

Revista de Literatura, 2016, julio-diciembre, vol. LXXVIII, n.º 156,
págs. 473-497, ISSN: 0034-849X
doi: 10.3989/revliteratura.2016.02.020

La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca

Musical Poetics of Federico García Lorca's *Canciones*

Alba Agraz Ortiz
Universidad de Salamanca
alba_ao@usal.es

RESUMEN

Este trabajo analiza desde el comparatismo músico-literario *Canciones* (Málaga, 1927), uno de los libros lorquianos menos atendidos por la crítica. El estudio se inicia con una panorámica de conjunto que permite ubicar la obra en el contexto de creación de la Vanguardia europea y la Generación del 27. El impulso interartístico de la época unido a la vocación musical del autor son solo los acicates externos que justifican el análisis músico-literario propuesto. Partiendo de la lectura atenta de los textos y con ayuda de la metodología de Brown (1987) y Scher (1970), se quiere poner de relieve la musicalidad intrínseca del libro, que va de los títulos y paratextos más externos a la médula compositiva de los poemas.

Palabras Clave: García Lorca; *Canciones*; poética; música; vanguardia.

ABSTRACT

This paper is an analysis, from a musical-literary point of view, of *Canciones* (Málaga, 1927), a book by Lorca which has been largely overlooked by the critics. Our starting point is a general description that will allow us to place the book within the context of both the European Avant-garde movement and the Generation of '27. The interartistic nature of this cultural period and the author's musical vocation provide the initial motivation that explains our musical-literary approach. Starting with a close reading of the book, and using the methodology designed by Brown (1987) and Scher (1970), we will focus on the intrinsic musicality of the text, which is present in both the titles and most external paratexts, and in the creative core of the poems.

Key words: García Lorca; *Canciones*; Poetics; Music; Avant-garde.

«Quizá la música fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en el alma de mi hermano. Sus primeras páginas publicadas revelan este arrastre musical». Así comienza Francisco García Lorca (1980: 158) el capítulo titulado «Primeros escritos de Federico». Pese a renunciar tempranamente a una carrera pianística profesional, Lorca no abandonó nunca esta primera vo-

cación, sino que la recondujo e insertó en un proyecto artístico más amplio, de modo que la música es elemento constitutivo en su obra (poética o dramática) siempre¹.

Existe, eso sí, una evolución indudable en la concepción de este arte que corre pareja a la evolución estética general en su obra: de la visión romántica e idealista de sus primeros escritos, fundada en la emocionalidad —prosas y poemas de 1917-1918, *Impresiones y paisajes* (1919) y, en menor medida, *Libro de poemas* (1921)— se pasa progresivamente a un planteamiento simbolista y formalista, más «deshumanizado» y acorde al arte nuevo (San José Lera, 2012).

Esta transición creo que queda significativamente ejemplificada en el poemario que estudio aquí, *Canciones. 1921-1924* (Málaga, Imprenta Sur, 1927) y que, sin embargo, ha sido poco atendido por la crítica². La riqueza lírica que en él se esconde ilustra la maduración creadora y el proceso ecléctico que, por aquellos años (1921-1925, años centrales de la estancia lorquiana en la Residencia de Estudiantes), lleva a cabo Federico, como puerta a las grandes y celebradas obras poéticas: *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit*, el *Llanto*, los *Sonetos*³. Pero este proceso evolutivo y madurador no se desarrolla solo en los límites de lo literario, sino que es fruto de los puentes interartísticos fomentados por el clima cultural de la época y naturales ya en el propio autor. Así, me propongo a continuación estudiar *Canciones* des-

¹ La música en Lorca se ha abordado, sobre todo, desde una perspectiva biográfica (García Lorca, 1980; Gibson, 1986; Casares Rodicio, 1990; Tinnell, 1993 y 2009; Soria Olmedo, 2004) y en relación al folclore (Onís, 1986; Devoto, 1980; Soria Olmedo, 2004; Attademo, 2006; Orringer, 2014) o bien, en relación a la obra más temprana, de carácter impresionista (*vid. infra*, nota 8). A la presencia de la música en diversas facetas de su obra literaria se acercan Maurer (1986), Higginbotham (1988), Soria Olmedo (2004) y San José Lera (2012). Un panorama sintético pero preciso lo ofrece Persia (1998) y, más modestamente, Barbero de la Blanca y Barbero Consuegro (2000).

El presente artículo está derivado de la primera parte de mi Trabajo de Fin de Máster, «Alquimia musical de un poeta: las *Canciones* de Federico García Lorca», defendido en la Universidad de Salamanca en junio de 2014, bajo la dirección del Dr. Javier San José Lera. Agradezco su inestimable asesoramiento y apoyo, sus minuciosas lecturas y sus extraordinarias clases impartidas en el curso «Música y Literatura española» (Universidad de Salamanca, Máster en Literatura Española e Hispanoamericana; noviembre, 2013). Agradezco asimismo los consejos y enseñanzas lorquianas del Dr. Emilio de Miguel Martínez, que ha seguido desinteresadamente el desarrollo de mi investigación.

² Esta desatención la subrayaba ya Mario Hernández en su edición del poemario, en la que ofrece también un brillante, aunque breve, análisis del libro en la introducción (García Lorca, 1998a). También Menarini, en su edición crítica (García Lorca, 1986), estudia los aspectos generales del libro, haciendo énfasis en la estructura global. Parcialmente, se han ocupado de *Canciones* como obra Gareth Walters (1991), Perri (1995), Boretz (1997), McKinlay (1999), Roberta Ann Quance (2005) y Nelson R. Orringer (2006).

³ Para un análisis detallado de la historia editorial y de los poemas que forman *Canciones*, véase la introducción de la edición crítica de Menarini (García Lorca, 1986).

de un enfoque comparatista en el que la música, especialmente la de Vanguardia, ayudará a completar y enriquecer la lectura de un libro decisivo en la evolución de la estética lorquiana. Soy consciente de que esta lectura «vanguardista» y «musical» del libro es parcial: tanto la tradición hispánica de los cancioneros siglodoristas y regionales, como el elemento pictórico o propiamente literario resultan clave en la poética del libro. Mi aportación busca, por un lado, subrayar la inserción de *Canciones* en la Vanguardia literaria española; por otro, señalar la importancia de la música en la obra lorquiana y fundamentarla filológicamente, desde el estudio del propio texto (y no solo desde testimonios biográficos y anecdóticos)⁴.

El análisis músico-literario requiere tomar precauciones y evitar la superficialidad diletante, las comparaciones impresionistas, los tecnicismos musicales extendidos en literatura que han perdido su sentido original («armónico», «contrapuntístico»...) o la atención a recursos propiamente poéticos que son comunes a la música (efectos rítmicos, figuras de potenciación sonora...). Música y literatura tienen en común, como ya señalara Lessing en su *Laokoon* (1930), el desarrollo en el tiempo, frente al desarrollo en el espacio de las artes visuales. Pero son artes distintas cuya diferencia esencial radica en el material expresivo: el sonido, sin referencia externa convencionalizada, frente a la palabra, cuya referencialidad es intrínseca al signo lingüístico (Brown, 1987). Como apunta Kramer, se debe partir de una comparación de las artes, no de los medios (2002: 34); no se trata de forzar similitudes entre un material esencialmente distinto (sonido, palabra), sino de buscar la convergencia en el proceso, en qué persiguen, cómo dicen y qué logran.

Las categorizaciones de Steven Paul Scher (1970) ayudan a organizar el estudio interartístico que aquí pretendo. De las posibilidades de relación entre música y literatura que el teórico establece —«Literatura en la música» (Música programática), «Música y literatura» (Música vocal), «Música en la literatura»— es la última la más relevante desde una perspectiva filológica y la que yo desarrollo aquí. Las influencias de la música en literatura son clasificadas por Scher, a su vez, en tres bloques: *Word Music* (música a través de la fonética), *Verbal music* (la música como tema) y *Musical Structures and techniques* (uso de estructuras y técnicas musicales). El examen de *Canciones* que ofrezco a continuación profundiza básicamente en el uso formal de técnicas musicales, aunque queda dentro, también, de la *Verbal music*, pues el libro se caracteriza por la abundancia de referencias explícitas (títulos, dedicatorias, léxico...) a la música⁵.

⁴ La concepción musical que rige este poemario es, por otra parte, ilustración clara del acercamiento del autor a los planteamientos del Arte Nuevo, donde la música se convierte en modelo de no referencialidad y liberación de la anécdota.

