

CONFERENCIAS

GARCIA LORCA Y EL FOLKLORE IMAGINARIO

Roberto Yahni
Universidad de Buenos Aires

Palabras clave: tradición - epistolario - Menéndez Pidal - música - estilización

Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles de Albaicín y por cuevas del Sacramonte para hacerme posible recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Ese muchacho era Federico García Lorca.

...fuimos sacando noticia de multitud de romances que por aquel barrio se cantaban. La falta de tiempo fue salvada por la oferta de recogerlos como nos hizo el joven Federico García Lorca, quien se mostró muy animado y amable en prepararnos esta excursión...

R. Menéndez Pidal (*Romancero Hispánico*, t. II)

Estos dos epígrafes son el punto de partida hacia ocho años de intenso y fecundo trabajo tanto intelectual como afectivo. Poco a poco, García Lorca con una sorprendente riqueza y vocación, va transitando un camino lleno de descubrimientos donde prevalece la búsqueda de lo tradicional, pero no solo como recopilador sino también como estímulos para una futura creación.

La aparición del *Epistolario Completo* de Federico García Lorca (1997) ha ido permitiendo conocer y contextualizar ciertos datos que resultan fundamentales para situar circunstancias y relaciones literarias y biográficas, hasta ahora poco o nada conocidas.

Buen ejemplo de ello es la experiencia rica y variada que desde muy joven y con el singular auspicio de Menéndez Pidal, García Lorca se fue adentrando de muchas maneras en el quehacer tradicional. De ese personal aprendizaje surgiría el poeta que todos conocemos. Su correspondencia revela las instancias y una cronología que paso a paso, entre encuentros y búsquedas, van a ir formando, gracias a la inigualable sensibilidad del poeta, una estética segura por la que supo hacer circular en forma tan personal una de las características más notorias de la literatura española: la tradicionalidad.

A comienzos de octubre de 1920, García Lorca escribe a sus padres desde la Residencia de Estudiantes de Madrid. En la misma carta, le pide a su hermano: "... mándame los romances que yo recogí y que no se te olvide la 'Primavera' de Robles Pozo.

...". Es muy probable que se trate, en el primer caso de la "Primavera y Flor" de Wolf y Hoffmann.

En otoño de 1919, García Lorca llegaba a Madrid para instalarse en la Residencia de Estudiantes y, según le escribe a su padre por aquellos días, se hace socio del Ateneo de Madrid.¹ El 29 de noviembre de 1919, elegido presidente del Ateneo madrileño, Ramón Menéndez Pidal, quien disertó inaugurando el curso 1919-1920 sobre "La primitiva poesía lírica española".² La conjunción de circunstancias mueve a pensar que –si bien no puede saberse si García Lorca asistió a esa conferencia– el hecho es que la conoció muy bien y una prueba de ese conocimiento es que años más tarde, cita el trabajo de Menéndez Pidal en su famosa conferencia sobre Góngora.³ En ese mismo año, el poeta Enrique de Mesa organizó en el Ateneo una serie de conferencias tituladas "Figuras del Romancero" en la que participaron, entre otros, Eduardo Marquina, Antonio G. Solalinde, Alfonso Hernández Catá, con la clara intención de poner de relieve la "cristalización popular de la epopeya".⁴

