



MIRTA MARCELA GONZÁLEZ BARROSO

Universidad de Oviedo

El imaginario lorquiano en la lírica rioplatense. Migración, lenguajes e identidades en el siglo XX¹

Largamente estudiada, y desde diferentes puntos de vista, está la emigración española al continente americano. Sin embargo, el objeto de este artículo es profundizar en uno de los rasgos más significativos que esta inmigración marcó en la sociedad rioplatense, la lengua. La lengua como factor identitario, la lengua en su uso corriente y en el artístico, en quienes la emplearon o la interpretaron, poetas y músicos. La canción de cámara, producto artístico de este flujo, actuó como reflejo de los lenguajes de la sociedad; funcionó como una de las tantas réplicas estéticas a los cambios migratorios y es un testigo fundamental para entender los hechos musicales del panorama rioplatense de las décadas comprendidas entre 1940 y 1980.

Palabras clave: imaginario lorquiano, canción de cámara rioplatense, migración, lengua e identidades.

Spanish emigration to the American continent has been long studied, and from different points of view. However, the objective of this article focuses on the in-depth study of one of the most significant features that this left on River Plate society: language; language as an identity factor, language in its common and artistic use, the poets and musicians who used and interpreted it. Chamber song, an artistic result of this flow of immigrants, acted as a reflection of the society's language; it functioned as one of the many aesthetic responses to migratory changes and is a crucial factor in understanding the musical events that took place in the River Plate region from 1940 to 1980.

Keywords: Lorcan imaginary, River Plate chamber song, migration, language and identities.

Introducción

El fenómeno de las migraciones genera en los grupos humanos, tanto en el que se desplaza como en el que es receptor, diversas reacciones. Por un lado, ambos grupos intentan conservar sus señales de identidad más determinantes y por otro buscan empatizar a partir de rasgos comunes. Durante el siglo XX la migración en el continente Americano y la inmigración europea producida por oleadas, provocó una serie de aconte-

¹ Este artículo se enmarca dentro del Proyecto “Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica”, HAR2009-10865, dirigido por el Dr. Ángel Medina Álvarez.

cimientos sociales que marcaron culturalmente a varias generaciones en aspectos identitarios tan representativos como el de la lengua.

El núcleo del que se parte para realizar este estudio es el imaginario lorquiano que, traducido en poemas, fue elegido por compositores argentinos y uruguayos en su producción lírica desde 1937 hasta 1995. Juan José Castro (1895–1968), Isidro Maiztegui (1905–1996), Susana Barón Supervielle (1910–2004), Roberto García Morillo (1911–2003), Roberto Caamaño (1923–1993), Rodolfo Arizaga (1926–1985), Alicia Terzian (1934–), Eduardo Gilardoni (1935–) o Beatriz Lockhard (1944–), en diferentes épocas y bajo diversas motivaciones fueron atraídos por la poesía del andaluz, creando un repertorio nada despreciable de canciones, algunas con importante difusión. En este trabajo se pretende relacionar el contexto histórico-social que rodeó la génesis de las canciones, con las decisiones estéticas de compositores y compositoras a la hora de seleccionarlás, reinterpretarlás o “traducirlás” en música.

Se realiza un acercamiento al repertorio cancionístico seleccionado primero de manera general para luego, en particular, centrarse en las musicalizaciones de un poema que tienen a dos o tres compositores como reintérpretes del mismo. El estudio comparativo tiene en cuenta la combinación de parámetros como las intensidades expresivas, los registros vocales e instrumentales, la selección de texturas, y las relaciones melódico-armónicas, situados en momentos precisos como los clímax, preparación y resolución de los mismos. Para ello se tienen en cuenta algunas pautas del análisis paradigmático de Nicholas Ruwet y, en canciones que lo permiten, se sigue la propuesta de la intertextualidad con el que analiza las músicas del s. XX, Yvan Nommick.

El mundo hispano en la sociedad rioplatense

Los vínculos rioplatenses con la península –culturales/institucionales– se revitalizaron a partir de la segunda mitad de la década de 1910, época en la que una corriente hispanista comenzó a desarrollarse en distintos círculos intelectuales porteños. Ella propició y respaldó una serie de intercambios con instituciones culturales y gubernamentales españolas implicadas, a su vez, en un proceso de “recuperación” de las buenas relaciones con las ex colonias². Los intercambios comenzaron con la primera visita en 1914 del Director del Centro de Estudios Históricos, Menéndez Pidal, y dieron lugar a las sucesivas de Ortega y Gasset –1916 y 1928–, Eugenio D’Ors

² José María López Sánchez: “La Junta para Ampliación de Estudios y su Proyección americanista: la Institución Cultural Española en Buenos Aires”, *Revista de Indias*, 2007, vol. LXVII, n° 239, pp. 77-98.

–1921–, Juan Ramón Jiménez o María Maeztu, entre otras personalidades del mundo cultural y científico español, quienes se desplazaron a impartir conferencias o cursos. Este movimiento intelectual fue financiado económicamente por la Institución Cultural Española en Buenos Aires, que contó con la aportación de una gran cantidad de socios, inmigrantes españoles con buena posición financiera, que decidieron apostar por el desarrollo cultural del país de acogida con elementos identitarios propios³. En Uruguay la Institución Cultural Española se fundó en 1919, con idénticas características de funcionamiento a la de Buenos Aires, “la iniciativa contó con el respaldo imprescindible de la colonia española en Uruguay [...] se reunieron fondos para dotar con ellos una cátedra que debía ser ocupada por profesores españoles [...]”⁴. Esta revalorización de lo hispano no fue más que el “blanqueamiento” de un contexto social que no puede dejarse de lado en el análisis del tema que nos ocupa, y es que una parte importante de la población rioplatense tiene ascendencia española, se identificó con España y se reconoció en sus ancestros. Esto fue así, a pesar de las modas y de la tendencia francesa que formó parte de la “alta” cultura rioplatense de comienzos del s. XX, y se manifestó plenamente en los músicos vinculados directa o indirectamente a la inmigración española⁵.

Si bien fue la Institución Cultural Española quien inició la “reconciliación”, sabido es la decisiva labor de otras instituciones culturales y sociales que influyeron de manera positiva en la integración de las diferentes oleadas inmigratorias producidas, sobre todo desde finales del XIX a mitad del s. XX⁶. Carlos Zubillaga en un capítulo del libro *El asociacionismo en la inmigración española en América*⁷, hace referencias al destacado papel de estas asociaciones en Uruguay que, al igual que en otros países del entorno, se constituyeron en una “estructura socio-económica [...] en un avance hacia las soluciones democráticas” [...]. Fueron el espacio necesario para la “reafirmación de la identidad cultural”⁸, convirtiéndose en un lugar de

³ López Sánchez, en “La Junta...”, reseña que la ICE de Buenos Aires durante estas primeras décadas estaba formada por una Junta Directiva que agrupaba diferentes instituciones españolas tales como Club Español, la Asociación Patriótica Española, la Cámara Española de Comercio, la Asociación Española de Socorros Mutuos y la Sociedad Española de Beneficencia, a las que se unió luego la Universidad de Buenos Aires, p. 85.

⁴ *Ibidem*, p. 86

⁵ Sobre este tema véase Marcela González: “Poesía española en la canción de cámara argentina 1910-1950”, *Revista de musicología SEDEM*, 2004. *Déjame tu voz, poesía española en la canción de cámara argentina*, Oviedo, 2010.

⁶ Marcela González: “Emigración de músicos españoles hacia Argentina: un aporte a la definitiva profesionalización del arte musical – XIX/XX”, en Celsa Alonso (ed.): *Delantera de Paraíso. Homenaje a Luis Iberni*, Madrid, ICCMU, 2009.

