

JONATHAN MAYHEW

ORCID: 0000-0002-7790-2059

Department of Spanish and Portuguese

University of Kansas

Correo: jmayhew@ku.edu

Lorca y el flamenco

Palabras clave: Lorca — flamenco.

Resumen

La relación entre Federico García Lorca y el flamenco es bastante complicada, a pesar de que la identificación entre la obra del poeta y esta música es casi un lugar común en los estudios lorquianos. La contradicción central es que los músicos flamencos, al aproximarse a la obra de Lorca, se interesan más por su faceta vanguardista, y solo en menor grado por el compromiso de Lorca mismo con el cante jondo. Esta situación se explica por la falta de simetría entre dos fenómenos distintos: por un lado, la defensa de los intelectuales del cante jondo y, por otro, la reivindicación de la poesía canónica en el cante contemporáneo.

¿Cómo se debe entender la relación entre Federico García Lorca y el flamenco? Tan conocida es su identificación con este estilo musical — y con el folclore andaluz en general — que ha llegado a ser un lugar común en la recepción popular, y académica, del poeta, quizás el lugar común más difundido. Fuera de España, sobre todo, Lorca representa el *duende* flamenco; una escuela poética americana, por ejemplo, tomó su nombre, “deep image poetry,” del homenaje de Lorca al cante *jondo* (Mayhew 2009)¹. No obstante, la difusión tan amplia de esta imagen del poeta esconde una paradoja: lo que Lorca tomó del flamenco no es lo que los flamencos mismos más valoran en la obra del poeta granadino. *Poema del cante jondo*, “Juego y teoría del duende” y otros textos directamente inspirados en el cante no suelen despertar mucho interés entre los cantaores, que prefieren las *canciones españolas antiguas* e incluso los poemas vanguardistas de *Poeta en Nueva York*, sin vinculación alguna con el mundo del flamenco.

¹ El tema central de mi libro, *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*, es la influencia de Federico García Lorca en los Estados Unidos.

Para explicar esta paradoja hay que entender, en primer lugar, que el papel principal de Lorca en el flamenco es el de un patrocinador intelectual. Como Antonio Machado y Álvarez o Manuel de Falla, Lorca es una figura de gran relieve que defiende el cante del desprestigio cultural en que había caído. En este respecto, es necesario reconocer que el elemento clave en este caso es el estatus de Lorca como poeta canónico, y no el contenido concreto de su reflexión sobre el flamenco, ni el papel fundamental que el cante desempeña en su propia obra poética.²

El antiflamenquismo y la reivindicación intelectual del cante

Desde José Zorrilla hasta la Generación del 98 y José Ortega y Gasset, generaciones sucesivas de escritores e intelectuales españoles habían visto el cante con malos ojos, con la excepción evidente de Antonio Machado y Álvarez y de sus dos hijos, los poetas Manuel y Antonio Machado. Ricardo Molina y Antonio Mairena nombran este fenómeno como “el desprestigio del cante entre los intelectuales” (Molina y Mairena, 1971: 62). Los que sí aprecian el valor del cante, como Molina y Mairena en el libro citado, consideran que la causa de este desprestigio es una supuesta decadencia del arte. Es decir, que en cierto modo los patrocinadores intelectuales del cante se ponen de acuerdo con los anti-flamenquistas sobre el mal estado de la cuestión: los defensores del cante atribuyen el anti-flamenquismo al declive del arte a finales del siglo XIX. En realidad, el flamenco nunca se ha visto completamente libre del peligro de su posible confusión con españoladas y otras popularizaciones comerciales.

La huella del anti-flamenquismo decimonónico se percibe incluso en épocas más recientes. Un experto todavía citado en el campo, el norteamericano Timothy Mitchell, sigue asociando esta música con algunos de los ambientes sociales de que surgió. Como consecuencia, Mitchell desconfía de la actitud de Mairena, quien intenta una reivindicación intelectual y una suerte de purificación del flamenco. Según otro estudioso, Samuel Llano, “Timothy Mitchell has used a criminalizing rhetoric that is self-avowedly inspired by [Eugenio] Noel, as is evident in his description of flamenco as an «ethnic drinking sub-culture» and a «deliberate regression»”. (Llano, 2018: 55).

