

Música para las gacelas y casidas de Federico García Lorca. La cantata El Tamarit (1954) de Roberto García Morillo

DELLMANS, Guillermo Eduardo/ UBA - INMCV - guillermodellmans@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: música 'académica' argentina – literatura – cantata – transposición –

> **Resumen**

En un programa dedicado a la audición de cantatas, la Sociedad de Conciertos de Cámara de Buenos Aires reunió para finalizar su temporada del año 1954, la *Cantata* de Igor Stravinsky y el estreno de *El Tamarit* del compositor Roberto García Morillo, obra encargada especialmente por la entidad organizadora. *El Tamarit* forma parte de un tríptico de cantatas de orientación hispánica a nivel musical y textual; es la cantata intermedia entre la primera, *Marín* de 1952, y la tercera, *Moriana* de 1958. García Morillo, para este caso, recurre a una obra póstuma del escritor español Federico García Lorca: *Diván del Tamarit* (1934/1940).

Durante el proceso *transpositivo* –que en este caso sigue el orden texto-música–, el compositor se encuentra frente a un universo de posibilidades (Genette, 1989). *El Tamarit* de García Morillo es un caso particular en cuanto a este fenómeno. Es posible notar en la partitura, la serie de medidas que tomó el músico para imponer su impronta sin alterar, significativamente, el sentido original de la obra transpuesta. Por lo tanto, este trabajo tiene como objetivo explorar, a partir de un primer acercamiento, las soluciones ensayadas por el compositor en cuanto a la problemática que conlleva el *pasaje* de textos de diferentes lenguajes (Steimberg, 1998).

> **Introducción**

En un programa dedicado a la audición de cantatas, la Sociedad de Conciertos de Cámara de Buenos Aires reunió para finalizar su temporada de 1954, la *Cantata* de Igor Stravinsky y el estreno de *El Tamarit* de Roberto García Morillo (1911-2003). Esta última fue encargada especialmente por la entidad organizadora y se trata de una cantata de cámara para soprano, barítono y orquesta. El concierto se realizó

en el Teatro Ateneo el 22 de octubre, con la participación de la soprano Marisa Landi, el barítono Ángel Matiello y la dirección de Teodoro Fuchs (Dellmans, 2013).¹

El Tamarit está basada en *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca. Esta obra consta de una serie de poemas reunidos bajo una misma impronta. El poeta español la concibió, aparentemente, como homenaje a la cultura árabe-andaluza de Granada (España). Digo “aparentemente” porque que el *Diván del Tamarit* se editó póstumamente. Si bien, varios de sus números fueron publicados por Lorca de manera aislada y en diferentes momentos, fue luego de su muerte cuando se publicó como una obra autónoma. En 1938, Guillermo de Torre, compiló las *Obras completas* para la editorial Losada en Buenos Aires y la colocó en el tomo VI de la colección junto con *Así que pasen cinco años, Odas y Poemas Póstumos*. Esta primera edición difiere bastante de las posteriores reediciones. Su contenido era escueto dado que le faltaban algunos poemas y, además, estaban ordenados arbitrariamente por el compilador. De Torre escogió solo los poemas que García Lorca había publicado en vida. Será para la sexta edición, de 1952, cuando *Diván del Tamarit* se publique tal como lo había concebido su autor (Devoto, 1976; Calvente, 2015).²

Estructuralmente, esta obra lorquiana se compone de una serie de “gacelas” y “casidas”. Ahora bien, cabe aclarar qué es un diván de gacelas y casidas. Esto que en primera instancia parece una imagen surrealista, tiene un sentido determinado. El “diván” no es el lugar donde reposa el paciente durante su terapia psicoanalítica, sino que dentro de la cultura árabe, “diván” se refiere a una antología o colección de relatos. Asimismo, las “gacelas” no son esos animales que vagan por las praderas, se trata en este caso, al igual que las “casidas”, de formas de poesía oriental con determinadas características de longitud, rima, estructura, etc. La “casida” es una forma de poesía árabe expresada en versos monorritmos y la “gacela” deviene de la lírica persa y es de longitud corta con temática preferentemente erótica (García Gómez, 1998).

Para continuar, podríamos intentar determinar los motivos que atrajeron al compositor de la obra de Lorca, un aspecto escasamente tenido en cuenta en los estudios transpositivos. Usualmente, se presta mayor atención a las consecuencias del *pasaje o tránsito* –como lo denomina Steimberg– de un texto a otro, que a las causas de dicha transformación (1998). Las motivaciones –que por lo general son ideológicas, ya sean estéticas y/o políticas– tiene el mismo valor y la determinación que el resultado de la *transposición* (Genette, 1989). Por dicho motivo, es importante indagar en la producción del compositor para evidenciar posibles motivos que hayan incidido en la elección del texto fuente. Son varios los que se podría mencionar y todos con distinto grado de relevancia en cuanto a lo mencionado.

