

Abdón Torresano, Ramón. "Un yo plural para un universo referencial. Autorreflexión, imagen autorial y transreferencialidad borgeana en dos canciones de Javier Krahe". *Anclajes*, vol. XXX, n.º 3, septiembre-diciembre 2026, pp. 169-185.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-30310>

UN YO PLURAL PARA UN UNIVERSO REFERENCIAL. AUTORREFLEXIÓN, IMAGEN AUTORIAL Y TRANSREFERENCIALIDAD BORGEANA EN DOS CANCIONES DE JAVIER KRAHE¹

Abdón Torresano Ramón

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

España

atorresano@flog.uned.es

ORCID: [0009-0007-3879-8731](https://orcid.org/0009-0007-3879-8731)

Fecha de recepción: 14/02/2026 | Fecha de aceptación: 10/03/2026

Resumen: El cantautor español Javier Krahe (1944-2015) reconoció en varias ocasiones a Jorge Luis Borges (1899-1986) como una de sus principales influencias. Junto a los otros dos autores de sus "tres bes", Georges Brassens (1921-1981) y Luis Buñuel (1900-1983), adopta y adapta muchos de sus característicos mecanismos discursivos en su propia obra. En dos canciones especialmente destacables, el autor no solo hace explícita esta influencia, sino que la tematiza: "...Y todo es vanidad" (*Corral de cuernos*, 1985) y "Matilde Urbach" (*Querencias y extravíos*, 2007). La primera es una canción autorreflexiva en que la referencia a Borges permite a Krahe ampliar la reflexión autorial hacia la metadiscursiva; la segunda es un homenaje construido sobre un despliegue transreferencial que recupera, reelabora y reinterpreta la obra del argentino. Para abordar este estudio, se plantea la relación de la tipología de la transreferencialidad con los estudios autopoéticos y autoriales, en el marco general de las relaciones músico-literarias.

¹ Este artículo se ha realizado al amparo de un contrato predoctoral PIFP-CAM en vigor (1 diciembre 2023 – 30 noviembre 2029) y constituye un resultado del Proyecto M+PoeMAS, "Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y agosto de 2028.



Palabras clave: Javier Krahe; Jorge Luis Borges; Canción; Poesía; Análisis literario.

A Plural Self for a Referential Universe. Self-Reflection, Authorial Image and Borgesian Transreferentiality in Two Songs by Javier Krahe

Abstract: Spanish singer-songwriter Javier Krahe (1944-2015) repeatedly acknowledged Jorge Luis Borges (1899-1986) as one of his main influences. Along with the other two authors of his “three Bs,” Georges Brassens (1921-1981) and Luis Buñuel (1900-1983), he adopted and adapted many of their characteristic discursive mechanisms in his own work. In two particularly remarkable songs, the author not only makes this influence explicit, but also thematizes it: “...Y todo es vanidad” (*Corral de cuernos*, 1985) and “Matilde Urbach” (*Querencias y extravíos*, 2007). The first is a self-reflexive song in which the reference to Borges allows Krahe to extend the authorial reflection to the metadiscursive; the second is a tribute built on a transreferential display that recovers, reworks, and reinterprets the Argentine’s work. To approach this study, we examine the relationship between the typology of transreferentiality and autopoietic and authorial studies, within the general framework of musical-literary relationships.

Keywords: Javier Krahe; Jorge Luis Borges; Song; Poetry; Literary analysis.

Um eu plural para um universo referencial. Autorreflexão, imagem autoral e transreferencialidade borgiana em duas canções de Javier Krahe

Resumo: O cantor e compositor espanhol Javier Krahe (1944-2015) reconheceu em várias ocasiões Jorge Luis Borges (1899-1986) como uma de suas principais influências. Juntamente com os outros dois autores dos seus “três bes”, Georges Brassens (1921-1981) e Luis Buñuel (1900-1983), ele adota e adapta muitos dos seus mecanismos discursivos característicos na sua própria obra. Em duas canções especialmente notáveis, o autor não apenas torna explícita essa influência, mas também a tematiza: “...Y todo es vanidad” (*Corral de cuernos*, 1985) e “Matilde Urbach” (*Querencias y extravíos*, 2007). A primeira é uma canção autorreflexiva em que a referência a Borges permite a Krahe ampliar a reflexão autoral para o metadiscursivo; a segunda é uma homenagem construída sobre um desdobramento transreferencial que recupera, reelabora e reinterpreta a obra do argentino. Para abordar este estudo, propõe-se a relação da tipologia da transreferencialidade com os estudos autopoéticos e autorais, no quadro geral das relações musicais e literárias.

Palavras chave: Javier Krahe; Jorge Luis Borges; Canção; Poesia; Análise literária.

Javier Krahe, un cantante-letrista con influencias transartísticas

Javier Krahe (1944-2015) siempre fue un extraño en el contexto de la canción de autor. Comenzó su carrera como letrista en la década de los setenta, en un momento en que la canción protesta perdía su razón histórica, era públicamente desacreditada y se veía en la tesitura de renovarse o morir (Vivas 12). Desde que comienza su carrera como cantante —impulsada gracias al fenómeno Mandrágora— hasta sus últimas actuaciones, en sus apariciones

públicas se desliga abiertamente de la retórica y la imagen del cantautor². Su mayor discordancia fue la concepción social de la canción, que Krahe siempre concibió —contra la canción protesta, pero también frente a la literatura canónica— como un “género frívolo”, enmarcado de lleno en la cultura del entretenimiento (Krahe *JK: Charlas* 97-8), justificando una estética basada en el juego, el humor y la irreverencia.

