

Pentagrama de paisajes¹
Marisa Martínez Pérsico*
 Universidad de Salamanca

Resumen

El presente trabajo analiza la naturaleza del paisaje sonoro que Federico García Lorca compone en sus juveniles pinceladas de viaje escritas en prosa: *Impresiones y paisajes*, de 1918. Para explicar la peculiar cosmovisión del andaluz se apela a diferentes concepciones sobre la relación que existe entre lenguaje, mundo y música forjadas por pensadores del mundo antiguo y contemporáneo (Pitágoras, Baudelaire, Wittgenstein). Se intenta demostrar que la musicalidad lorquiana deriva del funcionamiento del principio de iconicidad o isomorfismo. También se analizan algunos pasajes literarios que revelan en Lorca a un temprano difusor de recursos desarrollados posteriormente por compositores musicales del siglo XX.

Palabras clave: Estructura musical, iconicidad, Impresionismo, correspondencias, literatura y música.

Abstract

The present work analyzes the nature of the sonorous landscape composed by Federico García Lorca in his youthful notes: *Impresiones y paisajes*, written in 1918. In order to explain the peculiar cosmovision of the Andalusian writer, I will develop different conceptions about the linkage between language, world and music forged by thinkers of the old and contemporary world (Pitagoras, Baudelaire, Wittgenstein) to evidence that the Lorquian musicality depends on the principle of iconicity or isomorphism. Some literary scenes will be also analyzed to show that Lorca was an early diffuser of musical resources developed by numerous composers of the last century.

Key words: Musical structure, iconicity, Impresionism, correspondences.

No basta con oír la música; además hay que verla
 Igor Stravinski

La cosmovisión musical de Federico García Lorca

Palabra, imagen, mundo y música se encuentran tan íntimamente imbricados en la producción artística lorquiana que, para abordar su obra con justicia, se torna imprescindible postular la existencia de una ontología figurativa o icónica —según la concepción de Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*— que subyace en la obra del genial granadino. Ya desde

¹ Este trabajo fue escrito en junio de 2007 a partir del espléndido curso interdisciplinario “Lorca: entre tradición y vanguardia” dictado por los profesores Dr. Javier San José Lera y Dr. Emilio de Miguel Martínez, en el marco del programa de doctorado con mención de calidad *Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica: tradición y rupturas en la literatura hispánica*. Bienio 2006-2008, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

* **Cita recomendada:** Martínez Pérsico, M. (2008). “Pentagrama de paisajes” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

su temprano libro en prosa *Impresiones y paisajes* (1918) es menester ensayar un abordaje comparatista e interdisciplinario que integre teoría musical y literaria, pero también un corpus filosófico: algunas herramientas de la Epistemología pueden resultarnos de provecho para iluminar ciertos aspectos de su obra. En el año 1972 nos convocaba Hans Robert Jausa a reconciliar las fronteras de las “disciplinas limítrofes” para interpretar el hecho estético con amplitud de miras, adoptando una actitud superadora del abordaje estrictamente filológico:

Cuando, consciente de la deficiencia de mi propio campo, me he tomado la libertad de apoyarme en las investigaciones de otros, me he esforzado por dejar clara su procedencia (...) La experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aun, con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud frente al efecto estético, al comprenderla con placer y disfrutarla comprendiéndola. La arrogancia del filólogo (que cree que los textos no han sido creados para los lectores sino para que ellos los interpreten) supone pasar por alto esta experiencia estética primaria (Jausa, 1992 [1972]: 10).

Este trabajo intentará desentrañar la naturaleza del paisaje sonoro que Lorca compone en sus juveniles pinceladas de viaje: *Impresiones y paisajes*. La percepción figurativa de los escenarios rurales y citadinos, en clave musical, será rápidamente incorporada por el escritor en su *Poema del Cante Jondo* y en el *Romancero Gitano*, aunque podríamos proyectarlo al resto de su obra, puesto que el componente sonoro ocupa un lugar de privilegio en gran parte de sus dramas y en *Poeta en Nueva York*, por citar algunos de tus trabajos más celebrados. Gerardo Diego, a propósito de la publicación del ensayo de Pedro Pablo Paredes en la *Revista Nacional de Cultura* (Caracas, 1949) titulado “Poema sinfónico: Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, afirma:

Yo no creo que la musicalidad del poema consista en su composición. Si Federico era un músico de cuerpo entero no necesitaba de ningún esquema de sinfonía o de sonata en varios tiempos para colmar de sustancia musical a la obra que él sentía como poética (Diego, 1998 [1982]: 500).

Lo que intentaré demostrar es, efectivamente, que la musicalidad de la obra lorquiana no se reduce a la apropiación creativa de formas de composición musical culta preexistentes —ópera, poema sinfónico, cantata, vals, preludio— ni a la mención de especies o géneros musicales populares —habaneras, zarzuelas, cuplé—; tampoco a la alusión permanente a instrumentos musicales —empleados muchas veces en construcciones metafóricas, comparativas o metonímicas— ni a la preocupación formal por el componente fónico de sus textos —uso de la rima, presencia de estribillos, inclusión de onomatopeyas, retórica colmada de aliteraciones, adopción de formas estróficas fijas, etc. Aunque todos estos recursos estén presentes en su obra completa, la musicalidad lorquiana es más primaria, primigenia, inmanente a la experiencia vital: deriva de la forma en que el *yo* aprehende la realidad del espacio gnóstico español y la plasma a través de la palabra.

