

Elementos musicales en la configuración del ideario poético de Federico García Lorca

MANUEL PIQUERAS FLORES
Universidad Autónoma de Madrid



Resumen: En este trabajo se efectúa un análisis parcial de las ideas poéticas de Federico García Lorca a partir de las consideraciones que el propio autor desarrolla tanto en sus textos de carácter teórico como en su epistolario. El artículo se centra especialmente en las reflexiones de García Lorca acerca de lo musical y de su relación con la poesía –especialmente con el *Poema del cante jondo*, aunque no solo–, para mostrar que no existe en la poética lorquiana una síntesis entre tradición y modernidad, sino una búsqueda de la tradición a partir de la modernidad, en la línea de las propuestas de los compositores que se ocuparon por la música popular española (desde los nacionalistas rusos hasta Manuel de Falla).

Palabras clave: ideario poético, música, poesía, modernidad, tradición.



En sus memorias, tituladas *Confieso que he vivido*, Pablo Neruda define a su amigo Federico García Lorca como un hombre con un don especial para la creación artística:

En el teatro y en el silencio, en la multitud y en el decoro, era un multiplicador de la hermosura. Nunca vi un tipo con tanta magia en las manos, nunca tuve un hermano más alegre. Reía, cantaba, musicaba, saltaba, inventaba, chisporroteaba [...]. [T]enía todos los dones del mundo. (Neruda, 1974: 171)

Dentro del arte, aun antes que la poesía, la primera pasión de García Lorca fue la música. En su adolescencia sintió especial fascinación por Beethoven y Debussy, y durante algún tiempo mantuvo la esperanza de llegar a ser músico profesional. No es hasta 1917 cuando abandona definitivamente esta idea y comienza a sustituirla por la labor de la creación poética, tal como explica tiempo después el propio Federico en su «Nota autobiográfica»:

La vida del poeta en Granada hasta el año de 1917 es dedicada exclusivamente a la música. Da varios conciertos y funda la Sociedad de Música de Cámara en la cual se oyeron los cuartetos de todos los clásicos en un orden como por circunstancias especiales no se habían oído en España.

Como sus padres no permitieron que se trasladase a París para continuar sus estudios iniciales, y su maestro de música murió, García Lorca dirigió su (dramático) patético afán creativo a la poesía.¹

Esta primera inclinación artística parece condicionar la poesía de Lorca, especialmente la de sus primeros años. Basta echar un vistazo a los títulos de sus primeras obras: a su primer libro, llamado simplemente *Libro de poemas*², le siguen *Poema del cante jondo*, *Suites* y *Canciones*.

La estancia del músico gaditano Manuel de Falla en Granada parece decisiva para que García Lorca vuelva su mirada a la música tradicional. A este respecto, indica Luis García Montero:

Esta residencia granadina de Falla servirá para fortalecer la cultura musical que García Lorca poseía desde niño y para reafirmarlo en su recuperación estética de los antiguos cancioneros musicales y de las tradiciones folklóricas. Por otra parte, el prestigio del músico gaditano posibilitaría la realización de algunas empresas culturales, alentadas por el círculo de jóvenes artistas granadinos. Este es el caso del *Primer Concurso de Cante Jondo*, celebrado en el Corpus de 1922, acto estrechamente ligado con la primera redacción del *Poema del cante jondo*. (García Montero, 1996: 55)

¹ Texto extraído a partir del artículo de Laffranque (1958: 308), en el que pueden consultarse otros documentos escritos por el propio García Lorca sobre su dedicación a la música. En este sentido, resulta también una referencia el trabajo doctoral de la hispanista francesa (Laffranque, 1967). Para información biográfica adicional sobre García Lorca y la música, aconsejamos la consulta del libro de Gibson (2011).

² Hermanado, según el propio Lorca, con «un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor», tal como explica en las «Palabras de justificación» que acompañan al texto (García Lorca, 2008a).