⁵ Aunque los estudios músico-literarios son relativamente numerosos en el campo del Comparatismo interartístico desde el trabajo fundacional de Brown en 1948 (1987), lo cierto

1. AMPLIAR HORIZONTES: LA MÚSICA, *AVANT-GARDE* DE LAS ARTES EN LA EUROPA DE LOS VEINTE

La denominada «Edad de Plata» de la literatura española coincide cronológicamente (y, en gran medida, estéticamente) con el más amplio concepto de «Modernidad» como categoría estética global. Esta Modernidad estética, que arranca en la segunda mitad del s. XIX en Francia, se define por un impulso rupturista («tradicción de la ruptura»: Paz, 1974) y por la progresiva conciencia de autonomía del arte, que culminará con las Vanguardias históricas del primer tercio del XX.

Como señala San José Lera (2007: 410-414), la música —ya encumbrada por Verlaine como fundamento prístino de la poesía— se perfila en estas primeras décadas como verdadera *avant-garde* en la que las demás artes encuentran un modelo de creación puramente autorreferencial: así lo verificará años después Valéry (1988a y 1988b), pero también Gerardo Diego en el ámbito hispánico y, sobre todo, Ortega y Gasset, que, en su influyente artículo «Musicalia» (1921), esboza ya el concepto de «deshumanización» a partir del ejemplo musical de Debussy. Para un estudio de las relaciones entre música y literatura en la poética simbolista, referencia fundamental para Debussy y antecedente de las posteriores derivaciones y correcciones formalistas de la Vanguardia, puede consultarse Balakian (1967), Hertz (1987) y Acquisto (2006), entre otros.

El énfasis en el formalismo intrínseco a la música fue promovido por los propios compositores, cuya estética se oponía de forma radical al sentimentalismo decimonónico. La diferencia de sensibilidades se materializará en una serie de cambios técnicos que dinamitarán los que habían sido, desde el s. XVII, cimientos inamovibles de la música occidental. El derrumbe de la «práctica común de la tonalidad» (Morgan, 1994: 17-24), que eliminaba la supeditación a la función tonal como eje conductor y estructural de una obra, fue el centro vertebrador de todas las innovaciones musicales, desde Debussy y la introducción de nuevas tonalidades ajenas al diatonismo occidental (escalas pentatónicas, cromáticas, hexatónicas; modos gregorianos) al atonalismo puro de Schönberg, pasando por los experimentos politonales de Bartók, Stravinsky, Ravel o Manuel de Falla.

es que falta todavía un modelo teórico sólido y definido aplicable a los textos concretos. En los años setenta los trabajos se enfocaron a delimitar el campo de acción de la disciplina y legitimarla como rama de la Literatura comparda (Brown, 1970; Scher, 1970; Cupers, 1979). Aparte de la obra pionera de Brown, referencias fundamentales en la teoría del comparatismo músico literario son Brown (1953, 2000), Scher (1970), Cupers (1988), Backes (1994) y Finck (2004). Frente a una línea semiológica centrada en la comparación a nivel abstracto de los lenguajes verbal y musical (Ruwet, 1972; Nattiez, 1990, 2010; Alonso, 2001), los trabajos más frecuentes atienden a épocas, autores u obras determinadas sin una metodología común previa (Barricelli, 1988; Escal, 1990; Brunel, 1991 y 1997; Scher, 1992; Coste, 2003, entre tantos otros). Panorámicas y estados de la cuestión sintéticos pueden consultarse en Claudon (1987), Piette (1987) y Villanueva (2014).

Como observó más tarde el crítico y musicólogo del 27, Adolfo Salazar (1939: 105 y ss.), se trataba de una vuelta a una especie de «primitivismo» donde la no codificación funcional de sonidos devolvía a estos su carácter autónomo y absoluto. Rota la tiranía de la tonalidad, la música se abrió paso a formas abiertas y estáticas donde los desarrollos de grandes macroestructuras fueron sustituidos por yuxtaposiciones de células motívicas independientes y sin articulación jerárquica; se exploró la armonía en sus dimensiones cromáticas, se experimentó con el timbre y se trabajó la alteración y violación de la regularidad rítmica.

En España, la vanguardia musical, aunque opacada históricamente por la literaria, fue temprana y verdaderamente activa. Por primera vez desde el Renacimiento, el país se incorpora a la efervescencia cultural que latía en Europa e inicia una cruzada artística en nombre del Arte Nuevo.

Este Arte Nuevo proponía un espacio integrador de todas las artes en el que la música asume un lugar de relevancia máxima. Desde comienzos de siglo, un fuerte impulso regeneracionista alienta la reactivación de la vida musical en todos los órdenes: creación de sociedades sinfónicas y camerísticas, difusión teórica y crítica desde revistas (*Revista Musical Hispano-Americana*, *La Gaceta Literaria*, *Alfar*, *Revista de Occidente*) y prensa diaria (artículos de Salazar en *El Sol*, artículos de Julio Gómez en *El Liberal*, de Víctor Espinós en *La Época*, etc.) y completos programas pedagógicos auspiciados por la Institución Libre de Enseñanza (*vid.* Casares Rodicio, 2002 y, sobre todo, Palacios, 2008).

A este respecto, desempeñó un papel fundamental la Residencia de Estudiantes, a la que Lorca se incorpora en 1919. En ella se celebraron numerosos conciertos y se impartieron lecciones y conferencias por los grandes compositores y músicos de vanguardia europeos (Wanda Landowska, Poulenc, Ravel, Milhaud, Stravinsky, Falla). La Residencia fue, además, centro de convivencia y retroalimentación entre músicos, poetas, artistas y otras figuras de la cultura, quienes improvisaban veladas nocturnas en torno al piano o la guitarra alternando indistintamente la música ligera con la gran música culta del momento y el interés por la tradición y folclore nacional (*vid.* Persia, 1986 y Presas, 2009).

El estimulante clima intelectual propició la actividad composicional entre los jóvenes músicos, especialmente en Madrid y Barcelona, con Manuel de Falla como guía. Al igual que su homónima literaria, la Generación musical del 27 se caracterizó por la conciliación entre universalidad —apertura a Europa y recepción de los principios y novedades técnicas más destacadas, especialmente desde el ámbito francés— y tradición, con una entusiasmada atención al folclore y al pasado musical como fuente inspiradora⁶.

⁶ Para ampliar la información sobre la Generación del 27 musical, *vid.* Casares Rodicio (2002), Palacios (2008), Sánchez de Andrés (2009) y los volúmenes colectivos editados por Casares Rodicio (1986), Suárez-Pajares (2002), Nagore, Sánchez y Torres (2009) y García, Martínez y Ruiz (2010).

La recuperación de la tradición, tanto de las formas populares como de las formas cultas, era paralela al nuevo nacionalismo musical europeo —*El amor brujo* (1915) o *El sombrero de tres picos* (1919) de Falla, los trabajos de Bartók y Kodály, *Le sacrée du printemps* (1913) de Stravinsky— y al posterior Neoclasicismo en España por Falla (*Retablo de Maese Pedro*, 1924; *Concerto para clave*, 1926), o por su discípulo Ernesto Halffter y su *Sinfonietta* (Premio Nacional de Música en 1925). Tenía además su correlato literario en el neopopularismo de Lorca, Alberti o Diego y el neogongorismo que toma fuerza en torno a esos mismos años⁷. La revitalización del folclore desde la Vanguardia es el otro pilar definidor de la estética de *Canciones* y se materializa en la presencia intertextual de los cancioneros tradicionales y el folclore popular; la extensión de este trabajo no me permite ocuparme ahora de esta otra dimensión del poemario.

2. MÚSICAS DESDE FUERA: TÍTULOS Y DEDICATORIAS EN *CANCIONES* (1927)

Ya desde el título, el poemario remite a la música como clave interpretativa y orientación de lectura. «Canciones» aquí enlaza con los cancioneros musicales y, más que de una forma definida (como la canción italiana en estancias), se trata de una denominación genérica para la «composición que, por estar en verso, puede cantarse» (*Autoridades, s.v. canción*)⁸.

Otra serie de paratextos internos vuelve, de nuevo, a realzar la condición musical del libro: me refiero a los títulos de poemas y secciones, por un lado, y a las dedicatorias, por otro.

En cuanto a los primeros, es conocida la tendencia de Lorca a los calcos estructurales y el consiguiente título musical en la producción más temprana (*Poemas y prosas de juventud* anteriores a 1919; *Impresiones y paisajes*, 1919; *Libro*

⁷ A ello se le unía, en el ámbito científico español, el potente incentivo del Centro de Estudios Históricos de Menéndez Pidal y la investigación musicológica que financiaba. Las investigaciones pioneras de Pedrell a finales del s. XIX fueron continuadas con la edición de varios cancioneros regionales como el de Olmeda para Burgos (1903), el de Ledesma para Salamanca (1907) o el de Martínez Torner para Asturias (1920); por su parte, el *Cancionero de Palacio* editado por Asenjo Barbieri (1890) despertó un interés creciente por los cancioneros cultos y la música renacentista española, al que siguieron la edición del *Cancionero de Upsala* por Mitjana (1909) y la de otras colecciones siglodoristas por musicólogos como Bal y Gay o Martínez Torner. Para ampliar el estudio del folclore musical a lo largo del s. XX, *vid.* Larrea Palacín (1961) o las investigaciones sobre lírica popular de la Fundación Machado y Fundación Menéndez Pidal.