Krahe decidió definirse, como creador, con el término cantante-letrista, tanto fuera como dentro de su obra³. En un ejercicio reflexivo autoconsciente, con ese término desplaza el rasgo dominante desde la autoría —necesaria en el contexto de su nacimiento para distanciarse de la canción popular— hacia la medialidad del género: su condición de palabra cantada —necesaria en su contexto para distanciarse de la apropiación pública que los cantautores habían hecho del oficio de poeta—. Precisamente por ser consciente de que su oficio es cantar, no se reconoce tampoco como poeta⁴, ni concibe para sus creaciones otra pragmática de recepción que no sea mediada por el carácter musical (Krahe *JK: Charlas* 154). Ello demuestra que, a pesar de que Krahe defendiese con sus acciones dentro y fuera del escenario la dignificación estética de las letras de canciones, prevalecía en él una conciencia plena de las imposiciones y repercusiones diferenciadas que implican uno y otro género y medio, desde las compositivas a las relativas a su posición en el canon cultural.

Esta concepción de la canción define las relaciones referenciales que el autor establece en sus canciones con la literatura. Frente a los cantautores de la primera generación, Krahe nunca musicalizó íntegramente un texto previo, pero sí estableció numerosos puentes con la tradición literaria⁵, ostentando varias formas de relación: intertextualidad, reescritura, resumen, comentario, interdiscursividad. Entre ellas, destaca la experimentación sobre esquemas formales, métricos y rítmicos tradicionales, recurso predilecto del autor en la expresión de una verdadera voluntad de diálogo, a la vez reivindicativa y transgresora, con la literatura canónica (Martínez Cantón “La reescritura” s/p). La canción de autor, y más específicamente la de Javier Krahe, cultivó un receptor capaz de desentrañar el complejo entramado de significados y sentidos que sus canciones introducen, frente a la monotonía acostumbrada en el medio (Romano 139). Un receptor, en definitiva, que fuera capaz de reconocer no solo

² Tan solo dos años antes de su muerte Krahe reafirma ese distanciamiento: “Sí, desde que empecé a escribir canciones. Siempre he querido huir del sermón del cantautor” (Krahe *El Periódico* s/p.).

³ El autor se define como tal en la canción autorreflexiva “Vida de artista” (Krahe *Sacrificio de dama*, 1993).

⁴ En palabras de Krahe: “yo no considero que lo mío sea poesía [...] yo no pretendo escribir poesía sino canciones” (*JK: Charlas* 140); “No me considero poeta; me considero letrista” (*La 2 Noticias* s/p.).

⁵ Para la recopilación de este repertorio referencial, véanse Clara Isabel Martínez Cantón (“La reescritura” s/p.) y Miguel Tomás-Valiente (80-3).

los referentes aludidos, sino todas las implicaciones que se derivan de su específico tratamiento contextual.

Sin embargo, Krahe no solo demostró una voluntad por posicionarse en — o, más bien, a través de— la tradición literaria: son a su vez profusas las referencias al ámbito filosófico y a otras artes, como el teatro y la pintura, especialmente a través de figuras y contextos (Piero della Francesca o Durero, renacentistas⁶) que producen una expansión integralizadora hacia el pensamiento científico. A través de una referencialidad constante, que genera unos reconocimientos genealógicos dispares pero unificados, dentro y fuera de las canciones, lo que Krahe persigue es construir(se) una imagen autorial no constreñida ni por su pertenencia al circuito musical, ni por su relación con el literario, sino caracterizada por una preocupación humanística o culturalista. En esta misma dirección apunta la genealogía estética, marcadamente interartística, más directamente reconocida por el autor: “Borges, Brassens y Buñuel, a quienes él llama sus ‘tres bés’” (Vivas 40). A la autorreflexión genealógica sigue la estilística, con un toque de humor macabro: “A los tres los homenajeo en mis canciones, y los tres se han muerto” (Krahe en Vivas 40).

La influencia de Georges Brassens (1921-1981) marcó especialmente los inicios de Krahe y fue reconocida y reforzada por él durante toda su carrera, lo que caracterizó en gran medida su percepción pública, consolidada a su vez por la acción de los agentes culturales. Luis Buñuel (1900-1983) fue también ampliamente elogiado por Krahe (JK: *Charlas* 40) y la asimilación de su estética surrealista ha sido utilizada para analizar las composiciones del madrileño (Tomás-Valiente 69), de la misma forma en que la obra de Brassens ha servido como punto de partida en acercamientos a la de Krahe (Borel 55-74). En comparación, la influencia del maestro argentino ha sido escasamente tratada, incluso por el propio Krahe, que parece no haber mostrado el mismo interés autorreflexivo con él que con el resto del trínomio. No obstante, la obra de Krahe está, como él ya adelantó, repleta de recursos discursivos aprehendidos de Jorge Luis Borges (1899-1986): la preocupación por los temas de la memoria y el sueño; la reflexión y el juego en torno a la ficcionalidad de sus obras y de su propia figura inserta en ellas, o la búsqueda de un distanciamiento irónico con respecto a la experiencia emocional (Cervera Salinas *La poesía*) son algunas de las concomitancias estéticas entre ambos.

