

De verso connotativo a melodía mimética: “Canción tonta” de Federico García Lorca y su musicalización por Silvestre Revueltas. Una lectura intermedial

From Connotative Verse to Mimetic Melody: Federico García Lorca’s “Silly Song” and Its Musicalization by Silvestre Revueltas. An Intermedial Reading

Junwei Zhou

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0009-0008-8687-3924

Date of reception: 16/12/2024. **Date of acceptance:** 20/05/2025.

Citation: Zhou, Junwei. “De verso connotativo a melodía mimética: ‘Canción tonta’ de Federico García Lorca y su musicalización por Silvestre Revueltas. Una lectura intermedial”. *Revista Letral*, n.º 36, 2025, pp. 144-164. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi36.32324>

Funding data: This publication did not receive any public or private funding.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

Este artículo propone una lectura analítica del poema "Canción tonta" de Federico García Lorca y su musicalización homónima por Silvestre Revueltas desde la perspectiva de la intermedialidad, con el objetivo de arrojar luz sobre dos obras poco estudiadas y abrir nuevas vías de investigación respecto a las relaciones poético-musicales. Así, partiendo de las formulaciones teóricas de Werner Wolf, se analizan aspectos del poema como el título, los diálogos entre estrofas, los principios compositivos y la estética de la nana española, mientras la exploración musical se centra en elementos como la dinámica, la tonalidad y la estructura melódica. Asimismo, se indaga la interacción entre texto y música, atendiendo no solo a referencias intermediales, sino también al propio proceso de transposición intermedial.

Palabras clave: intermedialidad; poesía y música; Federico García Lorca; Silvestre Revueltas.

ABSTRACT

This article offers an analytical reading of Federico García Lorca's poem "Canción tonta" and its eponymous musical setting by Silvestre Revueltas through the lens of intermediality, aiming to shed light on two understudied works and open new avenues for research into poetic-musical relations. Drawing on Werner Wolf's theoretical framework, the analysis examines features of the poem such as its title, dialogic stanzas, compositional principles, and the aesthetics of the traditional Spanish lullaby, while the musical exploration focuses on elements like dynamics, tonality, and melodic structure. Particular attention is given to the interplay between text and music, considering not only intermedial references but also the very process of intermedial transposition as a site of aesthetic and interpretative significance.

Keywords: intermediality; poetry and music; Federico García Lorca; Silvestre Revueltas.



* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea" (PID2021-125022NB-I00). También ha recibido financiación del Gobierno chino en el marco de una beca predoctoral (CSC No. 202308390023, 2023-2027).

I. Introducción

“¡Eso sí! ¡Ahora mismo!”. Con esta exclamación altamente sonora termina “Canción tonta”, última composición del grupo de poemas “Canciones para niños”, que constituye a su vez el tercer bloque de uno de los poemarios más musicales de Federico García Lorca, *Canciones*, originalmente publicado en el año 1927 bajo el título de *Canciones: 1921-1924*. Once años después, fechado en abril del año 1938, el mismo poema, “Canción tonta”, fue musicalizado por el compositor mexicano Silvestre Revueltas como una canción artística para voz de mezzosoprano y piano. La composición fue recogida como la pieza n.º 3 en el ciclo titulado “Cinco canciones de niños y dos canciones profanas”, cuya partitura se publicó por primera vez en la revista *Letras de México* (Castañeda) en el año 1939. Así, el presente artículo tiene como objetivo realizar una lectura paralela entre el texto poético de Lorca y la partitura de la canción de Revueltas desde el punto de vista de la intermedialidad músico-poética, cuyo fin no será otro que arrojar luz sobre un poema y una composición menos atendidos por la crítica, y al mismo tiempo dar con nuevas posibilidades interpretativas sobre Lorca y Revueltas más allá del ya bien estudiado *Homenaje a Federico García Lorca* para orquesta de cámara que dedicó el músico al poeta.

Con el enfoque analítico elegido, no conciernen al presente artículo, por lo tanto, cuestiones como la influencia transatlántica que ha dejado Lorca en los compositores latinoamericanos desde la perspectiva de los estudios culturales, ni los rasgos de la *performance* o los problemas intrincados de la autoría en lo que respecta a la configuración genérica de la canción. Lo que sí resulta de interés es, en primer lugar, la intermedialidad musical del poema “Canción tonta” en el sentido intrínseco, es decir, cómo los principios compositivos de la música se adentran en la creación poética de Lorca, tanto en las características estilísticas y formales como en la médula estética del poema. Cabe recordar que, hasta la actualidad, los acercamientos académicos a “Canción tonta” se han realizado siempre bajo otro marco más general, presentando ciertas lagunas sobre su propia interpretación. El poemilla o bien ha aparecido como una mención esporádica en el análisis conjunto de *Canciones* (Peacock; Agraz Ortiz; Quance), o bien ha constituido un ejemplo particular para propiciar el razonamiento sobre otras temáticas (Rodríguez Gómez; Martín-Rogero y Villalba-Salvador). En segundo lugar,

se indagará en la musicalización elaborada por Silvestre Revueltas desde la perspectiva de la intermedialidad tanto extra como intracomposicional, donde se verán no solamente los fenómenos que tienen lugar cuando un poema se convierte en canción¹, sino también los rasgos compartidos entre letra y melodía cuando los dos elementos confluyen en una sola obra.

