras, antes de tapialle,
 que abrirle, para él será brindalle.

Pues bien, tampoco falta la alusión a estas prácticas sexuales en el mundo burlesco de las canciones de Krahe, y así, en *Mi mano en pena*, el locutor poético nos describe cómo alcanza un orgasmo por sus propios medios imaginando a una tal Elena y a una tal Irene “en plena faena”:

Y una mano amena
 mi pene sostiene,
 no es mano de Irene,
 ni es mano de Elena,
 es mi mano en pena,
 es mi mano en pena.

Lo que mano es que tiene
 es que no es tan buena,
 como la de Irene,
 como la de Elena,
 pero me entretiene,
 pero me entretiene.

Para pensar donde donde en en plena faena. eso una salga salga plena conviene una escena Irene, Elena, faena,

Y en *Huevos de corral* comparando las prácticas sexuales actuales con las de antaño el locutor poético afirma echando mano de algún eufemismo:

Ahora el erotismo es parte del ajuar: látigos, vibradores, ¿sabe Dios lo que hay que usar! Varios amigos míos practican el coito que anual porque va de cráneo su vida sexual.

Yo también he probado, sabe a desesperado. No me extraña que tanto ojete esté a la virulé.

Pero no solo hallamos coincidencias en la manera de abordar los asuntos amorosos entre la producción de Javier Krahe y la de los poetas auriseculares, también hay puntos en contacto al tratar otros temas.

Así, era frecuente en la poesía de la Edad Dorada que se condenara el boato que revestían las ceremonias fúnebres, por su carácter hipócrita y absurdo, tal como se muestra en estos versos pertenecientes a un soneto de Francisco de Quevedo:

La que apenas ternísima ternera la leche en roja sangre ha convertido, no por ofrenda, por almuerzo os pido, y el responso, después, de hambre, muera.

Dadme aquí los olores cuando güelo; y mientras algo soy, goce de todo: venga el pellejo cuando sorbo y cielo.

A engullirme mis honras me acomodo, que dar el vino al polvo, no es consuelo, y piensan que hacen bien y hacen lodo.

Y, por su parte, nuestro cantautor también saca a la palestra a varios locutores poéticos que abominan de los pésames ritualizados y, en general, de los fastos funerarios. Así, en *Los siete pecados capitales* se hace la advertencia que sigue:

Si me toca cantar cuando los cisnes, si se acaba esta eterna juventud, si la Flaca me aparta del show business cerrad también el pico al cerrarme el ataúd.

Y en esta misma línea, en *...Y todo es vanidad* el protagonista de la canción expresa la convicción de que no va a tener ninguna esquila recordatoria:

Gracias a mi tozuda decisión existencial no cabe entre mis planes dar ningún salto mortal: no gozará las honras funerales mi alma en pena, no vendrán los gusanos a tirar de la cadena.

Y es una pena, la verdad, porque sería algo divino ver cómo todo es vanidad, y yo en decúbite supino.

Pues qué penita y qué dolor, no tendré esquila, no señor.

Además, en las letras de Krahe es muy común que este distanciamiento con respecto a las ceremonias funerarias vaya vinculado a la negación de cualquier tipo de vida después de la muerte, y de cualquier creencia en un Ser Supremo. Así, en *El cromosoma* se afirma:

Tranquilo puedo vivirme mi historia
sabiendo que a las puertas de la gloria
mi nariz no se asoma:
la muerte no me llena de tristeza:
las flores que saldrán por mi cabeza
algo darán de aroma.

Y semejante actitud provoca que en ocasiones se someta a lo sagrado a un proceso de degradación muy parecido al que se practica en la poesía de los Siglos de Oro con las fábulas mitológicas burlescas. Así, también en *El cromosoma* se alude al Misterio de la Santísima Trinidad con las siguientes palabras nada reverenciosas:

Hace tiempo que me importa un comino
que el último jalón de mi camino
caiga lejos de de Roma,
hace tiempo no juego al acertijo
tan esdrújulo de un padre y un hijo
y una blanca paloma

O en *Huevos de corral* se hace una serie de observaciones sobre la Hostia Consagrada desde una perspectiva claramente burlesca:

Antes era el cristo harina de otro costal,
nos daban la eucaristía con hostias de corral.
De esas sagradas formas íbamos siempre en pos
porque eran trigo limpio, sabían como Dios.

Ahora las envuelven en papel de celofán:
hormonas, colorantes, ¡sabe Dios lo que tendrán!
Varios amigos míos se han hecho del Palmar,
donde las congelan al pie del altar.

Yo ya las he probado,
saben a congelado.
No me extraña que,
por hache o por be,
se pierda la fe.

Y por lo que respecta a los personajes del Antiguo Testamento, santos y otras jerarquías celestiales, se navega por idénticos derroteros, pues, por ejemplo, nos topamos con una canción en que se regala a Esaú con este consejo:

Esaú,
si las lentejas con su hechizo
no te han llenado hasta el hartazgo,
ten un poquito de ambición,
Esaú,
so que al menos sean con tragón,
Olvida ya tu con chorizo.
y que hagas buena digestión. mayorazgo

En este mismo sentido, el santo predilecto de nuestro cantautor es san Cucufato por lo que aparece en varias de sus letras y se le dedica una canción en su integridad, en la que, entre otras cosas, se le pide que devuelva al locutor poético su otrora ardiente deseo sexual, para lo que se le amenaza de manera irreverente de la siguiente manera:

San Cucufato, los cojones te ato:
si no me lo devuelves no te los desato.