El problema es que esta identificación entre el flamenco y sus asociaciones con el alcoholismo y la prostitución no explica el poder de atracción de la música más allá de estos ambientes sociales, en otras épocas y en otros contextos culturales (sería como definir el jazz en función de los prostíbulos de New Orleans de principios del siglo XX, ignorando la evolución posterior de la música). Es curioso cómo, en algunas obras de flamencología, los nom-

² Lamentablemente, los libros de Arrebola (2009) y Gómez Pérez (2012) no arrojan mucha luz sobre las cuestiones que me ocuparán en este artículo.

bres de sus máximos intérpretes musicales apenas entran. Es fácil olvidarse de los logros estéticos de esta música cuando no se mencionan ni a Pastora Pavón ni a Camarón de la Isla.

El flamenco, entonces, se convierte en un sitio de conflicto ideológico para la definición de la identidad nacional española. Es, de hecho, la llamada Generación de 1927, un grupo andaluz en su mayoría, la que empieza a utilizar la cultura del sur de España como sinécdoque de lo español, rebelándose abiertamente contra el uso análogo de Castilla por parte de los noventayochistas. Al organizar el Concurso del Cante Jondo en Granada en 1922, Lorca y Falla siguen las huellas de Antonio Machado y Álvarez (1848–1893), el fundador de los estudios folclóricos en España. El propósito central del concurso es “rehabilitar el cante entre artistas e intelectuales” (Molina y Mairena, 1971: 68). Sin embargo, el concurso no produce un efecto positivo dentro del flamenco mismo, según la hipótesis de Molina y Mairena: “aquellos artistas y escritores madrileños, catalanes, valencianos, congregados en Granada, como en un sínodo, para definir la ortodoxia de un arte que desconocían, tenía que causar sorda e íntima irritación entre los sumos sacerdotes de ese arte” (Molina y Mairena, 1971: 73). El apoyo intelectual, en otras palabras, podría haber suscitado una cierta desconfianza en una cultura artística con orgullo propio.

Desde esta perspectiva, el mismo Lorca parece más un intelectual de fuera que un participante activo en la cultura flamenca. Se ha discutido bastante el grado de conocimiento que Lorca tenía de esta música. Para el poeta y flamenólogo Félix Grande, Lorca no pertenecía orgánicamente a este mundo. A pesar de su enorme simpatía e intuición, no conocía muy a fondo ni la música misma ni el ambiente social del cual surgía. Félix Grande a veces exagera estas faltas de conocimiento, aduciendo errores que acaso no tienen mucha relevancia. Sin embargo, su visión de Lorca como patrocinador intelectual, y no participante activo, es bastante común en la flamencología posterior.

En parte como consecuencia del prestigio intelectual de Lorca y Falla —y de las reivindicaciones puristas de Mairena— el flamenco ha llegado a tener el estatus de una “música de patrimonio” (“heritage music”) (Washabaugh, 2012: 153). Según este autor: “Having flamenco makes the people of Andalusia into Andalusians” (Washabaugh, 2012: 13). Esta música, en otras palabras, sirve una función doble: se convierte en señal de identidad de lo andaluz, mientras que su reconocido prestigio cultural le otorga un valor patrimonial a esta identidad, como es evidente en el reconocimiento de UNESCO del flamenco como “patrimonio cultural intangible de la humanidad” (Washabaugh, 2012: 153)³. Curiosamente, las connotaciones negativas del cante, junto con sus asociaciones “gitanas,” han desaparecido casi por completo en las obras de Washabaugh, que enfatiza el factor andaluz. De igual modo, este estudioso no repara en la producción y difusión del cante en otros territorios peninsulares.

³ Para Félix Grande (1992: 424–65), el anti-flamenquismo es una forma de “sordera intelectual”.

El flamenco en la poética de Lorca

Poema del cante jondo, escrito en su mayor parte en noviembre de 1921 y publicado diez años después, es indudablemente la primera obra maestra de Lorca. Su primer poemario, *Libro de poemas* (1921), se puede caracterizar como “una antología autorizada de la obra juvenil lorquiana,” en palabras de Miguel García-Posada (García Lorca, 1996: 879). Su homenaje al cante, entonces, da comienzo a su obra poética madura, aunque el autor solo tenía 23 años cuando empezó a escribir este libro. Durante los años 20, el poeta publicaría, además, otras obras basadas en tradiciones populares, como *Canciones*, *Primeras canciones* y *Primer romancero gitano*. Su identificación pública con el folclore andaluz, por lo tanto, está fuertemente establecida en esta década. A decir verdad, en la vida del poeta, su imagen pública se asoció, sobre todo, con el mundo rural de sus éxitos más notables, *Romancero gitano* y *Bodas de sangre*.