Pese a que el presente artículo no tiene como objetivo trazar un recorrido teórico sistemático sobre las musicalizaciones, y el método que se empleará recae en la lectura atenta (*close reading*, según el *New Criticism*), conviene esclarecer algunos términos que permitirán la mejor realización del siguiente análisis. En general, seguiré la tipología de intermedialidad músico-literaria propuesta por Werner Wolf (18), para la cual utilizaré su diagrama más actualizado. Desarrollando las ideas de Steven Paul Scher (192) e Irina Rajewsky (43-63), Wolf divide dos grandes tipos de intermedialidad como punto de entrada, de los cuales uno se ocupa de los aspectos que solo atañen a una obra, llamada la intermedialidad intracomposicional, y el otro abarca todos los fenómenos ocurridos entre medios tradicionalmente diferentes, que es la intermedialidad extracomposicional. Para el primer grupo, que concierne a las dos obras de “Canción tonta” respectivamente, Wolf distingue la plurimedialidad de la referencia intermedial a través de procedimientos de tematización e imitación, categorías estas últimas a las que pertenecen los rasgos lingüísticos y estilísticos del poema lorquiano, igual que las características musicales de la canción. A su vez, constituyen la intermedialidad extracomposicional otras dos categorías, la transmedialidad y la transposición intermedial. Entre ellas, la transmedialidad agrupa fenómenos que coexisten en más de un medio sin ser específicos de ninguno de ellos, lo que se reconoce frecuentemente por la presencia de ciertos motivos, temas o estructuras, entre otros rasgos. En cambio, en la transposición intermedial el elemento intermedial que aparece tiene un origen claro en uno de los medios, y puede hacer referencia al mismo proceso analizado en el presente artículo de cómo convertir un

¹ No ha sido escasa la atención crítica prestada a las musicalizaciones de obras literarias de Lorca, aunque se ha concentrado sobre todo en el empeño de proponer un estado panorámico y actualizado de la cuestión (Sánchez Pedrote; Tinnell; Walters; González Lucini; Laín Corona) o en el estudio de algún compositor o cantautor influido por Lorca en concreto, como Leonard Cohen (Diehl-Jones; García Jaramillo; López-Baralt), Enrique Morente (Mora y Verdú) y George Crumb (Soto Vázquez y Saura Blanco), entre otros.

texto escrito en canción. Aclarados los asuntos preliminares, entraré a continuación en las dos obras.

II. “Canción tonta” como poema intermedial

Jamás resultará excesivo recalcar la significación de la música en la vida de Federico García Lorca. No solamente estamos ante notorias afirmaciones como las del propio poeta² y de su hermano Francisco³, sino que la estrecha relación que mantiene Lorca con el arte de Orfeo se ve patente a través de un gran abanico de acontecimientos personales: desde su faceta pianística, con una deliciosa formación de música clásica y una febril vocación de juventud que se ve truncada por el fallecimiento del querido maestro Antonio Segura Mesa, decide al final acompañar a La Argentinita en *Canciones populares españolas*; en calidad de ensayista y conferenciante, nos ha hecho llegar una serie de escritos como “Divagación. Las reglas de la música” y “Arquitectura del canto jondo”, entre otros tantos, en los que destacan sus meticulosas reflexiones (etno)musicológicas; como armonista y compositor, lleva a cabo un variado repertorio para el grupo teatral La Barraca; y más curiosas aún son las diversas etapas creativas donde procura infiltrar el arte sonoro en la producción literaria, dando lugar así a los versos musicales de su poesía juvenil y los flamencos *Poema del canto jondo* y *Romancero gitano*, así como la inserción de canciones en *Bodas de sangre* y *Yerma*.

No me detendré en los pormenores biográficos del poeta para dar con testimonios sobre un posible “Lorca músico”, ni profundizaré en sus textos teóricos para retratar a un “Lorca musicólogo”. No obstante, un sintético repaso de algunos hitos relacionados con el arte sonoro en la vida de Lorca ya ha atestiguado de manera suficiente la conciencia musical del poeta a la hora de crear literatura. Especial es el caso del que me ocupo, donde el paratexto con reiteradas referencias a un género musical (la palabra “canción” aparecida en el título del poemario, del grupo de poemas y del poema mismo) ya condiciona y al mismo tiempo

² “Ante todo, soy músico.” (entrevista que concedió el poeta a Pablo Suero en el año 1933) y “Soy el loquito de las canciones.” (De Onís 87), entre otros testimonios.

³ “Quizá la música fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en el alma de mi hermano. Sus primeras páginas publicadas revelan este arrastre musical” (García Lorca, *Federico y su mundo* 158).

estimula la comprensión. Reproduzco aquí el poema en su integridad para facilitar la lectura:

CANCIÓN TONTA

Mamá,
yo quiero ser de plata.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Yo quiero ser de agua.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Bórdame en tu almohada.

¡Eso sí!
¡Ahora mismo!

(García Lorca, *Obra completa* 519)

Tal como señala Rodrigo Guijarro Lasheras en *Punto contra punto*, el título, al ser “uno de los paratextos más relevantes, [...] se convierte en el rótulo que designa al texto al que acompaña, tiene la capacidad de nombrarlo e identificarlo, y tiene también un poder vinculante sobre la interpretación que hemos de darle” (189-190). Este postulado, siguiendo las ideas narratológicas de Gérard Genette, nos podrá ayudar a fijar la primera impresión que nos generamos a la hora de encarar el poemilla, que es su destacado parentesco con el género musical de la canción, lo que nos indica su título. Genéricamente, por la falta de una melodía en sentido estricto y las distintas maneras de recepción que de aquella se derivan (lectura frente a canto/escucha), “Canción tonta” de Lorca está compuesta por estrofas escritas y por eso pertenece al territorio de la poesía. De esto no queda duda alguna. No obstante, al titular el poema “canción”, hecho que acercará los versos a un género artístico que inmanentemente difiere de la poesía, parece que Lorca nos está sugiriendo otra manera apreciativa.