⁸ Esta misma acepción es la que apunta el hermano del poeta: «Aquí, en este libro, canción se identifica más bien con el alcance y la extensión que la palabra tiene en los cancioneros musicales, si bien no creo que esta relación entrase de manera consciente en el ánimo de Federico. Y, no obstante, en estas canciones poetizadas, y conservada su esencia musical, late, disminuido por un propósito más claro de refinamiento artístico, un eco, con frecuencia discernible, de raíz popular» (García Lorca, 1980: 198).

de poemas, 1921)⁹. Pero, en el libro de 1927, no se trata tanto de un calco como de una evocación impresionista, designaciones poco acotadoras que indican un carácter tonal o atmosférico general. De las once secciones en las que se divide el poemario, tres se nombran explícitamente con el sustantivo «Canciones», seguido de un complemento descriptivo: «Canciones para niños» (III), «Canciones de luna» (VII), «Canciones para terminar» (XI). A ellas se puede sumar la sección IV, «Andaluzas», con evidente elipsis del núcleo sintagmático¹⁰.

Por otro lado, la segunda sección, «Nocturnos de la ventana», aparte de dar la clave temática conductora de la serie —la noche—, hace un uso sustantivo de «nocturno» como término musical: en efecto, los poemas aquí agrupados responden al carácter intimista y melancólico de estas piezas para piano herederas del romanticismo —frente al impersonalismo dominante en el libro, especialmente en la primera parte, la voz lírica adopta siempre la primera persona— y comparten una atmósfera semántica y tonal de evocación nocturna, con una serie de motivos conectados: luna, agua, viento.

Las demás secciones tienen títulos temáticos (V, VIII-IX-X), mientras que la primera, «Teorías», alude a su carácter prologal como presentación panorámica del resto del libro.

En cuanto a los títulos musicales de los poemas, la mayoría de ellos recoge otra vez el genérico «canción» acompañado de un complemento definidor: «Canción de las siete doncellas», «La canción del colegial», «Canción con movimiento» (I); «Canción china de Europa», «Cancioncilla sevillana», «Canción cantada», «Canción tonta» (III); «Canción del jinete (1860)», «Canción del jinete» (IV); «Canción del mariquita», «Árbol de canción» —aquí «canción» es el complemento— (VI); «Cancioncilla del primer deseo» (X); «Canción de noviembre y abril», «Canción inútil», «Canción del naranjo seco», «Canción del día que se va» (XI). Otros, son referencias a piezas musicales que, más que aludir a una forma fija, definen un carácter tonal o temático: «Nocturno esquemático» (I); «Ribereñas» (VI); «Madrigalillo» y «Preludio» (X).¹¹ Finalmente, el quinto poe-

⁹ Esta faceta neorromántica y modernista del primer Lorca es, junto a la dimensión folclorista y más andalucista, en la que la crítica ha hecho mayor énfasis a la hora de estudiar las relaciones músico-literarias (especialmente el influjo de Debussy) en la poesía del granadino. Vid. Lozano Miralles (1990), Maurer (1994), Sanz Hermida (1998), Artero Fernández-Montesinos (1999: 233-242), Soria Olmedo (2004: 246-252), Cavia (2005), Martínez Pérsico (2008) y San José Lera (2012).

¹⁰ «Canciones de luna» puede ser, a la vez, un juego paronomásico con «Canciones de cuna», reforzado por la contigüidad de campos semánticos entre *luna/ cuna* (noche/ sueño) y el hecho de que el segundo poema («Dos lunas de tarde») esté dedicado a su hermana pequeña y a la amiga de esta. Además, el carácter narrativo e infantil de la serie casa con la visión lorquiana de las nanas como canciones, en apariencia, amables y placenteras, que esconden un sentido oscuro y trágico.

¹¹ «Ribereñas» es un adjetivo regional o geográfico sustantivado, del tipo «malagueñas», «sevillanas»... El núcleo original elidido puede ser «coplas» o propiamente «canciones», según el título del poemario.

ma de la sección V, «Tres retratos con sombra» —que consta de tres poemas dedicados a un artista, seguidos de un poema especular mitológico— se titula «Debussy», músico especialmente querido por Lorca y cuya estética resulta fundamental en la poética temprana del granadino (*vid. supra*, nota 8).

Por último, la intertextualidad musical externa se evidencia en las dedicatorias de poemas, entre las que encontramos dos destinadas a músicos profesionales: Gustavo Durán («Friso») y Ernesto Halffter («Cortaron tres árboles»). Ayudan estas a reconstruir las amistades y el entorno en el que se movía por aquellos años Federico: tanto Durán como Ernesto Halffter mantuvieron correspondencia con el poeta, estaban vinculados a la Residencia de Estudiantes y formaban parte del llamado «Grupo de Madrid», vanguardia musical del país, junto al «Grupo de Barcelona». Con su *Sinfonietta*, Premio Nacional de Música en 1925, Halffter, que fue alumno de Falla y apadrinado de Salazar, se convirtió en la promesa y emblema de la Generación musical del 27.

Una tercera dedicatoria, «a Mademoiselle Teresita Guillén tocando su piano de seis notas» (en «El lagarto está llorando»), pone explícitamente una nota musical al libro y recuerda de cerca las palabras de Gerardo Diego en su reseña a este:

Ha dicho, reseñando estas *Canciones*, Juan Chabás, que parecen escritas en dos planos, para dos voces. Exacto, muchas de ellas. O también para ser tocadas por dos hermanitas a cuatro manos —pero en total dos o cuatro dedos lo más— (Diego, 1927: 381).

Esta dedicatoria a la hija de Jorge Guillén, niña entonces, pone en contacto la música y su omnipresencia en el libro con otra de las claves de este, la infancia (aspecto que no es ahora objeto de consideración).

3. MÚSICAS DESDE DENTRO: RECURSOS DEL MÚSICO

Más allá de los paratextos y evidencias exteriores, una musicalidad esencial y decantada define el libro *Canciones* desde su entraña estructural. No se trata de una observación gratuita o impresionista, destinada a alabar las riquezas eufónicas del verso lorquiano: lo que quiero subrayar es cómo, desde la forma y desde el contenido, se cumple internamente la concepción musical que anuncia el título.

Principio compositivo: el contraste como avance

En primer lugar, llamo la atención sobre el principio constructor de similitud y contraste. Si bien los recursos paralelísticos y contrastantes son propios de la literatura, lo son en menor grado que en la música, y no solo eso: mientras que en la poesía el contraste depende de la preferencia del autor, en

la música se hace necesario para el avance de la obra (Brown, 1987: 122). La sistematicidad característica de la poesía lorquiana, especialmente en este libro, construido a base de repeticiones y variaciones alternadas con materia contrastante, delata un proceder musical de fondo muy claro¹².

Estos contrastes alternos son de muy diverso tipo y se solapan unos con otros. Hay contrastes discursivos, en los que se enfrenta narratividad a lirismo («Arbolé, arbolé»), estribillo a mudanza («Canción del jinete. 1860», «Naranja y limón»), e incluso puntos de vista distintos dentro de un mismo yo lírico; así en «Canción del naranjo seco», donde la apelación exterior del estribillo:

Leñador.
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas (vv. 1-4),

da paso al monólogo interior en el cuerpo del poema:

¿Por qué nací entre espejos?
El día me da vueltas.
Y la noche me copia
en todas sus estrellas (vv. 5-8)¹³.

Hay también diversificación tímbrica a partir de la dramatización y enfrentamiento de dos voces (piénsese en la recitación oral) en poemas como «Canción tonta», «Narciso» (de «Tres retratos con sombra»), «Escena», «Agua, dónde vas» o «El niño mudo»:

En una gota de agua
buscaba su voz el niño.
*No la quiero para hablar;
me haré con ella un anillo
que llevará mi silencio
en su dedo pequeñito.*
En una gota de agua
buscaba su voz el niño
(«El niño mudo», vv. 3-10; cursiva mía).

Y hay, por último, frecuentísimos contrastes temáticos o motivicos: el sábadado como pórtico inaugural y esperanzador frente al domingo acabado y frus-

¹² Ello no necesariamente significa que este método compositivo exprese una voluntad explícita de asemejar la literatura a la música: aparte del clima interartístico propio de las vanguardias, que propicia este tipo de acercamientos entre las artes, es muy posible que Lorca interiorizase desde muy joven esta técnica creadora a partir de las lecciones de Composición de Antonio Segura, en una etapa previa a la vocación literaria.