Poema del cante jondo no es una imitación de letras flamencas, sino un homenaje al paisaje andaluz, evocado, de modo indirecto, en el cante. Las letras de las canciones flamencas tradicionales no son muy paisajísticas. A veces prescinden de imagen: “Er queré quita el sentío. / Lo digo por experiencia / porqu’a mí m’ha susedío” (Citado en Mairena y Molina, 1971: 102). Muchas veces, las metáforas son de tipo convencional y no especialmente visuales en su efecto.

Lorca, en cambio, evoca un paisaje de resonancias ondulantes, como “profesor en los cinco sentidos corporales”:

La elipse de un grito
va de monte a monte.

Desde los olivos,
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola,
el grito se ha hecho vibrar
largas cuerda del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus veleros.)

¡Ay!

(García Lorca, 1996: 307–308)

Es típico el uso de la tercera persona: la voz que dice “ay” no es la del hablante lírico, sino el grito que se escucha en el paisaje. De hecho, la primera persona del singular aparece raras veces en *Poema del cante jondo*. En

“Puñal,” el estribillo escrito en cursiva (“*No. / No me lo claves. / No*” [311]) es, a mi modo de ver, discurso citado, no la voz poética en sí. De este modo se produce un distanciamiento de los gritos de dolor que se escuchan. En cambio, el yo lírico aparece en las letras flamencas de forma constante: “a mí me ha sucedido” podría ser el lema del cante.

Tampoco comparte el poemario de Lorca los rasgos asociados con el *Cante hondo* de Manuel Machado (1912; 1916)⁴. Fuera de las “Viñetas flamencas”, faltan casi por completo los elementos costumbristas y pintorescos, que Lorca siempre vio con cierto recelo. En un principio, el propósito de Machado y el de Lorca son muy semejantes: el primogénito de Antonio Machado y Álvarez celebra el cante como esencia conmovedora de la cultura andaluza:

Vino, sentimiento, guitarra y poesía
hacen los cantares de la patria mía.
Cantares...
Quien dice cantares dice Andalucía.
(Machado, 1916: 27)

Canto de soleares,
hondo cantar del corazón,
hondo cantar.
Reina de los cantares.
Madre del canto popular.
Llora tu son, copla sin par.
Y en mi oscuro corazón
se oye sonar
el de profundis del bordón...
Llora, cantar.
(Machado, 1916: 31)

El cante en sí no tiene que insistir tanto en su propia hondura ni en su condición andaluza; no hay tanta necesidad de valerse de detalles de color local. Esta actitud celebratoria es, más bien, característica de los literatos, cuyos homenajes enfatizan elementos típicos. La postura de Lorca frente a las soleares y otros palos flamencos guarda una semejanza básica con la de Manuel Machado, haciendo hincapié en el sentimiento trágico del cante. La diferencia —fundamental— es que en *Poema del cante jondo* la evocación de lo andaluz es muchísimo más sutil, prescindiendo de las afirmaciones explícitas y el costumbrismo burdo de Machado. Este nos informa repetidamente de la hondura del cante, pero sus poemas, a mi juicio, no logran encarnar el sentimiento de modo convincente, a diferencia de lo que hace Lorca:

⁴ La primera edición del poemario es de 1912. Mis citas vienen de la segunda edición, aumentada, de 1916.

Sobre el monte pelado
un calvario.
Agua clara
y olivos centenarios.
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.
¡Oh, pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto.
(García Lorca, 1996: 311)

Esta aproximación es infinitamente más sutil que la de Manuel Machado. Las imágenes mismas evocan las emociones, sin necesidad de decir las cosas de forma tan explícita. Las referencias directas a Andalucía, a los gitanos, etc., aparecen de vez en cuando, pero sin la insistencia agotadora del poeta sevillano.