⁷ Carlos Zuloaga: “Asociacionismo e inmigración española en Uruguay”, en Juan Blanco Rodríguez: *El asociacionismo en la inmigración española en América*, Zamora, Uned, 2008.

⁸ *Ibidem*, p. 15,

encuentro en el que las tradiciones y las costumbres trataron de mantenerse. Estas asociaciones tuvieron un papel fundamental en la conservación de las lenguas nacionales en el exilio durante la dictadura franquista, ya que a través de sus estructuras ayudaron a financiar publicaciones periódicas o libros en *galego*, *euskera* o *atalán*⁹. Asimismo contribuyeron a limar las asperezas surgidas de la convivencia y la “aculturación” a las que se veían sometidos tanto los recién arribados como los habitantes más antiguos. Otra de sus funciones vitales fue el de la asistencia médica.

El cometido de las asociaciones durante la Guerra Civil española se tornó importante, puesto que, al tomar partido por los bandos republicano o nacionalista, gestionó la ayuda a muchas familias españolas que tuvieron que exiliarse en Argentina o en Uruguay. En este sentido, Cecilia Pérez Mondino señala en su artículo “Margarita Xirgu en Montevideo durante la Guerra Civil española” que los “más grandes movimientos de solidaridad con la República se llevaron adelante en estas dos ciudades”¹⁰ [Montevideo y Buenos Aires]. A ellas se acercaron no sólo los descendientes de españoles, sino también ciudadanos que se posicionaron durante el enfrentamiento con uno u otro bando. Este posicionamiento se puede trasladar, coincidiendo con la opinión de Emilio Casares¹¹, a la identificación por parte de compositores, intérpretes o artistas con la figura del poeta granadino al tomar su obra poética o teatral como punto de partida para generar canciones, cantatas u óperas. La admiración que despertó el poeta y su personalidad en la visita a ambas ciudades, sumado a la consternación que provocó su asesinato, derivó en un apoyo importante a su obra que se tradujo en la inmediata edición de su obra completa, o parcial. En definitiva, fue una manera más de tomar partido frente a la guerra civil española.

Federico García Lorca en Buenos Aires

Federico García Lorca llegó a Buenos Aires el 13 de octubre de 1933¹², contratado por el empresario marido de Lola Membrives, quien había

⁹ Sobre el tema de las lenguas nacionales, véase el artículo Marcela González: “Ecos del *rexurdimento*, la poesía de Rosalía de Castro en las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 18, pp. 167-185.

¹⁰ Cecilia Pérez Mondino: “Margarita Xirgu en Montevideo durante la guerra civil española”, *Centro de Documentación investigación y difusión de las artes escénicas, CIDDAE*, 2005, p. 3. Disponible en <http://www.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/201203/14154.pdf>

¹¹ Emilio Casares: “Julían Bautista”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II, SGAE, 2000, pp. 300-309.

¹² Sobre la estancia de Lorca en Argentina, véase Luis Martínez Cuitiño: “Federico García Lorca y Argentina”, en *Ínsula*, n° 448, 1984, p. 14. Reina Roffé: “García Lorca en Buenos Aires, en 1933” entrevista al periódico *El País*, por Carlos Morán, 30 Nov 2009. Reina Roffé: *El otro amor de Federico*.

estrenado el 29 de julio en el Teatro Avenida con gran éxito *Bodas de sangre*, e invitado por la Sociedad Amigos del Arte¹³ para impartir una serie de conferencias sobre literatura. García Lorca era ya conocido en Buenos Aires no sólo por el exitoso estreno de *Bodas de sangre*, sino por la publicación de *Canciones* en 1927 o *Romancero gitano* en 1928 y las críticas periodísticas escritas en *La Nación*, por Eduardo Blanco Amor. La gran orbe porteña se había preparado para una recepción “apocalíptica”, en palabras de Ian Gibson. La prensa se había ocupado de anunciar las conferencias que tenía programada la Sociedad Amigos del Arte, además de comentar la importante labor de Lorca como renovador del género teatral español. El anuncio de su llegada puso en alerta al mundo de la poesía, del teatro, de la canción popular, a la comunidad española en general, “todo prometía constituir una insólita etapa en la vida cultural de la ciudad”¹⁴. Su llegada fue seguida con cariño y expectación. En opinión de Reina Roffé, que publicara en 2009 *El otro amor de Federico. Lorca en Buenos Aires*:

Federico era una estrella y lo fue más aún en la ciudad que era por entonces, al decir de André Malraux, la capital de un imperio que nunca existió. Aunque aún no había salido de la crisis de 1929 y mandaba un gobierno absolutamente irrepresentativo, Buenos Aires brillaba. Era rica y espléndida, tenía a grandes “animadores” de su vida cultural, desde Borges a Roberto Arlt, desde el tanguero Enrique Santos Discépolo [a Carlos Gardel], grandes diarios, como *La Nación* o *La Prensa*, poetas, ensayistas, novelistas, y muchísimos llegados desde otras tierras, como el uruguayo Horacio Quiroga, el español Ramón Gómez de la Serna [...] o Pablo Neruda¹⁵.

El mismo día de su llegada asistió al teatro a ver una representación de Ferdinand Bruckner, *El mal de la juventud*, allí fue ovacionado, pues se avisó que el autor de *Bodas de sangre* estaba en teatro¹⁶. La personalidad inquieta del poeta y su simpatía le proporcionaron rápidamente una conexión afectiva con los diferentes círculos sociales rioplatenses. Público en general, periodistas, escritores, poetas, músicos; estaba siempre rodeado de un grupo

Lorca en Buenos Aires. Buenos Aires, Plaza & Janés, 2009. Pablo Rocca y Eduardo Roland: *Federico García Lorca y Uruguay (pasajes, homenajes, polémicas)*, Alcalá Grupo, 2011.

¹³ Esta Asociación cumplió una activa labor cultural en Buenos Aires durante las décadas de 1925 y 1935. Se cuenta entre los españoles invitados para realizar conferencias a Enrique Díez-Canedo, amigo de Federico García Lorca, que estuvo en Buenos Aires en 1927 y que luego fuera ministro de la Legación de España en Montevideo –febrero de 1933/18 de julio de 1934 en Aurora Díez Canedo: “Enrique Díez-Canedo 1936: selección de cartas recibidas”, Memoria Académica de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, 2010, p. 129-147.

¹⁴ Ian Gibson: *Federico García Lorca II. De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona, Grijalbo, 1987, p. 266.

¹⁵ Reina Roffé: *El otro amor de Federico. Lorca en Buenos Aires*. Buenos Aires, Plaza & Janés, 2009, p. 124.

¹⁶ Ian Gibson: *Federico García Lorca...* p. 268.

de admiradores, su figura aparecía en publicaciones periódicas, revistas sociales y literarias casi a diario.

Su éxito superará con creces cualquier otro jamás conseguido por escritor español en Argentina. Neruda hablará del ‘apogeo más grande que un poeta de nuestra raza ha recibido’. Y durante seis meses será difícil abrir la prensa sin leer algo acerca del prodigio andaluz [...] Lorca pronunciando una conferencia, Lorca recitando; poemas de Lorca [...] Lorca en el Tigre, Lorca comiendo en un restaurante¹⁷.

Su conocida inclinación hacia la música popular lo llevó a escuchar y a admirar el tango. Entre las personalidades que Lorca conoció en Buenos Aires, no podía faltar la de Carlos Gardel, en su plenitud. Mucho se lee sobre este encuentro, hay hasta una placa que lo recuerda, ofrecida por un testigo presencial amante del tango y que Gibson cita como Sam Molar, aunque es Ben Molar, seudónimo de Moisés Smolarchik Brenner, compositor y productor. Quien presentó a poeta y músico fue el escritor César Tiempo, que cita años más tarde en sus memorias y en diferentes medios de comunicación, cómo fue el encuentro.