Con el objetivo de suplir esta carencia se propone este estudio. El rastreo de influencias borgeanas en toda la obra de Krahe supondría una investigación que excede con creces los límites que aquí se imponen, por lo que nos centraremos por el momento en dos canciones: “...Y todo es vanidad” (*Corral de cuernos* 1985) y “Matilde Urbach” (*Querencias y extraviós* 2007). La primera supone un ejercicio

⁶ Nos referimos a las canciones “Piero della Francesca” (*Cábalas y cicatrices*, 2002) y “Paréntesis” (*Haz lo que quieras*, 1987).

autopoético (Casas) en el que la figura de Borges, asociada a su obra, sirve como espejo en que Krahe observa y reflexiona sobre las suyas; la segunda, una canción-homenaje en la que se despliega un complejo entramado referencial que absorbe los rasgos poéticos de Borges y los emplea para reconocer y tematizar una adscripción genealógica. La distancia temporal de ambas propuestas permite situarlas como piezas clave en la construcción consciente y sostenida de un proyecto estético, autorial y autopoético marcado por la voluntad referencial y autorreflexiva. Para poder abordar con eficacia este análisis, se configura primero un marco teórico que defina los conceptos a los que ya se ha aludido y que asiente las claves de esta aproximación: las relaciones referenciales como herramientas para la autorreflexión y la construcción de una imagen autorial.

Relaciones músico-literarias: de la intermedialidad a la transreferencialidad

La canción, especialmente en géneros como la canción de autor, ha resultado para los estudios literarios un objeto de estudio privilegiado en el análisis de la presencia literaria en otras artes. La musicalización de textos literarios previos ha atraído la atención de muy diversas disciplinas, entre las que han destacado en los últimos años los estudios intermediales, interesados por las repercusiones semióticas y pragmáticas que suceden en la trasposición de una obra artística de uno a otro medio, entendido tanto en su implicación material como en su funcionamiento como sistema semiótico (Martínez Cantón “El verso”). Los esfuerzos por caracterizar el fenómeno intermedial de la musicalización de poemas han llevado a la propuesta de términos específicos como el de transmusicalidad poética (Ureña 81). Sin embargo, este no deja de ser tan solo una de la numerosa cantidad de formas relacionales que las canciones establecen con la literatura (Martínez Cantón “El verso” 410).

Irina Rajewsky, consciente de este hecho, estableció una clasificación tripartita de las relaciones intermediales, enfocadas al objeto literario: *medial transposition*, *media combination* e *intermedial references* (51-2). La propuesta de la autora parte del estudio de los productos intermediales, pero contiene en sus categorías un acercamiento a las transformaciones del proceso transmedial (primera), a la intermedialidad como configuración de un hecho artístico (segunda) y a las distintas relaciones referenciales que se dan entre distintos medios (tercera). Las musicalizaciones de textos íntegros, aquellas en que se mantiene el sentido unitario del texto original o en que este se recrea de forma que las modificaciones no devengan en una nueva autonomía textual, se enmarcan en el primer grupo. Aquí, en cambio, proponemos un acercamiento a los fenómenos recogidos en la última categoría.

Estudiar las referencias literarias en un género como la canción implica, a su vez, acercarnos a un objeto marcado por la interdependencia de varios medios. Conscientes de este hecho, Rocío Badía Fumaz y Clara Marías proponen una reformulación de la clasificación de Rajewsky que incluya la diferenciación entre intermedialidad extrínseca e intrínseca. Presentan, así, un nuevo modelo tripartito específicamente enfocado a las relaciones músico-literarias: intermedialidad intrínseca, presencias intermediales y referencias intermediales, las dos últimas de naturaleza extrínseca. La subcategorización extrínseca persigue distinguir los contactos intertextuales e hipertextuales de la architextualidad, permitiendo una proyección satisfactoria del modelo intermedial sobre la tipología transtextual genettiana, expandida por la consideración de los contagios semiótico-pragmáticos propios del contacto entre dos medios diferentes. Sin embargo, al definir la segunda categoría como la “presencia efectiva de una o más obras literarias en una obra musical, ya sea en su totalidad o en fragmentos” (65) las autoras eliminan la oportuna diferenciación que Rajewsky establece entre la transposición intermedial y los fenómenos transtextuales.

Si el estudio de las referencias intermediales comenzó a definirse sobre la base de las investigaciones en torno a la intertextualidad, los caminos de ambas disciplinas no tardaron en separarse (Rajewsky). No sería descabellado sospechar que la tradición intertextual se ha especializado, sin buscarlo en origen, en un ámbito único, el textual, donde lo intermedial no tiene cabida. Es por ello que la distinción tipológica establecida por Gérard Genette y sus proyecciones no terminan de contemplar la totalidad de medios y discursos que participan de géneros como la canción. Desde esta perspectiva, se ha caracterizado a la canción como constituida por dos niveles discursivos principales: uno primario, formado por la letra y la partitura, y otro secundario, aunque en estrecha interdependencia con el primero, formado por el plano vocal, el instrumental y el espectacular (Romano 139-40). Por ello, si el estudio aislado de la letra desdibuja de por sí la naturaleza intermedial de la canción, también lo hace la desestimación de la realización escénica y de la performatividad del directo. En definitiva, las limitaciones del modelo semiótico de intertextualidad y las indeterminaciones que rodean las categorías propuestas por Genette hacen necesaria una alternativa más permeable a la consideración de nuevos medios.

José Ángel Baños Saldaña (“La dinamicidad”) propone el concepto de transreferencialidad, acuñado por analogía con el de la transtextualidad genettiana, para renovar esa clasificación y, así, enmendar dos inconvenientes de la tradición intertextual: la incongruencia del uso indiscriminado del término *texto* para sistemas no lingüísticos —a su juicio, el punto de vista semiótico debe integrarse con las repercusiones pragmacognitivas— y el alcance limitado de un análisis basado en el estudio semántico de las referencias. Se busca con ello integrar la tradición disgregada de la intertextualidad en un marco que permita

una apertura del ámbito lingüístico a otros sistemas comunicativos y de la construcción de significado a la intencionalidad del autor, la generación de sentido y las repercusiones cognitivas.