Otros poemas de *Cante hondo* pretenden ser imitaciones directas de las letras flamencas, un procedimiento que a Lorca no le interesa, por suerte: “No te quiero decir *ná* ... / No quiero que se te ponga / la cara *coloreá*” (36; cursiva en el original). Tanto el homenaje al cante como la imitación directa de este tipo corren el riesgo de una cierta cursilería. Es, expresamente, lo que Lorca logra evitar en su propia evocación del mundo gitano, tanto en *Poema del cante jondo* como en *Romancero gitano*. Huye del lugar común y del *kitsch*, elementos que acaban por confirmar, otra vez, el desprecio de los intelectuales. Sin embargo, Lorca, aunque con mejor gusto que Machado, también se sitúa esencialmente fuera del mundo cultural que celebra. Escribe el poema del cante, es decir, la interpretación lírica de sentimientos asociados con esta música, ubicada en un paisaje centenario estilizado.

Otro texto imprescindible de Lorca relacionado con el cante es la conferencia “Juego y teoría del duende.” Lorca toma prestada la palabra “duende” de la cultura flamenca, citando a ejemplos relevantes (La Niña de los Peines, Manuel Torre), pero en realidad el tema es otro: una poética de cultura española en todas sus dimensiones geográficas, y hasta una teoría de la inspiración artística en general. Las referencias a obras literarias y pictóricas de otras regiones de España (no andaluzas) son abundantes; aunque el duende es esencialmente español, su alcance, al parecer, es universal. Como consecuencia, la mayor parte de la conferencia no tiene mucho que ver con su punto de arranque en el cante jondo. Luego, por la gran fama que ha alcanzado, “Juego y teoría del duende” se ha convertido en un texto clave para entender la actitud creativa de Lorca. En realidad, no se habla de este concepto con referencia a otros poetas españoles: a pesar de su gran flexibilidad semántica, el duende lorquiano acaba siendo algo inconfundible y personalísimo.

Estos dos textos, *Poema del cante jondo* y “Juego y teoría del duende,” son fundamentales en la obra de Lorca, siendo, respectivamente, su primer poemario magistral y la conferencia donde logra la expresión más brillante y redondeada de su propia poética. No obstante, como veremos más adelante, la importancia de estas obras para los estudiosos lorquianos no se traduce en un interés correspondiente por parte de los cantaores, que prefieren otras facetas de la poética lorquiana.

El flamenco y el cante del autor

Una manera en que el flamenco se sostiene como música patrimonial es a través de la práctica de musicalizar la poesía canónica, incluyendo, desde luego, la poesía de Lorca mismo. Rendir homenaje al poeta sirve para reconocer su importancia como patrocinador intelectual, y a la misma vez aprovecharse de su popularidad como ícono cultural. Ninguna otra figura es, a la vez, tan canónica y tan popular, con la posible excepción de Miguel Hernández, otro poeta clave para el sector más literario de la música vernácula. Las versiones flamencas de poetas consagrados, desde San Juan de la Cruz hasta José Ángel Valente, son cada vez más frecuentes. Este elemento literario, evidentemente, aumenta el prestigio intelectual de esta música, alejándola un paso más de su antiguo descrédito dieciochesco. Es importante notar que la moda de incorporar a poetas de prestigio literario en el flamenco no se limita a los poetas andaluces, como Lorca, Alberti y Jiménez. También hay que señalar que no se trata de la práctica de escribir imitaciones del cante, a modo de Manuel Machado, poemas para ser cantados. Tales textos, conformes a la temática y la métrica tradicionales, tienen otra intención: volver al anonimato de la lírica tradicional. En cambio, lo que se intenta con la musicalización de la poesía culta es, precisamente, unir el flamenco con el prestigio de autores consagrados.

El contexto del giro literario en el flamenco es la canción de autor en general. Desde los años 60, tanto en América Latina como en España, hay un interés creciente por una canción vernácula de relevancia a la vez política y literaria: la nueva canción latinamericana y la *nova cançó* catalana, por ejemplo. Paco Ibáñez, nacido en 1934, es el primero que canta, a finales de los sesenta, poemas de Lorca en este estilo; las versiones de Miguel Hernández y de Antonio Machado de Joan Manuel Serrat se grabarían poco después. Ibáñez se ha especializado en cantar poesía; es el autor de sus propias melodías, pero no de las letras, a diferencia de cantautores como Serrat o Joaquín Sabina. Viviendo en París, había seguido el modelo de Georges Brassens, que había cantado poemas franceses en la manera típica de la *chanson française* de la posguerra. Podría haber escuchado discos de Germaine Montero, también, ya que ella también era una cantante importante de este género que cantaba canciones de Lorca, pero, que yo sepa, no la menciona en este contexto.