Como indica García Montero, la recuperación de música auténticamente popular andaluza, el proyecto del concurso de cante jondo y, en general, la estrecha colaboración con Falla, tuvieron una gran importancia en el desarrollo de *Poema del cante jondo*. Una prueba de la ilusión que García Lorca (que por entonces tenía solamente 23 años) mostraba por el proyecto, la encontramos en una carta dirigida a Adolfo Salazar –musicólogo y compositor– fechada en el día de año nuevo de 1922:

¡Si vieras cuánto he trabajado!... Terminé de dar el último *repaso* a las suites y ahora pongo los tejadillos de oro al *Poema del cante jondo*, que publicaré coincidiendo con el concurso. Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su rito es *estilizadamente popular*, y saco a relucir en él a los *cantaores* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones [...]. El poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siriguiya*, la *soleá*, la *saeta*, y la *petenera*. El poema está lleno de gitanos, de velones, de fraguas, tiene hasta alusiones a Zoroastro. Es la primera cosa de *otra orientación mía* y no sé todavía qué decirte de él..., ¡pero novedad sí tiene! El único que lo conoce es Falla, y está entusiasmado... y lo comprenderás muy bien conociendo a *Manué* y sabiendo la locura que tiene por estas cosas. Los poetas españoles no han *tocado* nunca este tema y siquiera por el atrevimiento merezco una sonrisa, que tú me enviarás en seguidita. (García Lorca, 2008c: 784)

El poeta parece ilusionado por la novedad que supone su obra, al considerar que con el cante jondo está tratando un tema nunca «tocado» por otros poemas españoles. Ciertamente, es posible señalar algunos antecedentes, como el *Cante Hondo* de Manuel Machado –influido quizá por su padre, Antonio Machado y Álvarez, importante folklorista–, tal como indica José Moreno Villa:

Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una parte de poetas andaluces nos sirvió de estímulo, y es leal confesarlo aun en estas horas que no son las más amables para su memoria. Cuando algún día se haga el recuento de las influencias ejercidas por él y por Juan Ramón en las generaciones que les siguieron, veremos quién se lleva el mejor tanto. (Moreno Villa, 1984: 125)

La mayoría de los críticos no han tomado en consideración la influencia de Manuel Machado en Lorca (García-Posada, 2008a: 133; García Montero,



1996: 49), al menos en lo que se refiere al cante jondo. El propio Federico, en la conferencia «Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado “cante jondo”», explica su posición frente los poetas neopopulares anteriores:

Basta tener una poca sensibilidad para advertir dónde está la creación culta, aunque ésta tenga todo el color salvaje que se quiera. Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. (García Lorca, 2008b: 219)

El fragmento citado es usado precisamente por García Montero para argumentar que la influencia de lo popular en Lorca no proviene de Manuel Machado, sino que más bien está «cerca de la postura estética de Juan Ramón Jiménez» (1996: 49). A pesar de ello, el propio García Montero reconoce que el poeta de Moguer no estaría muy de acuerdo con esta afirmación, al considerar que «tan de pandereta es la Andalucía de Théophile Gautier como la de Salvador Rueda o la de Federico García Lorca, aunque con distinta calidad y conocimiento» (Jiménez, 1961: 157). Por nuestra parte, creemos que lo más lógico es dar credibilidad a las palabras de Federico cuando escribe a un importante musicólogo y compositor: «los poetas españoles no han *tocado* nunca este tema». En este sentido, no parece necesario conjeturar sobre las posibles influencias que llevaron a García Lorca a escribir *Poema del cante jondo*, cuando tanto las coordenadas biográficas en las que se inserta la creación del poemario como las afirmaciones del propio autor indican bien claro que el verdadero magisterio –quizá el único– para encontrar una forma *auténtica* de trabajar la esencia de lo popular fue musical:

Desde que Jovellanos hizo llamar la atención sobre la bella e incoherente «danza prima» asturiana hasta el formidable Menéndez Pelayo, hay un

gran paso en la comprensión de las cosas populares. [...] Pero cuando advertimos la extraordinaria importancia del «cante jondo» es cuando vemos la influencia casi decisiva que tuvo en la formación de la moderna escuela rusa y la alta estima en que lo tuvo el genial compositor francés Claudio Debussy, ese argonauta lírico, descubridor del nuevo mundo musical.

En 1847, Miguel Iwanowitch Glinka viene a Granada [...]. La estancia del padre y fundador de la escuela orientalista eslava en nuestra ciudad es en extremo curiosa.

Hizo amistad con un célebre guitarrista [...] y pasó con él horas enteras oyéndole las variaciones y falsetas de nuestros cantos, y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad, nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela y el atrevimiento de usar por vez primera la escala de tonos enteros.