La tipología de la transreferencialidad se divide en tres niveles: 1) el contacto entre dos o más referentes concretos; 2) la modalidad, en que la referencia, aunque pueda partir de un contacto, se establece con la modelización de un referente —es decir, con su continuidad de la tensión discursiva—, y que incluye fenómenos paródicos, contruidos sobre la base de la ironía; y 3) la interdiscursividad, fundamentada en la reproducción de esquemas formales y de contenido en la que el referente “no se ubica en un hecho artístico concreto — libro, pintura, música—, sino en una generalización que se comprende como una codificación cultural estable y, por lo tanto, reconocible por el lector” (Baños Saldaña “La dinamicidad” 287).

Obtenemos, así, una categorización más completa de los fenómenos recogidos por Rajewsky dentro de las *intermedial references* y por Badía Fumaz y Marías en las categorías de la intermedialidad extrínseca, de forma que en ellas se incluirían el contacto intermedial, la modalidad y la interdiscursividad. Pese a todo, los niveles transreferenciales deben interpretarse necesariamente como permeables y potencialmente simultáneos, pues la realidad de las manifestaciones artísticas demuestra una interrelación recíproca y decisiva de los distintos fenómenos referenciales. Es por ello que la operatividad crítica de la tipología debe ser contrastada en el análisis de obras concretas (Baños Saldaña “La dinamicidad” 275).

Este modelo referencial permite (e incide en) el estudio de la gran productividad funcional de los usos referenciales, especialmente si contemplamos la reconstrucción de la intencionalidad de los autores, en gran medida olvidada. En este sentido, si algunos autores han venido reclamando el carácter re-creativo y crítico de la musicalización (Ureña 80-1), otros, como Baños Saldaña, han señalado el uso de la referencialidad como disparador de la reflexión sobre la propia obra (*Más perenne* 137), a la vez que han visto necesaria la aplicación de las investigaciones sobre la autorreflexión fuera del marco de los estudios literarios (“Metodología” 2025). Así, frente al concepto de metacanción (De Miguel), propuesto sobre el modelo de la metaliteratura, se propone una expansión del concepto de las autopoéticas a la canción contemporánea.

La autopoética, frente a la etiqueta *meta*, incide en la intencionalidad del autor, que reflexiona sobre su obra a través de ella (Casas), y resalta la relevancia de la autorreflexión dentro de un contexto sociohistórico y de un circuito artístico concreto (Baños Saldaña *Más perenne* 2023). Además, en línea con el concepto de proyecto autorial de Zapata, Baños Saldaña propone el de proyecto autopoético, que no solo recupera la noción de construcción temporal y sostenida de una *posición* autorreflexiva a través de discursos sucesivos, sino que define este

proceso como específicamente motivado y modificado por el autor (*Más perenne* y “Metodología”).

La referencialidad, por lo demás, ha resultado ser una herramienta socorrida y prolífica en la configuración de la imagen autorial para los cantautores actuales (Illán Castillo y Salmerón Hortelano). Empleando el término acuñado por Sánchez Ungidos y Baños Saldaña, las relaciones referenciales pueden ser usadas como un *atuendo*, entendiendo este como “las acciones, objetos o actitudes —y otros condicionantes intencionados— que un cantante adopta para controlar su imagen de autor” (297), en un sentido que excede los límites de lo físico o lo material (Baños Saldaña “Metodología” 72-3). Esta intersección propone una interrelación entre los fenómenos transreferenciales, los autorreflexivos y los de representación autorial, bajo una misma conciencia pragmática de las producciones artísticas, pues, como sostiene Zapata, “los fenómenos formales deben ser entendidos como soluciones originales a las problemáticas planteadas dentro de ese espacio de posibles abierto por la posición singular e irrepetible de un actor en el campo” (48).

“...Y todo es vanidad”: Borges, espejo de Krahe

Corral de cuernos, publicado en 1985, fue el tercer álbum de estudio de Javier Krahe desde su primer trabajo (*Valle de lágrimas*, 1980), y el cuarto publicado, si consideramos la grabación en directo de *La Mandrágora* (1981), con Joaquín Sabina y Alberto Pérez. Para entonces, especialmente tras el éxito de los directos en *La Mandrágora* y las giras en municipios y televisiones de sus tres cabezas de cartel, Krahe ya había granjeado una imagen pública definida por el contenido de sus canciones y su particular y humorística puesta en escena: la sátira social, la irreverencia religiosa y una voluntad burlesca hacia los temas más macabros⁷ ya han caracterizado para entonces la marca Krahe. En este contexto se inserta la canción “...Y todo es vanidad”, segundo corte del disco *Corral de cuernos*, en que el cantautor madrileño se muestra autoconsciente de esa imagen pública y, a través de la autorreflexión, pretende legitimarla.

La canción está compuesta por cuatro partes simétricas formadas, cada una, por tres estrofas: un primer cuarteto alejandrino seguido de una cuarteta y un pareado eneasílabos. La ausencia de un estribillo al uso se suple a través de ciertas repeticiones y un marcado paralelismo sintáctico entre las partes. Así, en la primera estrofa, al primer término de una proposición causal encabezada por “gracias a” le siguen el segundo término de esa cláusula, siempre negativo, y dos proposiciones que explican la consecuencia, con un “no” anafórico. La segunda

⁷ Como ejemplo de las tres vertientes de su estética, podrían señalarse “¿Dónde se habrá metido esta mujer?” (1980), “Los caminos del señor” (1984) y “Don Andrés octogenario” (1980), respectivamente.

mantiene en todos los casos un mismo primer verso —“Y es una pena, la verdad”— y el comienzo de una cláusula explicativa de esa pena que se desarrolla en los tres versos siguientes. El pareado último sirve más propiamente de estribillo, pues sigue una fórmula estable —“Pues qué penita y qué dolor, / no tendré ..., no señor”— en que varía tan solo el complemento directo del segundo verso, según el tema tratado en cada parte.