Y los ángeles y arcángeles tampoco aparecen tratados con delicadeza y respeto en sus composiciones, ya que, por ejemplo, en *Los siete pecados capitales*, además de tachar al Altísimo de *quisquilloso*, se dirigen algunas lindezas al arcángel san Gabriel:

Porque más que tender a vanidoso
soy proclive al desplante de Luzbel
y si Dios, de por Sí, ya es quisquilloso,
figúrate tú el facha del arcángel San Gabriel.

Y por último, para concluir con este somero repaso de algunas coincidencias temáticas entre las canciones burlescas de Krahe y la poesía jocosa de los Siglos de Oro, señalaré que, como no podía ser menos, en ambos universos poéticos se registra una alabanza de la pereza, en definitiva, una condena al trabajo, aunque ello conlleve la renuncia a la riqueza y a la consecución de la fama y del reconocimiento social, como muy bien expresa Quevedo en este magnífico terceto, que pertenece a un soneto en que el autor manifiesta su preferencia por el sosiego de los mendigos antes que por la inquietud de los poderosos:

Más descansa quien mira que quien trepa;
regüeldo yo, cuando el dichoso hipa,
él asido a Fortuna, yo a la cepa.

Pues bien, en este mismo sentido, el cantautor señala bien a las claras en *Los siete pecados capitales* su inclinación a la pereza:

Me pregunto qué tiene la pereza
para ser un pecado capital,
mas lo es, y a mí por naturaleza,
me aburre la hormiguita, y la abejita y el panal.

A pesar de que un vago muy notorio
llegó a santo patrón de mi lugar,
yo tendría que hacerme el purgatorio
y eso es poner el alma de nuevo a trabajar.

Y en su canción *Y que corra el atleta* el locutor poético expresa su admiración por un amigo que ha sido capaz de abandonar su trabajo para irse a la costa y dedicarse a pasear plácidamente por una soleada playa, en la que, para colmo, ha encontrado un nuevo amor:

Igual te saco un día en mis canciones,
tu vida es ejemplar, sin retintín.
Dale de mi parte un abrazo a tu palmera,
que os vaya muy bien a los dos y que, en fin,
los gozos y las luces y el viento de Levante,
y el amor y el alcohol se hagan cargo de ti.

Y que corra el atleta.

Sobre el estilo jocoso

Como señala Vitse, antes de inscribirse en un género, toda creación literaria se puede moldear desde dos perspectivas: la seria o la jocosa. Desde esta última están diseñadas todas aquellas obras que persiguen la provocación de la risa, la cual solo es posible si se evita una identificación emocional entre los receptores de las mismas y los personajes que aparecen en ellas [11], ya que, según apunta Bergson en su espléndido libro sobre la esencia de lo cómico [12]:

La risa no tiene mayor enemigo que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que nos inspira piedad, por ejemplo, o incluso afecto, sino que entonces, por unos instantes, habrá que olvidar ese afecto o hacer que calle esa piedad.

Pues bien, en esta segunda parte del artículo, voy a dar un somero repaso a los procedimientos que emplea Krahe para conseguir en sus canciones este distanciamiento necesario para que fluya la risa.

Con frecuencia para alcanzar este objetivo el cantante pone sus versos en boca de unos locutores burlescos, que, por su actitud, su aspecto, modo de pensar, comportamientos extraños y original perspectiva de abordar determinados asuntos, contrastan cómicamente con el común de las gentes, por la ruptura de expectativas que comportan. Así, el locutor poético de *La hoguera*, con un no oculto sadismo, se recrea en el análisis de las grandes ventajas que tienen algunas formas de aplicar la pena capital, si bien él muestra su preferencia por la que se ejecuta a través del fuego por motivos inefables que, obviamente, ni siquiera es capaz de explicar:

Sacudir		con		corriente		alterna
reconozco		que	no	está		mal;
la	silla		eléctrica	es		moderna,
americana,						funcional.
Y	sé	que	iba	de		maravilla
nuestro		castizo		garrote		vil
para		ajustarle		la		golilla
al pescuezo más incivil.						

Pero	dejadme,	ay,	que	yo	prefiera
la	hoguera,	la	hoguera,	la	hoguera.
La	hoguera	tiene	que	sé	yo
que solo lo tiene la hoguera.					

Asimismo, el locutor poético de *No todo va a ser follar*, quizás por un desengaño amoroso no superado que le ocurrió el año anterior justamente cuando tuvo su última copulación con una mujer sin par que terminó abandonándolo, parece quejarse de los que prestan demasiada atención, a su juicio, a las relaciones sexuales y manifiesta que también hay que dedicar el tiempo a otras actividades igualmente apasionantes como pagar la hipoteca, trabajar por un sueldo miserable, documentarse sobre los delfines, coleccionar sellos de Nigeria, jugar a pares o nones, saltar a la pata coja...

Por su parte, en la famosa canción *Cuervo ingenuo* el locutor poético es nada menos que un indio, que se siente traicionado por la entrada de España en la OTAN, y que emplea el castellano como los pieles rojas que tantas veces hemos visto en el cine, presas fáciles del taimado hombre blanco:

Hombre	blanco	hablar	con	lengua	de	serpiente.
Cuervo	ingenuo	no fumar	la pipa	de la	paz	con tú,
¡por Manitú!						

A su vez, el locutor burlesco de *Ron de caña* tiene una obsesión también muy curiosa, pues considera que su novia finge que no tiene orgasmos, en contra de la común opinión que sostiene que hay un notable porcentaje de damas que los simula :

Tengo	una	novia	que	finge
que	no	tiene	orgasmos,	
y,	al	reprimir	sus	espasmos,
al	sofocar	su	laringe,	
me	pone	cara	de	esfinge.
Finge,		finge,		finge,
que	yo	lo	sé,	
yo sé que finge.				