¹³ Cito siempre *Canciones* por la edición de García Posada (García Lorca, 1998b, I).

trado en «Canción del colegial», la noche frente al día en «Balanza», corazón-mañana frente a ruiseñor-tarde en «Cancioncilla del primer deseo», el grano y la juventud frente al ciprés y la vejez en «Madrigalillo», o los meses que le dan título en «Canción de noviembre y abril».

Destaca especialmente el uso contrastante de los paréntesis (Yahni, 1980), que despliegan un riquísimo abanico de matices en la focalización de la voz lírica: algunos son especies de acotaciones ambientales («La calle de los mudos», «Ribereñas») y otros funcionan con sentido estructural («Naranja y limón»), pero la mayoría, aun con otras funciones, establece dos discursos paralelos: uno objetivo exteriorista (a veces en forma de apelación a un interlocutor) y otro subjetivo, el parentético, que suele encerrar el fondo y sentido del poema¹⁴. Los ejemplos son abundantísimos; véase, como caso paradigmático, el primero de los «Nocturnos de la ventana»:

Alta va la luna.
Bajo corre el viento.

(Mis largas miradas,
exploran el cielo.)

Luna sobre el agua.
Luna bajo el viento.

(Mis cortas miradas,
exploran el suelo) (vv. 1-8);

o el minimalista «Eco», en la línea del haiku:

Ya se ha abierto
la flor de la aurora.

(¿Recuerdas,
el fondo de la tarde?)

El nardo de la luna
derrama su olor frío.

(¿Recuerdas
la mirada de agosto?).

Otros tantos ejemplos ofrecen «Cortaron tres árboles», «Lunes, miércoles y viernes», «El niño loco», «Cancioncilla del primer deseo», «Desposorio» o «Madrigalillo». A veces, además, la exclamación sustituye al paréntesis en su función difónica, como en «El espejo engañoso» o en «Huerto de marzo»:

¹⁴ El caso de «Ribereñas» es, a la vez, un ejemplo de lo que Scher (1970:152) llama «Word Music», un intento de reproducir, mediante la fonética, la música. Aquí, el poema incluye en paréntesis la onomatopeya de las campanas alternada con el discurso directo del poema (que explicita ya el subtítulo): «Dicen que tienes cara / (Balalán) /de luna llena. /(balalán)/ Cuantas campanas ¿oyes?! / (balalán) / No me dejan» (vv. 1-7).

Mi manzano,
tiene ya sombra y pájaros.

¡Qué brinco da mi sueño
de la luna al viento! (vv. 1-4).

Por último, de una forma mucho menos evidente y sistemática, se puede intuir este sentido de alternancia contrastante en la propia ordenación de las secciones. Dejando aparte la primera, «Teorías» —especie de exposición prologal que presenta las líneas básicas desarrolladas después: ingenuidad infantil, pirueta vanguardista-lúdica y dimensión existencial que problematiza la identidad, el paso del tiempo y el amor—, y la última, «Canciones para terminar» —nueva recolección que enlaza con la primera, pero teñida ahora por un pesimismo subjetivo mucho más acusado, infiltrado a lo largo del poemario—, el resto de secciones establecen un juego de contrastes y remisiones internas, de modo que partes ligeras, con carácter de *scherzo* jugueteón y ritmo vivo —«Canciones para niños» (III), «Eros con bastón» (VIII)—, son contiguas a otras mucho más estáticas y de hondura ontológica muy marcada, enlazadas por su carácter nocturno u onírico —«Nocturnos de la ventana» (II), «Canciones de luna» (VII), «Trasmundo» (IX)—¹⁵.

Otras secciones resultan más ambiguas, como «Andaluzas» (IV), «Juegos» (VI) o «Amor» (X), mientras que la quinta, «Tres retratos con sombra», parece un centro de reposo o descanso, con tres poemas dobles y paralelos a modo de cuestionamientos de poéticas.

Construcción de la voz lírica: canto vs. silencio

Al lado del procedimiento técnico de repetición contrastada, existe un segundo elemento, no ya estructural, sino temático (*Verbal Music*), que refuerza la naturaleza musical del libro desde su fondo esencial. Se trata de la construcción de la voz poética y, a la vez, de la identidad ontológica, pues en Lorca se implican siempre la una a la otra. Esta veta metaliteraria, desplegada en las facetas vitales del amor y el paso del tiempo es, en el fondo, el esqueleto de todo el libro.

La tematización de la voz lírica y la impotencia expresiva («Notó que ya no le quedaba/ en la boca más que una palabra», «Suicidio», vv. 5-6) se lleva a cabo mediante la dicotomía canto *vs.* silencio, que es metáfora de la frus-

¹⁵ Estas secciones, aun en su unicidad, no son equivalentes a las inéditas *Suites* (de las que, por cierto, muchas veces se desgajan poemas y pasan a *Canciones*, y con las cuales comparten las secciones nombradas la atmósfera onírica y estática, presente también en la obra teatral *Así que pasen cinco años*). Reunidas y organizadas *a posteriori*, la trabazón temática y especialmente formal de *Canciones* es mucho menos sistemática que en aquellas, donde se parte del principio de tema y variaciones. Sobre *Suites*, véase la introducción a la edición de Mario Hernández (1981) y Andrés Belamich (1983).

tración. Esta reflexión metapoética aparece en el tríptico central de los poemas-retrato, vinculado a la poética simbolista; así en «Verlaine»:

La canción,
que nunca diré,
se ha dormido en mis labios.
La canción,
que nunca diré («Verlaine», vv. 1-5);

pero se filtra a lo largo del poemario desde la primera sección, explícitamente en «El canto quiere ser luz». Aquí, la sinestesia luz-sonido (en claro diálogo con otros poemas del libro como «Canción de las siete doncellas» y «Debussy», del tríptico citado) permite desarrollar la problematización de la voz del yo y su pugna por salir de la oscuridad, por materializarse: [La luz] «En sus límites de ópalo / se encuentra ella misma/ y vuelve» (vv. 5-7).

La aspiración al canto como clave identitaria vuelve a aparecer expresamente en la sección «Trasmundo», donde un acentuado intimismo remite a la atmósfera hermética de las *Suites*. El léxico del sonido impotente o negativo contamina, mediante hipálage, el paisaje de «Malestar y noche»: «cielo balbuciente» (v. 3), «aire tartamudo» (v. 4). Y esa canción *no nata* («pespunte de seda virgen / tu canción», vv. 14-15) reaparece en «El niño mudo», donde la proyección distanciadora del yo en una tercera persona (este «niño mudo») camufla la dolorosa conciencia del no ser:

El niño busca su voz
(La tenía el rey de los grillos)
En una gota de agua
Buscaba su voz el niño.
(...)
(La voz cautiva, a lo lejos,
Se ponía un traje de grillo) (vv. 1-4, 11-12).

El poema que abre la última sección, «De otro modo», condensa en su última estrofa la desorientación existencial irresuelta que se ha arrastrado a lo largo del libro, y lo hace, de nuevo, a través de la alusión musical:

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
Entre los juncos y la baja tarde,
¡qué raro que me llame Federico! (vv. 9-12).

3. EL CANTO QUIERE SER LUZ: VANGUARDIA MUSICAL EN *CANCIONES*

Armonía ambigua: bitonalidad

Junto a la composición por similitud y contraste, existe un segundo rasgo en la construcción musical de *Canciones* que está ya específicamente relacio-

nado con las innovaciones técnicas del s. XX. Me refiero al tratamiento simultáneo de dos voces. Los primeros reseñadores (Chabás, 1927; Diego, 1927)¹⁶ apuntaron ya la dualidad ambigua del libro, que solapa una apariencia frívola y alegre con una corriente velada y honda, impregnada de agudo dolor existencial: «La emoción tiene planos de sombra y luz. Musicalidad y luminosidad: Corre un agua profunda por debajo de su primer río, entraña fluida (rumor hondo, oscuro) de la fuente alta que oímos brotar primero»¹⁷.

En música y de forma general, a la técnica de dos voces contrapuestas que se simultanean de forma concordante se la denomina *contrapunto*. En puridad, cualquier mecanismo armónico (simultaneidad de material distinto) es imposible en literatura (Brown, 1987: 39), a excepción del teatro. Sin embargo, creo que es posible hablar de armonía en el sentido técnico musical en casos en los que el material semántico de la lengua entra en clara disociación con el significante o forma; es decir, se «simultanean» dos sentidos desde diferentes mecanismos¹⁸.