Pero la vida y la actividad de García Lorca parecía ir contradiciendo la opinión de Menéndez Pidal, en el sentido de que Lorca "no volvió a intimar con la oscura y difícil tradición" del romancero y la tradicionalidad. Sin embargo, ya en 1918, escribió al poeta Adriano del Valle: "*Me dedico ahora a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina*" (E.C., p. 47). En enero de 1921, escribe a su familia: "*La otra noche hablé en el salón de la Residencia de las canciones granadinas y no podéis imaginar lo que gustaron. Esto me valió unas cuantas ovaciones de los compañeros residentes. Es una verdadera lástima que no estén recogidas más, pues el director me encargó que otra noche continuara*" (E.C., p. 96). En octubre de 1926, en carta a Melchor Fernández Almagro, vemos cómo sigue con su idea antes anunciada de un cancionero que, desgraciadamente, nunca vio la luz: "*Emilio Prados me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar enseguida. En ellos saldrá a la luz por fin el cancionero granadino tan importante para esta clase de estudios todavía inédito*" (E.C., p. 383). A todo esto, no debemos olvidar las múltiples direcciones de su quehacer tradicional. En este sentido la carta que le envía a su amigo el musicólogo Adolfo Salazar, cuya presencia en este tema va a ser definitiva. Le escribe:

"Además (¿no sabes?) estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y el cante de los gitanos, tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombarde (un gitano

¹ A finales de 1919 (Mora Guarnido, 1958: 119).

² Publicada en *Estudios Literarios*, vv.ee.

³ "La imagen práctica en Góngora" (en Menéndez Pidal, 1997: 430).

⁴ Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, t II: 439.

maravilloso) y Frasquito el de la fuente (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. Ya ves si estoy divertido”. (E.C., p. 123)

En mayo de 1923, en carta a su familia nos transmite un dato revelador. Su actividad de investigador lo lleva, como veremos, a utilizar sus hallazgos para proyectos ulteriores;

En San Sebastián estuve cinco días y he sido invitado de una manera admirable. Yo no podía negarme a una invitación de esta clase. Estoy contento pues he anotado muchas cosas, entre ellas dos versiones del romance de Mariana Pineda lo cual me ha sido muy útil. (E.C., pp. 182/183)

Estas dos versiones del romance de Mariana Pineda recogidas en San Sebastián han servido como motivo generador para su proyecto dramático futuro. Al año siguiente –17 de setiembre de 1924– le envía una tarjeta postal a su amigo Melchor Fernández Almagro, desde el balneario de Lanjarón, donde dice: “*He encontrado curiosísimos ‘cuentos y romances’*” (E.C., p. 249).

Hay que partir del hecho, que como afirma Ian Gibson: “*la obra y la vida de Lorca no se explican si no se tiene en cuenta el hecho de que Federico era un músico nato*”. La biografía del poeta es la biografía del músico.

Los primeros once años que Lorca vivió en la Vega de Granada sirvieron para que asimilara una larga y rica tradición popular musical y poética en contacto con los campesinos. Su formación musical la inició con su madre y con su tía Isabel García, a quien el poeta dedicó un ejemplar de sus *Impresiones y paisajes* así: “A mi queridísima tita Isabel que me enseñó a cantar siendo ella la maestra artística de mi niñez”. Su formación académica comenzó con su traslado a Granada en 1909, donde inició los estudios con Eduardo Orense, organista de la catedral y pianista del casino, y los continuó estudiando piano y armonía con Antonio Segura Mesa, destacando como un magnífico alumno a quien se auguraba una gran carrera cuando su vocación literaria no había surgido aún. En los viajes de su adolescencia por Castilla, Galicia y León era el músico del grupo, e interpretaba, tanto clásicos como composiciones propias. La muerte de Segura en 1916 truncó sus estudios musicales, al oponerse sus padres a que fuese a estudiar a París, lugar a donde iban casi todos los músicos.

Las composiciones musicales conservadas, muchas de ellas esbozos, reflejan una capacidad grande para la improvisación. Lorca atribuye a su maestro el haberle “*iniciado en la ciencia folklórica*” y ésta es una de las razones por las que su piano refleja un espíritu claramente nacionalista. Se trata de pequeñas obras que datan de alrededor de 1916 y

reflejan a un Lorca precoz, en el que la intuición musical ha ido más lejos que la técnica, puesto que su escritura es bastante deficiente. La pieza que parece más completa lleva el número de opus 12 y evoca un nombre, Grieg, y un lugar, Andalucía; una mezcla nada rara, ya que Grieg era uno de los músicos favoritos de la burguesía en las décadas de 1910 y 1920, cuando el romanticismo y el nacionalismo eran las dos ideas más influyentes.