Por su parte, el locutor burlesco de *Eros y civilización* también tiene su lado pintoresco, pues siente su alma escindida entre el deseo sexual que le despierta su antigua amante ya casada, y el código social represor que condena este tipo de relaciones, lo cual no deja de ser un conflicto dramático, pero tal contradicción interna se torna cómica cuando, hiperbólicamente, este tipo angustiado se deja llevar por la imaginación desbocada y llega a temerse que su desliz puede terminar desembocando en un cataclismo y en una guerra a escala mundial:

Igual	vas	y	me	follas
como				prefiero
y	me	sacas	ampollas	
y	algún	“te	quiero”.	
Y	sale	uno	del	bar
con		su	elixir,	
que	tiene	que	soltar	
para aplaudir.				
Y	le	siguen	los	pasos
los	de	otros	bares.	

Se cientos, Se toda se se se el la el buen vivir.	rompen llena cortan inunda inunda	la	muchos de los el la	vasos, millares. cristales calle, chavales, valle, nación, porvenir, civilización,
Y mandan contra tiene porque está Y su Sería guerra y o me va mal.	 creen luego el a mí	los los ahí mal caos eso	que les y no me	americanos aviones, mejicanos, cojones, España abajo. extraña trabajo. la mundial va,

A veces también el carácter cómico de las canciones de Krahe se ve potenciado porque estos locutores burlescos, ya de por sí bastante cómicos, nos ofrecen sus peroratas empleando melodías que tradicionalmente no han servido para transmitir contenidos de ese tipo. Así, el locutor burlesco de *La yeti (primera parte)* por un desengaño sentimental decide hacer alpinismo por las míticas cumbres de la cordillera del Himalaya, donde en una expedición terminará quedándose solo, con un sándwich y un quinqué por todo apoyo, en el espeso silencio blanco, porque decide abandonar su grupo para seguir unas extrañas huellas que ha encontrado que pueden corresponder al yeti. Pues bien, semejante historia, ya de por sí bastante rocambolesca, potencia su comicidad porque está cantada con ritmo de salsa, melodía tradicionalmente asociada con los cuerpos de piel de canela del Caribe, y no con las ventiscas, hielos y nevadas del Himalaya.

Y lo mismo ocurre con la canción ya citada en este trabajo *Vecindario*, que es un pasodoble, en que, en lugar de presentárenos a un tipo que galantea y canta las excelencias de una mujer, tópico tan característico del género, se nos muestra a un marido angustiado que está inventándose constantemente viajes para huir del furor venéreo insaciable de su santa esposa.

Y a idéntico motivo, es decir, a tratar de potenciar la comicidad de las letras mediante la melodía, creo que obedece el hecho de introducir una especie de jota, por ejemplo, al final de la canción que se dedica a Piero della Francesca, o de usar el cazú, inequívoco instrumento carnavalesco, en varias de ellas, como la de *Cuervo ingenuo* mencionada anteriormente.

Pero vamos a centrarnos ahora en el lenguaje que utiliza Krahe en sus letras y en los procedimientos jocosos de que está lleno, y que, otra vez, como en el caso de los asuntos tratados en sus canciones, nos recuerda mucho el empleado en la poesía burlesca de nuestros Siglos de Oro.

En efecto, los preceptistas auriseculares, siguiendo a los clásicos, consideraban que el estilo inherente a la sátira y a la burla era el estilo bajo, el que empleaba las palabras coloquiales y vulgares, entre otras cosas, porque se tenía asumido que los seres risibles eran los que pertenecían a los estratos bajos de la sociedad, ya que los personajes altos no podían ser ridiculizados por su carácter solemne y por el grave peligro que ello suponía. De ahí que el teórico dieciochesco Ignacio Luzán en un imprescindible capítulo que dedica en su *Poética* al estilo jocosos afirme [13]:

Mucha parte de la belleza del estilo jocosos consiste en la elección de voces ya de suyo graciosas y de modos de hablar familiares y burlescos.

Como no podía ser menos, nuestros poetas de la Edad de Oro siguieron las pautas que les marcaban los teóricos en sus poéticas y ello explica que ahora podamos disfrutar de las soberbias jácaras de Quevedo, donde sale a plaza el lenguaje germanesco de las daifas y rufianes, o de otros poemas del ingenioso escritor madrileño cuajados de expresivos coloquialismos, como el que transcribo a continuación:

La luego síguense y luego llega el trompo y la matraca.	vida viene las	empieza la viruelas,	en mu con	lágrimas mama baba	y y y	caca, coco, moco,
--	----------------------	----------------------------	-----------------	--------------------------	-------------	-------------------------

En creciendo, la amiga y la sonsaca,
 con ella embiste el apetito loco;
 en subiendo a mancebo todo es poco,
 y después la intención peca en bellaca.

Llega a ser hombre y todo lo trabuca;
 soltero sigue toda perendeca;
 casado se convierte en mala cuca.

Viejo encanece, arrígase y se seca;
 llega la muerte y todo lo bazuca,
 y lo que deja paga, y lo que peca.

En este mismo sentido, las letras de Krahe son un minero de vocablos expresivos y giros de origen conversacional, de tal manera que basta echarles un simple vistazo para encontrarnos con numerosos coloquialismos, como los que cito a continuación a modo de ejemplo sin ánimo de ser exhaustivo: *estirar la pata, erre que erre, quedarse roque, hay que joderse, diez y pico, lo más tarde, pinchar en hueso, dar las tantas, bueno, ejem, ejem, a palo seco, sin decir ni mu, tampoco es paja, soponcio, importar un comino, y tal, salirse por la tangente, tirar la toalla, cortar por lo sano, ¡ostras Pedrín!, tocar la china, al buen tuntún, gilipollas, cojones, dale que dale, llevar al huerto, cerrar el pico, coger el tranquilo, porfa, chollo, catapún, pelás, por pitos o por flautas, ligar, tope de guapa, tropecientos, chulo, tela marinera, cueritatis, gaznate, romper la baraja, pataleta, un sí es no es, a punta de pala...*

Y creo que también contribuye no poco al tono coloquial de las composiciones la inclusión entre los coloquialismos de multitud de frases hechas y locuciones, es decir, palabras que, aunque se escriban separadamente equivalen a una sola, las cuales constituyen una verdadera obsesión para nuestro letrista, hasta tal punto que compone una canción, *Diente de ajo*, en que se erigen como auténticas protagonistas, de tal manera que aparecen las siguientes: *cola de león, cabeza de ratón, diente de ajo, mano de santo, oído al parche, pie de lámpara, pico de oro, ojo de lince, dedo en la llaga, lengua extranjera, cabello de ángel y brazo de mar*.