Más que contrapunto, que implicaría una «reconciliación» o «concordancia» de las dos voces, creo más adecuado hablar aquí de *bitonalidad*, tal y como se practica en la música del primer XX: no son dos voces las que se oponen, sino dos principios formuladores que interpretan un mismo motivo de forma distinta (así como cada tonalidad estructura los mismos sonidos de una manera diferente). Las dos «tonalidades» conviven en el libro sin una reconciliación, no hay una clave directora que conduzca la obra; se confunden, se enmascaran una a otra, pero la lucha no se resuelve nunca.

Esta ambigüedad continuada está muy próxima a las innovaciones tonales que se estaban trabajando en la música del momento. Desde Debussy, los compositores introducen nuevas escalas diferentes a la diatónica, a veces combinadas en una misma obra, de modo que no es posible determinar una tonalidad directriz que la oriente estructuralmente: la misma disonancia no resuelta, estática y sin conclusión de, por ejemplo, los *Dúos para dos violines* de Bartók, es la que hallamos también en las *Canciones* lorquianas¹⁹.

Ahora bien, esta disonancia esencial del libro lorquiano —disonancia que Hugo Friedrich, citando a Stravinsky, considera definidora de la poesía mo-

¹⁶ Vid. también Chabás, Juan. Reseña de *Canciones* en «Resumen literario: Noticias literarias, libros nuevos, revistas», *La Libertad*. 27 de mayo, 1927, p.6.

¹⁷ Chabás (p. 6), referencia completa *supra* nota 16. Por eso creo absolutamente errónea la afirmación de Higginbotham respecto a este libro: «The mood of *Canciones* is one a play; it is Lorca's only work that expresses a simple *joie de vivre*» (Higginbotham, 1988: 197).

¹⁸ A propósito de *Canciones* señala Díaz-Plaja: «Fijémonos ahora en la dualidad con que se produce una obra poética en la que la intención y el decir caminan por planos distintos» (1948: 105).

¹⁹ Béla Bartók (Hungría, 1881- New York, 1945), compositor húngaro y etnomusicólogo. Sus investigaciones sobre la música folclórica de la Europa Occidental, en solitario o en colaboración con Kodály, son fundamentales para la historia de la Etnomusicología. El material folclórico, a su vez, constituye la base de su obra de creación y, como en la de Falla, está integrado en un sistema compositivo vanguardista, cada vez más depurado y perfeccionado.

derna (1974: 21)— no es solo un rasgo de época, sino rasgo idiosincrásico de la poesía del granadino. A este respecto, es interesante recordar su conferencia sobre las canciones de cuna (García Lorca, 1998b, IV: 115-116), en la que precisamente destaca como característica singular de las nanas españolas la hechizante contradicción entre la melodía envolvente y conductora del sueño (apariciencia, superficie, forma) y el texto de la canción (semántica profunda desde el laconismo elíptico). La simultaneidad disonante de melodía y letra, que tanto fascinaba al poeta en estos cantos tradicionales es equivalente a la que él mismo practica en su poesía.

La sombra de Debussy

El *agua profunda* de la que habla Chabás (1927)²⁰ y que corre bajo el divertimento alegre y juguetón de la superficie es, incluso en su desasosiego a veces patético, absolutamente moderna y autorreferencial. Nacida o no de la experiencia personal, en el poemario se nos muestra autónoma e imposible de explicar a través de la lógica de la realidad. Paradigmático es, al respecto, «Malestar y noche», de «Trasmundo», donde un malestar casi cósmico está referido a través de una expresión vacía del significado ordinario, y que utiliza la sugestión fónica de la propia palabra:

Abejaruco.
Uco uco uco uco.
Abejaruco (vv.17-19).

La creación de un mundo poético autónomo en el que la forma, el significante por sí mismo, es capaz de «decir», prescindiendo de las relaciones semánticas de la lengua, enlaza directamente con la cosmovisión simbolista. La concepción de un universo cifrado en el que la «magia del lenguaje», su «poder conjurador» (Friedrich, 1974: 69), ilumina las correspondencias latentes en la naturaleza tiene su modelo cardinal en la música, tal y como propuso Verlaine. La poética del francés es asumida por otro francés, esta vez músico: Claude-A. Debussy; no es casual entonces que, de los «Tres retratos con sombra» de *Canciones*, el primero y el tercero estén dedicados precisamente, como réplicas especulares uno de otro, a Verlaine y Debussy²¹.

A Lorca, dada su formación musical primera, es el músico y no tanto el poeta quien le abre la puerta al mundo de las secretas analogías. La huella impresionista es especialmente importante en la etapa juvenil (*vid. supra*, nota 8) y se alarga hasta, aproximadamente, 1926; *Canciones* es un libro todo él atravesado,

²⁰ *Vid. supra* nota 16.

²¹ *Vid. Sanz Hermida* (1998), que hace un exhaustivo análisis del poema «Debussy» en clave simbolista.

al lado de otros materiales heterogéneos y ya de forma mucho más integrada que en las obras primeras, por un *debussismo* palmario. En un análisis más técnico, el impresionismo se manifiesta literariamente en tres grandes aspectos: metáforas sonoras y sinestesia, acordes semánticos por correlación y modulaciones cromáticas. Para las relaciones entre Impresionismo musical y Simbolismo poético desde el enfoque literario, véase el trabajo de Cupers (1971).

En un primer nivel, se produce la «musicalización» del universo a través de metáforas e imágenes sonoras de la naturaleza. Dejando a un lado la hipersensorialidad lorquiana en otros ámbitos, son numerosos los ejemplos de *Canciones* en los que aparecen objetos naturales sonoros —animales, ruidos ambientales y paisajísticos— que intentan, como en la música debussyana, reconstruir atmósferas y sugerir, activar las correspondencias secretas sin explicitar. Así, el canto del grillo en «Canción china en Europa», el mar que canta en «Caracola» y «El espejo engañoso», los surtidores de «Granada y 1850», el croar de las ranas en «Tarde» o el rumor en sordina del agua y el viento entre los árboles de «Preludio»²².

Especialmente importante es la sonorización en los retratos ya mencionados de «Verlaine» y «Debussy» (con sus respectivas sombras: «Baco» y «Narciso»), que comparten un mismo ambiente nocturno y acuático, extremadamente sensorial. Esta sensorialidad desplegada está interconectada por el eje sinestésico luz-sonido («Cien grillos quieren *dorar/ la luz* de la cañavera»: «Debussy», vv. 9-10), que vuelve a ser metáfora de la aspiración poética, en oposición a sombra-silencio («Mi sombra va silenciosa / por el agua de la acequia»: *Id.*, vv. 1-2).

La visualización de la música —o sonorización de la luz—, en el afán simbolista de corporeizar y revelar lo irrevelable, remite además a otros poemas del libro: «Canción de las siete doncellas (Teoría del arco iris)», con la que se abre *Canciones*, «El canto quiere ser luz» (I) y «Canción del día que se va» (XI), que cierra el poemario. De esta forma, un arco vertebral metapoético (secciones I, V, XI) hilvana, a través del canto anhelado, el conjunto heterogéneo de poemas.

Muy próximo a la sinestesia están los que llamo «acordes semánticos por correlación». Artero Fernández-Montesinos (1999: 236) habla de los «acordes» sinestésicos creados en *Impresiones y paisajes* a través de yuxtaposiciones sintagmáticas. En *Canciones*, el proceso es ligeramente más refinado y limpio: se establecen series paralelas de sustantivos que, por la iteración estructural, se contaminan del sentido de la palabra contigua en la serie: de este modo, al final del poema, un solo sustantivo acumula, simultáneamente, significados distintos.

Es lo que sucede en «Balanza» (Noche-estatismo-arriba / Día-dinamismo-abajo), «Canción con movimiento» (Ayer-azul-fuego-memoria / Mañana-blan-

²² El poema «Granada y 1850» es característicamente debussyano y está muy próximo al marco lírico creado por Lorca en la conferencia sobre Soto de Rojas, de 1926 (1998b, IV: 78-87). En ella se hace un retrato de la ciudad en clave impresionista y profundamente sensorial.

co-morado-hermetismo / Hoy-flor adormecida- corazón que salta: angustia contradictoria entre ambos vértices), «Cancioncilla del primer deseo» (mañana-yo-corazón / tarde-voz-ruiseñor), «Madrigalillo» (presente-granados-corazón nuevo / futuro-cipreses-corazón viejo), «Ansia de estatua» (rumor-aromadolor-batalla) y «Friso» (Tierra-niñas-largas colas / Cielo-mancebos-luna), donde la simultaneidad se establece incluso visualmente (lo que remite, a su vez, a las experimentaciones de la Vanguardia literaria en la disposición textual y la tipografía):

FRISO

tierra

Las niñas de la brisa
van con sus largas colas.

cielo

Los mancebos del aire
saltan sobre la luna.