En Corrientes y Libertad una sonrisa y dos brazos vinieron a nuestro encuentro. [...] El hombre del encuentro era Carlos Gardel. Le presenté a Federico. Se confundieron en un abrazo. Fuimos al departamento del cantor. [...] Gardel cantó acompañado de su guitarra, [...] *Caminito, Claveles mendocinos, La tropilla, Mis flores negras*, ganaron para nuestro cantor la simpatía generosa y efusiva de Federico¹⁸.

Este encuentro se produjo en el *Teatro Smart*, hoy *Blanca Podestá*, el 06 de noviembre, días antes de que partiera Gardel hacia Barcelona y París. Carlos Gardel ya no volvería a Argentina. Según Gibson, Lorca y Gardel simpatizaron desde el momento en que los presentaron.

A pesar de que tenía previsto realizar una breve estancia en la capital porteña, fue quedándose hasta completar medio año. “Pasan días, pasan noches y un mes y medio, pero... yo permanezco. Y es... que Buenos Aires tiene algo vivo y personal; algo lleno de dramático latido, algo inconfundible y original en medio de sus mil razas que atrae al viajero y lo fascina”¹⁹. Se instaló en el Hotel *Castelar* y, entre sus lugares preferidos para reuniones con amigos destaca el café Tortoní. De estas reuniones surgió el famoso discurso al alimón que junto a Pablo Neruda hicieron en noviembre de 1933 en homenaje a Rubén Darío, en el P.E.N. –Poetas, Escritores

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ César Tiempo: Suplemento Literario del *Diario Clarín* del 1º de julio de 1971, en Ostuni: “García Lorca y el tango”, web consultada el 12/09/2012 <http://www.tangoreporter.com/nota-lorca.html>

¹⁹ Teresa Martín Taffarel: “Federico García Lorca en Buenos Aires”, Argentina Cultura. Publicación del Consulado Argentino, Barcelona mayo-junio de 1998. Año 5, número 25.

y Novelistas- Club de Buenos Aires, o los bocetos de la obra que estrenó posteriormente, *Yerma*.

Su estancia le ocasionó, además de éxitos personales y amistades entrañables como la de Pablo Neruda, Juana de Ibarbourou, Ricardo Molinari, Salvador Novo o del crítico Pablo Suero, alguna que otra desavenencia, como el desencuentro con Jorge Luis Borges, o velados reproches por su vinculación con una parte de la sociedad, la republicana. A propósito de esta enemistad, Gibson señala que puede haber sido una de las razones por las que *Sur* no publicó ningún artículo sobre la presencia de Lorca en Buenos Aires, ni durante su estancia ni después de su partida. Borges era el principal integrante del consejo editor. En cambio Victoria Ocampo, su directora, publicó a pocas semanas de su llegada, una versión argentina del *Romancero gitano* que se agotó antes de que terminara el año²⁰.

Federico García Lorca en Montevideo

Estuvo durante 18 días en Montevideo, desde el 30 de enero de 1934 hasta el 16 de febrero. Invitado por Lola Membrives, se instaló en la capital uruguaya con el propósito de descansar y escribir los últimos capítulos de *Yerma*, que debía estrenar en Madrid. Pero poco podría hacer, ya que una vez enterados los montevideanos de su presencia, fue invitado a numerosos lugares para dar conferencias, recitar sus poesías o presenciar alguna obra de teatro. Se reencontró con viejos amigos como Enrique Díez-Canedo o José Mora Guarnido y Enrique Amorín lo introdujo en el mundo literario de la capital uruguaya.

Muy lejos quedó el objetivo de trabajar en Montevideo, según relata Andrew A. Anderson en su artículo “García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de *Poeta en Nueva York*”, desde el día que llegó comenzó otra vorágine de actividades sociales y culturales que impidieron a García Lorca concentrarse en su *Yerma*. Reflejo de ello es esta serie de conferencias en el Teatro 18 de Julio, con llenos totales pese al calor veraniego. La primera, *Juego y teoría del duende*, el 6 de febrero, con la presencia del propio presidente-dictador Gabriel Terra, tres días más tarde presenta *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* y el 14 de febrero, dos días antes de volver a Buenos Aires ofrece *Un poeta en Nueva York*.

Visita y alterna con Juana de Ibarbourou, el pintor Pedro Figari, los poetas Carlos Sabat Ercasty o Fernán Silva Valdés, el narrador Carlos Reyles o

²⁰ I. Gibson: *Federico García Lorca...* p. 275.

escritor Ildefonso Pereda Valdés. De él no se despegan Amorim, Alfredo Mario Ferreiro y Julio Casal. Años más tarde Juana de Irbarbourou comentaría: “En aquellos días que rememoro, vivo, ágil, alegre, flor de la raza, García Lorca estaba en Montevideo y era rodeado y mimado por dos mundos casi antagónicos que suelen mirarse de reojo: el social y el intelectual”. Además de conferencias, en Montevideo Lorca visitó la tumba de Rafael Barradas, el artista plástico uruguayo que tuvo a su cargo la confección de los figurines de la obra de teatro *Maleficio de la Mariposa*, la primera que el poeta llevó a escena en marzo de 1920. Barradas, gran amigo de García Lorca, murió de tuberculosis en Montevideo en 1929.

En *Federico García Lorca y Uruguay (pasajes, homenajes, polémicas)*²¹, sus autores revisan y documentan que la presencia, influencia y polémicas sobre la obra y la persona de Lorca, es anterior a su llegada y se continúa en la actualidad. Eduardo Roland, uno de sus autores, a propósito de la estadía de Lorca comenta:

Impacto causaron sin duda tanto su poesía como su teatro en el ambiente artístico e intelectual del Uruguay de los años 30 que tuvo la dicha de conocerlo en persona. A partir de allí, y por algunos años más, sus creaciones realmente subyugaron a las mentes más abiertas y sensibles. En la actualidad, la figura de Federico se mantiene muy viva en la memoria cultural uruguaya a la vez que moderadamente va captando la atención de las nuevas generaciones de lectores. Esa presencia se plasma de múltiples maneras, desde la figuración de parte de su obra en los programas de literatura de enseñanza secundaria hasta en la actual edificación de un gran centro cultural en el barrio Pocitos de Montevideo, que llevará su nombre y en parte estará dedicado a difundir su legado artístico. Pero si en una zona la memoria de Lorca se mantiene siempre viva es en el mundo del teatro²².

Sin embargo, la huella del poeta fue profunda; los músicos argentinos, uruguayos, chilenos, entre otros, materializaron con sus poemas un repertorio importante de canciones de cámara, canciones sinfónicas o corales, pero también sus obras de teatro se tuvieron en cuenta para componer óperas o realizar películas. Juan José Castro compuso dos óperas basadas en las obras homónimas de García Lorca, la *Zapatera prodigiosa* en 1943 y *Bodas de sangre* en 1952, además de poner música para la película *Bodas de sangre* de 1937 de Edmundo Guibourg. Y la impresión de esta visita no sólo resonó en el momento en que se produjo, sino que se fue ampliando con el correr del tiempo, sobre todo por lo trágico de su asesinato.

El fusilamiento del poeta fue un impacto doloroso en la América hispana. Buenos Aires, Montevideo y Santiago, entre otras, comenzaron la

²¹ Pablo Rocca y Eduardo Roland: *Federico García Lorca y Uruguay (pasajes, homenajes, polémicas)*, Alcalá Grupo, 2011.