Además, el coloquialismo de las canciones de nuestro autor no solamente se debe a que aparezcan en ellas estos términos y giros tan característicos del lenguaje conversacional, sino también al uso de procedimientos sintácticos, como la utilización de oraciones suspendidas o de locuciones conjuntivas que tan solo aparecen en el coloquio, como *pero bueno, si* para expresar sorpresa, tal como se percibe en *¿Dónde se habrá metido esta mujer?*, en la que un locutor burlesco, típico marido que quiere tener a su mujer en casa y con la pata quebrada para que se ocupe de las tareas domésticas, de escucharle la minuciosa relación de sus achaques, y de satisfacer sus deseos sexuales cuando le apetezca, no muestra exactamente su perspicacia al no percatarse de que su sufrida esposa ha abandonado el hogar por desesperación, tal como desde casi el principio sospechan los oyentes de la canción:

Va a haber bronca, esta noche va a haber bronca,
 me cabrea, hoy tenía ganas de...
 pues después de la bronca... ¿pero dónde,
 dónde se habrá metido esta mujer?

¡Pero bueno, si falta una maleta...
 la de piel, para colmo la de piel!
 ¿Para qué la querrá la imbécil esta?
 ¿Dónde se habrá metido esta mujer?

Y en este mismo sentido, también es frecuente en las letras de nuestro cantautor que, tal como ocurre en las charlas comunes y corrientes, surjan rectificaciones o matizaciones casi instantáneas con respecto a lo que se acaba de decir, según se aprecia en estos dos casos que transcribo a continuación:

Y nos adueñamos de la madrugada,
 y yo iba a su grupa, clavado a la espalda
 de un serio proyecto de reina de Saba.
 A veces Lolita, bueno, siempre, gana.
 (*Canas al aire*)

Siempre que me trago un sapo por no armar la bronca
 luego me paso un lustró sin ganas de almorzar,
 ellas cumplen el rito de abrirme el apetito,
 con ostras y champán.
 Bueno, quizá exagere, pero algo muy rico.
 (*Los cinco sentidos*)

Pero, sin duda, lo que contribuye más todavía a que las canciones de Krahe reflejen un tono conversacional es el hecho de que en un número notable de ellas aparezca el diálogo entre dos personajes, a menudo sin que su intervención vaya anticipada por ningún verbo, con lo que los oyentes asisten a un esbozo de dramatización:

Yo que iba de seductor
me he convertido en rehén,
tus tetas son lo mejor
que ha visitado mi harén.

“Desde hace tiempo, mi amor,
no se va de seductor”.
“pero de siempre, mi bien,
cada quien es cada quien”.
(; *Olé tus tetas!*)

“Vale, Campanilla, en tu arte de magia
mis años se enredan. Vamos a tu casa.
Y aún hay dos detalles de gran importancia:
uno es que tus padres vivan en Australia.

Otro que en vespino no monto ni a rastras.
Son mis requisitos para entrar en danza”.
“En cuanto al primero, viven en Australia
o como en en Australia,
y en cuanto al segundo, mírame la espalda”.
(*Canas al aire*)

E incluso, en ocasiones, el propio coro no repite ningún estribillo sino que entra en diálogo con el solista, como ocurre en la canción ya mencionada *Pijama blanco*:

“Pero, papá, ¿no ibas a hacer una tortilla?”
“Que voy, hijos, que voy, que ya me arranco”.

Sin embargo, este tono conversacional presente en numerosas letras de Krahe no empece que adobe con frecuencia sus canciones con vocablos cultos y constantes referencias a obras literarias de distintos países y épocas. E incluso, en ocasiones, en la misma composición encontramos una mezcla entre el estilo elevado y el estilo coloquial, dualidad estilística bastante recurrente en la poesía paródica barroca, donde, al lado de expresiones propias de la épica y de la imitación de la fabula mitológica ovidiana, pongamos por caso, nos topamos con héroes sometidos a un proceso de degradación o *meiosis* que emplean no solo palabras vulgares sino hasta giros germanescos. Por supuesto, la obra cumbre en que se muestra la mencionada dualidad estilística es la gongorina *Fábula de Píramo y Tisbe*, pero también encontramos ejemplos de ella en Quevedo, como acontece en el siguiente soneto en que la heroína Dido se queja a Eneas de que la haya abandonado, y, junto a términos de tradición culta como *ausencia*, *escollo*, *desvío* y una libresca alusión a la salvación de su padre por parte del propio héroe sacándole de la desdichada Ilión envuelta en llamas, emplea expresiones vulgares como *bribón*, *irse al rollo*, *muerto de hambre*, *Eneillas*, *pío* o *pollo*:

Si un Eneillas viera, si un pimpollo,
solo en el rostro tuyo, en obras mío,
no sintiera tu ausencia ni desvío
cuando fueras no a Italia, sino al rollo.

Aquí llegaste de uno en otro escollo,
bribón Troyano, muerto de hambre y frío,
y tan preciado de llamarte pío,
que al principio pensaba que eras pollo.