También repasaré algunos pasajes literarios que revelan en Lorca a un difusor precoz de conceptos desarrollados más tarde por compositores del siglo XX: el uso del *cluster*, la recuperación del Impresionismo, la valoración del silencio, la estética de la música concreta, aleatoria y ambiental. Estas preocupaciones tempranas lo definen como un auténtico precursor.

Correspondances entre música y cosmos: la música de las esferas

La imaginación es la más científica de nuestras facultades
porque sólo ella es capaz de comprender la analogía universal
Charles Baudelaire

Los antiguos griegos atribuyeron a la música y a los números un lugar predominante en la constitución de la realidad. Pitágoras, en el siglo VI a.C., concebía la escala musical como un elemento estructural del cosmos armónico: la subdivisión del espacio tonal reflejaba la armonía del universo. Fueron los pitagóricos quienes idearon por primera vez descripciones matemáticas para todos los intervalos conocidos hoy en la música occidental. Su *arjé*, entonces, era el número. ¿Cómo justificaban la predilección por este principio originario? Mediante la observación de ciertas propiedades de los seres que, según ellos, podían ser expresadas matemáticamente. Aparte de algunos teoremas de geometría, el hallazgo más relevante lo consumó Pitágoras en el campo de la música. Descubrió que era esencial la determinación numérica: los intervalos entre las notas de la lira podían formularse numéricamente, la altura del sonido dependía de la longitud de la cuerda, existía un intervalo o ritmo cuantificable entre sonido y reposo, y era posible representar la escala en proporciones algebraicas.

Como la *medida* era sinónimo de *orden* —el equilibrio cósmico reparador del caos—, para los pitagóricos la música constituyó un modelo válido de funcionamiento del universo: tanto el mundo como la música eran *harmonía*, es decir, orden y belleza². Herencia helénica fue también la concepción medieval acerca de la música: no fue entendida como una de las bellas artes sino como una de las siete artes liberales de natura matemática, estudiada como parte del *quadrivium* que incluía el estudio de la astronomía, la geometría y la aritmética. Música y mundo, desde temprano, fueron identificados como dos realidades ligadas por atributos semejantes³. Durante

² Entendiendo la palabra “armonía” en sentido vulgar y no como tecnicismo musical.

³ Charles Baudelaire recrea una idea similar en su teoría de las *correspondances*, esbozada en *Les fleurs du mal* (1857). Manuel García Torres (2002) la resume magníficamente: el mundo no está compuesto de objetos separados con claridad, sino que se muestra como un cosmos regido por la atracción mutua y la intimidad de las cosas. Lo que percibimos en las aprehensiones genuinas, originarias, no deformadas por la cultura, son unidades del tipo color-sonido-olor. Baudelaire hace de la analogía no sólo un principio psicológico sino ontológico: existen lazos, secretas afinidades entre las cosas que sólo la imaginación permite desvelar. La visión analógica es la más profunda forma de aprehensión de la realidad, la única que permite desvelar los vínculos secretos que las cosas guardan entre sí.

las primeras décadas del siglo XX, Ludwig Wittgenstein postuló la teoría figurativa o icónica del significado para explicar cómo el lenguaje verbal puede referirse al mundo y describirlo. Se basa en la creencia de que el lenguaje es una *representación isomórfica* o *modelo del mundo*.

Pero antes de pasar a la revisión de algunas nociones postuladas durante la primera etapa wittgensteniana —luego vendría la época de los juegos del lenguaje— resultará operativo recordar la noción de *iconicidad* formulada por el semiólogo norteamericano Charles Sanders Peirce. Éste definía al icono como un signo que representa al objeto denotado gracias a la actualización de rasgos compartidos, que permiten asociar a uno con otro. El icono mantiene una relación de “ semejanza formal ” con el objeto primigenio, favoreciendo asociaciones en el intérprete. Volviendo a Wittgenstein, su teoría nos sugiere que nuestro lenguaje y nuestro pensamiento son pinturas, figuras o representaciones de las cosas del mundo (entendiendo como “representación” a toda realidad que sustituye, imita o refleja a otra). Esto significaría que los diferentes lenguajes humanos mantienen una *necesaria relación de iconicidad* con el mundo. Veamos qué nos dice el filósofo austriaco acerca de los vínculos entre música y mundo:

El disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos entre sí en esa relación interna figurativa que se da entre lenguaje y mundo (...) En que haya una regla general que permita al músico sacar la sinfonía de la partitura, que haga posible deducir la sinfonía del surco del disco gramofónico y deducir de nuevo la partitura según la primera regla, consiste precisamente la semejanza interna de las cosas aparentemente tan distintas. Y dicha regla es la ley de la proyección, que proyecta la sinfonía en el lenguaje de la notación musical. Es la regla de la traducción del lenguaje de la notación musical al del disco gramofónico. La posibilidad de todos los símiles, del carácter figurativo entero de nuestro modo de expresión, descansa en la lógica de la figuración (Wittgenstein, 1989 [1922]: 53).