La segunda faceta de Lorca músico es la del intérprete. Las crónicas y testimonios hablan de su gran poder de improvisador, y ello se refleja en las propias partituras de su legado, en las que normalmente existe sólo un esquema conductor a partir del que construir o, mejor, improvisar; esta capacidad de improvisación era una de las facetas que Lorca admiraba en el canto de los negros. Varios testigos han hablado de la habilidad que tenía de repetir de oído después de un concierto las partes que le habían interesado, haciendo gala de una gran retentiva. En torno a 1917, Lorca abandonó la idea de ser músico profesional, y la mayor parte de su actividad musical fue a partir de entonces dedicada al folklore y supeditada al campo literario. De la música tradicional tuvo un importante repertorio y un conocimiento de auténtico especialista, lo que desde luego tuvo más consecuencias para su faceta literaria. Conocía el *Cancionero* de Pedrell, y los de Barbieri, Torner, Ledesma, Ocón y Olmeda, y es importante citarlos porque la formación de Lorca no fue tanto, al menos en ese momento, en lo que suele considerar típicamente andaluz, sino en la poesía popular española cantada y en la música antigua transcrita en cancioneros desde el Renacimiento.

El jondo es por aquellos años la gran preocupación de Falla, preocupación que lo lleva a organizar el Concurso del Cante Jondo de 1922, que produjo conmoción en Lorca y sin el que no hubiese escrito *Poema del cante jondo*. Como escribe Gibson, “*en el cante, música y palabras encuentra varias de las claves esenciales de su arte, en entendimiento de sí mismo como granadino, como andaluz y como español*”. Es el mismo Lorca el que responde: “*De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la seguriya gitana, o el polo o la caña, o sea, lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz*”. Pero mejor expresado está en su conferencia, leída en el Centro Artístico el 19 de febrero de 1922, “*El cante jondo. Primitivo cante andaluz*”. No cabe duda de que a Lorca le atrae el cante jondo y se identifica con él como expresión máxima de lo esencial andaluz, es decir, de sí mismo, pero le atrae toda la gama de la música tradicional española, como ya he señalado, tanto en la expresión de la tradición nacida o al menos puesta de manifiesto a lo largo del s. XIX como en sus expresiones más antiguas; la conferencia citada es buena muestra de su conocimiento.

La tercera faceta lorquiana surge de su segunda gran producción musical: las *Nueve canciones* arregladas por el poeta y cantadas por La Argentinita que registró La Voz de su Amo en discos de 78 rpm. La audición de esas obras muestra al Lorca que domina absolutamente este tipo de canción, que evita cualquier asomo de sentimentalismo. Los criterios seleccionadores de Lorca abarcan el acervo español desde los cancioneros del s.

XV y las seguidillas del s. XVIII, a la zarzuela del s. XIX, con una interpretación ligera y sencilla. Pero dentro de la sencillez, estos acompañamientos son de gran efecto, acertado siempre al descubrir el ritmo y la armonía implícitos en la canción; un mínimo de técnica y un máximo de genialidad artística, siguiendo la moda del neoclasicismo. No solo un hombre que recopila como especialista, sino también un artista que busca en el folklore puntos de inspiración y de apoyo, desde su vocación de músico y su convencimiento del valor dramático de la música. “*Soy el loquillo de las canciones*”, le gustaba decir. Pero esas *Canciones* significaron algo más en el momento cultural español, porque Lorca las interpretó muchas veces en público ante un numeroso auditorio y sirvieron en gran medida para popularizar la resurrección y la presencia de la música española.