Al regresar a su pueblo, dio la buena nueva y explicó a sus amigos las particularidades de nuestros cantos, que él estudió y usó en sus composiciones.

La música cambia de rumbo; el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente. (García Lorca, 2008b: 213-214)³.

El fragmento está tomado de nuevo de «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”», conferencia impartida por García Lorca en febrero de 1922, en el marco de los actos del Concurso de Cante Jondo organizado con la colaboración del propio poeta y de Manuel de Falla. Por la extensión del texto, no es posible continuar la cita; no obstante, cabe señalar que, a partir de este punto, Lorca alude a distintos compositores. Nombra, entre otros, a su admirado Debussy, a Glinka y a Rimsky Korsakoff, y, sobre todo, a los músicos españoles, desde Pedrell has-

³ García Lorca volvería a recordar en otras ocasiones la importancia fundamental que, según él, tuvieron algunos compositores extranjeros en la revalorización del cante jondo: «El cante jondo, cuyo nombre es un acierto pues tiene más profundidad que los mayores abismos que hay en la tierra, pues es infinito, mientras en España era despreciado por una malentendida elegancia durante el siglo xix, fue estudiado por los músicos de tendencias modernistas. Glinka, uno de los primeros músicos rusos que encontró en el folklore de su pueblo el caudal más copioso de bellezas musicales, después de haber estudiado en Berlín, con Weber, el músico patriota que luchó para salvar la música rusa. Algo análogo ocurre con Rimsky Korsakof, en cuyas más populares partituras se descubren fácilmente reminiscencias del Cante Jondo, y con Debussy que compuso una de las más notables piezas inspirándose en Granada, que llegó a conocer desde París a través del Cante Jondo», texto extraído de Laffranque (1967: 322).

ta Falla, pasando por Albéniz, Granados y por «la novísima generación de músicos españoles» (2008b: 214), entre quienes se encuentran Roberto Gerhard, Federico Mompou, Ángel Barrios y el propio Adolfo Salazar. Ni rastro de poetas hasta varias páginas después, cuando llama a sus coplas «rosas de papel». Frente a ellos, Lorca parece proponerse seguir los pasos de Glinka –y del resto de compositores–, para intentar alcanzar con la poesía la misma profundidad, la misma *hondura*, que con la música:

Vean ustedes, señores, la transcendencia que tiene el «ante jondo» y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso. (García Lorca, 2008b: 215-216)

En este sentido, no parece casualidad que el *Poema del cante jondo* esté repleto de puñales, clavos y espadas que hieren o intentan herir en lo más profundo⁴. He aquí algunos ejemplos:

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas⁵.

El puñal,
entra en el corazón [...].
No.
No me lo claves.
No⁶.

Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón⁷.

⁴ A este respecto, puede consultarse el trabajo de Arango (1995: 97-100).

⁵ De «Guitarra». Todas las citas se extraen de la edición de Miguel García Posada (García Lorca, 2008a).

⁶ De «Puñal».

⁷ De «Encrucijada».

Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie⁸.

En las manos,
tengo los agujeros
de los clavos,
¿No ves cómo me estoy
desangrando?⁹

Sevilla para herir.
Córdoba para morir¹⁰.

Donde tiembla el cantar.
Con siete ayes clavados,
¿dónde irán,
los cien jinetes andaluces
del naranjal?¹¹.

Las ideas estéticas entran en el poema, de forma explícita en el caso de *Poema del cante jondo*. Posteriormente, no obstante, también tomarán cuerpo de forma teórica, al definir el «duende» como una «categoría estética» (Martínez Hernández, 2011: 92) en «Juego y Teoría del duende», conferencia pronunciada por primera vez en 1933, en Buenos Aires:

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas [...]. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. El duende no llega si no ve la posibilidad de muerte [...]. El duende hiere, y en la curación de esta herida está lo insólito. (García Lorca, 2008b: 330)

No solo el cante jondo aparece como una influencia musical fundamental en la búsqueda de un ideario poético propio, sino también la música culta. Así, escribe a Jorge Guillén en el año 1926:

⁸ De «Sorpresa».

⁹ De «Encuentro».

¹⁰ De «Sevilla».

¹¹ De «Camino».