²² Eduardo Roland: Entrevista radiofónica, presentación del libro *Federico García Lorca y Uruguay*.

edición de gran parte de la obra poética a partir del año de su muerte, como así también memorias y contextos literarios. Guillermo de Torre, poeta vanguardista, español emigrado en la década del 20, fue el puente que le tendió la editorial Losada en agosto de 1938 al presentar entre sus trece novedades, el primer volumen de la *Obra completa* de Federico García Lorca. En 1939 decía Guillermo de Torre a Francisco García Lorca en una carta:

Te agradezco ante todo, y es para mí motivo de viva satisfacción, las palabras de elogio que dedicas a mi trabajo en la recopilación de las obras de Federico. Hemos publicado ya seis tomos, que te he hecho remitir hace unos día[s]. Examinado el último volumen verás que no están terminadas sino provisionalmente, a reserva de continuar incluyendo en otro u otros tomos las obras que vayamos encontrando, particularmente el drama la *Casa de Bernarda Alba*, por el que también está muy interesada Margarita Xirgu, pues lo representaría enseguida²³.

Compositores “hispanistas”

De los compositores citados como autores de las canciones escogidas para este artículo, muchos estuvieron vinculados directamente con la inmigración española, como es el caso de Juan José Castro²⁴. Este prestigioso compositor y director de orquesta, descendiente del luthier gallego Juan José Castro afinado hacia 1868 en Argentina, conoció a Federico García Lorca en una de las habituales reuniones que organizaba la directora de la *Revista Sur*, Victoria Ocampo. Carlos Manso, en su libro dedicado al músico argentino *Juan José Castro*, transcribe los recuerdos que dejó el poeta en Raquel Aguirre, la esposa del compositor Juan José Castro. “[...] era una persona brillante, una maravilla de gracia. [...] Fuimos a escucharlo a Amigos del Arte en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*”²⁵. No escapó de su encantamiento en esa conferencia el propio Castro: “La cabeza de García Lorca era como un cofre maravilloso donde se hallaba contenido todo el cancionero español”²⁶.

Poco hay escrito sobre Susana Barón Supervielle, una de las compositoras cautivadas por la poesía de García Lorca, pero se puede establecer a

²³ Guillermo de Torre, en C. Torre Ballester: *Federico García Lorca – Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*, Buenos Aires, Iberoamericana, 2009, p. 347.

²⁴ Sobre el hispanismo de Juan José Castro y la canción de cámara, véase “Miguel Hernández y Federico García Lorca en la lírica de Juan José Castro”, *Actas del XV congreso de la SedeM*, Cáceres 2008. M. González: “Ecos del *rexurdimento*, la poesía de Rosalía de Castro en las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2010.

²⁵ Raka Castro, en Carlos Manso: *Juan José Castro*, Buenos Aires, De los Cuatro vientos, 2008, p. 79.

²⁶ Juan José Castro en Carlos Manso: *Juan José Castro*, p. 80

priori una relación directa con las tertulias de Victoria Ocampo, ya que su tío formó parte del comité editorial de la *Revista Sur*. Miembro de una conocida familia francesa de literatos, su labor musical la llevó a escoger la canción de cámara como uno de sus géneros preferidos, empleando diferentes agrupaciones para trabajar la voz y la poesía. Musicalizó poemas de su tío Jules Supervielle, de García Lorca o Alejandra Pizarnik, siendo uno de los paradigmas de la convivencia de lenguajes, ya que, por razones de ascendencia, durante toda su vida trabajó alternando textos en francés y en castellano con lenguajes compositivos como el neoclásico, neorromántico o el electroacústico²⁷.

De ascendencia española por padre –vasco– y madre –gallega– Isidro Maiztegui musicaliza los *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca. No tenemos constancia que refiera algún tipo de relación directa por parte del músico con el poeta, en cambio sí está documentado suficientemente cómo surgió el encuentro de la música de Maiztegui con la poesía gallega de Federico García Lorca. A ello se refiere el autor del libro *O pórtico poético, do Seis poemas galegos* Luis Pérez Rodríguez. Maiztegui nació en Argentina pero su relación con la emigración española fue directa, sanguínea. Entre los años 1947 y 1952 fue director de las agrupaciones gallegas *Ultreya*, *Os Rumorosos* y del Centro Orensano *Terra Nosa* y en 1952 trasladó su residencia a Madrid, hasta 1969 donde sus vínculos con la tierra familiar se terminaron de consolidar. Además de la musicalización de la poesía de Lorca, tiene en su catálogo la obra *Macías o Namorado* que “[...] foi estreada con grande éxito en versión completa (ballet, coreográfica, decorado, vestuario) no Teatro Libertador San Martín de Córdoba e, na versión de cantata, no Auditorium de Mar del Plata”²⁸. Completa su producción lírica española con *...del Amor y Soledad* ciclo compuesto en Buenos Aires en 1945, con poemas de Juan Ramón Jiménez, Gil Vicente, Pedro Salinas, Luis de Góngora, Antonio Machado, Garcilaso de la Vega y Luis Cernuda; las *Canciones españolas, al estilo del romancero popular español; homenaje a Miguel Hernández*, escritas durante su período madrileño, en 1961, también con poetas de la Generación del 27, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, o de las generaciones posteriores como Jesús López Pacheco, Blas de Otero, el orensano Lauro Olmo, Leopoldo de Luis, Ramón Garciasol y Gabriel Celaya, poetas con afinidades sociales y políticas. A ellas se les suma *Canción 102*, de 1964, con poesía de Rafael Alberti; *Sin niño* y *¿Qué pasa o redor de min?* ambas de 1968, con poemas de Celso Emilio Ferreiro; las *Canciones jugla-*

²⁷ Silvina Mansilla: “Susana Barón Supervielle”, *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, vol. II, p. 244-45.

²⁸ Luis Pérez Rodríguez: *O pórtico poético, do Seis poemas galegos*, Galicia, Consello da cultura Gallega, 1ª ed. 1995, 2ª ed. 1998, p. 358-59.

rescas de 1969 con poesía de Rafael Alberti, Jesús López Pacheco y un Anónimo del S. XIII²⁹.

En este período de “hispanización” intenso que se vivió durante las décadas de 1940 y 50 destacaron otros músicos como Roberto Caamaño, Rodolfo Arizaga, Roberto García Morillo o Alicia Terzián. Según Carmen García Muñoz, Roberto Caamaño muestra en su primer período compositivo –1944/54– una vertiente hispánica elocuente, a través de la musicalización de poemas de García Lorca, de Rosalía de Castro o de Jujão Balseiro³⁰. Señala Rodolfo Arizaga, en su *Enciclopedia de la Música argentina*, “la cita hispánica [en Caamaño] obedece a un dictado natural de su origen gallego”³¹, sin hacer más referencias. A su vez, sobre la obra de Arizaga escribe Graciela Rasini que “mantiene desde el principio su inclinación por el uso de los modos”, en el caso del *Libro de poemas y canciones* trabaja con los modos frigio, eólico y lidio, empleados como una referencia al folclore español³².

Del prolífico compositor Roberto García Morillo es conocida su filiación hispanista, volcada sobre todo en la obra vocal. Su tríptico de cantatas hispanas será el origen de dos ciclos para voz y piano. *Marín* de 1948, con versos del compositor español del S. XVIII José Marín y comentarios del cronista Jerónimo de Barrionuevo, de la que derivan *Cuatro canciones*; de *El Tamarit*, basada en Gacelas y Casidas de *El diván del Tamarit* surgen a las *Cinco canciones* de 1953. *Romances del amor y de la muerte* de 1959 cierra esta primera etapa de canción de cámara. Pasados más de treinta años de la etapa vocal hispanista, toma poemas de Antonio Machado, entregando el ciclo *Cuatro Líricas*, op 52, que darían, a su vez, el inicio a la *Cantata homenaje a Antonio Machado* para soprano y grupo de cámara de 1985 y en 1989 completa la *Undécima cantata -Homenaje a García Lorca*, para cuarteto vocal mixto y orquesta de cámara, en la que utiliza las canciones populares españolas que había recopilado y armonizado el poeta³³.