Mira que por Italia huele a fuego
dejar una mujer quien es marido:
no seas padrastro a Dido, padre Eneas.

Del fuego sacas a tu padre, y luego
me dejas en el fuego que has traído
y me niegas el agua que deseas.

Pues bien, análogamente a lo que constatamos en este soneto quevediano, Krahe tiene una canción (*Como Ulises*) dedicada nada más y nada menos que al héroe griego protagonista de la *Odisea* en que se puede apreciar esta mezcrolanza de estilos, ya que frente a versos en los que resuenan ecos de la epopeya clásica como “ríos de sangre por tierra // y entre hecatombes y vino // Aquiles casi divino” o “ y al mar me dicta mi instinto, al mar que es un laberinto. // Y sopla un viento contrario // y doy con un sanguinario // cíclope vil, Polifemo”, hallamos versos en que afloran los vocablos y construcciones más conversacionales, como los que transcribo a continuación:

Nadie,		gritaba,		me		ciega,
Nadie,			gritaba			acusica.
Con	Poseidón		no		se	juega
y	naufrago			hacia		Nausicaa,
linda			princesa			feacia,
a	quien	traté	en		plan	colega
con extrema diplomacia.						

Y es que otro rasgo característico del léxico de la poesía jocosa del Barroco, que aparece en las letras de Krahe, es su gran variedad, su carácter polifónico, a diferencia de la poesía seria que tiende a emplear un monótono estilo sublime que corre el riesgo de que los vocablos usados una y otra vez pierdan expresividad[14].

Así pues, en las letras de nuestro autor, lo mismo que en la poesía burlesca de los Siglos de Oro, encontramos términos que pertenecen a distintos registros, pero no solo al culto y al coloquial, a los que ya me he referido anteriormente, sino también a lenguajes específicos de diferentes disciplinas, que tradicionalmente no se consideran de gran expresividad poética, como las que cito a continuación sin ánimo de ser exhaustivo: *cirros, cúmulos, estratos, tricomonas, cromosoma, encefalogramas, antípodas, clorofila, Chomolugma, encuesta, no sabe/no contesta, decúbito supino, benzodiacepina, finiquitar, arroga, nembutal, dodecaedro, pentágono, cuadrilatero, parábolas, axioma, bromuro, fosfatos, Conus Gloriamaris, Nautilus Geometra, Purpura Haemastoma...*

Y, además, esta polifonía verbal propia de las letras de nuestro cantautor también se manifiesta en el uso de palabras y frases de diferentes idiomas como del inglés (*hit parade, show business, striptease...*), del italiano (*porco governo*), del francés (*amour fou, c'est la Garonne, merde...*), y hasta del latín (*peccata minuta, primus inter pares, quid, ex professo, inter nos, ergo non sum, in extremis, ego te absolvo...*).

Y en esta misma línea, el letrista no se conforma con usar estos préstamos lingüísticos, sino que imita la peculiar forma de hablar castellano que tienen ciertos extranjeros, lo que se comprueba en la canción ya citada *Cuervo ingenuo*, donde remeda la pintoresca manera de expresarse de los indios del celuloide, lo mismo que en *Canadá, Canadá (Llevo treinta y nueve lunas)*, o en *Metamorfosis*, en la que, en este caso, se emplea la característica forma de hablar castellano de los franceses:

“Si	algún	masón	me	ve	de	frente	o	de	perfil,
con		que				sea			imparcial
caerá		de		culo					suelo”.
Porque	un	masón	es	en	francés		un		albañil
y	ese		gremio		es				triumfal
en su expresión del cielo.									

Es	que	no	había	dicho	en	la	canción	que	Catherine
<i>habitaba</i>					<i>en</i>				<i>Toulouse,</i>
que	todo		esto	era		en			Francia,
tampoco	he	dicho	que	cuidaba		su			jardín
ni que <i>amaba</i>	el	couscous.							

Por otra parte, este léxico tan variado que se refleja en las letras de Krahe también da cabida a los arcaísmos (*díz, allende, ¡vive Dios! ¡caray!, cacumen...*) y, sobre todo, a los neologismos creados por el propio autor a través de los mecanismos de la derivación y de la composición, procedimiento que, según Luzán en su *Poética*, agracia en gran manera el estilo jocoso.

Así, por ejemplo, en *San Cucufato* aparece la palabra *españazo* formada a partir de *España* añadiéndole el sufijo *-azo*:

He	perdido	el	humor,	me	deshago	en	suspiros
viendo	qué	fácil	es,	pero	nunca	es,	ni a tiros.
¡Qué							país!
Uno,	pobre	infeliz,		tan	dispuesto	al	abrazo
y la España cañí	va y le da un	<i>españazo.</i>					

En *Ciencias ocultas* se emplea el término *desastrología* para aludir a una señora, cuyas habilidades brujeriles dejan mucho que desear:

Dudo que aterrices en el akelarre,uh, uh,
 por mucho que azuces jarre, escoba, arre!
 que una buena bruja sabe alzar el vuelo,
 tú nunca has podido despegar del suelo.
 Júpiter, Saturno, Marte y compañía
 ¡qué lejos te caen, qué *desastrología*!

Y en *Mi Polinesia* se crean las voces *redós* y *retrés* formadas a partir de la disociación de *re-úna*, para aludir quizás a los sucesivos actos sexuales que el locutor poético tiene con su dama, cubiertos ambos dos con un edredón estampado en un entrañable piso interior de la calle Barquillo:

Hija incierta del último azar,
 mi verdadera anestesia,
 ir contigo a la cama es zarpar
 rumbo a la Polinesia,
 navegar por los mares del sur
 de tu edredón estampado,
 en tus sábanas ser un tahúr,
 serlo también destapado.