¹ Esta ponencia forma parte del trabajo que realizo en el marco del proyecto UBACyT "Música culta y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX", radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires dentro de la programación 2016-2018, y se relaciona con mis estudios de doctorado en curso, en la misma institución.

² Para mayor información sobre las ediciones de la obra, véase la tesis doctoral de Calvente (2015).

Primero: a principios de los años 50, García Morillo tenía pensado hacer una serie de cantatas de temática hispanista. Es así como *El Tamarit* –de 1954, recordemos– forma parte de un tríptico. Es la cantata intermedia entre *Marín*, de 1952 y *Moriana*, de 1958. El hecho de que lo español articule las tres, residía en la idea de que, alguna vez se pudieran reponer de manera consecutiva todas las cantatas juntas, de acuerdo al compositor, cuyo mandato nunca se cumplió (García Morillo, 1985; García Muñoz, 2002).

Segundo: la obra *Diván del Tamarit* está concebida desde y para la tradición cultura arábigo-andaluza (Puertas Moya, 2009), por lo cual presenta un alto grado de exotismo, aspecto que siempre interesó al músico. El estrecho vínculo que estableció desde temprano con la literatura y la plástica, en muchos casos estuvo mediado por temas fantásticos y esotéricos. Por ejemplo, *Conjueros* (1934), una obra temprana para piano, se compone de cuatro episodios basados en la mitología africana; *Usher* (1940), toma como base el conocido cuento *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe; o las *Variaciones olímpicas* para orquesta (1960), que se funda en la mitología griega.

Otro de los motivos que podría haber despertado el interés del compositor, son los dos grandes temas que trata la obra de Lorca: el amor y la muerte. En caso de *Diván* ambos temas tienen como núcleo relacional al erotismo. Así, la “Gacela del amor imprevisto” se inicia con un poema cargado de dicha cualidad:

Nadie comprendía el perfume
De la oscura magnolia de tu vientre.

Para concluir de la siguiente manera:

La sangre de tus venas en mi boca,
Tu boca va sin luz para mi muerte.

Ambos temas, amor y muerte, fueron también recurrentes en la producción de García Morillo. Basta mencionar sus obras *Romances del amor y la muerte* (1959) y *Las pinturas negras de Goya* (1939), para corroborar lo dicho.

Por último, existe un dato más que ayuda a aproximarnos al/os motivo/s de la elección por parte del compositor. Que la primera edición de las *Obras completas* de Lorca haya sido en Buenos Aires, es un hecho bastante orientador para imaginarnos el grado de recepción, a mediados del siglo XX, en el público local. Sin entrar en detalles –los cuales excederían considerablemente esta presentación–, podría decir que, existe un repertorio lorquiano dentro de la música “académica” argentina. *El Tamarit* de García Morillo, forma parte de esa amplísima serie de composiciones que toman como base la obra del poeta granadino cuya cronología comienza inmediatamente luego de su asesinato en 1936. Así, tenemos las óperas *La zapatera prodigiosa* (1943) y *Bodas de sangre* (1952) de Juan José Castro, *El martirio de Santa Olalla* (1950) de Rodolfo Arizaga, entre muchos otros casos. Luego de haber intentado establecer un vínculo de interés común, pasemos a nuestro estudio de caso.

› **El Tamarit de Roberto García Morillo (1954): un juego de simetrías**

Para comenzar hay que decir que *El Tamarit* de García Morillo es una cantata. Recordemos que una cantata es una forma musical que no tiene representación escénica, lo que conlleva que la música deba concentrar gran parte del poder de alusión, para lograr resultados óptimos. Esto seguramente lo sabía el compositor puesto que, a través del análisis, se puede hallar una serie de recursos empleados con el propósito de obtener, a partir de una obra literaria, una obra musical autosuficiente.

Durante el proceso *transpositivo* –que en este caso siguió el orden texto-música–, el compositor se encontró frente a un universo de posibilidades (Genette, 1989). Frente a ello, debió tomar decisiones que alterarían en diferentes grados al texto original. No nos interesa tanto la fidelidad, semejanza o traiciones que hubiera con respecto al texto tanto como la manera en que pensó musicalmente el sentido de un texto literario. Es decir, su resignificación.