Este paralelismo sintáctico refuerza el tratamiento irónico que el cantante hace de los temas que va presentando. De esta forma, la canción se presenta como un ejercicio autopoético metautorial (Baños Saldaña *Más perenne* 162-64) en que Javier Krahe refuerza su imagen basada en tres rasgos principales, respectivamente, en la primera, segunda y cuarta parte: el desinterés por la fama, su postura anticlerical y una actitud vitalista. Los tres caracteres se presentan en el primer verso como un hándicap que priva al autor de los posibles beneficios que aseguran las conductas contrarias; sin embargo, estos beneficios se presentan de forma ridícula, lo que, acompañado de la noción de agradecimiento que domina el conector causal y el carácter histriónico del último pareado, provoca en la recepción el efecto contrario. La imagen de Krahe se reconfigura entonces reforzando esos caracteres de los que en principio parecía renegar.

Este procedimiento metautorial solo de forma indirecta o inferida, siguiendo a Baños Saldaña (*Más perenne* 149), puede interpretarse también como una autopoética metadiscursiva, si entendemos que esas formulaciones tematizan no solo su imagen sino también los rasgos de su poética. Sin embargo, la isotopía metautorial es ampliada para insertar, en la tercera parte, una secuencia autorreflexiva sobre la propia estética (metadiscursividad), específicamente a partir de la comparación con un referente canonizado (autopoética genealógica), que no es otro que Jorge Luis Borges:

Gracias a que mi musa se las da de cerebral
son pobres mis compases para expresión corporal:
no danzarán mis prosas las reinas de discoteca,
no vendrán los carrozas a hacer su gimnasia sueca.
Y es una pena, la verdad,
porque sería algo inefable
cambiar la torpe realidad
y ser o Borges o bailable.
Pues qué penita y qué dolor,
no tendré el Nobel, no señor. (Krahe *Zozobras* 78-9)

La referencia al proceso artístico a través del tópico de la musa sitúa desde el primer verso el discurso dentro del espacio autopoético, definiendo la estética propia dentro de los parámetros intelectivos y no emotivos. La autorreflexión en torno al medio lingüístico de la canción —la letra— se complementa con el plano musical en el segundo verso, actuando como opuesto en su naturaleza pobre.

Los dos versos siguientes profundizan en la idea de una mediocridad musical en beneficio de un mayor desempeño literario, en línea con la estética habitual de la canción de autor. Pese a todo, la ponderación de la preocupación por la palabra poética a través del término cerebral no adquiere toda su significación hasta que no se explicita el referente genealógico en que dicha poética se enmarca. Así, en la segunda estrofa la dicotomía letra-música se plasma en dos términos adjetivados enfrentados: “o Borges o bailable”. A través de este proceso internímico (Illán Castillo y Salmerón Hortelano), el apellido del autor argentino se recupera como una codificación cultural estable, marcada, primero, por su posicionamiento en el campo literario, y, segundo, por los rasgos estéticos de sus obras, su pensamiento artístico. Así, por encima de instituirse como máximo representante del canon literario, lo hace en específico de una concepción intelectual del arte, de una poética del logos, en palabras de Cervera Salinas (“Los dominios”)⁸.

La referencia a Borges repercute retrospectivamente en la construcción de la canción y mediatiza la recepción previa por parte del oyente. La interfiguralidad contagia el discurso previo inmediato, que muestra, frente al resto de la canción, un *ethos* idealista preocupado por la Idea (“sería algo inefable”) y desacreditador de la realidad sensible, calificada de “torpe”. La dicotomía en que se inserta complejiza además la identificación anterior: si la voz discursiva —identificada con el autor— no es ni Borges ni bailable, su musa no es del todo cerebral. Ello se suma a otra referencia inserta en los últimos pareados: lo que, siguiendo la lógica del resto de estrofas, ser *como* Borges no le permite tener es un premio Nobel. De esta forma, conociendo la referencia a Borges y al Nobel, se entiende la dicotomía implícita inicial entre las discotecas y la “gimnasia sueca”, preconfiguración de la posterior oposición Borges-bailable, pero también su tratamiento despectivo: son “carrozas” por no haber reconocido el magisterio del argentino.

La autorreflexión se vuelve en este punto una crítica hacia el campo cultural y sus agentes canonizadores en que Krahe encuentra en Borges un doble estético, pero también experiencial en su paradójica posición: un autor, en el contexto de la canción, marcado a la vez por el elitismo cultural y por las limitaciones de un género no canónico, que no tiene al alcance ni la popularidad masiva ni el prestigio intelectual. De esta forma, siguiendo su lógica, Krahe no conseguirá el Nobel porque no es un autor literario —no es *Borges*, como tampoco es bailable—, pero tampoco lo conseguirá porque, de ser reconocido como tal, sería Borges⁹. Así, el uso de la interfiguralidad dentro del contexto autorreflexivo

⁸ Cervera Salinas considera que una de las claves estéticas del argentino es el hecho de que en su obra “el pensamiento es aprehendido como objeto de reflexión lírica” (*La poesía* 66).