Ibáñez prepara el terreno para otros discos de Lorca en géneros populares, al cantar la poesía en un estilo folclórico, con nuevas melodías, acompañándose en guitarra. Él no es músico de flamenco, pero seguramente los que empezaron a musicalizar la poesía de Lorca en ese género, a partir de los años setenta, habían escuchado sus versiones del poeta, dado la popularidad considerable de los cantautores en este momento histórico y la moda de cantar poemas de Lorca, Hernández y Antonio Machado.

El flamenco se presta particularmente bien para la adaptación de la poesía, en parte por la importancia de la poesía andaluza en el canon y en parte porque es un estilo que ya goza de cierto prestigio, gracias al apoyo de intelectuales literarios. Es, además, una afición no especialmente popular entre el gran público. Como consecuencia, surge la posibilidad de utilizar una tradición musical de carácter casi clásico para dar voz a estilos poéticos neo-populares: el oyente no va a sentir grandes discrepancias entre las letras y las melodías. Las versiones de los poetas literarios en el estilo de los cantautores, en cambio, pueden parecer desfasadas con el paso del tiempo. La música pop cambia de década en década, con más rapidez que el flamenco. El *Homenaje Flamenco a Miguel Hernández* de Enrique Morente, de 1971, no suena muy distinto del flamenco del siglo XXI, mientras que los arreglos musicales de Serrat, de los años 70, suenan como la música comercial típica de esa década.

Versiones flamencas de Lorca

Una fuente perpetua de versiones flamencas de Lorca son las *Canciones españolas antiguas*, grabadas por Lorca mismo con La Argentinita en 1931. A diferencia del *Poema del cante jondo*, estas canciones, en un principio, no tienen mucho que ver con el flamenco. Son canciones andaluzas (en su mayoría) recogidas y armonizadas por el poeta, no escritas por él. La primera ventaja que tienen es que ya existen como canciones con melodías propias: por lo tanto, no es necesario componer música nueva para cantarlas, sino simplemente adaptarlas a otro estilo. Cualquier melodía española de este tipo es susceptible de ser aflamencada, al parecer. En segundo lugar, estas canciones permiten una conexión directa con el lado más popular del poeta: la asociación entre “Anda jaleo,” “El café de Chinitas” o “De los cuatro muleros” con el legado musical lorquiano es fácil y automática.

Hay versiones más o menos completas de estas canciones grabadas por Paco de Lucía, Carmen Linares y Estrella Morente. En Francia, se incluyen en las colecciones de canciones folclóricas españolas de Germaine Montero. Entran, también, en homenajes flamencos a Lorca, de Camarón y de Miguel Poveda. Se cantaban, de vez en cuando, en los tablaos flamencos durante la época franquista. Más allá del flamenco, han sido populares también en otros estilos, desde la música clásica al *folk*.

Otra manera de aproximarse a la obra de Lorca es componer música nueva para sus poemas. *La leyenda del tiempo* (1979), disco de Camarón (1950–1992) producido por Ricardo Pachón, es el primer gran homenaje al poeta en el nuevo flamenco. Después vendrían varios discos de Enrique Morente, el cantaor más lorquiano de todos, y *Enlorquecido*, del artista catalán Miguel Poveda. En su conjunto, estos discos forman una parte notable de la obra de estos artistas. *La leyenda del tiempo* y *Omega* (de Morente) en particular, son aportaciones fundamentales al nuevo flamenco, un movimiento en que el flamenco se fusiona con otros géneros musicales. Por lo tanto, en este contexto cultural la musicalización de la obra de Lorca no supone una vuelta al pasado, sino una hibridación vanguardista, en la que los aspectos folclóricos del poeta no son necesariamente los más importantes. Otro disco notable de esta tendencia es *Locura de brisa y trino* (1999) del guitarrista Manolo Sanlúcar, con la vez de Carmen Linares.