Una las principales intervenciones que hace del texto original radica, ni más ni menos, sobre el título mismo de la obra de Lorca. El compositor se despoja de la palabra “Diván”, centralizando todo el significado en la palabra “Tamarit”. Este accionar tiene consecuencias directas –como veremos–, a nivel formal y contenido, en el sentido de la cantata.

Primero, hay un efecto del orden temático. A partir de titular su cantata *El Tamarit*, el músico enfatizó un aspecto determinado de la obra de Lorca: el espacio geográfico. *Tamarit* era el nombre de la residencia familiar de los García Lorca ubicada en Granada y, además, el escenario donde se desarrollan los versos del “Diván”. Era, también, un lugar estrechamente vinculado con la biografía del poeta. Además de nacer y que su obra esté plagada de referencias a Granada, es el mismo territorio donde fue fusilado en 1936. (Gibson, 1987). Por lo tanto, *Tamarit* representa, al mismo tiempo, significados opuestos: *Tamarit* es vida y muerte, amor y odio.

Pero, como si no fuera suficiente referencia, el compositor decide reforzar, aún más, este indicio. Y, lo hace por medio de la selección de aquellos poemas que hacen mención a esta región con connotaciones claramente dramáticas. Así, por ejemplo, en la "Gacela del amor que no se deja ver", leemos:

*Granada era una luna
ahogada entre las yedras*

y en la "Casida de los ramos":

*Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo.*

*Por las arboledas del Tamarit
hay muchos niños de velado rostro.*

La segunda consecuencia de la supresión y alteración del título original, es de orden morfológico. A partir de la división silábica de la palabra “Tamarit” (Ta-ma-rit), el número 3 adquiere función estructural y va a

estar presente en diferentes niveles de la obra. De esta manera, *El Tamarit* se constituye a partir de un juego de simetrías.

El “Diván” de Lorca está compuesto por doce “gacelas” y nueve “casidas”, agrupadas consecutivamente:

Estructura de *Diván del Tamarit* de García Lorca:

Gacelas	Casidas
I. Gacela del amor imprevisto	I. Casida del herido por el agua
II. Gacela de la terrible presencia	II. Casida del llanto
III. Gacela del amor desesperado	III. Casida de los ramos
IV. Gacela del amor que no se deja ver	IV. Casida de la mujer tendida
V. Gacela del niño muerto	V. Casida del sueño al aire libre
VI. Gacela de la raíz amarga	VI. Casida de la mano imposible
VII. Gacela del recuerdo del amor	VII. Casida de la rosa
VIII. Gacela de la muerte oscura	VIII. Casida de la muchacha dorada
IX. Gacela del amor maravilloso	IX. Casida de las palomas oscuras
X. Gacela de la huida	
XI. Gacela del amor con cien años	
XII. Gacela del mercado matutino	

El compositor extrajo, guiado por la división silábica de “Tamarit”, tres gacelas y tres casidas, las cuales están concebidas para voz y orquesta. Luego, adiciona tres secciones instrumentales: “Prólogo”, “Interludio” y “Epílogo”. Formando, de esta manera, una organización interna tripartita: tres movimientos, de tres secciones. Cada una con una gacela, una casida y una unidad instrumental.

Estructura de *El Tamarit* de García Morillo:

I. <i>Prólogo</i> . [instrumental sin texto]
II. Gacela . I. Del amor maravilloso (canto y orquesta)
III. Casida . I. De la muchacha dorada. (canto y orquesta)

IV. Gacela . II. Del amor que no se deja ver (canto y orquesta)
V. Casida . II. De la rosa (para canto y orquesta)
VI. <i>Interludio</i> . II. [instrumental sin texto]

VII. Gacela . III. Del amor con cien años (canto y orquesta)
VIII. Casida . III. De los ramos (canto y orquesta)
IX. <i>Epílogo</i> . III. [instrumental sin texto]

Aquí, nuevamente estamos ante otra alteración del original. No solo no tomó la obra en su totalidad, sino que tampoco respetó el orden de aparición original de las gacelas y casidas. Asimismo, notamos que, en cada movimiento aplicó el mismo procedimiento realizado con el título de la obra. El objetivo es el mismo: despojarse de la atadura formal y centrarse en el contenido. De esta manera, suprimió, en cada número de la cantata, las palabras “gacelas” y “casidas” concentrándose en la referencialidad temática de

cada poema: por ejemplo "Gacela del amor desesperado" en el original pasa en la cantata a llamarse "del amor desesperado".