Y tu piel tiene un tono aceituna,
 un sí es no es,
 que tu piel con mi piel se reuna
 y *redós* y *retrés*.

Sin embargo, todavía son más abundantes las creaciones léxicas a través de la composición, tal como también ocurre en la poesía barroca, en especial en la de Quevedo [15]. Así, en la canción *Auténtica y total* nos topamos con el vocablo *salvabesos*, forjado a partir del muy conocido de *salvavidas*:

Por si acaso al naufragar
 ya no puedo con mis huesos,
 precavido con la mar,
 llevo siempre un *salvabesos*,
 por lo que pueda pasar.

Ahora bien, dado el gusto que muestra Krahe por las locuciones y las frases hechas muchas veces se sirve de ellas para crear expresiones nuevas contrahaciendo las que son muy conocidas por todos. Así, por ejemplo, en lo que respecta a las locuciones, en *Vida de artista* aparece *la muy hija de Sade*, acuñada a partir de un grave insulto que está en la mente de todos [16]:

Mi amada
 se enfada:
 “Si al menos fuera un rock...”
 -la muy *hija* de *Sade*-
 y añade:
 “Anda, vuelve a tu bloc”.

Y en *Huevos de corral*, en este mismo sentido, a partir de la locución que da título a la canción se forjan otras varias como *hostias de corral*, *leyes de corral*, *polvos de corral* y *fosas de corral*.

Por lo que atañe a las frases hechas también se pueden sacar a la palestra muchos ejemplos, pero sírvannos como botones de muestra solamente algunos. Así en *Encefalogramas* se contrahace el dicho de *crear que todo el monte es orégano*:

Aquí es adonde iba,
 ya sé que esto del sexo es lo que os priva,
 el único que *creéis* que *todo* *el* horizonte
 de muchos que *Venus* *es* *orgasmo*
 y digno de elogiar
 cual elogiaba Erasmo
 a los locos de atar.

Y en *El ciprés* el locutor poético, que es un cadáver que se está encariñando con el fúnebre árbol que se yergue a la vera de su tumba, usa una expresión que recuerda la muy castiza frase hecha de *ser uña y carne*:

Su dulce compañía
se nutre poco a poco de la mía,
con él paso los ratos,
le encanta mi quietud, a él mis fosfatos
y *somos como uña y clorofila*.

E incluso en la canción titulada *Carmiña* se emplea como estribillo un remedo del famoso dicho gallego *yo no creo en meigas, pero haberlas haylas*:

Yo no creo en Carmiña,
pero haberla hayla
y cómo baila.

También son frecuentes en las letras de nuestro cantautor los procedimientos que en el Barroco se denominaban de *agudeza verbal*, sobre todo el equívoco o dilogía, recurso que, desde Cicerón, pasando por Quintiliano y Pinciano, era considerado como muy apropiado para mover a risa de mil maneras, por lo que Luzán en el capítulo ya citado de su famosa *Poética* dedicado a la caracterización del estilo jocoso, siguiendo a tan ilustres predecesores, señala [17]:

Los equívocos que en el estilo serio suelen ser muy fríos y pueriles, en el burlesco se pueden usar sin recelo. Porque el descubrir el engaño de un equívoco es de mucho gusto para nuestro entendimiento que queda ufano de haber penetrado luego la doble significación del vocablo.

Y en este mismo sentido, el filósofo contemporáneo José Antonio Marina también apunta en su *Elogio y refutación del ingenio* que para los escritores ligeros o jocosos los términos más interesantes del diccionario son los equívocos, ya que, de alguna forma, constituyen una especie de fallo de la lengua en que se puede cebar el ingenio.

Pues bien, en las canciones de Krahe, lo mismo que en los poemas jocosos de nuestros Siglos de Oro, abundan las dilogías, como mostraré con algunos ejemplos.

Así, en una canción muy temprana titulada *Villatripas* se nos narra la rivalidad de dos pueblos sobre quién era superior en belleza: una estatua de Venus Afrodita que había erigido uno de ellos, o “la Jacinta” desnuda, moza del otro que entraba en la disputa, a la que habían colocado junto al pilón. Pues bien, se impuso la hermosura de la segunda por aclamación, por lo que al final de la composición se usa el vocablo *erección* con dos acepciones ‘levantamiento de una estatua’ y ‘arrechera’:

Y con grandiosa vehemencia
añadió con la la concurrencia
-sobre todo los varones-
que, en lo tocante a erecciones,
la Jacinta en el pilón...
matarilerilerón.

Por su parte, en la canción con el título de *Piero della Francesca* nos encontramos con varios nombres relacionados con la Geometría que se emplean en sentido recto y figurado, de tal forma que la dilogía es clarísimamente uno de los recursos vertebradores de toda la composición:

Pues bien, si a Piero le conmovía el dodecaedro
hasta mí me indigna el ternura,
hasta me chiflan el trapecios y sonrojo,
hasta me aburre el paralelas infantilismo,
con esos el cuadrilátero púgiles,
hasta el bostezo total.

Me oprimen las altas esferas
hasta dolerme el pecho,
me ocupan pongo parábolas,
les música,
me dan de comer.

Soy socio de un círculo
y voy los lunes,
y amigo de de Pí
que viu a Barcelona

A su vez, en la canción titulada *Y empeñé mi virtud* se usa reiteradamente del equívoco trasformando en esta ocasión los nombres propios de las damas en nombres parlantes, es decir, en nombres que no solo designan, sino que también significan:

Cuando vi a *Salomé* me lancé de cabeza
y *Mercedes* me dio la merced de su edad
y *Dolores*, dolor, y *Pilar*, su firmeza
y también, cómo, no, conocí a *Soledad*.
Soledad, ven aquí, ven aquí, vida mía.
Y empeñé mi virtud en tener compañía.