La leyenda del tiempo no está dedicado exclusivamente a la obra de Lorca: incluye seis canciones lorquianas y cuatro canciones más. “La tarara” forma parte de las *Canciones españolas antiguas*, aunque no fue grabada por Lorca y La Argentinita. “Homenaje a Federico” es un popurrí de fragmentos de varios poemas lorquianos; “Nana del caballo grande” es de *Bodas de sangre*. “Romance del amargo” es una versión de la tercera sección de “Romance del emplazado,” de *Romancero gitano*, mientras que “Mi niña se fue al mar” es de *Canciones*. Las adaptaciones de estos textos están al cargo del director musical, Ricardo Pachón, no de Camarón. Este no mostraba un gran interés por Lorca: en el documental *Tiempo de leyenda*, dedicado a este disco, varias personas comentan que el cantaor era prácticamente analfabeto y que no entendía la letra “surrealista” de “Tiempo de leyenda,” un texto sacado de la obra de teatro lorquiano *Así que pasen cinco años*.

La leyenda del tiempo no supuso un éxito para Camarón en el momento de su aparición, porque los aficionados flamencos no estaban acostumbrados a escuchar guitarras eléctricas ni arreglos de estilo roquero. Los discos anteriores del cantaor, con la guitarra de Paco de Lucía, habían sido más convencionales. Sin embargo, se ha convertido en un clásico del nuevo flamenco, siendo a la vez popular e innovador. Es decir que logra una combinación eficaz de flamenco y rock con elementos literarios de vanguardia.

El cantaor granadino Enrique Morente (1942–2010) es, sin duda alguna, el que ha profundizado más en la obra de Lorca, con cuatro discos dedicados al poeta: *En la Casa Museo García Lorca de Fuentevaqueros* (1990), *Omega* (1996), *Lorca* (1998) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (2010). También es notable su *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (1971), por ser el primer disco flamenco dedicado a un poeta canónico. Un estudio completo de los compromisos de Morente con la poesía de Lorca, Hernández y otros poetas españoles requiere otro artículo. Lo que se comentará aquí, entonces, será sola una de las características más notables de su obra, en que sigue las huellas de *Leyenda del tiempo*: la hibridez musical.

En *Omega*, Morente canta una versión en castellano de “Take this Waltz,” del cantautor canadiense Leonard Cohen, cuya letra es la traducción de Cohen del poema lorquiano, “Pequeño vals vienés,” acompañado por el grupo de rock español Lagartija Nick. Incluye otra canción de Cohen, “Aleluya”, con versiones de varios poemas lorquianos, en su mayoría de *Poeta en Nueva York*, como “La aurora de Nueva York”, “Niña ahogada en el pozo”, “Vuelta de paseo”, “Ciudad sin sueño” y “Norma y paraíso de los negros”. El uso de este libro le presta una cierta unidad al álbum, a la vez que lo aleja del territorio tradicional del flamenco. Se trata del poemario más vanguardista de Lorca, el menos andaluz (aparte de los poemas gallegos) y el único escrito fuera de España en su totalidad. La fusión musical, entonces, subraya el carácter transatlántico de la obra de Lorca, tanto en su creación como en su recepción posterior.

La novedad de *Enlorquecido*, de Miguel Poveda, nacido en 1973, es el enfoque en Federico García Lorca como sujeto biográfico. Aunque este tono personal también está presente en *Omega*, de Morente, en *Enlorquecido* se aumenta considerablemente. Poveda, un cantaor que ha dedicado varios homenajes a poetas en castellano y en catalán, escoge poemas de *Poeta en Nueva York* y los *Sonetos del amor oscuro* donde el autor parece cantar su dolor en voz propia, lo que no suele ocurrir en la misma medida en otros poemarios. Un fragmento del epistolario lorquiano —una carta al guitarrista Sainz de Regina— también forma parte de este disco compacto. La intención, claramente, es la de sacar a luz un Lorca muy personal que reflexiona sobre su propia sexualidad. En los fragmentos musicalizados de la “Oda a Walt Whitman”, Poveda da voz a la problemática denuncia lorquiana de los “maricas de todo el mundo”. La carta a Sainz de Regina, a su vez, es una confesión íntima de la vida inauténtica de un sujeto que no ha podido vivir todavía, posiblemente por estar todavía en el armario: “Yo no he nacido todavía”.