⁹ No pudo disfrutar Krahe, fallecido un año antes, de la magnífica ironía del mundo que concedió el premio Nobel a lo *bailable* antes que a lo *Borges*.

demuestra su solvencia para caracterizar la propia imagen autorial. La recuperación de Borges en la canción de Krahe resulta un caso de “genealogía-atuendo” (Baños Saldaña “Metodología” 77), con la particularidad de ser mediada por el pensamiento del autor cuyo magisterio se reconoce: al entender a Borges como espejo en que se refleja la imagen de Krahe, se recupera la concepción borgeana del yo plural, la identidad mítica de todos los hombres. Pero será veintidós años más tarde, en la canción homenaje “Matilde Urbach” (2007), cuando el madrileño demostrará la completa asimilación de los principios filosóficos y discursivos del argentino.

“Matilde Urbach”: un homenaje transreferencial

Las canciones homenaje se enmarcan como fenómeno dentro de la autorreflexión genealógica, pues se fundamentan en la tematización de una influencia. Además, se construyen a través de una interdiscursividad, en tanto recrean unos esquemas formales y de contenido asociados a la firma de un autor. En este sentido, la orientación pragmática de su labor selectiva es doble: al elegir ciertos rasgos asociados a un autor, y no otros, se escoge conscientemente la tradición estética específica en que se quiere insertar, pero también reformula para el público la recepción de la imagen y la obra del autor homenajeado. Con todo, las herramientas discursivas que se ponen al servicio de estos objetivos generales pueden variar enormemente en cada manifestación concreta, como demuestran las canciones homenaje de Javier Krahe. “Matilde Urbach” se incluye en el disco *Querencias y extravíos* (2007). Para entonces, Krahe ya había ensayado con profusión el homenaje, especialmente a los autores predilectos que ya señalamos¹⁰. Solo faltaba Borges.

La voluntad interdiscursiva se cimienta desde el título, espacio privilegiado que condiciona la recepción de la obra, al establecer una interfiguralidad que remite al poema “Le regret d’Héraclite” (*El hacedor* 1960) de Borges. La elección de este texto no es fortuita. Cervera Salinas (*La poesía* 118-20) considera ese dístico como la formalización más representativa de la pluralidad del yo borgeana. En él se transforma una idea filosófica en torno a la existencia en una formalización de la emoción, que universaliza la experiencia a través de la notación simbólica de referencias culturales y la disolución del yo biográfico y lírico en ellas. Estos rasgos, propios de la poesía del logos borgeana (Cervera Salinas “Los dominios”), también dan muestra de su particular concepción del existencialismo a través del texto: la percepción de un destino literario del mundo

¹⁰ Los homenajes más explícitos a Brassens se construyen sobre la traducción de canciones (“Marieta” [1980], de “Marinette” [1956], y “La tormenta” [1981], de “L’orage” [1969]) y la apropiación de esquemas compositivos (“La hoguera” [1980], de “La Guerre de 14-18” [1960]). La canción homenaje a Buñuel, “Once años antes” [1984], recrea su estética surrealista desde el título y establece relaciones referenciales con gran parte de la filmografía del cineasta.

y la propia vida y la expresión de una ontología de la lectura desplazan al referente real por el referente literario, de forma que la obra de Borges se construye sobre la historia del pensamiento escrito (Cervera Salinas “El existencialismo” 44).

Todas esas formulaciones, absorbidas desde una modelización que se ancla en aquel poema concreto, serán aprehendidas y reformuladas por Krahe en “Matilde Urbach”, estableciendo a la vez, y de forma retroactiva, numerosas relaciones con otros textos del argentino. Ello, empero, conscientemente inserto en los proyectos estéticos y autoriales de Krahe. En primera instancia, la elección del personaje borgeano como punto axial de la construcción de la canción responde a que su codificación cultural sintoniza con los temas propios de su poética y con la imagen autorial que configuran. Si, en “Le regret d’Héraclite”, “el sujeto lírico del texto se convierte en paradigma del hombre insatisfecho” (Cervera Salinas *La poesía* 120), Matilde Urbach se establecerá como símbolo universal del amor no correspondido¹¹, en cuya reformulación cultural se insertará la canción de Krahe. Además, la configuración genérica del dístico del argentino, que establece ciertas categorías actanciales, argumentales y temporales para desdibujarlas en la reflexión lírica, encajan a la perfección con la concepción narrativa del género canción que ostentaba Javier Krahe.

Antes incluso de que el receptor acceda a la declaración referencial del título, Javier Krahe explicita el contacto en la introducción que hacía de la canción en directo, y que quedó asociada a ella en la grabación del disco. La introducción se instituye como una autopoética metacomposicional (Baños Saldaña “Metodología” 78) que contextualiza la recepción de la canción:

Dice Borges en una de esas cosas que se inventa él y que atribuye a otros, que viendo la tumba del rey Olaf —no sé... tercero o cuarto, uno de esos— el epitafio decía ‘Yo, que tantos hombres he sido, nunca fui aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach’. Y esto se me quedó, porque lo leí hace veinte años o así. Digo: ‘Interesante, pero esta tal Matilde desfallecía en brazos de alguien...’. Y ya inmediatamente me identifiqué: ‘ya está, me voy a poner en su lugar’... del afortunado; que no sé por qué me imaginé que era un hombre ya de cierta edad... solo que esta vez contra un rey, y el rey por etimología es el que dice cómo tiene que ser la realidad. (Krahe *Querencias*)

Como se puede observar, al reconocimiento del recurso borgeano de la atribución inventada sigue la demostración de su manejo por parte de Krahe, al atribuir el origen del texto a un epitafio nórdico. Esto remite, a su vez, a la obra borgeana, interesada en gran medida por ambos —el epitafio como género literario y el mundo nórdico como referente cultural—, específicamente en la etapa compositiva en la que se basa Krahe: la de los años sesenta, principalmente