La posibilidad de escuchar la “Canción tonta” lorquiana, aunque de manera metafórica, hipotética y realizada en silencio, será puesta de manifiesto de nuevo por la configuración formal de su propio cuerpo. Las seis estrofas que constituyen el poema representan un diálogo entre madre e hijo, una simple conversación que, a través de la clara enunciación de los indicadores personales (las repetidas apariciones de las palabras “mamá” e “hijo”), hace hincapié en una oralidad expresiva. Se puede argüir que, con la enfatización de los rasgos del habla, Lorca no solamente subraya la quintaesencia del artefacto poético como un lenguaje condensado y purificado, remitiendo de este modo a reflexiones un tanto metapoéticas y cognitivas sobre la capacidad lingüística⁴, sino que también intenta devolver el poema a su origen histórico, cuando canción y poesía eran una. La misma idea la comparte Lawrence Kramer en su libro *Music and Poetry*: “En el principio existía la canción. A los poetas, al menos, siempre les ha gustado decirlo” (“Música y poesía: introducción [1984]” 29). De todas formas, un poema se escribe para ser (si no exclusivamente) leído, pero un título que lleva una clara identidad musical y un desarrollo versístico en modo dialogado apuntan ya antes que nada hacia las prominentes características sonoras de la canción.

Si lo expuesto pertenece más a las referencias explícitas de la teoría intermedial de Wolf, las técnicas compositivas coincidentes y las analogías en lo que respecta al contenido ya darán cuenta de una imitación implícita que hace el poema de la música. Es sabido que en la composición musical hay dos principios recurrentes, sin excluir otros utilizados también con alta frecuencia: la repetición y el contraste. Pese a que estas técnicas no son exclusivas de la música, y que el tema de su pertenencia artística original ha suscitado un amplio debate entre los teóricos sin que puedan llegar a ningún acuerdo, la repetición y el contraste funcionan de manera muy diferente en la música y en la poesía. Tal como reflexiona Calvin S. Brown, para la repetición, la música la necesita con un grado mucho más alto que aquello que puede tolerar la poesía (109), mientras el contraste, si resulta una cuestión de preferencia para los poetas, constituye una necesidad

⁴ Afirma Chantal D. Lemire en su tesis sobre el *spoken word* que, si uno domina un idioma, en la poesía será capaz de escuchar “el sonido de las palabras incluso cuando los sonidos mismos no se manifiestan [Not unlike those fluent in reading musical notation, those fluent in a language hear words sounding even when the sounds themselves are not made manifest]” (2).

compositiva para los músicos (122). Entonces, si es un tanto sesgado el hecho de referirse a la intermedialidad musical de un poema cada vez que aparece en este un uso de repetición y contraste, en “Canción tonta”, en cambio, una composición únicamente formada por estas dos técnicas, hablar de la misma intención intermedial sí tendría sentido⁵.

Más concretamente, la repetición no se efectúa en el sentido estricto del motivo o argumento, sino que se hace patente mediante la estructura estrófica, cuya tendencia incremental en la intensidad formal conduce hacia un final lírico sorprendente. Durante las tres rondas dialogísticas del dúo de madre-hijo, se presentan una serie de ligeros cambios, que encierran una progresión expresiva. De la primera estrofa a la tercera, el hijo se muestra insistente en el acto de expresar su deseo sobre convertirse en algo imposible. La transición de “plata” a “agua”, más allá de un simple juego de palabras o una rima lúdica que remita a lo infantil, revela un cambio de la mirada y de la índole del objeto aludido, si bien el fondo sentimental se mantiene igual. Por su parte, la madre, de la segunda estrofa a la cuarta, conserva una postura férrea sin experimentar ninguna alteración. La repetición inicial, por lo tanto, es casi exacta, cuya función lírica reside mayoritariamente en la intensificación emocional y dramática. En cambio, la siguiente repetición ilustra una ruptura más drástica. El hijo, cuando vuelve a enunciar su anhelo transformativo, ya deja de prestar atención a sí mismo. Su enfoque actual no se encuentra en lo que quiere él, sino en lo que a lo mejor le apetece a su madre. A través de los distintos modos verbales (del indicativo, “quiero”, al imperativo, “bórdame”), se hace obvia la actitud traviesa del niño, así como su actitud reacia a la obediencia y su resistencia efectuada de manera implícita. Un mayor cambio incluso se denota en la respuesta de la madre en virtud de su estrategia comunicativa. Sea por la certeza con que ha dado el hijo en el hecho de dormir, sea por el hastío que siente ella misma hacia un juego aparentemente “tonto”, la madre abandona su voluntad de avisar y contesta al hijo con una contundencia llamativa, la

⁵ Además, como plantea Agraz Ortiz (481 nota 12), la muy probable implantación de técnicas compositivas musicales cumplida por Lorca en *Canciones* puede provenir de dos razones: una, puede que el clima vanguardista del ultraísmo propicie este tipo de acercamientos entre las artes; y dos, es posible que Lorca interiorizase desde muy joven esta técnica creadora a partir de las lecciones de Composición de Segura Mesa, las cuales tuvieron lugar en una etapa previa a la vocación literaria.

cual se puede observar directamente desde la evolución de su tono (una doble exclamación en que prorrumpe). El poema ha mantenido, por tanto, la forma dialogada, repitiendo el esquema básico de pregunta y respuesta, pero en la quinta y sexta estrofas se permite percibir un viraje fundamental, tanto en el tono lírico y expresivo, como en el contenido implícito.

Este último punto me ha llevado a reflexionar sobre el contraste, otro recurso compositivo esencial que ha empleado Lorca para “Canción tonta” y que probablemente tenga origen en la música. Lo curioso del dúo de madre e hijo es que, pese a su carácter juguetón y risueño, guarda entre las dos voces un contraste multifacético, o, descrito con otras palabras, una disonancia en las melodías que representan. Igual que en la canción popular tradicional, aquí la oscilación entre dos voces, interpretadas por la asonancia en *a* y en *i/o*, denota una progresión en el grado de discordia. Cada vez que el hijo anuncia un deseo, es interpretado por la madre como “tonto”, puesto que lo ve peligroso. En su explicación sobre el poema, Quance ha interpretado el pasar frío como un símbolo de la muerte, de la cual quiere amparar la madre al hijo (93). Conviene añadir, asimismo, que la red de los elementos de la luna, la plata, el agua y el frío, todos vinculados a una posible muerte metafórica, son una constante en el imaginario poético de Lorca, y sobre todo en la etapa de creación donde escribe esta clase de poemas de corte folklórico. El mejor ejemplo lo constituye *Romance sonámbulo*, en el que la gitana muerta, “con ojos de fría plata”, flota en la superficie del agua estancada (“Sobre el rostro del aljibe / se mecía la gitana”).

De ahí que se pueda comprender la médula temática de “Canción tonta” lorquiana como un contraste entre madre e hijo. Por un lado, está el hijo inocente, quien por total ignorancia quiere acercarse a la muerte, y, por el otro lado, está la madre preocupada, quien considera a su hijo como “tonto” y decide utilizar metáforas para suavizar su prohibición. Según se desenvuelve el poema, no obstante, la solución que propone el hijo no se escapa del apuro. En un sentido paradójico, un bordado en la almohada no resulta tan distinto, por su cualidad inanimada, y por el acto de dormir dentro de la madre, simbólico del des-nacer y contrario a la continuación de la vida. Si antes madre e hijo eran rivales, porque uno quiere y la otra no lo permite, ahora han llegado a un acuerdo, si bien son ya cómplices de la muerte metafórica del hijo. Entre el imaginario, el diálogo dramático, la rítmica musical y el desenlace imprevisto, el contraste como principio

compositivo le ha otorgado a la palabra “tonto” un sentido más complicado, coloreando el poema de un oscuro trasfondo psicológico.

Por último, si se estudian los versos desde un punto de vista estético, se dará cuenta de que “Canción tonta”, una de las “Canciones para niños”, puede entenderse como una nana, una de las que se cantan para dormir al niño. Con esto, toda la transformación desde la rivalidad hasta la complicidad cruel se hace más evidente, porque tal como precisa el mismo Lorca en la conferencia titulada “Canciones de cuna española”, al contrario de las canciones de cuna europeas, las españolas, a la hora de dormir al niño, quieren también “herir [...] su sensibilidad” (García Lorca, *De viva voz* 147), esto es, “España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños” (147). Queda, pues, justificada la melancolía del texto poético, cuyos rasgos intermediales que apuntan a la música también se han abordado en los párrafos anteriores, con respectivos análisis dedicados al paratexto (en particular el título del poema), la oralidad expresiva que propicia una escucha imaginaria, el uso de la repetición y el contraste como técnicas compositivas, y la estética de la nana según Lorca, entre otras características. Conviene ahora explorar la música de “Canción tonta” para encontrar las posibilidades de apreciar paralelamente poema y melodía.

III. “Canción tonta” como canción artística intermedial

Compuesta en abril de 1938, “Canción tonta” para voz de mezzosoprano y piano, con el texto de Lorca y la música de Silvestre Revueltas, es una de las primeras musicalizaciones que se han realizado sobre el poema, y también una de las más difundidas. De acuerdo con la lista confeccionada por González Lucini (*Federico García Lorca: Poemas musicalizados y discografía*), de los treinta y tres discos que contienen alguna versión de “Canción tonta”, la musicalización compuesta por Revueltas es la más frecuentemente cantada, con grabaciones de mezzosopranos y sopranos como Margarita González, Encarnación Vázquez, Irma González, Patricia Caicedo, Ana Häsler, Jessica Rivera, Laura Schroeder y Carrie de Lapp-Culver, entre otras muchas. Como he especificado al inicio de este artículo, mi intención no consiste en

comparar las distintas musicalizaciones que se han creado sobre el poema “Canción tonta” con el fin de escudriñar cuál es la más exitosa, ni abordar las cuestiones autoriales, procurando aclarar los papeles respectivos del poeta, el compositor, la (mezzo)soprano y el pianista, ni tampoco revelar la distinción genérica y técnica entre los términos de versión y *cover*, la cual atañerá sin duda a las numerosas grabaciones mencionadas y a un número aún mayor de ellas que se producirán en el futuro. Más que las facetas de la *performance*, los fenómenos sobre los que me detendré en el siguiente análisis incumben al proceso de creación, y más en concreto, al hecho de cómo Revueltas utiliza un lenguaje propio de la música para responder al poema de Lorca, si bien no quedarán excluidos algunos rasgos puntuales desde el ángulo de la recepción.

Según la clasificación tipológica de Wolf y desde la perspectiva de la gestación de la obra, “Canción tonta” de Revueltas constituye un buen ejemplo de la transposición intermedial (Wolf 19-20), en la medida en que la obra meta (la canción) se crea a partir de la obra fuente (el poema), y la intermedialidad extracomposicional afecta a la integridad de su configuración. Resulta evidente la dependencia de la música respecto de la letra, siendo esta el elemento original y el fundamento para la edificación posterior de aquella. Por esta situación no puede referirse a esta canción como un caso de plurimedialidad, ya que en este último fenómeno los medios no son dependientes uno de otro, sino que se pueden recibir correctamente por separado (20). Al mismo tiempo, cabe subrayar que las características intermediales de “Canción tonta” de Revueltas no se concentran en un primer momento en la obra meta, sino en el espacio entre la obra fuente y el resultado heteromedial, esto es, en el proceso de musicalizar el poema, donde el verso se convierte en canción. En nuestro caso, se evidencia una fidelidad total de la canción al texto poético, sin poderse notar ninguna repetición, alteración o adaptación lingüística por parte de Revueltas, decisión no poco adoptada por los compositores de las canciones artísticas. Lo curioso de “Canción tonta”, por lo tanto, se halla en el plano de la música, o mejor expuesto, en el modo en que la música acompaña y dialoga con la letra. Esto coincide con el razonamiento de Lawrence Kramer, quien opina que, “especialmente en la música vocal, el ritmo estructural de una obra puede proporcionar una interpretación del ritmo estructural de la otra. De cualquier manera, el poema y la composición en cuestión formarían un par

inteligible no de modo vago o trivial, sino concreta y significativamente” (“Música y poesía: introducción [1984]” 41-42).

Para esclarecer dicha relación paralela, conviene efectuar una lectura analítica sobre la canción, para lo cual se facilita su partitura completa (Figura 1, Revueltas 8-9). Se trata de una pieza fácil de leer a primera vista, una minúscula nana que se mueve entre la tonalidad de sol mayor y el modo mixolidio sobre sol, con una atmósfera aparentemente relajada. Esta información nos la propone, aparte del título de la pieza, la notación sobre el tempo, un *andante* de 76 ppm, y la dinámica con que empieza el acompañamiento, *pianísimo*. Igual que el poema lorquiano, “Canción tonta” de Revueltas tiene una estructura ternaria casi equilibrada (cc. 1-6, 7-11, 12-16), que retrata las tres rondas de diálogos entre madre e hijo. En lo que respecta a la métrica, el compasillo (4/4), siendo un caso particular de compás binario simple, presenta otras coincidencias con el contenido del poema. Por una parte, corresponde al movimiento en forma pendular de la cuna, y por la otra, se ajusta a las estrofas poéticas de las que cada una contiene dos versos.

Entrando ya en el plano melódico, la sección A (cc. 1-6) se ocupa inicialmente de un *legato* formado por las corcheas de la dominante y la superdominante en modo alternado, cuyo ritmo monótono vuelve a referirse al ambiente nocturno de la canción. La misma figuración continúa hasta el final del segundo compás, cuando entra en escena la voz del niño, con un esquema simple de escala diatónica mayor, subyacente de tónica-dominante (cc. 2-4). Especial atención merece su forma de progresión, que en vez de ascender y descender tomando la tónica como nota básica e inicial sin más, la ha sustituido por la supertónica. Este diseño, además de darle juego a una melodía plana, encasilla a su vez dos peculiaridades. Por un lado, al principio de la melodía, la pequeña resolución hacia la tónica (el movimiento de la a sol), que es también el acento fuerte del primer pulso del tercer compás, enuncia un firme protagonismo y encaja en el acento fuerte del caso vocativo del discurso poético (la tónica coincide con la tilde de “Ma-má”). Por el otro lado, el primer pulso del cuarto compás, la secuencia terminada en mediante-supertónica, evoca una resolución hacia la tónica, que, por su ausencia, vivifica una duda que espera respuesta. Tan solo desde la primera frase, el modo dialogado del poema ya se logra representar con el propio lenguaje musical.

Andante 76

Voz. *P*
Ma - má yo quie-ro ser de

Piano *pp*

rall. *a tempo* *rit.*
pla-ta. Hi - jo, te - drás mu-cho fri - o.

a tempo *rit.*
Ma - má yo quie-ro ser de a-gua.

a tempo *rit.*
Hi - jo ten - drás mu-cho fri - o.

più lento *ppp*
Ma - má, bór - da - me en tu al -

molto rit. *mf*
moha-da. ¡E - só sí! ¡A - ho - ra mis-mo!

molto rit. *mf* *pp*

Figura 1. Partitura de “Canción tonta” de Silvestre Revueltas

Con un compás que se ejecuta *rallentando* y *decrecendo* (c. 4), el oyente se prepara para un cambio de registro y modo, esto es, saltará a la audición el aviso de la madre que encierra una preocupación intensificada. Frente al hijo inocente y “tonto”, su propio estado emocional es obviamente más turbulento. La

apacible segunda mayor de las frases anteriores, es decir, la alternancia entre la dominante y la superdominante, se ha convertido en la oscilación entre una décima (la mediantes y la dominante en el registro agudo, cc. 5-6). La textura, ya desconcertante, se acentúa con la inserción de algunos elementos nuevos, tales como un tresillo, una serie de transiciones cromáticas y una repetición parcial, perceptibles particularmente en el tercer y cuarto pulsos del quinto compás. En lo que respecta a la tonalidad, la reiterada presencia de la subtónica insinúa una fuerte advertencia de la madre coloreada por la concordancia de las mismas notas de la voz y de la mano derecha del piano, así como su discordia intencionada por haberse negado a saciar el deseo del hijo, lo que se refleja en que la frase no se construya sobre la base de la tónica. Esta nueva configuración melódica, lejos de la estabilidad anterior, sugiere un abandono del marco armónico previo y plantea un contraste marcado tanto en el color tímbrico como en el perfil modal.

Cuando se restaura la paz después de otra indicación de *ritardando*, el esquema general se repite en la sección B (cc. 7-11), pero eso sí, con variaciones sutiles en la enunciación de ambos personajes. Los cinco compases constituyentes no se distancian mucho de la segunda ronda del diálogo poético, en tanto que una melodía de estilo sereno (cc. 7-9) es seguida de una más tumultuosa (cc. 10-11). Sin embargo, el patrón melódico correspondiente al hijo experimenta una ascendencia adicional, llegando esta vez a la submediante como la nota más alta de la frase. Si entendemos la escala ascendente como el proceso de pronunciar un deseo, y la escala descendente como una espera metafórica a la respuesta de la madre, la segunda petición se transmite con una mayor insistencia en comparación con la primera. Por la parte de la madre, la estructura melódica y rítmica copia el mismo patrón anterior, que oscila entre el intervalo de una décima, con un tresillo introducido y una melodía de carácter repetitivo. La única diferencia se sitúa de nuevo en la altura, consecuencia de una transposición tonal de la frase. Si antes la madre seguía al hijo con una tercera mayor en descendencia (de la a fa, cc. 4-5), la relación se ha mantenido, esta vez con una nota base de la que sigue do de la octava superior (cc. 9-10). Curiosamente, tanto fa de la sección A como la de la sección B se reparten a los dos lados de la tónica de la pieza, que es la nota de sol. Una aparente discordia se vuelve a hacer audible, donde las dos notas

llaman conjuntamente a una resolución melódica hacia la tónica aun de manera implícita.

Llegado a la sección C, la última de la canción (cc.12-16), el cambio de ánimo detectado en el hijo se hace aparente, lo que queda anotado por el “*pianississimo* (ppp)” de la dinámica musical. No podemos parar de preguntarnos: ¿se ha topado con algún obstáculo? ¿Se ha resignado ante la dureza persistente de la madre? Sea como fuera, las tensiones acumuladas a través de los anteriores combates armónicos no se liberan con brillantez ni luminosidad, sino que son reemplazadas por una acentuada melancolía hermética, que sirve más bien para transformar aquella tirantez en vez de eliminarla de forma directa. La melodía, además de permanecer centrada en la tonalidad (las dos sucesiones de notas, una corta y otra más larga, terminan en la tónica, cc.12-14), se abstiene completamente de la escala ascendiente. Siguiendo la interpretación que he propuesto para la sección B, las dos tríadas correspondientes al verso “bórdame en tu almohada” son todo notas de progresión descendente, un diseño que denota la pérdida del deseo del hijo y su sometimiento explícito a la madre.

Mientras la melodía de la madre en las secciones A y B, por sus intrincados detalles armónicos, manifiestan una agitación oculta y, por lo tanto, posibilitan una asociación siniestra, su respuesta de la sección C exhibe una insólita estabilidad y transparencia, testimoniada antes que nada por la dinámica de *mezzoforte*, el único signo de toda la composición que implica cierta intensidad sonora para la ejecución. La firmeza y consentimiento de la madre con la última propuesta del hijo se reflejan también a través de la nota inicial de la frase, que cae en sol, la tónica, diferente de la y fa de las dos primeras secciones. Ahora bien, si la continuidad melódica de las dos frases encarna el acuerdo al que han llegado madre e hijo, ¿cómo se emparejan la paradoja del final trágico del poema y la última frase de la canción? He aquí el ingenio de Revueltas, quien recurre otra vez a la variación de las figuraciones y el modo tonal. Si nos fijamos en las melodías respectivas del piano y de la mezzosoprano, nos daremos cuenta de que el último *legato* del piano de toda la pieza (cc. 15-16) está imitando las dos tríadas descendientes de la voz de hace dos compases (cc. 13-14). Pese a haber añadido una nota, la misma figuración se ha conservado, formando casi un eco de la melodía del hijo. Cuando voz y piano se ejecutan al mismo tiempo, parece que la secuencia transformada del hijo queda

protegida por la melodía cantada de la madre, por hallarse aquella debajo de esta en cuanto a la altura, y dentro de su duración. Otro punto de interés concierne a la tonalidad, esto es, después de retornar a la tónica tras una serie consecutiva de disonancias locales, la melodía cantada transita hacia la submediante (o hacia el sexto grado), excediendo todo lo previsto. Este diseño, por más borrosa que suponga su función concreta, va en contra de la resolución esperada y colmará al oyente de un sentimiento confuso. Se puede sostener, por eso, que, por una inquietud escondida bajo la evidente tranquilidad rítmica, la música ha llevado a cabo su propia expresión sobre la paradoja temática.

Con esto, he procurado realizar una lectura analítica de “Canción tonta” de Revueltas concentrada en su partitura. Aunque por su propia naturaleza en la música escasea una capacidad referencial y por tanto no puede referirse a una realidad concreta que no fuera la suya misma⁶, dicho análisis ha intentado sacar a la luz, a través de un razonamiento formalista basado en la propia gramática musical, algunas ideas compartidas por música y poesía en este ejemplo concreto, así como un grupo de rasgos que una obra explica o añade a la otra hasta cierto grado. Queda patente, pues, la inteligibilidad del par de la composición y el poema que opina Kramer, cuyo argumento he citado al inicio de este apartado. En cuanto a la intermedialidad de la canción, no solo se da en el proceso de la transposición interartística, sino también desde una perspectiva implícita, concretamente en su configuración intrínseca del lenguaje musical. La música no solo apoya el sentido de la letra y la estructura del verso, sino que al mismo tiempo la evoca o la imita formalmente, incorporando un uso variado de las figuraciones, los patrones rítmicos, las opuestas texturas armónicas y un juego que se ha diseñado en torno a la tonalidad. En definitiva, al estudiar la partitura de “Canción tonta”, se ha dado cuenta de que la pieza de Revueltas constituye una vivencia alternativa y complementaria sobre el poema de Lorca. Mientras crea una nueva expresión artística, cumple una serie de deseos intermediales del verso connotativo con la propia fuerza de la melodía mimética.