Un paréntesis en la obra de Alicia Terzián podrían significar las canciones que escribe sobre poemas de Federico García Lorca *Libro de canciones de Lorca y Canciones para niños*. Formada como compositora y musicóloga,

²⁹ Ana Mondolo: “Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro”, *Música clásica en Argentina*. Web consultada el 12 de setiembre de 2012 <http://www.musicaclasicaargentina.com/maiztegui/index.htm>

³⁰ Carmen García Muñoz: “García Morillo, Roberto”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IV, p. 817-19

³¹ Rodolfo Arizaga: *Enciclopedia de la Música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1972, p. 73.

³² G. Rasini, J. Sozio: “Arizaga, Rodolfo”, *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. I, p. 684.

³³ Ana María Mondolo: “Roberto García Morillo”, *Música clásica en Argentina*. Web consultada el 12 de setiembre de 2012 <http://www.musicaclasicaargentina.com/garciamorillo/index.htm>. Carmen García Muñoz: “García Morillo, Roberto”, voz del *Diccionario de Música española e hispanoamericana*, vol. IV, p. 819.

su trayectoria profesional en la creación ha sido reconocida con numerosos premios en festivales o encuentros de música contemporánea. El microtonalismo, el atonalismo o el post-serialismo libre, sus técnicas de composición, están tenuemente presentes en estos dos ciclos de canciones en cuestión.

De los compositores uruguayos escogidos para la realización de este artículo, el hispanismo de Eduardo Gilardoni es notorio. Nacido en Colonia, este compositor y clavecinista realizó sus estudios en Uruguay y luego se trasladó durante dos años a Barcelona, donde tomó clases con Conchita Badía, Alicia de Larrocha, Joaquín Nin y Federico Mompou, dedicando una de sus obras *Homenaje al Padre Soler*, a la clavecinista Teresa Chenlo. Según Alfredo Nicrosi, “la creación musical de Gilardoni está marcada por su integración espiritual con la vieja escuela hispánica, de la cual es un entusiasta promotor”³⁴. Sin embargo de la compositora uruguaya Beatriz Lockhart la única relación que se puede encontrar con la poesía de Federico García Lorca es su elección para uno de los dos ciclos que compuso, *Dos canciones* en 1967. Formada en composición primero por Luis Tosar y luego en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, por Alberto Ginastera, Gerardo Gandini o Francisco Kröpfl, muestra una afinidad inquestionable con la música popular y folclórica latinoamericana.

La poesía y la música: canciones

El repertorio que se abordará a continuación presenta una apreciación caleidoscópica de los poemas, ya que el lenguaje compositivo de los músicos, sus recursos idiomáticos, sus particulares maneras de acercarse, incluso a un mismo poema, nos revelan ese universo lorquiano al que hacíamos referencias en el título de la comunicación y que fue inspirador de más de medio centenar de canciones que lleva el sonido rioplatense en su fundamento.

Los poemas seleccionados por la mayoría de los compositores coinciden en los libros *Canciones* (1921-24), *Primeras canciones* (1922) y *Libro de Poemas* (1921). Las diferencias están marcadas por compositores como Juan José Castro que escoge del *Romancero Gitano* (1924-27), Isidro Maiztegui que, a pedido, trabaja con *Seis poemas galegos* (1935) y Roberto García Morillo que elige *El diván del Tamarit* (ed. Póstuma, 1940 ed. Losada, Buenos Aires).

³⁴ Alfredo Nicrosi Otero: “Gilardoni, Eduardo”, *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. IV, p. 613.

Cronología de canciones

Año	Ciclo-Canción	Compositor/a
1938	<i>Seis canciones de Federico García Lorca</i> - "Verde que te quiero verde" - "Romance de la pena negra" - "Romance de la luna luna" - "La casada infiel" - "Arbolé, arbolé" - "Es verdad"	Juan José Castro
1940	<i>Cuatro canciones de Federico García Lorca</i> - "Canción de las siete doncellas" - "Canción china en Europa" - "Cancioncilla sevillana" - "Paisaje"	Suzanne Barón Superville
1944	<i>Baladas amarillas op. 1</i> - I - Sereno y melancólico pero no lento - II - Lento - III - Lento - IV - Movido y rítmico	Roberto Caamaño
1949	<i>Por las ramas del laurel</i>	Juan José Castro
1952	<i>Nueve canciones</i> "Canción del Jinete -1860-" "Adelina de paseo" "Zarzamora con el tronco gris" "Mi niña se fue a la mar" "Tarde" "Canción del Jinete" "Es verdad" "Arbolé, arbolé" "Galán, galancillo"	Suzanne Barón Superville
1953/7	<i>Libro de poemas y canciones</i> - "Canción del jinete" - "Remansillo" - "Arlequín" - "Flor" - "Cazador" - "Lucía Martínez" - "Canción cantada" - "Otro sueño" - "Serenata" - "Naranja y limón"	Rodolfo Arizaga
1953	<i>Cinco Canciones op. 20b de la Cantata El Tamarit</i> - "Del amor maravilloso" - "De la muchacha dorada" - "De la rosa" - "Del amor con cien años" - "De los ramos"	Roberto García Morillo
1954	<i>Caratola</i> <i>A Irene García</i>	Suzanne Barón Superville
1954/6	<i>Libro de canciones de Lorca</i> - "Debussy" - "Juan Ramón Jiménez" - "Verlaine"	Alicia Terzián
1956	<i>Canciones para niños</i> - "Canción cantada" - "Canción tonta" - "Canción china en Europa" - "Cancioncilla sevillana"	Alicia Terzián
1964	<i>Cinco canciones</i> - "Canción" - "Flor" - "Despedida" - "Miedo" - "Deseo"	Eduardo Gilardoni
1967	<i>Homenaje a Federico García Lorca</i> - "La guitarra" - "Canción del Jinete"	Beatriz Lockhart
1994	<i>Música para os seis Poemas Galegos de Federico García Lorca</i> - "Madrigal à cibdá de Santiago" - "Romaxe de nosa Señora de Barca" - "Cántiga do neno da tenda" - "Noiturnio do adoescente morto" - "Canzón de cuna pra Rosalía Castro, Morta" - "Danza de lúa en Santiago"	Isidro Maiztegui

Relación de canciones de cámara, compositores argentinos y uruguayos con poesía de Federico García Lorca

Análisis comparativo de parte del repertorio

Siguiendo la metodología planteada en la introducción de este artículo, se realizará un estudio paralelo de las canciones que tienen el mismo poema, de tal manera que se puedan cotejar y relacionar los recursos compositivos de cada uno de los músicos. Para ello se ha seleccionado la “Canción del Jinete”, musicalizada por Rodolfo Arizaga, Beatriz Lockhart y Suzanne Baron Supervielle; “Es verdad” que tiene música de Suzanne Baron Supervielle y Juan José Castro; “Canción china en Europa”, con música de Suzanne Baron Supervielle y Alicia Terzián. A continuación se completará esta producción con la reseña de una obra no abordada como *Música para os Seis poemas galegos de Federico García Lorca*.