No obstante, el modelo más perfecto es el que encontramos en «Nocturno esquemático», poema de tres versos trimembres, cuyos sustantivos se relacionan verticalmente a modo de acordes:

Hinojo, serpiente y junco.
Aroma, rastro y penumbra.
Aire, tierra y soledad.

(La escala llega a la luna)

Su posición en la sección introductoria «Teorías» y el propio título, *esquemático*, refuerzan su carácter de poema-modelo para la técnica de correlaciones usada a lo largo del libro. «Nocturno esquemático» se cierra, además, con un cuarto verso parentético que remite a la posibilidad infinita de multiplicar estos «acordes»: «la escala llega a la luna». En este caso, las correlaciones semánticas están muy cerca de los acordes paralelos debussyanos que, repetidos exponencialmente y desprendidos de su gramática tonal, establecen un clima estático donde la armonía se ha convertido en un valor cromático independiente.

El «sentimiento del color del acorde» es, para Salazar (1939: 118), uno de los rasgos fundamentales de la música moderna. Con ensayos y precedentes a lo largo del s. XIX, las modulaciones y cromatismos —cambios de tonalidad— son la puerta a la revolución tonal de las primeras décadas del s. XX, y son igualmente adoptadas por Verlaine como referencia primordial en la poesía: *Car nous voulons la Nuance encor, / pas la Couleur, rien que la nuance!* («Art Poétique»). La *Nuance*, el matiz, la variación dinámica: se trata del tercer elemento impresionista que encontramos en *Canciones*, en forma de gradaciones y movimientos transicionales del tiempo (día-tarde-noche, estaciones del año).

El pendular balanceo entre día y noche en «Balanza», o entre día (vitalidad, plenitud amorosa) y tarde (melancolía introspectiva) en «Cancioncilla del

primer deseo»; la alternancia entre enero y marzo («Refrán») o noviembre y abril («Canción de noviembre y abril»); el cruce entre las gentes que *iban* con *guitarras alegres* y el otoño que viene amarillo en «Al oído de una muchacha», los saltos en abanico entre el ayer, el mañana y el hoy («Canción con movimiento»), del sábado al domingo («Canción del colegial») o del lunes al miércoles y viernes («Lunes, miércoles y viernes»): todos son matices modulantes que dinamizan cromáticamente (con sus respectivas notas sensoriales) el libro y que culminan en el poema final, «Canción del día que se va», con un intento frustrado de aprehender el momento crucial de la transición:

¡Qué trabajo me cuesta
dejarte marchar, día!
(...)
Desde Oriente a Occidente
llevo tu luz redonda.
Tu gran luz que sostiene
mi alma, en tensión aguda.
Desde Oriente a Occidente,
¡qué trabajo me cuesta
llevarte con tus pájaros
y tus brazos de viento! (vv. 1-2, 17-24).

Archipiélagos sonoros: el fragmento

El sentimiento de lo efímero, tan acusado y angustiosamente vivido en Lorca, se inscribe, de nuevo, en la esfera de la modernidad. Lo fragmentario, la brevedad instantánea, la tendencia disociativa del arte del s. XX supone en música el paso de la *unidad estructural* clásica a la *unidad de estilo, color y tratamiento* (Salazar, 1939: 115).

Es Debussy, también, el primero en iniciar una forma de composición basada en pequeñas células motívicas sin avance temático; no hay desarrollo, sino yuxtaposición de motivos que se repiten y varían, pero que nunca progresan hacia un punto conclusivo. Sucede en la música debussyana, pero también en la de Stravinsky, Satie, Ravel, Béla Bartók o Schönberg: el fragmento es el rasgo estilístico de la época.

En literatura triunfa también lo breve, desde las greguerías ramonianas al minimalismo del haiku, y *Canciones* participa igualmente del sentido moderno de lo fugaz. La predilección por el dístico —al menos un tercio de los poemas (33/ 91) lo utilizan como estrofa única y, combinado con otros esquemas, está presente en sesenta y uno—, el verso de arte menor (a veces reducido hasta el bisílabo: «Canción con movimiento», «Las gentes iban», «Cancioncilla del primer deseo»...), la concisión de los poemas (el más largo, «Arbolé, arbolé» tiene 30 versos, pero son frecuentes los de cuatro a ocho versos, siendo la media de doce o catorce) y la yuxtaposición discursiva que

prescinde de todo enlace sintáctico (entre tantos, «La canción del colegial», «Canción con movimiento», «Segundo aniversario» o «El espejo engañoso») responden a este espíritu moderno de lo mínimo y, en su trabazón global, alcanzan un ritmo sincopado muy próximo al que encontramos en *La consagración de la primavera*, en *El amor brujo* o en las estructuras-mosaico debussyanas.

El avance durativo de estas piezas consiste en el encadenamiento de motivos independientes e interconectados por repetición, sin ampliaciones temáticas. El sentido de la repetición como progreso en el tiempo (que alcanza su máxima expresión musical en el célebre *Bolero* de Ravel, 1928) es también el que conduce los poemas lorquianos de *Canciones* (si bien aquí intervienen otras fuentes como modelos de esta técnica: la lírica tradicional).

Todas estas formas de subrayar el sonido en sí mismo, así como las imágenes poéticas en la escritura (véanse «Friso», «Agosto», «Arlequín», «Paisaje» o, especialmente, los poemas de «Tres retratos con sombra»), producen una espacialización de artes esencialmente temporales como son la Literatura y la Música. La verticalidad suspendida que señala Scher respecto a la prosa de tema musical (1970: 155-156) funciona como un acercamiento a las artes visuales en un momento de aspiración interartística integral y revela, además, el sentimiento moderno del instante por encima del devenir.

Juego y humorismo musical

La concepción moderna del tiempo como fragmento efímero puede generar esa angustia baudelairiana que calladamente recorre *Canciones*. A la vez, sin embargo, la poética del instante suscita un posicionamiento lúdico e intrascendental que tiene su paradigma en el clima cultural de los felices años veinte.

Habla Ortega en *La deshumanización del arte* (1981: 47) de la comicidad como característica indefectible del nuevo arte; una comicidad resultante, no del contenido, sino de la propia percepción de sí mismo: el arte como broma. La deshumanización, la des-realización y el vaciamiento de patetismo personal dan lugar a este sentido intrascendente que vertebra la labor creadora del momento.

En la música, el pionero de tal concepción es Satie, quien, con títulos e indicaciones humorísticas y experiencia pianística en los *music halls*, fue tomado como referencia fundamental por Cocteau y el grupo francés de *Les Six*.

La vena distanciadora y autoparódica es igualmente una constante en la literatura española de los primeros veinte. Es precisamente esta dimensión la que aparece como «tonalidad superficial», evidente y primeramente perceptible en *Canciones*, según vimos arriba, y que lleva imbricada una fluencia oscura, «tonalidad subterránea», en su fondo. La ligereza festiva y juguetona está conseguida, como en las piezas de Satie y los franceses, mediante la parque-

dad expresiva, la sencillez de medios (poética minimalista) y la objetivación distanciada que considera Ortega primordial.

Ya las primeras reseñas de la época hicieron del humorismo un punto clave del libro y es particularmente Gerardo Diego, otro poeta-músico, el que lo explica en clave musical:

A veces, una instrumentación picante hace sonar, en nasales contrastes de grotescas sordinas y timbres al revés, la falsa ingenuidad buscada por las voces tiernas. Sigue siendo poesía de niños, pero de niños maleducados (Diego, 1927: 383).

Aparte de las observaciones sobre la ingenuidad voluntariamente infantil, me interesa resaltar la percepción sonora de una disonancia chirriante pretendidamente buscada. A lo largo de todo *Canciones* hay diseminadas diversas imágenes a modo de pirueta lúdica y de una ingenuidad sonriente:

Los niños se comen la luna
como si fuera una cereza.
(«Tiovivo», vv. 23-24)

El silencio mordido
por las ranas semeja
una gasa pintada
con lunaritos verdes.
(«Tarde», vv. 2-5)

La luna cuenta los perros
se equivoca y empieza de nuevo.
(«Baco», vv. 5-6).

En la misma línea, encontramos perspectivas sutilmente jocosas, como la adoptada en «Juan Ramón Jiménez» y «Canción del mariquita», o la modulación naif ya apuntada en «Canciones para niños» y poemas sueltos de otras secciones²³.

Pero el humor más *musical* es, sin duda, el exhibido en el poema «Riberreñas» y toda la sección de «Eros con bastón». Hablo de *humor musical* porque, como en la música, la comicidad está lograda a partir del contraste disonante. Términos antipoéticos y prosaicos, casi vulgares, del tipo:

Da los negros melones de tus pechos
al rumor de la misa («La soltera en misa»: vv. 7-8).