Un cuadro puede representar un paisaje, un retrato a la persona retratada, un mapa las calles de la ciudad, una partitura la música que con ella podemos interpretar... Wittgenstein señala que con frecuencia nos hacemos representaciones mentales de las cosas: éstas son siempre *representaciones isomórficas*. Un cuadro, un mapa, una maqueta, una partitura, el lenguaje escrito y nuestro pensamiento son realidades *semejantes* en varios aspectos fundamentales.

En toda representación isomórfica (*Bild*), el filósofo distingue dos planos. En primer lugar, la *forma de representación* (*Form der Abbildung*). Se trata del modo peculiar que tiene una figura de representar la realidad. Esto significa que un cuadro representa la realidad de manera diferente a la forma en que lo hace una escultura, una maqueta o un pentagrama. Gracias a la *forma*, una *figura* será capaz de expresar o reflejar distintos aspectos de la realidad: las pinturas conseguirán reproducir los colores, las maquetas podrán reproducir las dimensiones espaciales del objeto. En segundo lugar, Wittgenstein identifica la *relación figurativa* (*die abbildende Beziehung*). ¿A qué se refiere? A que las representaciones isomórficas —un cuadro, una

proposición, un pentagrama— están vinculadas con la realidad a la que sustituyen como consecuencia de una *proyección*. Cuando relacionamos una figura con una cosa estamos “proyectando” tal figura en la realidad. Para concluir: en el *Tractatus logico-philosophicus* Ludwig Wittgenstein colige que nuestra forma de pensar y de aprehender el mundo se funda en esta clase de operaciones cognitivas “icónicas”.

Efectuando una transposición a nuestro objeto de análisis, el anterior preámbulo epistemológico nos sirve para fundamentar la hipótesis de que *en la obra lorquiana existe un isomorfismo entre escenarios o paisajes naturales y sistemas de representación musical*, como la notación de una partitura. El escritor logra entablar una relación figurativa entre la representación —los elementos sonoros— y lo representado —los paisajes naturales y urbanos— de manera sumamente original. *Impresiones y paisajes* convierte a la música en una cifra especular del mundo, reconcilia sus códigos internos con la propia vida. Porque Lorca tensa la cuerda de la correlación figurativa mundo-música al máximo, utilizando la palabra como intermediaria. Para concluir este apartado, diré que el código musical (su notación gráfica) ofrece una ventaja sobre el código lingüístico, que lo emparenta con los estudios visuales. Según Rodríguez de la Flor:

...es evidente que los tejidos mitopoéticos que piensan en la profundidad y verdad de la representación le han concedido desde siempre al mundo de las formas y de las *figurae* una suerte de monarquía en lo que es el régimen de la mimesis de ese mismo *real*. Potencialidad ésta a la que no puede, ciertamente, aspirar la palabra escrita, en razón sobre todo del cambio necesario de código sígnico (que en la escritura ya no es morfológicamente analógico al relieve y superficie del mundo, como, al cabo, sí lo puede ser el trazo o el modelado picto-escultórico) (...) Una última cuestión será la del propio ritmo secuencial de la lectura de signos tipográficos, la cual, realizada en un orden sucesivo, pierde entonces ventaja frente a la simultaneidad estructural y orgánica que alcanza la visión de imágenes (2007: 66).

La notación musical, bi-dimensional, adquiere en Lorca una correspondencia analógica con los relieves y contornos del mundo, como veremos. La música se transforma en un arte mimético, una *imago vera*, recreada a través de la palabra.

La iconicidad en *Impresiones y paisajes*: modulaciones crepusculares y acordes de luz

La música empieza
donde se acaba el lenguaje
E.T.A. Hoffmann

Durante su adolescencia, Federico García Lorca tomó clases de piano con un profesor querido, Antonio Segura Mesa (1842-1916), a cuya memoria dedicó su primer libro. Esta compilación de pinceladas verbales —de *impresiones*— nació de los viajes escolares realizados entre 1916 y 1917 a Andalucía, Castilla, Galicia y León junto al catedrático de arte Martín Domínguez

Berrueta. El libro se abre con una interpretación del paisaje castellano en clave musical. El escenario es retratado de la siguiente manera (las negritas son propias):

Hay un algo de inquietud y de muerte en estas ciudades calladas y olvidadas. No sé qué **sonido de campana profunda** envuelve sus melancolías... Las distancias son cortas, pero sin embargo qué cansancio dan al corazón. En algunas de ellas, como Ávila, Zamora, Palencia, el aire parece de hierro (...) Estos campos, **inmensa sinfonía en sangre reseca**, sin árboles, **sin matices** de frescura (...) llenos de oraciones supersticiosas (...) ¡Ciudades de Castilla, estáis llenas de un misticismo tan fuerte y tan sincero que ponéis al alma en suspenso!... ¡Ciudades de Castilla, al contemplaros tan severas, los labios dicen algo de **Haendel!** (...) **unas aves rasgan el bravo fondo aplanador** (...) **un pregón... el ángelus lejano**... ¡Castilla!... y al pensar esto el alma se nos llena de una melancolía plomiza (García Lorca, 1991 [1918]: 8).