Evidentemente, dado el interés que, como he indicado arriba, tiene nuestro letrista por las locuciones y frases hechas, también es frecuente que las utilice para la creación de dilogías, consistentes, por lo general, en dotarlas de dos significados: uno literal y otro figurado.

Por ejemplo, las expresiones *¡toma del frasco!*, *tirar la toalla*, *tocar la china*, o *atravesar un trago amargo* se emplean de esta guisa en *Nembutal*:

Basta que un cerdo le pegue algún chasco
sentimental y acto seguido ella *¡toma del frasco!*
de Nembutal (...)

El primer día que llega a la playa
suele ella persiste en *tirar la toalla*,
que tirarse al mar (...)

Si por azar *le ha tocado la china*
de un su entrevista buen a hachís,
aplazará su entrevista a Alfonsina
su vis à vis (...)

Pido perdón por hacer un inciso
tan el hilo de aquel funeral,
retomo artificial para *atravesara* de H2O.
que junto al mar la ayudó, sin embargo,
para *atravesara* por un *trago* no
de H2O. *atravesara* por un *trago* amargo

Y el mismo procedimiento se usa en *Como Ulises* con la expresión *ser agua pasada*:

Ítaca al fin, veinte años,
Ítaca al fin, no son nada,
unos cuantos desengaños
y *es el mar agua pasada*.

Asimismo, en las canciones de Krahe aparece otro recurso bastante del agrado de los poetas barrocos, como es la antanacsis, es decir, la utilización en posiciones cercanas de dos palabras homónimas o de una palabra polisémica con una acepción distinta cada vez. Góngora manejó como nadie este ingenioso recurso en su letrilla *Dineros son calidad*:

Cruzados hacen *cruzados*,
escudos pintan *escudos*,
y tahúres muy desnudos
con dados ganan *Condados*;
ducados dejan *ducados*,
y coronas Majestad:

¡verdad!

Y nuestro letrista hace lo propio, en algunas de sus canciones:

Y me volví para casa
puse de Ítaca el rumbo,
y ya sabéis lo que pasa,
dando un tumbo y otro tumbo
y, ¿qué queréis que uno haga
si al primer *tumbo* me *tumbo*
en el lecho de una maga?
(*Como Ulises*)

¡Socorro! Me socorren. No me tiro
me tiro para eso a una distinta.

Antes de ir al grano,
al grano quería ir su cuerpo serrano (Navalagamella)

Otro recurso favorito de nuestro cantautor es la paronomasia, que, como es sabido, consiste en utilizar en posiciones inmediatas dos palabras de gran semejanza fonética, procedimiento del que los poetas auriseculares nos legaron granados ejemplos como, otra vez, Góngora en una de sus más famosas letrillas:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco que dios me y rapaz,
vendado que me has *vendido*
y niño menor de edad.

Pues bien, como ya digo, también en las canciones de Krahe abundan las muestras de este juego de ingenio, del que citaré unas cuantas:

Ni en la sien ni en los cojones,
por decirlo pronto y mal,
que hoy frecuente más colchones
que un *semental*
sentimental. (*El paraíso perdido*).

Que pienso en Elena
y me acuerdo de Irene,
que pienso en Irene,
me acuerdo de Elena,
mi *pene* se *apena*,
se *apena* mi *pene*.
(*Mi mano en pena*)

Me gustas cuando levantas
lo mismo *mantos* que *mantas*,
gracias, también cuando canción,
y que serías te inventas
gracias, si te adornara con superventas,
purpurina y medias cintas,
y aún más cuando te lo tintas
y las *afrentas* *afrontas* (...) (*Gracias, canción*)

Circe, de turbio recuerdo,
me quería para cerdo.
Lo fueron mis camaradas,
a mí me salvó algún dios.
Y le afeé sus cerdadas:
que te *zurzan*, Circe, adiós. (*Como Ulises*)

Por otra parte, en la poesía burlesca del Barroco es bastante recurrente la utilización de apodos, es decir, de metáforas degradantes dirigidas a una persona con ánimo de zaherirla. En este sentido, Quevedo nos ofrece varios poemas dedicados por entero a mofarse de alguien empleando una metáfora radial, o sea, una metáfora

que tiene un solo plano real al que le corresponden varias imágenes. Por ejemplo, su famoso soneto que comienza *Érase un hombre a una nariz pegado* es una clara muestra de lo que vengo comentando [18] y también el que endilga a una mujer delgada que usa voluminosos faldamentos, que transcribo a continuación [19]:

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?
 Si pirámide andante, vete a Egipto,
 si peonza al revés, trae sobrescrito,
 si pan de azúcar, en Motril te encajo.

Si chapitel, ¿qué haces acá abajo?
 Si de disciplinante mal el contrito
 eres el cucurucho y el delito,
 llámeme los cipreses arrendajo.

Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?
 si cubilete, saca el testimonio,
 si eres corroza, encájate en las viejas.

Si bñida visión de san Antonio,
 llámame doña Embudo con guedejas,
 si mujer, da esas faldas al demonio.

A veces, incluso, estos apodos, que están diseminados a lo largo de todo el poema, son recolectados en los versos finales, como ocurre en una poesía de Castillo Solórzano incluida en *Donaires del Parnaso*, donde a una vieja que actuó como alcahueta en los amores entre Júpiter y Dánae se la tilda, a lo largo de la composición, de *cerbatana*, *algebrista*, *oráculo*, *arcaduz* y *pasadizo*, y en la última estrofa se recopilan todos estos insultos [20]:

Cerbatana, *algebrista,*
oráculo, *arcaduz* y *pasadizo,*
 ¿quién habrá que resista
 tu mágica, tu encanto ni tu hechizo,
 si ciento y veinte veces
 viste al sol en el Aries y en los Peces?