Como los calamares,
ciegas desnuda en tinta de perfume («Interior»: vv. 6-7).

Qué fea estabas, francesa («Nu»: v. 5).

²³ Además, existe un jugueteo chistoso en elementos paratextuales como los títulos de las secciones «Eros con bastón» (VIII) y «Juegos» (VI), o la dedicatoria de esta última: «Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel. En gros plan».

Oscilando
 —concha y loto a la vez—
 viene tu culo
 de Ceres en retórica de mármol («En Málaga»: vv. 6-9),

están insertos en una dicción de visos gongorinos (es la sección más cultista de todo el libro) que, como en «Ribereñas» —«Pero tus ojos... ¡ah! / (balalín) / Perdona, tus ojeras...»— juegan a romper la expectativa del lector, con un tono burlón casi agresivo, ante un poema de galantería amorosa convencional.

Estos quiebro en las expresiones y formas tradicionales a través de la disonancia y la parodia son similares a los que escuchamos, por ejemplo, en la *Sinfonietta* del ya nombrado Ernesto Halffter, especialmente en su excéntrico y divertido *Allegro giocoso* final²⁴. Con todo, este paralelismo en el mecanicismo humorístico revela más una confluencia *a posteriori*, dadas las coordenadas estéticas compartidas, que una inspiración compositiva en Lorca según el modelo musical²⁵.

En última instancia, la mirada grotesca antirromántica que se distancia y deforma la realidad está vinculada estrechamente a la proyección farsesca de los espectáculos coetáneos: el ballet stravinskiano de *Petrushka* (1911) y la *Histoire d'un soldat* (1918), *El sombrero de tres picos* (1919) y *El retablo de Maese Pedro* (1924) de Falla o ciertas piezas dramáticas del propio Lorca (el proyecto de *Los títeres de cachiporra*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín*) asumen un carácter de pantomima y muñequización del mundo muy próxima al de los poemas «Canción china en Europa», «Canción del mariquita», «La calle de los mudos» o «Susto en el comedor»²⁶.

²⁴ La comicidad es formal, consecuencia de una perspectiva distanciada, como señalaba Ortega en *La deshumanización del arte* (1981: 48). Ello no obsta para que, en estos poemas señalados, siga latiendo esa agonía de fondo que es intrínseca a la poesía lorquiana. No debe confundirse humorismo con banalidad: el *sarcasmo* (título de unas piezas para piano op. 17 de Prokofiev, de 1912-1914) como modalidad de aquel contiene en su fondo altas dosis de escepticismo y amargura. Para el humor en la música en general, *vid.* Casablanca (2014).

²⁵ La disonancia es un recurso básico y prácticamente el más importante para provocar la comicidad en la obra musical (cfr. Kramer, 1991). Sin embargo, no es privativo y también la literatura (si bien con un arsenal mucho más extenso de recursos, especialmente en el nivel semántico) se vale de ella para crear el mismo efecto.

²⁶ El elemento farsesco en relación con la ópera, ballets y pantomimas tiene una gran importancia en la obra lorquiana: desde la escritura de obras para títeres (*La niña que riega la albahaca...*, *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señorita Rosita*, *El retablillo de don Cristóbal*) y las colaboraciones con Falla en el montaje de estos (Soria Olmedo, 1986; Hernández, 1992) hasta la dirección de obras clásicas en La Barraca. *Vid.* también Maurer (1997) y Orringer (2011). La importancia de este aspecto es, por otra parte, una de las tantas confluencias del granadino con Manuel de Falla (Orringer, 2014).

4. A MODO DE CODA

Hay mucho de juego en *Canciones*, sí; pero no solo. Si se lee con atención y profundidad (como se debe leer toda poesía, toda obra literaria), la tipificación «zarzuelera» en la que muchas veces, incluso en ámbitos filológicos, se ha encasillado la obra lorquiana resulta, cuando menos, impertinente. No se trata de juzgar o comparar al Lorca de *Canciones* con el de *Poeta o Llanto*, sino de justificar filológicamente —esto es, desde el propio texto— una u otra afirmación. *Canciones* no es, ni mucho menos, un libro de inmadurez creativa; en su heterogeneidad, como he intentado mostrar, los poemas asumen la innovación vanguardista y el uso de procedimientos musicales desde una voz original y ya formada.

La música en Lorca es mucho más que la fascinación andalucista por el cante jondo o el debussismo casi impostado de libros primerizos (ámbitos en los que normalmente se ha centrado la crítica); por eso es necesario poner en relación un libro como *Canciones*, que destila todo él música, con el contexto musical de vanguardia, español y europeo, en el que se inscribe: junto a los cancioneros tradicionales —el otro gran formante musical que sustenta el poemario, del que aquí no he podido ocuparme y que, por otra parte, entra también dentro de la órbita vanguardista, en su reelaboración del folclore musical: Falla, Bartók, Stravinsky...—, las influencias y confluencias con la nueva música se hacen imprescindibles a la hora de explicar la poética de este libro, uno de los más olvidados de Federico García Lorca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acquisto, Joseph (2006). *French symbolist Poetry and the idea of music*. Aldershot – Burlington: Ashgate.
- Alonso, Silvia (2001). *Música, Literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Asenjo Barbieri, Francisco (ed.) (1890). *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI (Cancionero de Palacio)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta de los Huérfanos.
- Artero Fernández-Montesinos, Juan Manuel (1999). «El mundo sonoro de Federico García Lorca (un retrato con Debussy, la ópera, el silencio y otras sombras)», en Laura Dolfi (ed.), *Federico García Lorca e il suo tempo*. Roma: Bulzoni, pp. 233-249.
- Attademo, Luigi (2006). «La poetica musicale di Federico García Lorca nello specchio de *Canciones populares españolas*», *Studi Ispanici*. 1, pp. 221-238.
- Autoridades = Instituto de Investigación Rafael Lapesa. *Diccionarios de Autoridades*. Real Academia Española (ed.). < <http://web.frl.es/DA.html> > [ref. de 27/07/16]
- Backès, Jean-Louis (1994). *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris: PUF.
- Balakian, Anna (1967). *The Symbolist Movement*. New York: Random House.
- Barbero de la Blanca, Gabriel y David Barbero Consuegro (2000). «Aproximación a la estética musical de Federico García Lorca», en A. Soria Olmedo (ed.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación, pp. 400-411.

- Barricelli, Jean-Pierre (1988). *Melopoiesis: approaches to the study of Literature and Music*. New York: New York University Press.
- Belamich, Andrés (1983). «Introducción», en Federico García Lorca, *Suites*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Boretz, Elizabeth (1997). «Juegos de perspectiva y estructura en *Canciones*», *Romances Notes*. 37, 2, pp. 129-138.
- Brown, Calvin S. (1953). *Tones into Words. Musical compositions as Subjects of Poetry*. Athens: The University of Georgia Press.
- Brown, Calvin S. (1970). «The Relations between Music and Literature as a Field of Study», *Comparative Literature*. 22, 2, pp. 97-107.
- Brown, Calvin S. (1987). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hannover: University Press of New England. Primera edición de 1948.
- Brown, Calvin S. (2000). «Theoretical Foundations for the Study of Mutual Illumination of the Arts», en Jean-Louis Cupers y Ulrich Weisstein (eds.), *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*. Amsterdam: Rodopi, pp. 281-295.
- Brunel, Pierre (1991). *Basso continuo: musique et littérature mêlées*. París: PUF.
- Brunel, Pierre (1997). *Les Arpèges composés: musique et littérature*. París: Klincksieck.
- Casablanca, Benet (2014). *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Casares Rodicio, Emilio (coord.) (1986). *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: INAEM, pp. 52-63.
- Casares Rodicio, Emilio (1990). «La Generazione del '27, o la musica intorno a Lorca», en Antonio Trudu, *Federico García Lorca nella música contemporánea*. Milán: Edizioni Unicopli, pp. 55-85.
- Casares Rodicio, Emilio (2002). «La generación del 27 revisitada», en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.
- Claudon, Francis (1987). «Littérature et Musique», *Revue de Littérature Comparée*. Jul 1, 61:3, pp. 261-265.
- Coste, Claude (2003). *Les malheurs d'Orphée: Littérature et musique au XXe siècle*. París: L'Improviste.
- Cupers, Jean-Louis (1971). «Correspondance entre l'impressionnisme musical et le symbolisme littéraire», *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*. IV, pp. 199-224.
- Cupers, Jean-Louis (1979). «Études comparatives : les approches musico-littéraires. Essai de réflexion méthodologique», en A. Vermeylen (ed.), *La littérature et les autres arts*. París: Les Belles Lettres, pp. 63-103.
- Cupers, Jean-Louis (1988). *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*. Bruxelles: Publications de l'Université de Saint Louis.
- Devoto, Daniel (1980). «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de G.L.», en Idelfonso-Manuel Gil (coord.), *Federico García Lorca*. Taurus: Madrid, pp. 23-72. Primera ed. en la revista *Filología* de Buenos Aires (II, 3, 1950).
- Díaz-Plaja, Guillermo (1948). *Federico García Lorca: estudio crítico*. Buenos Aires: G. Kraft.
- Diego, Gerardo (1927). «Federico García Lorca: *Canciones*», *Revista de Occidente*. Julio-septiembre, XVII, pp. 380-383.
- Escal, Françoise (1990). *Contrepoints: Musique et Littérature*. París: Meïridiens-Klincksieck.
- Finck, Michèle (2004). *Poésie moderne et musique : «Vorrei e non vorrei». Essai de poétique du son*. París: Champion.
- Friedrich, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*. Joan Petit (trad.). Barcelona: Seix-Barral.