El primer rasgo que acentúa este paisaje es la persistencia del silencio, que ofrece un “fondo aplanador”, monocorde, quebrado por graznidos aislados de aves o de campanas. La visión inspira melancolía y gravedad, además de un misticismo semejante al clima generado por la música barroca de Haendel, famoso por sus composiciones sacras de oratorios y pasiones para órgano. También se mencionan los Ángelus, oraciones escritas en honor del misterio de la Encarnación. Y la “campana profunda” sugiere sonoridades de registro grave⁴. El austero paisaje castellano —de sonidos y de sangre— que traza Lorca semeja un pentagrama donde la naturaleza escribe sus silencios interrumpidos por notas aisladas, de breve duración. En música, los silencios son signos que miden las duraciones de las pausas; a cada duración corresponde una figura. Sin embargo, el silencio puede entenderse como una especie de sonido: si la música es repentinamente interrumpida por un silencio, éste será “escuchado” o percibido con toda claridad. Frente a la idea habitual de que la música existe mientras suena —como si el reposo no fuera imprescindible para organizar los grupos de sonidos, es decir, para otorgar un *fondo* que posibilite la irrupción de una *figura*— Lorca recupera este recurso no sólo en su prosa y en su poesía, sino también en su teatro. Un ejemplo: sus tempranos *Diálogos mudos de los cartujos*, ambientados en el patio de un monasterio, sólo presentan didascalías externas. “El silencio es el misterio más consolador” afirma en su *Mística en que se trata de la soledad*, otro texto juvenil. Para Lorca, el silencio es la materialización auditiva de lo que en el plano vital sería la muerte, el reposo al que todos tendemos como una pieza musical que avanza en inevitable dirección a su “doble barra”. Una de las últimas pinceladas de *Impresiones y paisajes*, “Pausa”, afirma que:

en la tonalidad desfallecida de una orquesta muriente quizá nuestro corazón aprenderá a sufrir con elegancia su calvario desconocido (...) Ante la espléndida visión de los campos desiertos y sonoros el alma adivina algo de su soledad (...) El silencio sólo está en el pensamiento

⁴ Las permanentes alusiones a las campanas conllevan una connotación religiosa. Estos instrumentos fueron adoptados por la Iglesia Católica para convocar a los fieles por lo menos desde el siglo V; los romanos les dieron el nombre de *tintinábula* y los cristianos las llamaron *signum* porque servían para señalar o avisar la hora de las reuniones litúrgicas. Las campanas de los templos fueron utilizadas no sólo para llamar a los oficios sino también para anunciar defunciones y para la hora del *Ángelus*.

doloroso y en la muerte... El tremendo camino se abre ante nosotros y por fuerza hemos de pasar por él (García Lorca, 1991 [1918]: 117-118).

Los ritmos vitales —pulso cardíaco, respiración, locomoción— son intrínsecos a la naturaleza humana. Y la muerte, para Lorca, es el reposo que sobreviene tras la *resolución* de la vida: es el silencio final de la pieza, cuando tras el paso de un acorde disonante a otro consonante la música nos ofrece la necesaria y predecible “sensación de reposo” al oído.

Entre los años treinta y sesenta, el polémico compositor americano John Cage rescató la dignidad del silencio mediante la afirmación de que éste es sólo relativo. En una cámara sin eco —un cuarto totalmente silencioso, sin reverberaciones— no escucharíamos el silencio sino el latido del corazón y la crispación de los nervios, así como en un concierto se oírían sonidos ambientales, ruidos de tránsito, inhalaciones, exhalaciones, etc. En palabras de Smith Brindle (1996 [1987]: 135): “para Cage la música es acción. El cuerpo, los gestos, el discurso y las acciones de un intérprete son la extensión de su instrumento, un alargamiento de su personalidad”. En conexión con esta idea veremos que el concepto de “música ambiental” es fundamental para comprender la obra lorquiana. Cascabeleos, susurros, cloqueos, resoplidos, murmullos, graznidos, trinos, bocinas, chirridos son “notas” que la naturaleza, las personas y los objetos imprimen a la partitura de cada paisaje, como si el ambiente fuera una gran orquesta variada y aleatoria.

Opino que las sinestesias viso-musicales son más recurrentes en sus escritos tempranos por tres motivos: primero, por la cercanía cronológica de sus intensos aprendizajes de piano y guitarra, que luego fueron interrumpidos en favor de la carrera literaria (en parte motivada por la negativa de sus padres a que profundizara estudios musicales en París). Segundo, porque la reflexión sobre los elementos sonoro-musicales se integró de manera más amplia en su repertorio literario posterior. *Impresiones y paisajes*, tanto como sus manuscritos juveniles, fueron una especie de boceto preliminar donde el artista experimentó con los elementos que tenía a su alcance, a la manera de un precalentamiento práctico antes de la ejecución virtuosa del instrumento que lo acompañaría durante toda su carrera, dotando su obra de una imaginaria sonora sumamente personal. En tercer lugar, por una idea que Francisco García Lorca expresa:

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. Se ve en ellas también cómo una visión muy plástica, casi pictórica, del mundo viene dominada por unas ideas de armonía, que tienden a una primera ordenación del mundo adolescente (...) Muchas vidas adolescentes han pasado sin duda por este romanticismo primario. (García Lorca, Francisco 1981: 158).

Esta última apreciación me parece significativa. Charles Baudelaire, en sus escritos sobre estética, valoró la inocencia infantil como herramienta imprescindible para el “don de artista”. Presuponía que el adulto pierde la visión natural del mundo y que esto produce una

degeneración perceptiva, una domesticación derivada de la implantación de un paradigma mental, el burgués-mercantilista. Sin embargo, la mirada natural perdura en los niños: el poeta francés presta especial atención a la percepción infantil porque concibe la realidad analógicamente, de manera espontánea: “La pintura es una evocación, una operación mágica (¿si pudiéramos consultar a este respecto el alma de los niños!)” (Baudelaire, 1986 [1860]: 275). Esta lúcida capacidad analógica que Lorca nos transmite en 1918 quizá emane del candor de una mirada adolescente desautomatizada: la que Baudelaire reclama para todo artista.

Volviendo a la musicalidad solemne de los campos castellanos, García Lorca los describe como una “inmensa sinfonía de sangre reseca, sin árboles, sin matices”. Parece una sinfonía hueca, maltrecha, que podemos interpretar como un oxímoron si consideramos que una sinfonía es una obra compuesta para orquesta, usualmente separada en cuatro movimientos, cada uno con un *tempo* y estructura diferente. Aunque el tamaño de la orquesta necesaria para interpretar una sinfonía sea variable, toda orquesta de cámara necesita docenas de instrumentos para interpretar, por ejemplo, una sinfonía de Haydn, mientras que para una composición de Mahler requerirá centenares de intérpretes. La “sinfonía rural” de Lorca, en vez de carecer de músicos, carece de árboles —porque las ramas de los árboles sonorizan el paisaje; recordemos el “Romance sonámbulo” donde la higuera frota el viento con la lija de sus ramas— y carece de *matices*.

El *matiz* es un concepto de la teoría musical: alude a los distintos grados o niveles de intensidad o de ritmo en que se realizan uno o varios sonidos, piezas de música completas o pasajes determinados de una obra musical. Existen dos tipos de matices: los *matices dinámicos* o *de intensidad* y los *matices agógicos* o *de tempo*. Los matices dinámicos señalan si el sonido es fuerte o débil —esto se expresa mediante la palabra *forte* o *piano*, que también recupera Lorca en su libro de 1918. Tanto el *forte* como el *piano* tienen grados de intensidad (*pianissimo*, *mezzopiano*, *mezzoforte*). Además, la intensidad es señalada mediante vocablos de origen italiano como *crescendo*, *decrescendo*, *morendo*, etc. (matices que serán aplicados a la “partitura granadina”, como veremos luego). Con respecto a los matices *agógicos* o *de tempo*, diremos que en una partitura indican el ritmo o la velocidad a la que debe ser interpretada una obra (*Largo*, *Lento*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestísimo*, entre otros).

Las primeras impresiones lorquianas nos darían pautas para “escribir” una partitura del paisaje castellano que incluyera largos silencios —probablemente de redonda o de blanca— interrumpidos por sonidos aislados, en un registro grave, de breve duración (¿corcheas? ¿semicorcheas? ¿fusas? ¿semifusas?) y en una tonalidad menor —por su temperamento melancólico—, sin matices de intensidad ni de *tempo*. Luego, sobre la ciudad de Ávila Lorca nos dice lo siguiente:

El viento glosaba lentamente la melodía infinita de la noche (...) En las colinas doradas que cercan la ciudad la calma solar es enorme, y sin árboles que den sombra tiene allí la luz **un acorde magnífico de monotonía roja (...)** Nunca se siente un ruido fuerte, únicamente **el aire**

pone en sus encrucijadas modulaciones violentas las noches de invierno (...) Eso es adoración a Dios, pero nunca entre luces, trompetas (...) Se oyen algunos pasos lejanos y después una **soledad de sonidos** tan angustiante (...) desde un muro viejo se contemplan a los campos solitarios bajo **el preludio de la noche** (...) La ciudad se tiñe de color anaranjado y **las campanas dicen todas el ángelus con un aire pausado** y ensoñador (García Lorca, 1991: 14).

La monotonía, uniformidad o “igualdad del tono” mencionada anteriormente se repite aquí, bajo la figura de un *acorde* o grupo vertical de tres o más notas de diferente altura. En la música del sistema tonal, la base del acorde es normalmente la tríada, es decir, un grupo vertical de tres notas por intervalo. En Ávila, las notas son colinas. Varias colinas distintas pero del mismo color —el *color timbrico* es otra palabra del léxico musical— que “suenan juntas” al mirar el horizonte. Y al unísono suenan magníficamente, porque se trata de un acorde sin disonancias.