Y sin embargo, creo que todos pecamos. Todavía no se ha hecho el poema que atraviese el corazón como una espada. Yo me admiro cuando pienso que la emoción de los músicos (Bach) se apoya y está envuelta en una perfecta y complicada matemática. (García Lorca, 2008c: 907)

La búsqueda de una profundidad hiriente en la poesía –lo que podríamos denominar *poética de la espada* o *poética del puñal*– mira también hacia la música culta precisamente por su capacidad de rescate de lo popular. Como mostrábamos, para el poeta existe una distancia fundamental entre la poesía popular y aquellas «rosas de papel», y que, sin embargo, los compositores cultos han sido capaces de salvar. En este sentido, la influencia más notoria a la hora de volver la mirada hacia el cante jondo, tanto para Manuel de Falla como para García Lorca, es el compositor impresionista Claude Debussy. Así, el músico gaditano declara:

Quiero ahora proclamar muy alto que si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora. (Falla, 1972: 76)

No obstante, en el caso de García Lorca la admiración por Debussy tiene su importancia más allá del ámbito musical. La labor del compositor tuvo mucho que ver con las corrientes poéticas creadas en la Francia del XIX. Paul Dukas llegó a decir de él que «la más fuerte influencia que tuvo fue de los escritores, no de los músicos». Debussy estuvo especialmente influido por la figura de Stéphane Mallarmé, de manera que realizó ochenta composiciones basadas en obras del poeta simbolista (Code, 2001; Martínez Girón, 2009). Para García Lorca, aun tomados por separado, tanto Mallarmé como Debussy resultan referencias fundamentales. No parece casualidad que ambos sean usados por el Federico a la hora de explicar la importancia renovadora de Luis de Góngora:

Hace falta que el siglo XIX traiga al gran poeta y alucinado profesor Stefano Mallarmé, que paseó por la rue de Rome su lirismo abstracto sin segundo y abrió el camino ventilado y violento de las nuevas escuelas poéticas. Hasta entonces no tuvo Góngora su mejor discípulo... que no lo conocía siquiera. Aman los mismos cisnes, espejos, luces duras, cabelleras femeninas, y tienen el idéntico templear fijo del barroco. (García Lorca, 2008c: 1239)



A Góngora no hay que leerlo: hay que amarlo. Los gramáticos, críticos aferrados en construcciones sabidas por ellos, no han admitido la fecunda revolución gongorina, como los beethovenianos empedernidos en sus éxtasis putrefactos dicen que la música de Claudio Debussy es un gato andando por un piano. (García Lorca, 2008c: 1243)

Una vez que García Lorca sitúa en unas mismas coordenadas artísticas a Debussy, a Mallarmé y a Góngora, resulta difícil sostener que en el poeta granadino se produce una síntesis entre tradición (tomada fundamentalmente como andalucismo) y modernidad. Sería más justo decir que, a partir de Falla, de Debussy, de Glinka, y de otros «compositores modernistas» (ápuđ Laffranque, 1967: 322), es decir, a partir de la modernidad musical, García Lorca emprende la búsqueda de la tradición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANGO, Manuel Antonio (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos (Espirál Hispanoamericana).
- CODE, David J. (2001), «Hearing Debussy reading Mallarmé: music “après Wagner” in the “Prélude à l’après-midi d’un faune”», en *Journal of the American Musicological Society*, nº 54.3, págs. 493-554
- FALLA, Manuel de (1972), *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico [1921] (1986), *Poema del cante jondo*, ed. de Christian De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2008a), *Obra completa I. Poesía, 1*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal.
 - (2008b), *Obra completa VI. Prosa, 1*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal.
 - (2008c), *Obra completa VII. Prosa, 2, epistolario*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal.

- GARCÍA MONTERO, Luis (1996), *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada.
- GIBSON, Ian (2011), *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961), *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar.
- LAFRANQUE, Marie (1958), «Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés», en *Bulletin Hispanique*, tomo 58, nº 3, págs. 301-343.
- (1967), *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques.
- MARTÍNEZ GIRÓN, María José (2009), «Debussy: influencias plásticas y literarias en *Prélude à l'après-midi d'un faune*», en *Revista Garoza*, nº 9, págs. 103-114.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José (2011), «La teoría estética de Federico García Lorca», en *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, págs. 91-100.
- MORENO VILLA, José (1984), *Los autores como actores*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- NERUDA, Pablo (1974), *Confieso que he vivido: memorias*, Barcelona, Seix Barral.