Pues bien, tampoco faltan en las letras de nuestro cantautor los apodos, hasta tal punto que una de sus composiciones titulada *Tiralevitas* está estructurada de manera circular, con un estribillo al comienzo en el que se reúnen los apodos, que se van diseminando por las distintas estrofas para reaparecer recopilados al final, según la técnica de diseminación y recolección de elementos, tan empleada en la poesía áurea, según estudió con su habitual perspicacia el maestro Dámaso Alonso:

Suave felpudo para el pie dorado,
 raudo cepillo a plateada mota,
 tú, lameculos de nariz bronceína,
 mustio pelota.

A cuatro patas bajo el vil magnate
 el lomo ofendas al restringue rudo
 del zapatón que tú ponderas suave,
 suave felpudo.

Atento siempre a que la inmunda caspa
 del superior no agravie el veludillo
 de su chaqueta, a ella vuelas raudo
 raudo cepillo.

Del bronce toma la color por fuerza
 rastrea napia que al crisol se arrima
 y has de arrimarte por lamer la nalga,
 no hay quien te exima.

Suave felpudo para el pie dorado,
 raudo cepillo a plateada mota,
 oh, lameculos de nariz bronceína,
 mustio pelota.

En conclusión, en este trabajo he pretendido constatar las coincidencias entre ciertos asuntos y procedimientos estilísticos muy usados en la poesía burlesca de los Siglos de Oro con las canciones de Krahe, aunque en ningún momento afirme que estas coincidencias se deban a un influjo directo en nuestro autor por parte de la poesía áurea, y sin ocultármelo, como he apuntado arriba, que también hay diferencias entre ambos mundos poéticos. Así, aunque normalmente se ha hablado mucho de la frialdad y tono cerebral de las composiciones de nuestro autor, lo cierto es que la reducción del amor al sexo para neutralizar el desequilibrio que pudiera provocar el sentimiento que se refleja en la poesía jocosa aurisecular, probablemente por influjo de la filosofía epicúrea, en vano se buscará en sus letras, donde el amor rima casi siempre con el dolor, como ha sucedido en la lírica universal desde siempre. Pero eso, como diría el propio Javier Krahe, es otro cantar. De momento, valga el presente artículo como un homenaje a un autor atípico en el panorama discográfico español por la importancia que tiene en su producción lo burlesco y por exhibir una voluntad de estilo que entronca con la riquísima tradición de la poesía jocosa de los Siglos de Oro.

Notas

- [1] Robert Jammes, “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, incluido en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, pp. 3-11.
- [2] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 20-25.
- [3] Tomo las letras de las canciones de Krahe de su *Cancionero virtual* de libre consulta en INTERNET, pero las cotejo con las que aparecen en su libro *Todas las canciones*, Madrid, Visor, 2003 y con las que están publicadas como apéndice a la larga entrevista que le hace Paloma Leyra en *JK: charlas con un vago burlón*, 18 CHULOS.
- [4] Las citas de Góngora siempre las tomo de la edición de Antonio Carreira, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1987.
- [5] Siempre cito a Quevedo por la edición fundamental de José Manuel Blecua, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990. Sobre este romance tienen unas observaciones atinadísimas Ignacio Arellano y Lía Schwartz en *Poesía selecta*, Barcelona, PPU, 1989. Véase también con respecto a este poema, Luciano López Gutiérrez, “La parodia de la poesía amorosa culta en Quevedo: el romance XLI”, *RILCE*, 17.2 (2001), pp. 227-235.
- [6] Véase Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 103.
- [7] *Poesía erótica del Siglo de Oro*, p. 10. Sobre el asunto tratado en este soneto, el de los gustos de amores, fundamental en la poesía burlesca áurea, véase Luciano López Gutiérrez, “Los gustos de amores en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 5 (2001), pp. 147-164. Desde hace un tiempo este artículo también puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- [8] Sigo la edición de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, *Poesía satírico y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Austral, 2002, p. 84.
- [9] Véase, a este respecto, Javier Huerta Calvo, “Cómico y femenino burlesco (del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)”, *Criticón*, 24 (1983), pp. 5-68. También puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- [10] *Poesía erótica del Siglo de Oro*, pp. 55-56.
- [11] Marc Vitse, “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario en la España de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), pp. 5-142. También puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- [12] Henri Bergson, *La risa*, Madrid, Austral, 1986, p. 15.
- [13] Véase Ignacio Luzán, *Poética*, ed. Cid Sirgado, Madrid, 1974.

- [14] Atinadas observaciones sobre la polifonía verbal inherente al estilo burlesco pueden verse en Francisco López Estrada, “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, incluido en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas*, Barcelona, Serval, 1989, pp. 63-118.
- [15] Sobre esta faceta del estilo quevediano sigue siendo imprescindible el estudio de Emilio Alarcos García, “Quevedo y la parodia idiomática”, *Archivum*, V (1955), pp. 3-38.
- [16] Quevedo también emplea idénticos procedimientos como ha estudiado Ignacio Arellano, “Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo”, *RILCE*, 1.1 (1985), pp. 7-31.
- [17] Ignacio Luzán, *Poética*, p. 239.
- [18] Véase Fernando Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, incluido en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, pp. 11-61.
- [19] Sobre este soneto quevediano, consúltese Luciano López Gutiérrez, “A vueltas con el soneto a la mujer puntiaguda con enaguas”, *Revista de Literatura*, LIX (1997), pp. 387-399.
- [20] Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, ed. Luciano López Gutiérrez, Madrid, Universidad Complutense, 2005, p. 436. Puede consultarse en INTERNET en la sección de tesis de la Universidad Complutense de Madrid.

© Luciano López Gutiérrez 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo