

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

13



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1972

- BORST, JOHN M., "The use of Spectrograms for Speech Analysis and Synthesis", *Journal of the Audio Engineering Society*. Vol. IV, 1956.
- COOPER, FRANKLIN S., "Instrumental Methods for Research in Phonetics", *Proceedings of the Fifth International Congress of Phonetic Sciences*. Ed. S. Karger. Baser, Switzerland, 1965.
- "Some Instrumental Aids to research on Speech", *Linguistic and Language Teaching*. S/ed. S/f.
- DELATTRE, PIERRE, *Studies in French and Comparative Phonetics*. Ed. Mouton and Co. The Hague, 1966.
- "From Acoustic Cues to Distinctive Feature", *Phonetica*, vol. XVIII, 1968.
- Alvin Liberman et al. "Acoustic loci and Transitional cues for Consonants", *J. acoust. Soc. Amer.* Vol. XXVII, 1955.
- F. S. Cooper et al. "Some Suggestions for Teaching Methods Arising from Research on the Acoustic Analysis and Synthesis of Speech", *Third Annual Round Table Meeting*, 1952.
- FANT, GUNNAR, "Modern Instruments and Methods for Acoustic Studies of Speech" *Acta Polytechnica Scandinavica*. Oslo Univ. Press, Oslo, 1958.
- FLANAGAN, JAMES, "Difference Limen for Formant Amplitude", *The Journal of Speech and Hearing Disorders*. Vol. XXII, 1957.
- HOWARD, C. R. et al., "Analysis and Synthesis of Formants and Moments of Speech Spectra", *J. acoust. Soc. Amer.* Vol. XXVIII, 1956.
- LAHISTE, ILSE, *Readings in Acoustic Phonetics*. The M.I.T. press, M.I.T. Cambridge, Mass, 1967.
- LIBERMAN, ALVIN, Pierre Delattre et al. "Tempo of Frequency as a Cue for Distinguishing Classes of Speech Sounds", *Journal of Experimental Psychology*, vol. LII, No. 2, August, 1956.
- PETERSON, GORDON E. y Harold L. Barney, "Control Methods used in the Study of the vowel", *J. Acoust. Soc. Amer.* Vol. XXIV, No. 2 March, 1952.
- PETTER, R. K., G. A. KOPP et al., *Visible Speech*. Ed. Van Nostrand, New York, 1947.
- QUILIS M., ANTONIO, "El Método Espectrográfico. (Notas de Fonética Experimental)". *R.F.E.*, vol. XLIII, 1960.
- *Curso de Fonética y Fonología Españolas*. 4a. edic. Edit. C/S/I/C. (Inst. Miguel de Cervantes), Madrid, 1969.
- SCHATZ, CAROL D., "The Role of Context in the Perception of Stops", *Language*, vol. 30, 1954.
- ULDALL, ELIZABETH, "The synthesis of Some Sounds made on other than Pulmonic Air-Stream Mechanisms", *Phonetica*. Vol. XIII, 1965.

INFLUENCIA MUSICAL EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

LETICIA PÉREZ GUTIÉRREZ M.L.E.
I.T.E.S.M.

UNA DE LAS MÁS COMUNES definiciones de la música es la de considerarla como un lenguaje universal. Autores hay que la han llamado el lenguaje de los dioses. Entre la música y la poesía han existido siempre relaciones muy estrechas tanto que hay quienes han llegado a hermanarlas. Gerardo Diego, el gran poeta español, se preguntaba: "¿quién desoye la llamada de la poesía y de su hermana la música?" Muchos han sentido este "vocare" y la han estudiado como un lenguaje. Sin embargo pocos han podido conjugar las dos vocaciones, la de músico y la de poeta. Una de estas personalidades singulares lo fue Federico García Lorca.

En una nota autobiográfica cuenta el poeta su incipiente amor por la música. A los siete años fue al colegio de los Escolapios donde comenzó su estudio. Después pasó a Granada en donde tomó lecciones con don Antonio Segura, un viejo compositor discípulo de Verdi. Hasta 1917 toda su vida gira alrededor de la música. Cree que esa es su auténtica vocación. Da varios conciertos. Funda la Sociedad de Música de Cámara. Como su familia se opone a que continúe sus estudios musicales en París, es entonces cuando se refugia en el afán creacionista de la poesía.

Si hay un poeta en el que la música haya influido de una manera decisiva este es García Lorca. Jorge Guillén decía que su amigo "Habría podido ser un compositor si se lo hubiese propuesto. Se contentó con ser de verdad, un apasionado muy competente. En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza. De su piano surgían la interpretación fiel o estupendas imitaciones que implicaban conocimiento y crítica. A petición de alguno, que proponía un nombre, tocaba trozos no recordados, sino inventados, con el inconfundible estilo del modelo. ¡Qué inteligencia y qué gracia una vez más! El Lorca músico se sitúa así, bromeando y estudiando, entre

don Manuel de Falla, su dios más vecino, y Adolfo Salazar, de quien el poeta siempre hablaba con admiración".¹

Federico de Onís comentando las armonizaciones de Federico decía que "acertaban a descubrir la armonía y el ritmo implícitos en la canción". De hecho García Lorca recogió y armonizó de la Musa popular: "Anda Jaleo", "Los cuatro Muleros", "Las tres hojas", "El Café de Chinitas", "Los Peregrinos", "Romance de Don Boiso", "Los Reyes de la Baraja" y "La Tarara". Armonizó solamente las canciones populares: "Los Mozos de MonLeón" del *Cancionero Salmantino* de Ledesma; "Las Morillas de Jaén" canción popular del siglo XV, y "Sevillanas", "Naná de Sevilla", "Zorongo". Escribió las canciones que están dentro del guión de sus dos obras de teatro: "Bodas de Sangre" y "Mariana Pineda". Algunas de sus canciones alcanzaron gran popularidad debida en gran parte a dos intérpretes maravillosas, la Argentinita y su hermana Pilar. Colaboró íntimamente con la primera durante su estancia en Nueva York pensando en realizar una obra perfecta tanto en el aspecto técnico como en el artístico.

Uno de los pasatiempos felices de aquella generación a la que perteneció García Lorca y entre cuyos miembros se contaban, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Pepe Bergamín y Melchor Fernández Almagro eran las reuniones en las que aunada a la magia evocadora de la poesía surgían del piano del temperamental Federico, melodías gozosas. Rafael Alberti evocaba nostálgicamente aquellas reuniones: "¡Tardes y noches de primavera o comienzos del estío pasados alrededor de un teclado, oyéndole subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España!"²

Hemos mencionado en párrafos anteriores al músico Manuel de Falla por quien García Lorca sentía una especie de veneración y devoción. En una de sus charlas amables se expresa así del compositor: "Se lo he dicho a usted otras veces ya. Falla es mi gran devoción de siempre, y no sé qué vibra mejor en mí: mi admiración o mi cariño. Escúcheme usted. No ha muchos días recibí a una señorita portorriqueña que quería llevarse bajo el brazo una flamante interviú. Había apretado ya un par de cuartillas de una letra ágil, pequeñita, cuando se me ocurrió nombrar a Manuel de Falla. Hizo un gesto de extrañeza. Aunque no creí —¿cómo pensarlo, amigo mío?— que oyese aquel nombre por vez primera, la miré estupefacto. Un segundo. Porque, rápidamente, inquirió: '¿Falla?' Sin responder cogí las cuartillas y, lenta-

¹ GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Obras Completas*. Ed. Aguilar. Madrid, 1969, pp. XL-XLII.

² *Ibidem*, p. XLII.

mente, las hice pedazos. Yo no podía, no quería decirle ya nada, absolutamente nada. Sin una sola palabra me fui al piano, que, abierto, parecía reír. Y luego, ya en la puerta, sus ojos llenos de lágrimas me pidieron perdón. ¡Ella sabía ya quién era Falla! Yo no sé si la he perdonado".³

Manuel de Falla amaba apasionadamente la música popular de España así como el mismo García Lorca. La música fue el lazo firme de su amistad con Falla. A pesar de la diferencia de edades, el poeta y el músico se comprendieron. Falla de carácter adusto, poco expansivo, Lorca lo contrario. En esos años, alrededor de 1915, y al contacto con Falla, el poeta llegó a pensar seriamente en dedicarse a la música. "Era tal el encaprichamiento de Federico, que durante una larga época soñó con la carrera musical, formando proyectos de colaboración y de composición que jamás se resignaba a abandonar, por completo, pero que la vida en Madrid hacía demorar siempre".⁴

Pero a Lorca le estaba reservado un sitio señero en el Alcázar de la Poesía. La publicación de su primer libro de poemas *Impresiones y Paisajes* en 1918 le une para siempre a las letras. No obstante esto, su amor por la música no sufrirá mengua, seguirá latiendo y le llevará a organizar junto con el maestro Falla, un festival del Cante Jondo. Se celebró en la fiesta del Corpus de 1922, y dejó en el alma del poeta hondas repercusiones, que hicieron brotar de su pluma el ciclo de poemas del *Cante Jondo* y más tarde el *Romancero Gitano*.

Varias veces disertará Lorca tomando como tema el de la música. Sus conferencias versarán sobre los orígenes de la música andaluza. De dos de ellas se conservan sus nombres "Una ciudad por su música de noviembre a noviembre" y "Juego y teoría del duende"; y hasta anunció: "Además, mis conferencias tendrán proyecciones e ilustraciones musicales y en algunas yo cantaré. Sí. ¿Por qué no? También cantaré. Claro está que muy bajito, pero cantaré, porque considero que soy el único que puede ilustrar, aunque lo haga mal, mis comentarios sobre los orígenes de la música andaluza".⁵

Su producción poética seguirá aumentando a la par que sus actividades musicales. Lorca unirá siempre estos dos polos del arte. "He estudiado —decía— durante diez años el folklore de mi país con sentido de poeta". Este es el Lorca músico y poeta. Y a la poesía trasplanta toda su alegre vitalidad musical y en ella se conjugará su doble vocación.

³ *Ibidem*, pp. 1724-1725.

⁴ SCHONBERG, JEAN LOUIS, *Federico García Lorca*. Cía. Gral. de Ediciones. México, 1959, p. 35.

⁵ GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 1731.

De la influencia que la música ejerció sobre su obra poética puede palparse en sus *Canciones*, en los poemas del *Cante Jondo* y en el *Romancero Gitano* y aun en el *Poeta en Nueva York*, sobre el cual centraremos un pequeño análisis en párrafos posteriores.

Examinando los títulos de su producción poética hay cuatro que llevan nombres relacionados con la música: *Primeras Canciones* (1922); *Canciones* (1921-1924); *El Poema del Cante Jondo* (1921) y *Cantares Populares* (sin fecha).

Dentro de la vasta producción Garcilorquiana se cuentan 64 poemas cuyos títulos evocan modelos musicales. Tal parece que leemos un repertorio musical: cuatro Cantos, un Concierto, un Son de negros; una Serenata; tres Valses y una Variación; cinco Bailes y una Danza; siete Baladas; dos Preludios y dos Suites y 35 Canciones, amén de tres poemas en gallego: una Cantiga, una "canzón" y una Danza.

Existe una estrecha vinculación entre la extensa variedad rítmica del Cante Jondo con los poemas de Lorca. De hecho en muchos de éstos se han aplicado esquemas rítmicos del Cante Jondo en sus categorías de Cante Grande, Jondo y Chico, aunque con algunas variantes. Este aspecto ha sido estudiado ya con gran detenimiento. Nos ha parecido interesante destacar en este estudio la influencia de la música en tres poemas del *Poeta en Nueva York*. Aspecto que a nuestro entender es desconocido.

El libro de poemas *Poeta en Nueva York* nace durante la estancia del poeta en esa ciudad. El poeta llegó y se inscribió en la Universidad de Columbia. Tomó algunos cursos de inglés los cuales abandonó con la convicción de su completa ineptitud para el idioma.

García Lorca se encontró con una ciudad monstruosa en donde va a pasar una etapa muy dolorosa de su vida. Lorca derramará "el ídolo del surrealismo, en la colección que titula sin fantasía *Poeta en Nueva York*".⁶ De este poema surrealista brota una inconfundible fuente onírica. Corresponde a un estado psicológico y represivo anímico. El poeta se lanzará al mundo de los hombres y se encontrará entre las agrestes aristas de una inmensa babel de hierro. Se sumergirá en una angustiosa maraña metafísica. Se desplegará ante sus ojos toda la imponente sordidez de la gran urbe con sus barrios, calles y cloacas, sus fábricas, comisarías, bares, prostíbulos, sus ruidos y sus gritos; sus "mujeres vacías" y sus "niños de cera caliente" y la inmundicia asquerosidad de una multitud "que vomita" y "que orina". Todos los poemas que componen *Poeta en Nueva York* son simbólicos. Cada línea está pletórica de significado. Sin embargo contrastando con las odas angustiosas Lorca

⁶ SCHONBERG, *op. cit.*, p. 230.

escribe los "Valses hacia la Civilización" (parte IX). Estos dos poemas son la antítesis de los primeros. El Lorca asqueado de la gran ciudad, con la muerte en el alma, tiene una esperanza. Esos dos vales son renuevos llenos de humor y alegría. Constituyen dos incomparables joyas líricas. En ellos resurge el músico junto al poeta ya que con gran sentido artístico aplica los esquemas rítmicos musicales a su poesía.

En el "Pequeño Vals Vienés" el ritmo $\frac{3}{4}$ del vals se escucha vibrante. La métrica del verso apoya el ritmo ya que divide el verso en nueve sílabas:

"Este vals, este vals, este vals,
1 2 3 1 2 3 1 2 3

Como podemos observar, después de cada tres sílabas el verso presenta una cesura marcada por una coma:

"Este vals, este vals, este vals".

Así tenemos repetidos tres veces, tres sílabas. Si aplicáramos este patrón rítmico al Vals tendríamos tres compases de tres tiempos. A la forma de dividir el ritmo en la música se le llama compás. Por lo tanto tenemos tres compases con tres tiempos cada uno (en música); o bien un verso de nueve sílabas dividido en tres partes por la cesura (en poesía). Pero no es ese todo el parecido musical sino que va más allá. El ritmo musical armónico del vals pide que la acentuación tónica caiga sobre el tiempo llamado "fuerte" o sea para un compás de $\frac{3}{4}$ el primero; ya que si se cambiara al segundo tiempo podría resultar otra forma musical parecida, la mazurka. Por consiguiente, la forma rítmica musical del vals sería:

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3,

con el acento fuerte en la primera nota. En "Pequeño Vals Vienés" nos encontramos este patrón rítmico aplicado en cuatro versos del poema. Lo que en la música a cada tiempo correspondería un sonido, en el verso comprenderá una sílaba, así:

"Este vals, este vals, este vals".

1 2 3 1 2 3 1 2 3

de sí, de muerte y de cognac

1 2 3 1 2 3 1 2 3

que moja su cola en el mar .

1 2 3 1 2 3 1 2 3

- - -

Te quiero, te quiero, te quiero",

1 2 3 1 2 3 1 2 3

- - -

Tenemos en este ejemplo, transportado a la poesía el ritmo armónico del Vals.

Otro punto de contacto con la música lo constituyen las repeticiones. En el Vals muchas veces se repite el mismo patrón melódico que ahonda así el ritmo. Tal es el caso por ejemplo, del ampliamente conocido "Vals Minuto" de Federico Chopin, cuyo primer patrón rítmico melódico se repite siete veces con una ligerísima variación en el segundo compás. Estas repeticiones en el patrón melódico aplicadas a la poesía las podríamos llamar reiteraciones. En tal caso está:

"Este vals, este vals, este vals",

o: "Te quiero, te quiero, te quiero"

o: "...te quiero, te quiero, amor mío".

En el "Vals en las Ramas" la cadencia se apoya también en la reiteración aunque aquí no observó Lorca el patrón rítmico estricto:

"Cayó una hoja

y dos

y tres"

y la reiteración:

"porque cayó una hoja

y dos

y tres

(...)

una a una

dos a dos

y tres a tres".

El uso del ritmo armónico lo volvemos a encontrar en otro poema de *Poeta en Nueva York*, intitulado "Son de Negros en Cuba" (parte X) y que es en su orden el antepenúltimo del libro. Este poema fue escrito cuando Lorca se dirigió a la Habana Cuba, para sustentar unas conferencias invitado por el Instituto Hispano-Cubano. "De los Estados Unidos se llevaba una

idea incompleta, por no decir injusta. El poeta en Nueva York había recorrido Battery Place, Broadway y la playa siniestra de Coney Island; había visto la ciudad desde el puente de Brooklyn, desde donde, según Paul Morand, se la puede juzgar en quince segundos. Desde lo alto de la armadura alucinante, por encima del río cenagoso, Nueva York para Lorca seguía siendo la capital de fango y de alambre, de suerte que del ídolo retiene únicamente el aspecto mercantil estandarizado, de consorcio, inhumano, el culto del acero, del petróleo y del dólar".⁷ Cuando Lorca llega a la Habana se siente libre de la amarga herencia de la gran ciudad. En la Habana el poeta podía curarse, se encontraba en ella como en una nueva Andalucía, "que baila en rueda o que se muerde la cola como una pescadilla, pero abierta al mundo europeo".⁸

En "Son de Negros en Cuba" se refleja todo el interés que Lorca sentía por la música Afrocubana. El ritmo del bongó apoyado con su tan-tan y las síncopas nos entregan una poesía con un ritmo admirable:

"Cuando llegue la luna llena

Iré a Santiago de Cuba.

Iré a Santiago,

en un coche de agua negra,

Iré a Santiago.

Cantarán los techos de palmera,

Iré a Santiago.

Cuando la palma quiere ser cigüeña,

Iré a Santiago..."

El sonido del bongó parece escucharse y la reiteración "Iré a Santiago" que marca sus acentos tónicos en la segunda y la cuarta sílaba del verso, que correspondería en música a los tiempos débiles en un compás de amalgama 5/4 le dan el característico ritmo sincopado de la música afrocubana.

En el poema se vuelca toda la nostalgia y la alegría de la raza negra que Lorca supo recoger con singular maestría. Ya no es el canto triste y melancólico de los negros del Harlem, sino por el contrario la alegría del hombre negro del trópico, en donde no faltan como dice Jean Louis Schonberg los juegos eróticos bajo una nariz postiza surrealista. El sentimiento del amor obscuro se enrosca en el poema como una serpiente.

No podemos dejar de mencionar la labor metafórica de Lorca, que en es-

⁷ *Ibidem*, p. 96.

⁸ *Ibidem*, p. 97.

tos poemas es incansable. Ejemplos de metáforas bien logradas encontramos las siguientes: en "Pequeño Vals Vienés" con cierta alusión al tiempo y a la hora: "Hay un fragmento de la mañana / en el museo de la escarcha"; invitando a reconocer los altísimos rascacielos o una noche de cielo estrellado: "Hay un salón con mil ventanas"; al escuchar una melodía triste que hace soñar a los jóvenes: "Hay una muerte para piano / que pinta de azul a los muchachos"; y mientras se contemplan los pájaros: "Hay mendigos por los tejados"; al oír el llanto de las jóvenes: "Hay frescas guirnaldas de llanto".

En el "Vals en las Ramas" se destacan las siguientes: al ver que la luna se retrata en el río y su figura se descompone cuando la atraviesa un pescado: "Por la luna nadaba un pez"; al contemplar un pajarillo que se para en un árbol: "Y el pino / buscaba la plumilla del trino"; y al piano se le llama: "Oh duro marfil de carnes invisibles"; y a las calles vacías por la mañana: "Oh golfo sin hormigas del amanecer"; y cuando cesan las últimas notas del piano: "para que los marfiles se duerman bien".

Unidos a las metáforas los símbolos afloran en la poesía Garciloroquiiana. En las comparaciones metafóricas predomina el tema de la naturaleza, pájaros, insectos, animales, que son recuerdos de la niñez del poeta y que en Nueva York adquieren cierta nostalgia; pero en "Son de negros en Cuba" las metáforas presentan un extraordinario valor simbólico, por ejemplo:

| <i>Metáforas</i> | <i>Símbolos</i> |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| "en un coche de agua negra" | = pescado |
| "con la rubia cabeza de Fonseca" | = rojo-extremo-fuente seca, estéril. |
| "mar de papel" | = billetes de banco |
| "ardientes lomos" | = cintura |
| "gota de madera" | = infecundidad |
| "arpa de troncos vivos". | = armonía de las formas |
| "flor de tabaco" | = ceniza de tabaco |
| "heridas" | = muerte |

Es García Lorca un poeta esencialmente difícil. Sus poesías llenas de imágenes hábilmente elaboradas son difíciles de interpretar debido a la oscuridad de las mismas. Su gran musicalidad, marca indeleble del músico que alentaba en el poeta, y su belleza rítmica las hace atrayentes y subyugadoras. Lorca regresó a España dejando en América toda su herencia surrealista. No era un surrealismo auténtico el suyo. Fue sólo un simple escalón en el camino. Una estancia dolorosa. Un surtidor que se seca. Al contacto con su patria, su musa volverá a surgir alegre, efusiva, espontánea y se desgranará por toda España como un preludio en el silencioso misterio de la calma precursora de la tormenta.

BIBLIOGRAFÍA

- CIRRE, JOSÉ FRANCISCO, *Forma y Espíritu de una Lírica Española*. México, 1950.
- FLYS, JAROSLAW M., *El Lenguaje Poético de Federico García Lorca*. Madrid. Grecos, 1955.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1962.
- LIZANO, JESÚS, *Federico García Lorca*. Barcelona. E.P.I., 1963.
- SCHONBERG, JEAN LOUIS, *Federico García Lorca*. México, Cía. Gral. de Ediciones. 1959.
- TORRETE BALLESTER, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Madrid. Guadarrama, 1961.