El último aspecto es la presencia musical en su teatro. Son muchos los poemas de Lorca en los que está presente la música, como las *Suites*, de 1936, o *Sonata*, pero es sobre todo en algunas obras teatrales en las que la presencia estructural de la música es más clara, porque las concibe, a éstas como obras musicales; es el caso de *La zapatera prodigiosa*, *Así que pasen cinco años*, pero sobre todo *Bodas de sangre*. Incluso en el estreno, Lorca puso, para separar los dos primeros actos realistas del tercero fantástico, música de uno de los conciertos brandemburgueses de Bach. De otra parte, desde sus primeros esbozos teatrales intuyó que, entroncando con Lope de Vega, las canciones serían elemento consustancial de su obra para la escena no como mero entretenimiento, sino con una función dramática específica dentro de ella. Se pueden citar varios ejemplos: “La nana” en *Bodas de sangre*; “La canción de las lavanderas” en *Yerma*; “La canción de los segadores” en *La casa de Bernarda Alba*, y la “Canción de las niñas” de *Mariana Pineda*.

En La Barraca, Lorca ejecutó y revalorizó la tradición musical del siglo de oro. Se ocupó personalmente de ello y muchas veces ayudado por músicos como Pitaluga o Julián Bautista. Sin duda Lorca vio en la música el sentido de sus dramas y obras teatrales: fue también un gran recurso que incrementaba el proceso dramático.

Es importante destacar dos hechos ocurridos entre los años 1920 y 1922 en Granada. En primer término, la instalación de Manuel de Falla en Granada y en segundo lugar el Primer Concurso de Cante Jondo los días 13 y 14 de junio del año 1922.

La presencia de Falla en Granada fue fundamental para el magisterio espiritual de García Lorca, a tal punto que Mora Guarnido insistía en que “si Falla hubiese llegado a Granada unos años antes, cuando Federico estaba indeciso entre la literatura y la música, quien sabe si el estímulo directo del compositor no habría actuado en forma decisiva sobre aquella vocación incipiente”. La amistad y la presencia de Falla fueron un incentivo humano e intelectual que intensificó la creación lorquiana.

El primer concurso de Cante Jondo en Granada se celebró los días 13 y 14 de junio en el Patio de los Aljibes en la Alhambra. El reglamento y todo lo concerniente al Concurso

se hallan muy detallados en el libro de escritos sobre música de Falla (*Escrito sobre música y músicos*, 1950), Falla además elaboró las notas para el folleto “El Cante Jondo” (primitivo cante andaluz) y Lorca leyó su conferencia “Importancia histórica del primitivo cante andaluz”. Su formación musical también le permitió desde sus comienzos consideraciones críticas acerca de la inutilidad, la pobreza y lo rutinario del pastiche folklórico. Lorca veía en este procedimiento una negación de la inventiva creadora. Desde muy temprano, en 1923 en su conferencia sobre el primitivo cante andaluz, sus ideas ya muestran lo esencial de su poética:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón... 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, 1984: 71)

La música le fue mostrando un camino distinto de cómo concebir lo tradicional y sobre todo, cómo situarlo. Empieza a aparecer el concepto de estilización no sólo en música ya que, por lo pronto, la crítica tan ajustada y anticipatoria de Guillermo de Torre caracterizó desde muy temprano el concepto de estilización, que si bien procedía de la música, explica muy claramente el quehacer lorquiano:

El andalucismo de sus romances, es un factor innegable y poderoso, pero solo constituye el cimiento, mejor, el mantillo donde se hunde la raíz del árbol lírico que al florecer en el tronco y en la copa se orea ya con el viento universal.

...nunca alabaremos bastante el acierto genial de Federico García Lorca al haber conseguido llevar la poesía elemental –y por ello insisto universal, más que popular– a un subido plano de estilización artística. (de Torre, 1948: 73)

Es indudable que la presencia del gran musicólogo Adolfo Salazar influyó con su obra crítica a definir con seguridad el concepto de estilización. Buen ejemplo de ello es la descripción que hace a la crítica de “El Retablo de Maese Pedro” de Falla en 1924:

La evocación es, hoy, un elemento de belleza, fuente de emoción; no intenta reconstruir, ni hacer revivir. Construye y vive de nuevo, por y para sí, y la referencia a cosas pasadas no es sino una palabra de paso, contraseña para

seleccionar los espíritus (...) el tema tradicional se disuelve en la pura fantasía.
(*El Sol*, Madrid, 29 de abril de 1924)

Ya en 1920, Salazar presenta el problema con gran claridad al hablar del compositor Robert Gerhard:

Lo interesante (...) consiste en absorber el jugo popular sin cuidado por guardar lo externo (...) tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita. Universalidad por singularización: he aquí la tesis. (*El Sol*, Madrid, 16 de enero de 1920)

Sin duda, la obra de Adolfo Salazar influyó de manera muy segura en la consideración del problema que en música se estaba planteando en toda Europa: el problema de la estilización. En su columna crítica del diario *El Sol* de Madrid recuerda el 29 de marzo de 1922 los intentos por parte de Bartók y Kodaly de limpiar la música húngara del zingarismo y la superficialidad del color local. Existe un hecho singularísimo que es imprescindible destacar: la fusión en un solo capítulo en dos de sus importantísimos libros sobre historia de la música: su *Panorama de la Música Europea Contemporánea* y su *Síntesis de la Historia de la Música* (Salazar 1930 y 1945). En ambos libros Salazar trata tanto a Falla como a Bartók en el mismo capítulo. Para Adolfo Salazar los dos compositores están unidos por una misma problemática y la resolución de ésta es paralela. Tanto en uno como en otro y dentro de la evolución de sus obras existe un período relevante, el del *folklore imaginario*.⁵ No son casuales tampoco las coincidencias biográficas de estos dos compositores. Salazar pone de manifiesto el hecho de haber creado un mundo común: “Béla Bartók y Manuel de Falla comenzaron sus respectivas carreras de músicos sobre la base del nacionalismo vigente en sus países. Bartók, gran folklorista, parte del canto popular rumano y de regiones adyacentes que trata con estilización cada vez más aguda. Compone primeramente danzas y rapsodias donde el color nacional procede directamente del documento folklórico, al paso que en sus obras de cámara y de orquesta va afinando la estilización hasta que en sus composiciones avanzadas solo quedan ya elementos trascendidos a un alto plano artístico de aquella materia primera. Falla comienza su carrera normalmente como compositor de teatro dentro del marco trazado por los zarzuelistas contemporáneos. Sus *Siete canciones populares españolas* (1914) son ya un ejemplo de alta estilización en el tratamiento de la armonía y de la escritura sobre la base del documento popular o “natural”, como lo denominaba Pedrell, su maestro (que las llevó él

⁵ El concepto de *folklore imaginario* se debe al extraordinario e imprescindible análisis de la obra de Bartók (Moreux: 1956).

mismo al teatro, en obras de gran aliento, pero de una concepción dramática wagneriana), fue el nacionalismo de Isaac Albéniz (*Iberia*, 1905-1909), donde el documento no existe textualmente o donde sólo se le cita muy desde lejos. Lo “nacional folklórico” ha trascendido a lo esencial de lo “nacional no-folklórico”; esto es, un modo de autenticidad nacional equivalente a aquel modo de nacionalismo sustancial que fue patrimonio de los países donde su cultura musical había penetrado hasta lo más profundo de su conciencia como “pueblo”.