- García Gallardo, Cristóbal L., Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (coord.) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad.
- García Lorca, Federico (1927). *Canciones. 1921-1924*. Málaga: Imprenta Sur. Primer suplemento de *Litoral*.
- García Lorca, Federico (1986). *Canciones y Primeras Canciones*. Piero Menarini (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- García Lorca, Federico (1998a). *Canciones. 1921-1924*. Mario Hernández (ed.). Madrid: Alianza.
- García Lorca, Federico (1998b). *Obras completas*. Miguel García Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores, 4 vol.
- García Lorca, Francisco (1980). *Federico y su mundo*. Mario Hernández (ed.). Madrid: Alianza.
- Gareth Walters, David (1991). «“Comprendí. Pero no explico”»: Revelation and concealment in Lorca’s *Canciones*», *Bulletin of Hispanic studies*. 68, 2, pp. 265-280.
- Hernández, Mario (1981). «Introducción», en Federico García Lorca, *Primeras canciones; Seis poemas galegos; Poemas sueltos; Colección de canciones populares antiguas*. Madrid: Alianza.
- Hernández, Mario (1992). «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches de Frutos (ed.), *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Tabacalera – Consejo Superior de Investigación Científicas – Fundación Federico García Lorca, pp. 227-239.
- Hertz, David Michael (1987). *The Tuning of the World: Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Higginbotham, Virginia (1988). «Lorca’s Soundtrack: Music in the Structure of His Poetry and Plays», en C. Brian Morris (ed.), «*Cuando yo me muera ...*»: *Essays in Memory of Federico García Lorca*. Lanham, MD: UP of America, pp. 191-207.
- Kramer, Lawrence (1991). «“Tutto nel mondo è burla”: Humor in music?», en Steven Paul Scher (ed.), *Music and Text: critical inquiries*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press.
- Kramer, Lawrence (2002). «Música y literatura: Introducción», en Silvia Alonso (trad. y ed.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco / Libros, pp. 29-62.
- Larrea Palacín, Arcadio (1961). *La canción andaluza, ensayos de una etnología musical*. Jerez de la Frontera: Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos.
- Ledesma, Dámaso (ed.) (1907). *Folk-lore o Cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1930). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura o la poesía*, Luis Casanovas (trad.). Valencia: Sempere. Primera ed. de 1788.
- Lozano Miralles, Rafael (1990). «Impresiones y paisajes nel passaggio dalla musica alla scrittura», en Antonio Trudu, *Federico García Lorca nella música contemporánea*. Milán: Edizioni Unicopli, pp. 120-132.
- Martínez Pérsico, Marisa (2008). «Pentagrama de paisajes», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. 3, pp. 27-44.
- Martínez Torner, Eduardo (ed.) (1920). *Cancionero de la lírica popular asturiana*. Madrid: Tipografía Nieto y Cía.
- Maurer, Christopher (1986). «Lorca y las formas de la música», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 237-250.
- Maurer, Christopher (1994). «Ante todo, la música», en Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*. Christopher Mauer (ed.). Madrid: Cátedra, pp.16-21.
- Maurer, Christopher (1997). «García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los Ballets Russes», en Andrés Soria Olmedo (coord.), *La mirada joven: estudios sobre la*

- literatura juvenil de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, pp. 43-62.
- McKinlay, Neil C. (1999). «Clues that Confuse: Lorca's *Canciones*», *Romance Studies*. 17, 1, pp. 75-88.
- Mitjana, Rafael (ed.) (1909). *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI: Cancionero de Upsala*. Uppsala: Akademiska Bokförlaget.
- Morgan, Robert P. (1994). *La música del siglo XX*. Patricia Rojo (trad.). Madrid: Akal Música.
- Nagore, María de, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (2010). *La Musique, les images et les mots*. Québec: Métissages.
- Olmeda, Federico (ed.) (1903). *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla: Librería Editorial de María Auxiliadora, costeada por la Diputación Provincial de Burgos.
- Onís, Federico de (1986). «Lorca, folklorista», en Emilio Casares Rodicio (coord.), *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: INAEM, pp. 84-88. Primera ed. *Revista Hispánica Moderna*. 3-4, 1940.
- Orringer, Nelson R. (2006). «El impacto del creacionismo en *Canciones* de García Lorca», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*. 24, 2, pp. 357-374.
- Orringer, Nelson R. (2011). «Married Temptresses in Falla and Lorca», *Bulletin of Spanish Studies*. 88, Noviembre, 2011, pp. 201-217.
- Orringer, Nelson R. (2014). *Lorca in Tune with Falla: Literary and Musical Interludes*. Toronto: University of Toronto P.
- Ortega y Gasset, José (1921). «Musicalia I y II», *El Espectador*, III. Madrid: Calpe, pp. 309-313. Primera ed. en *El Sol*. 8 y 24 marzo, 1921.
- Ortega y Gasset, José (1981). «La deshumanización del arte», en José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, pp. 11-54. Primera ed. 1925.
- Palacios, María (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral.
- Perri, Denis (1995). «Lorca's *Canciones*: Speaker and Reading», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*. 20, 1-2, pp. 173-198.
- Persia, Jorge de (1986). «La música en la Residencia de Estudiantes», en Emilio Casares Rodicio (coord.), *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: INAEM, pp. 52-63.
- Persia, Jorge de (1998). «Lorca, letra y música», *Scherzo*. 122, pp. 116-120.
- Piette, Isabelle (1987). *Littérature et Musique, contribution à une orientation théorique 1970-1985*. Namur: Presses universitaires de Namur.
- Presas, Adela (2009). «Las afinidades electivas: Adolfo Salazar y la Residencia de Estudiantes», en María de Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Quance, Roberta Ann (2005). «Las *Canciones* de Lorca: las poéticas del deseo», en Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, pp. 104-114.
- Ruwet, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Salazar, Adolfo (1939). *Música y sociedad en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. México: La casa de España en México – Fondo de Cultura Económica.

- San José Lera, Javier (2007). «La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930). Teoría y práctica», en Javier San José Lera (ed.), *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Salamanca: Universidad, pp. 399-421.
- San José Lera, Javier (2012). «Federico García Lorca: Literatura y música europea en tres movimientos», *Studi Ispanici*. XXXVII, pp. 233-251.
- Sánchez de Andrés, Leticia (2009). *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Sanz Hermida, Rosa (1998). «Lorca y Debussy. Una curiosa relación estética», en Hansen de Hans Lauge y Julio Jensen (ed.), *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*. Sevilla: Alfar, pp. 237-247.
- Scher, Steven Paul (1970). «Notes Toward a Theory of Verbal Music», *Comparative Literature*. 22, 2, pp. 147-156.
- Scher, Steven Paul (ed.) (1992). *Music and text: critical inquires*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press.
- Soria Olmedo, Andrés (1986). «Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 149-178.
- Soria Olmedo, Andrés (2004). «De la música a la letra», en Soria Olmedo (ed.), *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 245-268.
- Suárez-Pajares, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.
- Tinnell, Roger D. (1993). *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*. Madrid: Fundación Juan March – Fundación García Lorca.
- Tinnell, Roger D. (ed.) (2009). *Los músicos escriben a Federico García Lorca (Epistolario conservado en la Fundación F.G.L.)*. Granada: Junta de Andalucía.
- Valéry, Paul (1988a). «Palabras sobre la poesía», en *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, pp. 135-156. Primera ed. de 1927.
- Valéry, Paul (1988b). «La invención estética», en *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, pp. 203-207. Primera ed. de 1936.
- Villanueva, Darío (2014). «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 22, pp. 185-183.
- Yahni, Roberto (1980). «Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca; función del paréntesis», en Ildelfonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, pp. 151-159.

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2014.

Fecha de aceptación: 12 de marzo de 2015.