A decir verdad, la temática gay no había entrado antes, de forma explícita por lo menos, en el flamenco inspirado por Lorca. *Enlorquecido*, por otra parte, no es un disco de flamenco tradicional, sino el fruto de largos años de hibridación musical y literaria, empezando con la generación de Camarón y Morente. Los debates anteriores sobre el purismo y la autenticidad ya no son muy relevantes en el siglo XXI, dado el gran prestigio de los que han roto las barreras genéricas para lograr combinaciones estilísticas nuevas. Esta libertad musical permite una mayor flexibilidad para la introducción de nuevos contenidos literarios: sería difícil cantar un párrafo de prosa epistolar, por ejemplo, en un estilo de cante tradicional. Poveda combina estos contenidos biográficos con un popurrí de las *Canciones españolas antiguas*, “Federico y las delicadas criaturas”, donde mete un fragmento de la grabación original, con Lorca al piano, de “Nanas de Sevilla”. De ahí pasa a “De los cuatro muleros”, “Los Peligrinitos” y “Anda aleo”. El lado folclórico de Lorca, entonces, se pone en segundo plano.

Los músicos con más dedicación a Lorca son, a la vez, algunos de los nombres más relevantes del mundo flamenco: Paco de Lucía, Camarón,

Carmen Linares, los Morente (Enrique, Estrella), Miguel Poveda... Varios de ellos también han hecho otros discos literarios basados en otros poetas, como Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández. La afición poética, evidentemente, está profundamente arraigada en el flamenco contemporáneo, en la obra de sus máximos intérpretes. El resultado es un arte forjado por intelectuales cuyo entendimiento de la obra de Lorca (y otros autores) tiene un nivel bastante alto. No se trata simplemente de una popularización de la poesía, entonces, sino de una transmutación artística de una sofisticación considerable. No es necesariamente un arte para gustos intelectuales, de forma exclusiva, pero tiene un valor añadido para los lectores de poesía. En términos culturales, esta música combina elementos de la cultura popular y la alta cultura de una manera característica de la época posmoderna.

Desde esta perspectiva, Lorca se convierte en una figura ejemplar de la cultura contemporánea, en la que las jerarquías culturales se vuelven cada vez menos estables. Al ser, a la vez, el autor español de prestigio a nivel mundial y una figura altamente popular, su obra se presta particularmente bien a aproximaciones híbridas y popularizantes. Por otro lado, es necesario ver, también, que esta dinámica depende, enteramente, del lugar absolutamente incuestionable de Lorca dentro del canon literario. Es decir que, en el fondo, la economía del prestigio se mantiene prácticamente inalterada: un autor desconocido no va a ser objeto de tantos homenajes. El cuestionamiento del canon, tan difundido en el mundo académico,

El eclipse (relativo) de *Poema del cante jondo* en estas adaptaciones musicales de Lorca requiere una explicación aparte. Hay algunas versiones flamencas de algunos de estos poemas, como “Oye, hijo mío, el silencio” en *Enlorquecido* de Poveda, y los poemas dedicados a la saeta en *Lorca*, de Morente, pero no se canta tan frecuentemente como otros poemarios. Los cantaores generalmente no buscan, en Lorca, al Lorca más flamenco, sino que se aprovechan de otras facetas de su obra para crear obras de una cierta originalidad. De igual modo, se han interesado poco en la conferencia de Lorca sobre el duende. Seguramente, ninguna explicación de esta aparente anomalía puede ser definitiva. Valdría la pena notar, en primer lugar, que el interés en la poesía de Lorca crece con el Nuevo Flamenco. Por lo tanto, se vincula a un movimiento musical e intelectual que valora los aspectos vanguardistas del poeta, y no principalmente el folclore.

No es que desaparezca por completo el interés por este lado del poeta, sino que ya no es el más sobresaliente. Además, como hemos visto, la obra más asociada con el “Lorca folclórico” no es *Poema del cante jondo* (un poemario prácticamente desprovisto de toques costumbristas) sino *Canciones españolas antiguas*. Estas canciones, de tono más ligero y popular, se prestan fácilmente a ser *aflamencadas*, mientras que el homenaje explícito, *Poema del cante jondo*, resulta ser una obra impersonal, de carácter vanguardista, de difícil adaptación al cante mismo. Por otra parte, los flamencos no tienen por qué recurrir al pensamiento de Lorca para entender la naturaleza de su propia

expresión artística. Sería como esperar que los músicos de jazz leyeran “El perseguidor” de Julio Cortázar antes de escuchar a Charlie Parker, el modelo para el saxofonista, Johnny Carter, celebrado por el cuentista argentino. A pesar de su gran admiración por el flamenco y la profundidad poética de *Cante del cante jondo*, Lorca sigue siendo considerado como un patrocinador proveniente del mundo intelectual, pero ajeno a los círculos íntimos de aquella cultura.