Para poder lograr un equilibrio dramático bajo esta organización tripartita, el compositor dotó a cada sección con un carácter diferente. La primera, o sea el "Prólogo", "Del amor maravilloso" y "De la muchacha dorada", está basado en un ambiente poético y lírico clásico, nostálgico. La segunda sección, compuesta por "Del amor que no se deja ver", "De la rosa" y el "Interludio", adopta un tono étnico, haciendo referencia a la España andaluza. La última sección, "Del amor con cien años", "De los ramos" y "Epílogo" desarrolla un aspecto dramático de contornos trágicos.

Si analizamos microscópicamente la obra, también hallaremos construcciones sobre el número 3, por doquier. Debo mencionar antes de seguir que, muchas (no todas) de las conclusiones que estoy describiendo, son producto del análisis que realicé de la reducción para voz y piano que el compositor editó por Ricordi Americana posteriormente, de algunos números de la cantata. Nunca se editó la partitura completa de la cantata.

La representación musical de la palabra "Tamarit" está realizada con tres sonidos (Do-Si-La). Suele estar en los inicios de los números [véanse Figuras I y II]. Se trata de un motivo que se mueven por grado conjunto, que muta por diferentes registros y, que por lo general, sus intervalos no superan las terceras. Armónicamente, suelen primar las tríadas, es decir acordes formados por tres notas a distancias de terceras y cuartas, fundamentalmente. Asimismo, se hallan ritmos de tresillos en tiempos binarios. Por último, para subrayar la importancia de la numeración, es importante mencionar que la obra está construida mayormente sobre el modo frigio, que es el 3º modo de la escala. En resumen, el motivo del "Tamarit", parecería estar presente en toda la obra, como un recurso inagotable. Disimulado por su tratamiento en algunos pasajes, se presenta, generalmente, de forma manifiesta.

Gran parte de los elementos mencionados se pueden apreciar desde la primera parte de la cantata. En la Gacela "Del amor maravilloso", el comienzo presenta un motivo en tresillos cuyo tiempo fuerte acentúa sobre las notas del motivo "Tamarit". Las notas Do –las primeras dos figuras del compás 1–, Si –las dos últimas figuras del compás 1–, La – las primeras dos figuras del compás 2–, Si –las dos últimas figuras del compás 2–, y Do –las primeras dos figuras del compás 3–, etc. Luego, en el compás 5, la voz refuerza el motivo con la vocalización sobre la letra "O" [Figura 1]. En el siguiente número de la cantata con texto, la casida "De la muchacha dorada", notamos un procedimiento similar. Luego de la introducción, la voz presenta un motivo cuya estructura está dada a partir de Do-Si-La. Su comienzo anacrúsico y la acentuación sobre la nota La, para luego seguir con una línea melódica que pasará por Si y Do, lo emparenta al recurso aplicado en el número anterior [Figura 2].

Frente a esta original concepción de forjar la organización de una obra a partir de una numeración, resulta extraña la constante repetición o escasa variación que presenta el motivo musical temático. No se trata de

una incapacidad del compositor para realizar un trabajo elaborativo. Se trata, más bien, de un recurso que García Morillo extrajo de *Diván del Tamarit*. Es decir, un recurso propio del texto. La repetición es un mecanismo constante en las gacelas y casidas de Lorca. Por ejemplo, en la Casida 7 “De la Rosa”, hay palabras que aparecen en reiteradas ocasiones: “buscaba” está dos veces por estrofa y 6 en todo el poema; mientras que la palabra “rosa” abre cada estrofa y “cosa”, las cierra. También, dentro de esta misma perspectiva, se encuentra el procedimiento de “enroque”, entre versos, de una misma palabra. Su representación musical en la obra se realiza por la inversión interválica. En la gacela “Del amor maravilloso”, Lorca presenta la inversión siguiente:

*Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos.*

*Campos y cielos
azotaban las llagas en mi cuerpo.*

Por su parte, García Morillo propone un recurso consecuente. Mientras que “Cielos y campos” se construye sobre el intervalo descendente Sol-Do [Figura 3], su contraparte “Campos y cielos” lo hace de forma invertida, es decir a partir del intervalo ascendente de Do-Sol [Figura 4].

> **Conclusión**

Es importante aclarar que, por cuestión de espacio y tiempo, en esta presentación solo se atendió a algunos aspectos de los muchos que presenta la obra. La mayoría son de carácter técnico y para evidenciarlos se requiere un análisis detallado de la relación música-texto. Sin embargo, los recién mencionados –a pesar de ser generales en muchos casos– sirven para puntualizar algunas aproximaciones de carácter conclusivo.