¹¹ Sobre la estética amorosa de Javier Krahe, véase Tomás-Valiente; sobre la alteración de referencias en beneficio del tema amoroso, véase Martínez Cantón (“La reescritura” s/p.).

en *El Hacedor* (1960) y *El otro, el mismo* (1964). Se introduce además la dicotomía memoria-olvido justo antes de señalar la identificación experiencial como principio compositivo; identificación que vuelve sobre la idea borgeana de apropiación del material mítico-cultural. Finalmente, se recupera la atribución ficticia del dístico de Borges a un rey nórdico para, a través de la autorreflexión metalingüística, introducir la problematización del estatuto de realidad como tema en la canción. El recurso a la etimología contribuye a desbordar los límites de la literatura —y la canción— hacia otras formas de reflexión lingüística, a la vez que vuelve al juego borgeano de la invención cultural: a través de la confluencia adjetival de ambas palabras en español (*real*), Krahe asegura un origen etimológico que conecta esas dos nociones.

Este despliegue interdiscursivo prepara al receptor para su desarrollo en la canción, asegurando la decodificación desde la premisa de la transreferencialidad. Veamos ese desarrollo:

Amor me hirió de un último flechazo
que para mí guardaba en su carcaj,
de suerte que fui aquel en cuyo abrazo
desfallecía, ay, Matilde Urbach.
Aún sueño con sus párpados dormidos,
contra mi cuello aún siento su perfil,
aún en mi alma, aún en mis sentidos
gimen sus ecos, grita el mes de abril.
*Y atormentaban los celos al rey
y aún lo atormentan, pese a su ley.
Aún atormentan los celos al rey*¹².
Su ley dictó, tachó de abominable,
de ir contra él, amor tan desigual,
a ella le acusó de deseable,
a mí me condenó por irreal.
Nos envió sus fuerzas poderosas
con la consigna de ir a contraamor,
su orden real —adiós ramos de rosas,
adiós canción— impuso su rigor.
[Estrillo]
Matilde Urbach ya es madre de princesas,
yo, en el exilio, soy más viejo aún,
divago por caminos sin promesas
y mi desidia es un lugar común.
Hay otra realidad en esta historia:
yo fui aquel, ah, sí, yo fui aquel.
Matilde Urbach lo guarda en su memoria,
lo sé muy bien. También lo sabe él.
[Estrillo]. (Krahe *Zoğobras* 271-72)

¹² Las cursivas del estribillo y las supresiones posteriores son propias.

La canción comienza con un contacto intertextual que remite al texto borgeano, pero sitúa a la voz poética de Krahe en una posición contraria, o más bien complementaria, a la de Borges: el sujeto krahesiano es aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach. Sin embargo, pronto se descubre que esa identificación es pretérita —recontextualizando el tiempo verbal del hiporreferente—, lo que convierte la canción en una reescritura que sirve como comentario, como exégesis del poema referenciado que justifica la incongruencia entre su contenido y el concepto del yo plural. En este sentido va encaminada la isotopía sobre los planos de existencia que recorre la canción: convertirse en el sujeto desdichado borgeano viene dado por una condena “por irreal” y una “orden real” que, empero, no impiden la existencia de “otra realidad” de la historia, aquella en que fue el elegido. La lectura de Krahe se inserta en la concepción del existencialismo textual: Heráclito o Camerarius, Borges o Krahe, sí fueron aquellos en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach, pero lo fueron en los planos de la especulación ficcional, representada tanto por la canción perdida (v. 19) como por el sueño (v. 5) y la memoria (v. 26), donde todos los hombres son el mismo. Esa misma idea de “la conversión de la vida en un texto” (Cervera Salinas “El existencialismo” 43) se une a la universalización de la experiencia a través de la notación simbólica borgeana, tematizada por Krahe en el verso “y mi desidia es un lugar común”¹³.

Otras referencias pueden rastrearse en la letra, como la de las rosas, que remiten de forma especial a las reflexiones en torno a la Idea y su persecución literaria que despiertan en Borges¹⁴. Sin embargo, debemos terminar fuera del plano lingüístico. Al contextualizar la historia en una ambientación medieval, no hubiera sido extraño que el plano musical de la canción recrease ese mismo ambiente, como ya había hecho con otras composiciones (“El bufón, la princesa y la bola” o “Cuerpo de Melibea”). Muy al contrario, Krahe se sirve de todos los recursos de los que dispone para construir su homenaje interdiscursivo, poniendo al servicio de este también el carácter intermedial intrínseco de la canción: compone un tango. Esta nueva referencia intermedial recupera, por un lado, al Borges interesado, teórica y compositivamente, por las formas musicales de su tierra. Por otro lado, también pone en contacto la canción con otro poema del argentino, “El tango” (*El otro, el mismo*), cuyo contenido reincide en la interpretación de la letra, de forma que las palabras de Borges justifican la elección del esquema musical como especialmente idóneo:

¹³ Se remeda aquí el poema “Arte poética” (*El Hacedor*) de Borges: “convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor y un símbolo” (843).

¹⁴ Buenos ejemplos de ello son los poemas “La rosa” (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) y “Una rosa y Milton” (*El otro, el mismo*, 1964).