⁶ Numerosos son los estudios que han abordado la problemática de la ausencia de referentes explícitos en la música, atribuida a su naturaleza inmanente. Véanse, entre otros, los trabajos de Lawrence Kramer (*Musical Meaning: Toward a Critical History; Interpreting Music; The Thought of Music*).

IV. A modo de coda: conclusiones y otras reflexiones pertinentes

A lo largo del presente artículo, he procurado analizar los rasgos intermediales de “Canción tonta” de Federico García Lorca y la musicalización homónima de Silvestre Revueltas desde tres distintos aspectos. Con la ayuda del planteamiento teórico de Werner Wolf, he indagado en primera instancia en la intermedialidad intracomposicional del poema, con facetas examinadas desde el título, el paratexto más fuerte, y las estrofas en modo dialogado, cuya ostensible oralidad parece reclamar una escucha en silencio, hasta los principios compositivos vinculados a la música como la repetición y el contraste, así como la estética de la nana tradicional española según la entiende el poeta, otra pervivencia musical en los versos lorquianos. En segunda instancia, he explorado dos facetas intermediales respecto a la canción, de las que una trata sobre el proceso de cómo musicalizar el poema, un razonamiento perteneciente a la transposición intermedial, y la otra se enfoca en las posibles referencias intermediales dentro de la composición, con respectivos análisis dedicados a la gramática musical, abordando cualidades como la dinámica, la tonalidad y la estructura melódica, entre otras dimensiones. Visto este análisis en retrospectiva, pese a haber intentado arrojar luz sobre dos obras casi olvidadas y haberme dedicado a una comparación intermedial con la mayor claridad y profundidad posible, debo admitir que existen otras cuestiones pertinentes que han ocupado una mención casi somera y que obviamente merecen una mayor atención crítica.

Siguiendo el último punto del tercer apartado y dando un paso más allá, se encuentra una posible manera de clasificar la canción estudiada como un caso típico de las “canciones interpretativas”, concepto propuesto originalmente por Walter Bernhart (53-73) en su estudio sobre las canciones artísticas europeas y que ha conseguido una gran acogida crítica. A diferencia de las “canciones no interpretativas”, el otro tipo del planteamiento binario del teórico, la música investigada en el presente artículo mimetiza, realza y por eso aporta una explicación paralela sobre el texto poético. Según Bernhart reformula la idea en un escrito más reciente (“What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies” 406-407), el interés académico hacia la iconicidad de la música puede datar del siglo XVI, momento en el que el carácter mimético del arte sonoro empieza a

entrar en el razonamiento sobre el género de la canción. En estos casos, el texto ocupa el lugar dominante, mientras la música sirve para “redoblarlo”, es decir, contribuye a ilustrar el contenido textual, aunque su subordinación no implica necesariamente una falta de elaboración compositiva. La música de “Canción tonta”, de hecho, puede llegar a reflejar el poema en niveles muy sofisticados. Tal como he señalado, los elementos como los tonos del hijo y de la madre, sus delicadas transformaciones anímicas, hasta la insinuación escondida del final que se remite a la fatalidad, están todos iluminados por la música tanto cantada como acompañada por el piano. A este tipo de prácticas donde lo musical hace referencia al estado emocional e interior las llama Bernhart un ejemplo de “mímesis expresiva” (406), fenómeno que en “Canción tonta” se logra primeramente y sin duda a través de la composición deslumbrante de Revueltas. No se debe olvidar, sin embargo, que, incluso antes de convertirse en una pieza musical, “Canción tonta” de Lorca ya era un poema que facilitaba emprender estas prácticas de transposición intermedial, ya que su agudo dramatismo y su eje lírico en el estado psicológico lleva a que pueda ser definido como, en palabras del propio Bernhart, un texto “patógeno” (“pathogeneous” en el inglés original, 406). En comparación con los textos “logógenos” (“logogeneous”), que prestan más atención a los pensamientos, ideas y reflexiones, es más fácil provocar emociones con un escrito “patógeno” como “Canción tonta”. Es por esta razón, probablemente, que Revueltas ha optado por componer una canción “interpretativa”, mientras que muchos compositores, al musicalizar textos “logógenos”, se afilian a las canciones no interpretativas, donde prevalece una mayor independencia de la música, la cual puede llegar a contradecir lo que transmite el texto poético. Resultaría de especial interés traer a colación la correspondencia estratégica entre el poema original y su musicalización desde este ángulo compositivo.

Otros núcleos de interés pertinentes abarcan principalmente el enfoque historicista y el culturalista, perspectivas frecuentemente empleadas en aproximaciones críticas respecto de Lorca y Revueltas en un marco más general, pero poco tomadas en consideración a la hora de analizar sus canciones. Hayden White (“Form, Reference, and Ideology”) ha sido esclarecedor al comparar el enfoque historicista y el formalista, de los que este, siendo el elegido para el presente artículo, se concentra en el

discurso interno de las dos obras bajo examen, sin considerar en mayor medida los factores contextuales, mientras que aquella perspectiva, una más externa, coloca las obras artísticas en su entorno cultural y las considera como productos históricos. De parecido punto de vista, aun con diferencias ligeras, trata el enfoque culturalista, cuyo representante es el citado Lawrence Kramer. En uno de sus libros ya canónicos (*Music as Cultural Practice, 1800-1900*), el profesor estadounidense inspecciona la generación del sentido tanto referencial como expresivo entre dos obras heteromediales, acudiendo a cuestiones como la inconsciencia estética, y por tanto cultural, que podría dejar influencia en el proceso creativo. Merecería investigar estas facetas sobre las canciones poéticas y musicales de los dos artistas, al ser Lorca y Revueltas coetáneos, y, además de la admiración del compositor hacia el poeta, compartir numerosas ideas estéticas desde el modernismo hasta el ultraísmo y el surrealismo. Por último, cuestiones más fenomenológicas y de la recepción que pueden provocar también discusiones valiosas requerirán una mayor atención crítica, tales como el método concreto de escucha imaginativa que elige un lector de poesía entre “listening in”, “listening out” y “self-listening” si se sigue la propuesta de Guijarro Lasheras (*Punto contra punto*), así como el tipo de oyente de la canción, si es más “logocéntrico” o “melocéntrico”, concepto al que se refiere Bernhart (251-273).