Con esta armonía de base existe una melodía ininterrumpida —que en otras impresiones serán los ríos andaluces Dauro (Darro) y Duero— y en este caso es el viento, que glosa una melodía infinita. Mientras la armonía es el sonido simultáneo de varias notas, la melodía es una sucesión coherente de sonidos y silencios que se desenvuelve en una secuencia lineal, portadora de una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular. Entre la “armonía de las colinas” y la “melodía de los vientos”, lo que suena (¿o lo que se ve?) en Castilla todavía no adquiere el *status* de “contrapunto paisajístico” —que sí tiene *su* Granada—: se trata de una figura melódica con un acompañamiento que le otorga más *relieve* a la “voz cantante” del viento.

Sólo en el invierno este último imprime modulaciones violentas en el paisaje austero y místico. Y aquí Lorca cita otra vez un concepto musical: la *modulación* es un cambio de tonalidad producido durante el desarrollo de una obra, que se realiza con frecuencia hacia los tonos vecinos. En este paisaje estático y monocorde, el viento es el ejecutante que añade variaciones a su melodía, modificando el “clima” e imprimiendo un matiz fortísimo como si inaugurara un nuevo movimiento, a la manera del célebre concierto “climático” de Vivaldi.

De la *impresión* que rodea el entorno natural de un mesón castellano quisiera señalar las pinceladas que emparentan la prosa lorquiana con la estética de la música concreta:

Bajo la enorme románica fe de estos colores trigueños, **ponía una nota melancólica la casona**, aburrida por los años. (...) Era tanta la inmensidad de los campos y tan **majestuoso el canto solar** (...) **El aire chocaba en los oídos como el arco de un gigantesco contrabajo**, mientras que al **cloqueo de las gallinas** los **niños, riñendo** por una bola de cristal, ponían el grito en el cielo (...) Cuando callaban el aire y los niños, sólo se oía el **aleteo nervioso de [los] insectos** y los **resoplidos del mulo** en la cuadra cercana (...) En el infierno de la cuadra los mayores hacían sonar **los campanillos** al enjaezar a los machos (...) Y fue sonando la una y la una y media y las dos, y todo igual (...) Afuera se respiraba **el aire sonado por los montes**, que traía en su alma el secreto más agradable de los olores. (...) Y **silencios augustos de sonido y color** (...) El cielo comenzó a componer su **sinfonía en tono menor del crepúsculo**. El color anaranjado fue abriendo sus regios mantos. La melancolía brotó de los pinares lejanos, abriendo los corazones a la música infinita del Ángelus (Lorca, 1991: 15).

La música concreta fue llamada también “arte efímero” o arte en-acto. Su nombre convencional indica que la música está compuesta por sonidos reales, naturales, concretos y no por sonidos generados o modificados electrónicamente. Para poder ser reproducida, la música concreta necesitó la invención del grabador de cinta y del sintetizador musical electrónico porque el material sonoro proviene de la vida real: es un montaje o conjunto de sonidos vivos que están sujetos al tratamiento de manipulación de la cinta. La música concreta toma cualquier material sonoro, ya sea música o ruido. Se graban ruidos de la naturaleza, objetos que caen, silbidos, sonidos producidos por instrumentos o por la voz humana. Se trata de una revalorización de la “música ambiental”, como indicábamos antes. Se originó en las experiencias del compositor Pierre Schaeffer en los estudios de la radiodifusión francesa, recién en el año 1948. Esta estética fue más tarde adoptada por músicos contemporáneos como Berio, Maderna y Stockhausen.

Por otra parte, las partituras gráficas fueron un recurso incorporado durante el siglo XX para controlar la improvisación de la música aleatoria o “música de azar”, que apela a la espontaneidad del ejecutante para completar las obras (es el equivalente, en la literatura, a las “obras abiertas” que reclaman un lector activo o cómplice para elegir el itinerario de lectura, como sucede en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar o en *Livre* de Mallarmé). Como indica Smith Brindle: “Se han utilizado también otras formas más radicales de estimular la improvisación sin el obstáculo de la notación tradicional: partituras gráficas” (1996 [1987]: 97). Compositores como Feldman, Stockhausen, Ligeti, Renosto, Bussotti o Earle Brown buscaron estimular la creatividad musical del ejecutante de sus obras a través de un diseño gráfico. Volviendo a Lorca, una hipótesis: ¿podríamos considerar sus *Impresiones y paisajes* como una partitura verbal complementada por recursos pictóricos —imágenes sensoriales visuales, sinestesias, cromatismos, descripciones impresionistas— que registra el sonido que “componen” las ciudades para permitir que un ejecutante (¿el lector?) practique una “improvisación controlada” con mayor libertad para elegir los timbres, duraciones e intensidades que en una partitura de notación tradicional, donde cada parámetro está especificado con precisión?

En el pasaje anterior, Lorca menciona el “tono menor del crepúsculo”. Cabe destacar que las tonalidades mayores y menores cuentan con diferente carácter o temperamento. Por lo general, las piezas escritas en *do menor* son calificadas como oscuras y tristes, las escritas en *re menor* sugieren un clima grave y solemne, en *re sostenido menor* inspiran sentimientos de angustia y depresión, el *mi menor* es melancólico, el *fa menor* es oscuro y doliente, el *fa sostenido menor* es triste y sombrío... Y así hasta la última nota de la escala. El crepúsculo escribe música en alguno de estos tonos generando un clima de pesadumbre y melancolía en el paisaje, que concluye con el recogimiento de la oración litúrgica. El siguiente bosquejo itinerante nos traslada al monasterio de San Pedro de Cardeña, situado a trece kilómetros de Burgos:

Suenan las carretas por los caminos, **los insectos músicos tienden al aire las cuerdas de sus gritos** (...) parece que del profundo e incomprensible **diálogo divino**, brotara una explicación

a la eternidad (...) **balar las ovejas** a la monotonía de una esquila pausada (...) Toda la **grandeza rítmica** del paisaje está en su amarillo rojizo, que **impide hablar a ningún otro color**. Los luminosos **acordes del sol** de tarde envuelven a los olmos y nogales de flores amarillas (...) En el **gran compás del monasterio** se levantan grandes piedras como tumbas, cercadas de ortigas y flores moradas (...) es la gesta que da **voces de hierro** sobre los campos, muy altas, muy fantásticas, muy sangrientas, sirviéndole de perfume, el sollozo de una canción de tarde de **Schumann** que pasa dolorosamente por mi alma (Lorca, 1991: 30-32).

Además de recrear un paisaje sonoro que nos acerca a la música concreta —donde los insectos, las ovejas y las carretas son los músicos de esta sinfonía rural, digna de la intensidad lírica del romántico Schumann— aquí aparece un nuevo elemento: el compás. En una partitura convencional, el compás es un recurso señalado mediante dos líneas verticales (*líneas divisorias* o *barras de compás*) que cortan el pentagrama y encierran un espacio variable de tiempo. Se trata de una entidad métrica musical. Dentro de las dos barras —que constituyen lo que podríamos llamar el “perímetro espacial” del compás— se inscriben notas, silencios y valores. Pero en este paisaje castellano ¡el compás está ocupado por un monasterio! El campo visual del pueblo burgalés —al que podríamos llamar, por analogía, la partitura completa— tiene un gran compás donde “suena” este edificio, lo que nos da una idea de su tamaño, o, mejor dicho: de la dimensión que le corresponde al edificio en relación al resto de compases ocupados por olmos, nogales, flores amarillas, ovejas y carretas... En *Romancero Gitano* (1928) se repite la idea del edificio sonoro: una iglesia gruñe a lo lejos como un oso panza arriba... Pero hay otro elemento llamativo en esta pincelada: “parece que del profundo e incomprensible diálogo divino brotara una explicación a la eternidad” (Lorca, 1991 [1918]: 30). Como si el paisaje, con sus sonoridades, fuera la caja de resonancia donde repercutiera, se modulara y amplificara la palabra de Dios. Este pasaje revela un panteísmo evidente.

La siguiente *impresión* transcurre en los alrededores de un monasterio cartujo castellano:

Las laderas, tapizadas de verde oscuro, tienen una **modulación delicada** al morir en la llanura (...) Tristeza derramada, ingenuas montañas, **acorde mayor de plomo derretido**, **suavidades simples**, y en los horizontes, vagos fulgores de ceniza **tornasol**. A los lados del camino, árboles macizos de **ramajes sonoros** meditan inclinados ante la amargura inefable del paisaje. A veces el viento hace llegar **solemnes marchas en un tono constante**, que apaga un seco sonido de hojas marchitas (...) los sembrados despliegan las **líneas rectas de sus pentagramas**, perdiéndose en las **tonalidades** húmedas del horizonte (...) Salimos de la iglesia... Ya la tarde quería decir sus **últimas modulaciones** en oro, rosa y gris (...) nuestras pisadas son insultos que despiertan a los **ecos** lejanos (...) **El viento hablaba** entre las ramas y ponía temblores de manantial en las hojas de las yedras. (García Lorca, 1991 [1918]: 19).

Aquí, los sembrados se describen como “líneas rectas” que despliegan pentagramas: los desniveles del terreno y las diferentes especies vegetales aportarían la distancia entre sus líneas horizontales. Y con respecto al monasterio de Silos:

Hay que salir de Burgos en esos odiosos automóviles incómodos, que van jadeando ansiosamente (...) Es un día del Agosto sereno y el sol resalta la **gama roja** del paisaje (...) brilla toda la **escala del azul**, en los tremendos vientres de las **ondulaciones** grita el rojo ensangrentado, y sobre las **lejanías indefinidas**, hay **truenos** de plomo y de sol. A veces quiere la llanura ser la **expresión del paisaje**, pero en seguida nacen los suaves lomos de las

colinas (...) Otra vez seguimos la carretera adelante y el paisaje fue tomando serios **acordes de grandeza salvaje** (...) Sobre el cielo hay un florecer continuo de **nubes blancas que matizan la melodía solar** (...) Los rojos tejados de Covarrubias se van hundiendo en la **hermosa armonía del paisaje**. Brilla el paisaje su **tono opaco y sobrio** (...) Unos nogales enormes, corpulentos, centenarios, **riman su color bronceado** con el rojo pelado de los suelos (...) Los altos álamos de cascabeles que cantó Góngora, **rumorean gratamente su tempo rubato** (...) Se escuchaban **sordos ruidos** de sayales, **tintinear** de rosarios, cuchicheos misteriosos, **escalas cromáticas** de pasos (...) y **silencios fuertes** que sonaban a caricias de la inquietud. (...) Los montes se hunden en las ráfagas claras del horizonte... **Una tonalidad azul envuelve al monasterio** (...) La huerta adquiere brillos de misterio en la **modulación crepuscular** (...) Por un temblor de ramajes cruza la sombra viviente de Gonzalo de Berceo que suspira enseñando su roto **laúd**... A poco y ya esfumado el **último acorde de luz** (García Lorca, 1991: 33).