La canción del jinete – Anexo 1

LOCKHART	<p>Por el llano, por el viento, jaca negra, luna roja. La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba.</p> <p>cc.1-41</p> <p>Ej. 1 Climax: Voz e instrumento en fortísimo, Ampliación del registro vocal al agudo e instrumental al grave.</p>	<p>¡Ay qué camino tan largo! ¡Ay mi jaca valerosa! ¡Ay, que la muerte me espera, antes de llegar a Córdoba!</p> <p>cc.60 cc.62</p> <p>Ej. 2</p>	<p>Córdoba. Lejana y sola.</p> <p>cc.77 cc.82-85</p>
	<p>Córdoba. Lejana y sola.</p> <p>cc.1-3/4-12</p> <p>Inicia con el climax centrado en la nostalgia de Córdoba</p> <p>Ej. 3 Entrec climax: tiene en común con los climas inicial y final, la textura del piano. Rítmicamente se detiene el ritmo de trisillos del piano, a modo de detención del galope de la jaca. Sin indicación de matices. Armonía de sobretónica en el Vº ascendido</p>	<p>Córdoba. Lejana y sola.</p> <p>cc.26</p> <p>Ej. 4 Climax para terminar (Sobre el IVb7+) Textura: pedal en el IVº - resulta por única vez al Do Fortísimo para voz y piano</p>	<p>Córdoba. Lejana y sola.</p> <p>cc.36-39</p>
ARIZAGA	<p>Córdoba. Lejana y sola.</p> <p>cc.1-8/9-12/13-20/21-31/</p> <p>Repetición del nombre “Córdoba”</p> <p>cc.32- cc.40</p> <p>Ej.5 Climax: Patrón de matices –descenso de <i>f. mf.</i> Textura: Acorde pedal textura, Armonía (sobre el I) <i>Tempo</i>, baja de 120 a 72, a modo de recitativo.</p>	<p>Por el llano, por el viento. La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba.</p> <p>c.51 cc.59</p> <p>Ej.6 Repite el patrón del climax anterior</p>	<p>¡Ay qué camino tan largo! ¡Ay, que la muerte me espera, antes de llegar a Córdoba!</p> <p>c.70 cc.78</p> <p>Ej.7 Repite el patrón del climax anterior</p>

Esta poesía pertenece al 4º libro de *Canciones* titulado “Andaluzas”, integrado por nueve poemas breves. De los tres compositores, es Suzanne Baron quien decide escoger las nueve canciones para completar el ciclo *Nueve canciones de Federico García Lorca*, editadas por Ricordi Americana en 1952. Beatriz Lockhart la musicaliza en versión para guitarra y voz, y junto con “La guitarra” conforma el ciclo *Homenaje a García Lorca s/e*. Rodolfo Arizaga la incluye en un ciclo de diez canciones titulado *Libro de Poemas y Canciones*, editado por Editorial Argentina de Música en 1959. Estas diez canciones tienen poemas de los libros *Primeras canciones*, *Canciones* y *Libro de poemas*.

Según se puede apreciar en el Anexo I, la brevedad de la partitura de Baron Supervielle contrasta con la extensión y la estructura que le dan Lochkart y Arizaga. Sin embargo, entre estos últimos hay divergencias a la hora de interpretar el poema. Mientras Lochkart concentra su atención –clímax– en la parte central del relato –2ª estrofa: “la muerte me está mirando”, utilizando sobre todo la extensión de la voz en su altura máxima y la dinámica en su rango más extremo de la obra –un *ff*–; Arizaga decide centrarse en la ciudad que es obsesión del jinete, Córdoba. No solo repite “Córdoba”, sino que, tanto al comienzo como al final de la canción utiliza el contraste de dinámica en el nombre propio, acentuando *f*– *mf* y *p* para “lejana y sola”. En el transcurso de la canción Arizaga emplea ese contraste *f*–*mf* para los comienzos de cada estrofa, destacando a la jaca en las tres entradas “jaca negra/luna grande”; “jaca negra/luna roja”; “ay mi jaca valerosa”.

Los elementos poéticos en los que deciden centrarse los compositores son semejantes, los diferencia en cuál de ellos ponen su máxima tensión, su mayor expresión y con qué elementos técnico-compositivos lo han resuelto. El poema tiene una estructura de tres cuartetas enmarcadas por el estribillo, y materializa una narración a través de la cual el poeta toma la primera persona y vive alguno de los elementos permanentes de la poesía lorquiana: el destino trágico, la muerte, el miedo que le genera enfrentarse a ella –en contraste con la jaca valerosa–; el destino imposible, Córdoba, y un fin anticipado en la “luna roja”, su muerte.

Supervielle, con una concisión seguramente surgida de la musicalización completa que ofrece de “Andaluzas”, juega aquí con cuatro elementos básicos: la textura, el tempo, la dinámica y la armonización. La melodía está tratada con acuerdo a un relato –romance– sin grandes saltos ni mayores desarrollos. En cambio a través de la textura, de la intensidad y del tempo marca los momentos del poema. Hay dos momentos texturales, el del estribillo –acorde pedal– que sitúa al oyente en “Córdoba /lejana y sola” y que coincide con el pos-clímax “La muerte me está mirando/desde las torres Córdoba”, y el homofónico en tresillos rápidos para el resto del poema.




Estos momentos coinciden con el *tempo*; mientras el piano realiza el acorde pedal, la compositora relata en una velocidad de *adagio*; a continuación las cuartetos cogen un ritmo de galope, con tresillo de corcheas en una velocidad tres veces más rápida. Las reflexiones del poeta, así como tres compases de interludio breve, están tratadas sobre la base de la cadencia andaluza.

Arizaga decide claramente remarcar e insistir en algunos versos o palabras del poeta, haciendo una reinterpretación del poema que busca destacar a través de la repetición algunos elementos como: el destino imposible, “Córdoba”, la paradoja “aunque sepa los caminos / nunca llegaré a Córdoba”; la muerte “La muerte me está mirando / desde las torres de Córdoba” y “Que la muerte me espera / antes de llegar a Córdoba”. Estas repeticiones, sumadas a una sección de ocho compases destinada al piano que actúa como elemento cíclico, que aparece al inicio y a su vez separando cada cuarteta, hacen de este poema una canción de dimensiones extensas. En realidad Arizaga interpreta el carácter narrativo de esta poesía coincidiendo con el poeta y su idea del Romance, idea que aparecerá con más claridad en el *Romancero gitano*. “Lorca construye esta sección [“Andaluzas”] alternando *escenas anecdóticas* [...] con canciones interiorizadas hasta la idealización sentimental y con cuadros de rara perfección”³⁵. Arizaga logra el espíritu circular de la narración y del romance, a través de la presencia de la sección que tiene a su cargo el piano, que se refuerza con la repetición, a modo de secuencia; insistiendo de manera similar en la aparición de las dinámicas (*f-mf-p* para los versos que destaca), de las texturas (melodía en terceras con contrapunto para la sección del piano; acorde pedal para los clímax; arpeggios para el resto de los versos) y de los *tempi* (*allegretto* para la sección del piano, *molto piu lento e mesto* para los versos que destaca y *allegretto* para el resto de la narración).

Lockhart emplea semejantes elementos de construcción musical para la interpretación de este poema, pero con una situación sonora en la que hace alusiones a la España tónica, en el uso de intervalos de 2ª aumentada en la guitarra acompañante, con apoyaturas a modo de melismas orientales para la voz y pasajes armónicos con presencia de cadencia andaluza. Como se leyó en párrafos anteriores, esta autora decidió centrar su momento de máxima tensión en la muerte y logra la extensión –similar a la de Arizaga– por el empleo de diferentes interludios y de la repetición del primer estribillo.

³⁵ Pietro Menarini: Prólogo a la edición de *Canciones y Primeras canciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, p. 23.