Bibliografía

Agraz Ortiz, Alba. “La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca”. *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXVIII, 2016, pp. 473-497.

Bernhart, Walter. *Essays on Literature and Music (1985-2013) by Walter Bernhart*. Werner Wolf (ed.), Leiden, Brill, 2015.

Castañeda, Daniel. “Música”. *Letras de México*, Vol. II, núm. 6, 15 de junio, 1939.

De Onís, Federico. “Lorca, folklorista”. *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 84-88.

Diehl-Jones, Charlene. “Re-Membering the Love Song: Ambivalence and Cohen’s Take This Waltz”. *Canadian Poetry: Studies*,

Documents, Reviews (London, Ontario), núm. 33, otoño-invierno, 1993, pp. 74-87.

García Lorca, Federico. *De viva voz. Conferencias y alocuciones*. Víctor Fernández y Jesús Ortega (eds.), Barcelona, Debolsillo, 2021.

García Lorca, Federico. *Obra completa*. Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Akal, 2008.

García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Mario Hernández (ed.), Madrid, Alianza, 1980.

García Jaramillo, Jairo. "Interferencias poéticas entre Leonard Cohen y Federico García Lorca". *Reflejos y miradas de la literatura hispánica, Actas del VII Congreso de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, Pilar Caballero-Alias, Blanca Ripoll Sintés y Félix Ernesto Chávez (eds.), Ediciones PPU, 2011, pp. 313-322.

González Lucini, Fernando. *Federico García Lorca: Poemas musicalizados y discografía* (base de datos). 2021, URL: <https://poemas.uned.es/discografia/federico-garcia-lorca/>, última consulta: 20 de mayo de 2025.

Guijarro Lasheras, Rodrigo. *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2023.

Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley, University of California Press, 1990.

Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley, University of California Press, 2001.

Kramer, Lawrence. "Música y poesía: introducción [1984]". *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Silvia Alonso (ed. y trad.), Madrid, Arco Libros, 2002, pp. 29-62.
Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley, University of California Press, 2010.

Kramer, Lawrence. *The Thought of Music*. Berkeley, University of California Press, 2016.

Láin Corona, Guillermo. "Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 10.2, 2022, pp. 433-460.

López-Baralt, Mercedes. “La pervivencia del mito: Leonard Cohen y su revival lorquiano”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 2018, pp. 73-96.

Martín-Rogero, Nieves; María Villalba-Salvador. “El mundo de García Lorca en imágenes: aproximación desde el álbum ilustrado”. *Ocnos, Revista de Estudios sobre lectura*, 19 (2), 2020, pp. 42-52.

Mora, Miguel; Juan Verdú. “Enrique Morente: Lorca y la invención del flamenco”. *Revista de Occidente*, núm. 211, diciembre, 1998, pp. 211-218.

Peacock, Jane Green. *La musicalidad de la poesía de Federico García Lorca*. Athens, Universidad de Georgia, 1998.

Quance, Roberta Ann. “Los arquetipos de Venus y la Virgen: un tema bordado”. *Jardín deshecho: Lorca y el amor*, Christopher Maurer (ed.), Granada, Centro Federico García Lorca, 2019, pp. 90-107.

Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédialités / Intermediality*, 6, 2005, pp. 43-64.

Revueltas, Silvestre. *Cinco canciones de niños*. Nueva York, G. Schirmer, 1945.

Rodríguez Gómez, Hilda Mar. “Políticas públicas: entre preguntas tontas y respuestas mudas”. *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 22, núm. 58, 2010, pp. 5-10.

Sánchez Pedrote, Enrique. “Los poetas andaluces ante los compositores hispanoamericanos”. *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, Instituto de Estudios Onubenses, 1981, Tomo II, pp. 396-403.

Scher, Steven Paul. “Literature and Music”. *Word and Music Studies, Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Walter Bernhart y Werner Wolf (eds.), New York, Rodopi, 2004, pp. 173-201.

Soto Vázquez, José; Alberto Saura Blanco. “La experimentación tímbrica de George Crumb en Songs, Drones and Refrains of Death sobre *Canción del jinete*, 1860 de Lorca: el lenguaje musical y verbal como actos”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 41, 2009, en línea, última consulta: 20 de mayo de 2025.

Tinnell, Roger D. "A Listing of Recordings of Garcia Lorca's *Canciones populares antiguas* and of Recordings Based on García Lorca Texts". *Garcia Lorca Review*, 11, 1983, pp. 1-23.

Walters, Cristy Lee. *Text Settings of Federico García Lorca's Poema del cante jondo: a Comparative Analysis of Selected Works for Voice and Piano by Twentieth-Century Spanish Composers*. Tallahassee, Florida State University, School of Music, 1999.

White, Hayden. "Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse". *Music and Text: Critical Inquiries*, Steven Paul Scher (ed.), Cambridge, CUP, 1992, pp. 288-319.

Wolf, Werner. "Literature and Music: Mapping an Intermedial Field". *Comparative Literature in China*, 0(3), 2020, pp. 13-37.