Pero sí es notable cómo la idea de un “folklore imaginario”, idea nacida en la musicología a través del estudio de un período fundamental en la obra de Bartók (Moreux, 1956: 56-111), ha presentado una situación semejante en un espacio literario. Pienso en paralelo Bartók – Lorca. Tanto en uno como en otro existieron situaciones comparables, por ejemplo esta carta de Bartók a su madre desde Veszto del 15 de julio de 1906:

...El domingo Géza me llevó a la puszta de Fekete-Er, cerca de Sarkad, en el comitato de Bikar, donde por fin encontré material. Allí conocí a Franck, quien inmediatamente me invitó a ir a pasar un día en Doboz. El lunes anduve con mi máquina entre los pastores y los porqueros; a la siesta y a la tarde registré en el fonógrafo a la sirvienta de Benedek. El martes por la mañana, antes de la partida, Galgoczy mandó a llamar un segador, y luego salí para Doboz. Ese mismo día el intendente de Fekete-Er me envió a su viejo cantor, y Franck trajo también algunos a la hora de comer, de modo que pude hacer registros y anotaciones durante toda la tarde. En esta región he anotado en total 83 cantos y he grabado 47 canciones. Franck ha sido muy amable; me ha invitado a pesar algunas semanas en octubre o noviembre. Entonces podremos hacer excursiones a los dominios de diversos intendentes de la vecindad y explorar toda la región. (Moreux, 1956: 57)

En síntesis, tanto Bartók como Falla comprendieron que ese material recogido serviría como “pastiche”, como “pieza característica” pero nunca como una idea conceptual ni como base para nuevas construcciones “y que el problema consistía en remontar la corriente sentimental que había suscitado la cantilena y la danza rural, hasta llegar a sus fuentes, para redescubrir así los mecanismos que permitirán volver a crear una melodía y unos ritmos evidentes; en cierto modo un folklore personal, un folklore imaginario.

Puede decirse lo mismo, al analizar el camino que va desde el *Poema del Cante Jondo* (1921) hasta *Romancero Gitano* (1928), ha sido un recorrido comparable que comenzó con un folklore auténtico, cuya autenticidad fue lo opuesto al pintorequismo para crear desde ahí pasando por un folklore personal hasta llegar al folklore imaginario ya

entrevisto en 1922 en su conferencia sobre el cante jondo (“se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias”). Esas últimas “esencias” permitieron construir una auténtica poética; ya que la poética del *Romancero Gitano* no la constituyen solamente los mitos, las imágenes, las sinestesias. Las auténticas intenciones implícitas de su poética son un valioso ejemplo de folklore imaginario en que todos los temas son populares pero ninguno auténtico, todo participa de lo gitano-andaluz pero en esencia, sublimación cuyo punto de partida ha sido la investigación que llega al folklore literal para desembocar en el imaginario.

De esta manera, se presenta la paradoja de que, en la generación de la vanguardia tenemos que aceptar que una de sus bases ha sido otra vez la tradición que subyace apareciendo a lo largo de toda la literatura española, haciendo cada vez más verdadero aquello de que “lo que no es tradición, es plagio”.

Bibliografía:

- Falla, Manuel de (1950). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: C. Austral.
- García Lorca, Federico (1984). *Conferencias*, t. I. Madrid: Alianza.
- (1997). *Epistolario Completo*. Madrid: Cátedra. E.C.
- Menéndez Pidal, R. (1997) “La imagen práctica en Góngora”, en O.C. Madrid: Galaxia Gutemberg, t III.
- Mora Guarnido, J. (1958). *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires: Losada.
- Moreux, Serge (1956). *Béla Bartók*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Salazar, Adolfo (1930). *Panorama de la música contemporánea*. La Nave: Madrid.
- (1945). *Síntesis de la Historia de la Música*. Buenos Aires: Pleamar.
- Torre, Guillermo de (1948). *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada.

Datos del autor:

Roberto Yahni es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor adjunto y consulto asociado de Literatura Española III en la Facultad de Filosofía y Letras en la misma casa y ejerció en la Universidad de Nueva York y en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Trabajó en *Revista de Occidente* y ha publicado numerosas investigaciones en la Argentina y el extranjero, entre las que destacan sus trabajos sobre Gómez de la Serna y sobre los poetas de la Generación del 27.