Es verdad – Anexo 2

SUPERVIELLE	<p>¿Quién me compraría a mí este cintillo que tengo y esta tristeza de hilo blanco, para hacer pañuelos?</p> <p>cc.1-8 cc.9-12</p>  <p>Ej. 8 Climax: <i>cresc.</i> al <i>forte</i> Cambio de textura, se detiene el tresillo permanente de corcheas Ampliación del registro vocal. Cadencia andaluza cromatizada</p>	<p>¡Ay, qué trabajo me cuesta quererte como te quiero!</p> <p>cc.13-19</p>  <p>Ej.9 Estríbillo: tresillo de corcheas del piano</p>
	CASTRO	<p>¿Quién me compraría a mí este cintillo que tengo y esta tristeza de hilo blanco, para hacer pañuelos?</p> <p>cc.1-34-11/ 12-20 cc.21-38</p>  <p>Ej.10 Climax: <i>forte</i> para el canto por única vez. Enriquecimiento de textura con el piano que agrega una segunda voz al canto. Ampliación de registro vocal al agudo Cambio de <i>tempo</i></p>

“Es verdad” es el poema que continúa a “Canción del jinete”, pero en este caso el centro aquí es el desamor, como explica Menarini al describir la temática de uno de los grupos de “Andaluzas”, “un mundo en el cual se cruzan amores, pero siempre lejanos, o difíciles, o rechazados [...]”³⁶. “Es verdad” es uno de los pocos poemas de esta sección que incluye un toque sarcástico o irónico, al intercalar entre los versos “Por tu amor me duele el aire / el corazón y el sombrero”. La metáfora de “esta tristeza de hilo blanco / para hacer pañuelos” que sigue a la pregunta “¿Quién me compraría a mí / este cintillo que tengo?” nos completa el retrato de desamor.

Supervielle, al igual que en la canción anterior, no emplea introducción ni interludio, en una anacrusa de tresillos de corcheas del piano, da pie al comienzo de la voz que canta de modo silábico cada uno de los versos. La textura del acompañamiento pianístico se detiene para remarcar las estrofas con acordes *a tempo*. Sitúa el clímax en “el cintillo que tengo”, es decir

³⁶ Pietro Menarini: Prólogo a la edición de *Canciones...* p. 23.

en la sortija que le han entregado y que es la causa de tristeza y desamor; en el ser “que trabajo me cuesta quererte como te quiero”. Como se aprecia en el Anexo II, lo trabaja con un amplio *crescendo* y acordes cromatizados.

Castro hace con este poema una interpretación más cercana a la música popular andaluza. A lo largo de sus musicalizaciones de poetas españoles, tanto de Miguel Hernández, como de García Lorca o Rosalía de Castro, Juan José Castro es partidario de realizar trabajos intertextuales, utilizando diversos mecanismos para situar a intérpretes y auditorio, en lugares de España o tiempos concretos. En la canción que nos ocupa “Es verdad”, emplea entre sus elementos de musicalización el ritmo ternario y el carácter de la sevillana, para el canto intercala el tetracordio andaluz en algunas frases descendentes y, tanto al comienzo como al final, el estribillo está concebido a modo de un “quejío” flamenco. Una inequívoca alusión al origen del poema y de su autor. El clímax de la canción lo sitúa en la pregunta “Quién me compraría a mí / este cintillo que tengo”. Armónicamente lo trata en Si M, dominante de Mi, a una distancia lejana de la tonalidad principal -Mi b-; la voz amplía su registro a la nota más aguda de la canción y la dinámica también participa con un matiz *forte*. En cuanto al *tempo*, no hace diferencia con la estrofa anterior, viene de un ritmo de sevillana alegre, vivaz, con hemiolas y contratiempos, pero lo *rallentiza* en “Esta tristeza de hilo blanco / para hacer pañuelos”. Esta canción fue estrenada por Conchita Badía, el 03 de julio de 1939, en la Asociación Wagneriana. En la crítica que publica el periódico La Nación se lee:

De Juan José Castro se escucharon tres canciones sobre poesías de Federico García Lorca, dedicadas a la Sra. Conchita Badía, en las que el compositor argentino ha seguido fielmente las sugerencias que se desprenden del texto, logrando un comentario musical de ambiente español fino y colorido. [...] *Es verdad* destaca por sus vocalizaciones del tipo de cante jondo, por su honda emoción, y *Romance de la pena negra*, de atormentadas armonías, por su expresión trágica [...] ³⁷.

³⁷ *La Nación*, 5-VII-1939, en Carlos Manso: *Conchita Badía en la Argentina*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1989, p. 119.

Cancioncilla Sevillana – Anexo 3

SUPERVIELLE	cc.1-6 cc. 7-13 cc.14-19	¿Dónde estará la miel?	cc.20-21	cc. 22-31	Está en la flor azul, Isabel. En la flor, del romero aquel.	cc.4 11-16 cc.45-69
	<p>Ej.12 ^{30a} Pre climax. Voz inserta -2cc.- en 15 compases donde el piano desarrolla amplias sonoridades arpegiadas.</p>		<p>Ej. 13 Climax preparado por la voz y completado por el piano. Bajos del piano y enlaces de acordes I-VII-VI Crescendo al ff del piano</p>			
TERZIAN	cc.1-10	¿Dónde estará la miel?	cc.11 – 12	cc.13 – 18	Isabel. En la flor, del romero aquel.	cc.19-30
	<p>Ej.14 Climax: cambio de textura, <i>recitativo breve</i>. Ampliación de la extensión vocal. Leve aumento de la intensidad. Ralentización del tempo</p>		<p>Ej.15 Pos-climax: <i>recitativo</i> con acordes arpegiados del piano. En tempo Tranquillo</p>			

Perteneciente al tercer grupo “Canciones para niños” del libro *Canciones*, “Cancioncilla sevillana” es el tercero de los siete poemas en los cuales García Lorca “busca la recuperación de la espontaneidad e ingenuidad populares, pero sin falsos infantilismos [...]”³⁸. Utiliza como recursos literarios los diminutivos, los nombres de animales, algún interlocutor que pregunta o exclama; también emplea la intertextualidad, que luego Supervielle traducirá en su musicalización, a través de la cita de la canción popular “(Sillita de oro / para el moro / Sillita de oropel / para su mujer)”. García Lorca dedicó el poema a la “hija del 27” como se conocía a Solita Salinas, hija de Pedro Salinas.

Supervielle escoge tres de las siete “Canciones infantiles” de Lorca, a las que les suma la “Canción de las siete doncellas – Teorías del arco iris”, de “Teorías”, para completar el ciclo *Cuatro canciones de Federico García Lorca*, que edita Ricordi & G. en 1940. En una musicalización con ritmo de ronda marcado por la subdivisión ternaria del *tempo*, el piano se convierte en el co-protagonista de los diálogos que propone el poeta a través de la voz del

³⁸ Pietro Menarini: Prólogo a la edición de *Canciones...* p. 21.

canto. El prelude y los interludios que Superville le asigna al instrumento, son los encargados de preparar o completar tanto la pregunta “¿Dónde estará la miel?”, la respuesta “Está en la flor azul”, o la insistencia “Isabel / en la flor del romero aquél”, en las que el piano amplía en un *fortissimo* para concluir la primera parte. Las armonías que usa la compositora a lo largo de la canción son neoclásicas sin dejar de incluir algún encadenamiento de acordes que recuerda las cadencias andaluzas. Finalmente en el postludio hace una velada alusión musical a una melodía popular infantil, a partir de la cita textual que Lorca introduce para finalizar su poema.