¿Dónde estarán? pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.
... El tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto... (Borges 888-89)

Conclusiones

A lo largo de las páginas anteriores hemos podido comprobar cómo la autoconsciencia construye el discurso autopoético; de la misma forma en que este implica necesariamente un contacto transreferencial, pues se inserta en un circuito literario (y artístico) históricamente configurado. La referencialidad, como la autorreflexión, responde a una intencionalidad concreta de los autores, que en numerosas ocasiones utilizan sus obras para reforzar su posición en el campo cultural. Todos estos conceptos, que surgen para el estudio de las obras literarias, pueden y deben ser aplicados al análisis de otras manifestaciones artísticas, como la canción. En este género, las tipologías intermediales deben considerarse dentro de un horizonte relacional más amplio, que dé cuenta tanto de la intencionalidad del autor como de sus repercusiones pragmático-cognitivas en la recepción.

En el caso de Javier Krahe, el análisis de la canción autopoética “...Y todo es vanidad” y la canción homenaje “Matilde Urbach” denota un profundo conocimiento autoconsciente de la tradición literaria en que se posiciona y de las posibilidades referenciales de su empleo compositivo. Jorge Luis Borges, reconocido por Krahe como una de sus principales influencias estéticas, se definió siempre a sí mismo, en tanto autor, como lector previo de otros, y, consecuentemente, a su escritura como directamente dependiente y parte integrante de un inmenso Libro. Las obras del argentino invitan al lector a tomar parte activa en esa cadena de reformulaciones escriturales de la propia experiencia, que es a la vez la de todos los hombres. Este es el testigo que Javier Krahe recoge en sus canciones y ofrece, transformado, al público.

Referencias bibliográficas

- Badía Fumaz, Rocío y Clara Marías. “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”. *Signa*, n.º 33, 2024, pp. 159-75, <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820>
- Baños Saldaña, José Ángel. “La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad”. *Signa*, n.º 31, 2022, pp. 271-92, <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29444>

- Baños Saldaña, José Ángel. *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Genuève ediciones, 2023.
- Baños Saldaña, José Ángel. “Metodología para el estudio de las canciones autopoéticas: el caso de El Kanka”. *Itinerarios*, n.º 42, 2025, pp. 63-85, <https://doi.org/10.7311/itinerarios.42.2025.04>
- Borel, Donatienne. “Admiración, indignación, invención. Javier Krahe tras Georges Brassens”. *Cahiers d'études romanes*, n.º 50, 2025, pp. 55-74, <https://doi.org/10.4000/15gri>
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Dos volúmenes, RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- Casas, Arturo. “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. *Poesía histórica y autobiografía (1975-1999)*, editado por José Romera Castillo, Visor Libros, 2000, pp. 209-18.
- Cervera Salinas, Vicente. *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. EDITUM, 1992.
- Cervera Salinas, Vicente. “Los dominios del sentir poético”. *Caracteres literarios. Ensayos sobre la ética de la literatura*, n.º 5, 2001, pp. 103-23.
- Cervera Salinas, Vicente. “El existencialismo textual de Jorge Luis Borges”. *Avatares del hacedor*, editado por María Dolores Adsuar Fernández y Vicente Cervera Salinas, Verbum, 2017, pp. 37-56.
- De Miguel, Emilio. “Metacanción en la canción de autor en español”. *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, editado por Francisca Noguerol y Javier San José Lera, Edition Reichenberger, 2021, pp. 41-92.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Illán Castillo, Rosa y Águeda Salmerón Hortelano. “‘I think I’ve seen this film before’. Una aproximación transreferencial al significado en las letras de Taylor Swift”. *Signa*, n.º 35, 2026, pp. 261-87, <https://doi.org/10.5944/signa.vol35.2026.46775>
- Krahe, Javier. *Querencias y extravíos*. Cd de audio, 18 Chulos Records, 2007.
- Krahe, Javier. *JK: Charlas con un vago burlón*. Entrevista y edición por Paloma Leyra, 18 Chulos Records, 2007.
- Krahe, Javier. “Entrevista a Javier Krahe”. *La 2 Noticias*, 2007. *Rtve play*, 19 octubre 2009, <https://www.rtve.es/play/videos/la-2-noticias/entrevista-cantautor-javier-krahe-la2-noticias-2007/608001/>

- Krahe, Javier. “Javier Krahe: ‘Siempre he querido huir del sermón del cantautor’”. Entrevistado por Jordi Bianciotto, *El Periódico*, 12 dic. 2013, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20131212/javier-krahe-he-querido-huir-2920998>
- Krahe, Javier. *Zozobras completas. Todas sus canciones*. 18 Chulos Records, 2016.
- Martínez Cantón, Clara I. “La reescritura como transgresión en las canciones de Javier Krahe”. *Océanide*, vol. 5, 2013, s/p.
- Martínez Cantón, Clara I. “El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía”. *Pasavento*, vol. 10, n.º 2, 2022, pp. 409-32, <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526>.
- Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités*, n.º 6, 2005, pp. 43-64, <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Romano, Marcela. “En torno a una canción ‘diversa’”. *CELEHIS*, n.º 1, 1999, pp. 135-43, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199>
- Sánchez Ungidos, Guillermo y José Ángel Baños Saldaña. “¿Antón Álvarez, Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño? Cómo se construye la autoría en la canción contemporánea”. *Signa*, n.º 35, 2026, pp. 289-311, <https://doi.org/10.5944/signa.vol35.2026.46375>
- Tomás-Valiente, Miguel. *De mil amores. Reflexiones sobre las canciones de Javier Krahe*. 18 Chulos Records, 2010.
- Ureña, Juan Carlos. “Transmusicalidad poética: lecturas musicales del poema”. *Hispanic poetry review*, vol. 10, n.º 2, 2015, pp. 80-98.
- Vivas, Ángel. *Javier Krahe*. Ediciones Júcar, 1991.
- Zapata, Juan. “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y Literatura*, n.º 60, 2011, pp. 35-58, <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>