Conclusiones

Discutir el tema de Lorca y el flamenco es, por tanto, hablar de dos fenómenos distintos. Por una parte, Lorca empieza su etapa de madurez poética explorando la resonancia del cante en la cultura andaluza y sigue utilizando el concepto del duende para definir su propia poética. Por otra parte, la obra de Lorca es una fuente importante para el cante en la época contemporánea. Pensándolo bien, no tenemos que ver estos procesos como paralelos: tienen lugar en dos épocas distintas, con medio siglo de distancia, o más, en algunos casos. La separación analítica entre estos dos procesos no perjudica ni el compromiso lorquiano con el flamenco, ni la aportación de intelectuales flamencos al legado musical del poeta.

Hay, no obstante, un elemento común en esta influencia recíproca: la reivindicación intelectual y cultural del cante. El patronazgo de poetas e intelectuales del pasado, desde Machado y Álvarez hasta Félix Grande y José Manuel Caballero Bonald, ha sido necesario para defender el cante del desprestigio que había sufrido. De la misma manera, cantar la poesía canónica en estilo flamenco sirve para consolidar el estatus elevado de esta música, identificándola con el patrimonio literario nacional de forma definitiva. En otras palabras, la asociación de Lorca con el flamenco produce una consolidación de esta música como seña de identidad de la cultura literaria española.

Referencias bibliográficas

- Arrebola, Alfredo (2009): *El flamenco en la obra poética de García Lorca*, Granada, Granada Club Selección.
- Berlanga, Miguel Ángel (1997): “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco”, <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>>.
- García Lorca, Federico (1996): *Obras completas I: Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Gómez Pérez, Agustín (2012): *El flamenco a la luz de García Lorca*, Córdoba, Editorial Almuzara.
- Grande, Félix (1979): *Memoria del flamenco 2*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Grande, Félix (1992): *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori.

- Llano, Samuel (2018): *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid: 1850–1930*, Oxford, Oxford University Press.
- Machado, Manuel (1916): *Cante hondo; cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía. Segunda edición, corregida y aumentada*, Madrid, Buenos Aires, Renacimiento.
- Mairena, Antonio, y Ricardo Molina (1971): *Mundo y formas del cante flamenco*, Granada, Sevilla, Librería Al-Andaluz.
- Mayhew, Jonathan (2009): *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, Timothy (1994): *Flamenco Deep Song*, New Haven, Yale University Press.
- Washabaugh, William (2012): *Flamenco Music and National Identity in Spain*, Burlington, Ashgate.

Discografía selecta

- Camarón de la Isla (1979): *La leyenda del tiempo*, Polygram.
- Ibáñez, Paco (1964): *Poèmes de Federico García Lorca et Luis de Gongora*, Polydor.
- Linares, Carmen (1994): *Canciones populares antiguas*, Auvidis.
- Lucía, Paco de, y Ricardo Modrego (1965): *Canciones de García Lorca para guitarra*, PolyGram Ibérica.
- Morente, Enrique (1971): *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, Clave.
- Morente, Enrique (1990): *En la Casa Museo García Lorca de Fuentevaqueros*, Diputación Provincial de Granda.
- Morente, Enrique (1996): *Omega*, Discos Probéticos.
- Morente, Enrique (1998): *Lorca*, Virgin.
- Morente, Enrique (2010): *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Patronato Cultural Federico García Lorca.
- Morente, Estrella (2016): *Encuentro: Music of Lorca and Falla*, Harmonia Mundi.
- Poveda, Miguel (2018): *Enlorquecido*, Import Spain.
- Sanlúcar, Manolo (con Carmen Linares) (1999): *Locura de brisa y trino*, Spain, Universal Music.

Lorca and Flamenco

Keywords: Lorca — flamenco.

Abstract

The relation between Federico García Lorca and flamenco is a complex one, despite the fact that Lorca's identification with this music is almost a cliché in Lorca studies. The central contradiction is that flamenco musicians, when they approach Lorca's work are often attracted to its avant-garde feature, and are less interested in Lorca's own engagement with the *cante jondo*. The reason for this is the lack of symmetry between two distinct phenomena: on the one hand, the defense of flamenco among intellectuals, on the other hand, the prominent role of canonical poetry in the contemporary *cante*.