He querido postular que: descifrar, primero, y analizar, luego, el conjunto de decisiones que tomó el compositor durante la confección de la obra, es una clave de acceso para dilucidar el proceso transpositivo. Podríamos arrojar, entonces, –después de todo lo descrito– la siguiente premisa: a mayor alteración de la obra original literaria, mayor autosuficiencia adquiriría la obra musical. Pero, esta deducción es, en cierta medida, relativa o parcial. Al menos, lo es mientras no contemplemos que la transposición no se agota en el hecho transformacional, sino que sigue produciendo sentido más allá de la relación música-texto.

En el caso estudiado, así como hay medidas en cuanto a la estética y la estilística que afectan el orden interno de la obra, también hay otras decisiones que entran en juego. La complejidad del fenómeno música-texto no concluye con el estudio y examen del proceso transpositivo. Para intentar alcanzar un entendimiento más acabado de la obra, debemos además prestar atención a otros fenómenos. Por ejemplo, todos aquellos significados que acarrea una obra por ser producto de un autor determinado. Es decir, todo

aquellos sentidos que se heredan por transferencia. De esta manera, el texto original termina funcionando como una caja de resonancia de sentidos que exceden, en muchos casos, a su contenido. *Diván del Tamarit* es un ejemplo.

El turbulento suceso del fusilamiento de García Lorca durante la Guerra Civil Española rápidamente lo convirtió en un símbolo en contra de toda forma de autoritarismo político. En Argentina, este hecho repercutió inmediatamente. Si Lorca ya contaba con amplia recepción, a partir de ese hecho su obra y su figura se propagaron de manera masiva y unidireccional. Por lo tanto, todo compositor argentino que haya recurrido a un texto lorquiano después de 1936 era consciente de que, intencionalmente o no, su obra adaptaría determinadas connotaciones, sobre todo si se trataba –como en el caso de *Diván del Tamarit*– de un trabajo truncado por su desaparición.

El Tamarit nos permite entender cómo la transposición se constituye en un *acto de negociación constante* entre sentidos que se pierden y se ganan, recursos que se toman y se desechan, elementos que se destacan y se atenúan. El resultado final –que además siempre es parcial– es el corolario de sentidos en tensión permanente por el choque de aquellas tensiones intrínsecas y extrínsecas de la obra original –literaria en este caso– y la nueva obra musical.



Figura 1. Gacela “Del amor maravilloso” (cc. 1-6)

Poco più mosso $\text{♩} = 60$
p cresc.

La mu - cha cha do - ra - da se ba -

Poco più mosso $\text{♩} = 60$
p cresc.

Figura 2. Casida “De la muchacha dorada” (cc. 14-16)

O Cie - los y cam-pos

Figura 3. Gacela “Del amor maravilloso” (cc. 40-42)

Cam - pos y cie-los

p cresc.

dim.

p, cresc.

Figura 4. Gacela “Del amor maravilloso” (cc. 55-57)

Bibliografía

Calvente, J. M. (2015). *Para una edición del Diván del Tamarit de Federico García Lorca*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, España. En línea: <<https://hera.ugr.es/tesisugr/25962905.pdf>> (consulta: 08-01-2018).

Devoto, D. (1976). *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*. París, Ediciones Hispanoamericana.

- Dellmans, G. (2013). "El grupo de obras premiadas por la revista *Polifonía* entre 1951 y 1963", *Actas del Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce*. Buenos Aires, Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- García Gómez, E. (1998). "Nota al *Diván del Tamarit*", en *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Soneto*. Madrid, Alianza.
- García Morillo, R. (1957). *Cinco canciones de la cantata El Tamarit*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- (1985). "Mi obra", en *Temas y Contracantos*, mayo-julio. Buenos Aires.
- García Muñoz, C. (2002). "García Morillo, Roberto". En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. V, pp. 476-481. Madrid, SGAE.
- García Lorca, F. (1938). Así que pasen cinco años. *Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos. Obras completas, Vol. VI. Editor: Guillermo de Torre*. Buenos Aires, Losada.
- (1952). Así que pasen cinco años. *Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos. Obras completas, Vol. VI. Editor: Guillermo de Torre*. Buenos Aires, Losada.
- (1998). *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Soneto*. Madrid, Alianza.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid, Taurus,
- Gibson, I. (1987). *Federico García Lorca 2. De nueva York a Fuente Grande (1929-1939)*. Barcelona, Grijalbo.
- Steimberg, O. (1998). "Género/estilo/género". En *Semiótica de los medio masivos*. Buenos Aires, Atuel.
- Puertas Moya, F. E. (2009). "El diván del Tamarit: recreación poética del mundo árabe por Federico García Lorca", en *Actas de I Taller Literaturas Hispánicas*, pp. 27-36. En línea: <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/oran_2009/03_puertas.pdf> (consulta: 20-03-2017).