Alicia Terzián, por el contrario, en una musicalización que perfila lo que posteriormente sería su lenguaje compositivo, realiza su acercamiento a la poética lorquiana a partir de una melodía de características tonales apoyada por armonías no funcionales, dando como resultado una obra breve —no tiene prelude ni postludio—, pero con varios recursos a considerar. El piano combina su registro central y agudo con la voz en un registro medio; las sonoridades envolventes con ligaduras y pedales se alternan con las partes que intercalan silencios breves y expresivos dibujando los acordes. Estas secuencias de acordes no presentan una dirección funcional, aunque se pueden percibir acordes de dominante en el momento del clímax de la canción “En la flor del romero aquél”, que no resuelven. También emplea el *tempo* como recurso expresivo, adaptándolo a los requerimientos del poema. En el caso de la cita textual que hace el poeta, Terzián la coloca entre dos calderones, uno que prepara su entrada y otro que alarga el efecto del silencio cuando acaba, y propone una velocidad *mosso* para este pasaje, resaltando así su presencia.

Completando el relato

De Isidro Maiztegui es el ciclo *Seis poemas galegos*, compuesto en Mar del Plata —última ciudad de residencia del compositor argentino—, en agosto de 1994³⁹. La obra fue realizada por encargo de Luis Pérez Rodríguez y su estreno en Argentina se produjo un año más tarde, en el Salón Dorado del Teatro Colón en julio de 1995. En España los manuscritos del compositor fueron incluidos en el libro de Luis Pérez Rodríguez *O pórtico poético, dos Seis poemas galegos de Federico García Lorca*, editado por primera vez en 1995 y reeditado en 1998⁴⁰. El propio Pérez Rodríguez incluye en el capítulo IX cómo surgió la idea de la colaboración pedida a Isidro Maiztegui:

³⁹ A. M. Mondolo: “Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro”, *Música clásica en Argentina*, web consultada el 10 de setiembre de 2012 <http://www.musicaclassicaargentina.com/maiztegui/index.htm>

⁴⁰ Luis Rodríguez López: *O pórtico poético, do Seis poemas galegos*, Galicia, Consello da cultura Galega, 1ª ed. 1995, 2ª ed. 1998. 441 pp.

Acompañado polo presidente do Centro Galego, Juan Vázquez, de fonda emoción galega, coñecín ó mestre Isidro Maiztegui, nun de tantos encontros significativos que tiven a sorte de vivir no mundo da emigración. Axiña nos puxemos a falar de R. Cabanillas, Otero Pedrayo, Castelao, Blanco-Amor, amigo de todos eles. Desde o piso n.º. 24, verdadeiro torreón de Mar del Plata, divisábase a cidade, fronte ó mar. Aquel mar polo que chegaron seus pais: galega súa nai, vasco seu pai. De pronto, na calor do acontecemento literario, suxerínlle a don Isidro que escribira a música para os *Seis poemas galegos* de García Lorca. Sen tempo a poder arrepentirme da miña ousadía, o mestre respondeu cun si claro, entusiasta e xuvenil. E, poucos días despois, chamábame ó hotel, para tocarme ó piano o “Madrigal”. A música dos restantes poemas chegou pouco tempo despois. A unión da música coa poesía é, de seu, un acto natural. Pero a música para o poemario lorquiano en galego é un acontecemento que temos que celebrar⁴¹.

En 1996 se hizo una edición especial como homenaje al sesenta aniversario del asesinato del poeta Federico García Lorca. Para la presentación de esta última, el Consello da Cultura Gallega invitó a Maiztegui quien interpretó al piano junto a la soprano Marta de Castro, los poemas. “Fue un momento muy emotivo” señaló Pérez Rodríguez. Según recuerda uno de los dedicatarios de parte de estos poemas de García Lorca, Carlos Martínez Barbeito, en el prólogo a la edición especial

¡Ah, y finalmente estas líneas, no quiero omitir un recuerdo cálido a mi viejo amigo, el músico argentino tan integrado en Galicia y así entrañado en Lorca, a quien conocí en alguna tertulia literaria en Madrid, Isidro Maiztegui [...] a la música encantadora que Isidro compuso para los seis poemas gallegos, que enriqueció sin desvirtuar la poesía de Federico⁴².

Los *Poemas Galegos* de Lorca fueron realizados en distintas épocas y según los viajes que el poeta realizara a Galicia. El último fue su “Quinta viaxe de García Lorca á Galicia ideal dos emigrantes” como señala Luis Rodríguez en el libro, cuando Lorca estuvo en Buenos Aires y Montevideo 1933-34, ya que incorpora toda la morriña de los gallegos en el exilio argentino.

⁴¹ Luis Pérez Rodríguez: *O pórtico poético, do Seis poemas galegos*, pp. 357-58

⁴² Barbeito en L. Perez Rodríguez: *O pórtico poético, Seis poemas galegos*, p. 12. Párrafo completo: “¡Ah!, e para rematar estas liñas, non quero omitir un recordo cordial para o meu vello amigo, o músico arxentino tan integrado en Galicia e tan entrañado en Lorca, a quen coñecín nalgunha tertulia literaria madrileña, Isidro Maiztegui, quen, pouco antes de falecer en Mar del Plata, acompañou un ó piano en memorable acto á moza soprano que interpretou en Compostela a encantadora música que Isidro compuxera para os Seis poemas galegos, co que enriqueceu, sen desvirtuala, a poesía de Federico”.

Conclusiones

A partir de un acercamiento al contexto en el que fueron conocidos la mayoría de los poemas de Federico García Lorca, el Río de La Plata; de la importancia que se le otorga a la presencia del poeta en ciudades tan representativas como Buenos Aires y Montevideo; y del impacto que produce su muerte en la sociedad, surge este *corpus* de canciones que ha mantenido vivo el ideario lorquiano durante los treinta años que van desde la aparición de la primera de ellas en 1938 hasta la última de 1967. A modo de coda se edita el homenaje que le quiere rendir Galicia a Federico García Lorca y al exilio gallego, a partir del encargo de Luis Pérez Rodríguez a Isidro Maiztegui en 1994. Ese triángulo hispanista de las décadas que transcurren entre 1930 y 60, formado por las instituciones culturales rioplatenses y españolas, el entorno de la *Revista Sur*, la obra de Federico García Lorca y su realización en el repertorio de la canción de cámara, configura un momento clave en las relaciones identitarias entre la sociedad rioplatense y la española. Estas canciones son un testimonio que ayuda a entender el acercamiento y la madurez de parte de ambas sociedades destinadas a entenderse, porque tienen vínculos que las amarran, la lengua.

El imaginario lorquiano, tantas veces descrito y analizado, se materializa en repertorios de variadas tendencias musicales, lo que hace disfrutar de un género que revive o reinterpreta ese mundo poético que no parece agotarse. El neoclasicismo de Baron Supervielle, Rodolfo Arizaga, el neoclasicismo hispánico de Juan José Castro, Roberto Caamaño o Roberto García Morillo, las nuevas sonoridades trabajadas con antiguos modos que se perciben en Lockhart, Gilardoni o Maiztegui así como el atonalismo de Terzián, tratan el amor, la muerte, la morriña, la infancia o los lugares que propone García Lorca exteriorizando musicalmente lo que representó para la sociedad rioplatense el reconocimiento de su lengua. Un poeta, que entendió cómo acercar a los españoles de la emigración y del exilio parte de aquella tierra que se diluyó tras la bruma del mar, sus voces, sus miedos, paisajes, ideales, sueños, luchas u obsesiones personificados en el jinete, en Soledad Montoya, en Isabel o en la ciudad de Santiago..., encontró en los músicos rioplatenses una adhesión entrañable que se plasmó en el repertorio aquí presentado.