Dos nuevos elementos de notación musical encuentran su metáfora en el paisaje castellano: las escalas cromáticas y el *tempo rubato*. La palabra cromatismo proviene del griego *kromatikós*, es un término musical que significa literalmente “efecto del color” y alude al uso de las notas intermedias de la escala, llamados “semitonos”. En la música diatónica permanecen fijos en su posición: mi-fa, si-do. Pero las escalas cromáticas, que incorporan las doce notas de la escala, fueron recuperadas plenamente por Claude Debussy. En el fragmento citado los pasos despiertan un efecto expresivo: reproducen variaciones mínimas de intensidad y altura de sonidos como si fueran semitonos que se agregan a la modulación crepuscular y a la tonalidad azul que envuelve al monasterio. Con respecto al tempo *rubato* (que significa “robado”, en italiano), se trata de la posibilidad de acelerar o desacelerar ligeramente el tiempo de una pieza a discreción del ejecutante, alterando las relaciones entre los valores escritos y los que se tocan. Para Lorca, los álamos son músicos que hacen sonar las cuerdas de sus hojas de manera rítmica pero irregular, generando contratiempos aleatorios al contacto con las ráfagas de aire. La sensación de apasionamiento e impulsividad se intensifica si tenemos en cuenta que el *tempo rubato* fue generosamente empleado durante el Romanticismo, para piezas pianísticas. De la ciudad de Baeza afirma Lorca que la domina “el negro y solemne acorde de la catedral” y que:

En las piedras se dibuja una figura lánguida y exhausta de **ritmo bizantino** (...) se contempla la **majestuosa sinfonía de un espléndido paisaje**. Una hoya inmensa cercada de montañas azules, en las cuales los pueblos lucen su blancura diamantina de luz esfumada. **Sombríos y bravos acordes de olivares** contrastan con las sierras, que son violeta profundo por su falda. El Guadalquivir traza su enorme **garabato sobre la tierra llana**. Hay **ondulaciones fuertes y suaves** en la tierra... Los **trigales se estremecen al sentir la mano de los vientos**. La ciudad se esconde en el declive huyendo de la bravura solemnisima del paisaje (...) **un trémolo de luna y estrellas**, como prólogo de la noche (...) **Sonaba un pregón** desfallecido y fuerte como una **frase de trompa del gran Wagner** (...) Por el fondo de la calle que tenía un suave declive apareció la **figura** que lo cantaba (Lorca, 1991 [1918]: 68-71).

Aquí podemos identificar el contraste colorístico entre los diversos timbres: el del viento al estremecer las espigas de los trigales y las ramas de los olivares, el canto humano, el fraseo de un aerófono de tesitura grave como es la trompa. El “trémolo de luna y estrellas” sirve para señalar que el cielo nocturno está colmado de astros que titilan, componiendo tal vez una rítmica canción: un *trémolo*, término musical que proviene del vocablo italiano homónimo que significa

“trémulo”, alude a una sucesión rápida de muchas notas iguales, de la misma duración. Y la sinfonía “majestuosa” del paisaje habla del *carácter* de la misma: *maestoso* es una indicación que designa que la obra tiene un movimiento lento, ajeno al clima festivo.

La partitura verbal de Granada

¿Esto es poesía, es pintura o es música?
Todo a la vez y todo aderezado, instrumentado
Gerardo Diego

El viaje por las páginas del libro nos conduce hacia el sur: así llegamos a la partitura verbal de Andalucía. En la caracterización de Granada encontramos la condensación rebosante de casi todos los parámetros del sonido, timbres colorísticos y figuras de la notación musical metaforizadas en los elementos naturales o ciudadanos ya referidos. Las *Impresiones* lorquianas nos ofrecen la comunión holista entre sonido y paisaje: a la *polifonía* del paisaje sonoro se añaden las variaciones percibidas con el cambio de las estaciones. Si en la música de las ciudades de Castilla casi no existen matices de expresión, predomina el silencio interrumpido por sonidos de registro grave o de cariz místico o solemne, el contraste con Andalucía es absoluto: las modulaciones y modificaciones de *tempo* granadinas son permanentes. Los cambios de registro y de tonalidad dependen de las horas del día, de la zona urbana y de las estaciones del año. La ciudad es una sinfonía permanente, una pieza en perpetuo dinamismo:

Los montes lejanos surgen con **ondulaciones suaves de reptil** (...) Las sombras se van levantando y esfumando lánguidas, mientras en los aires hay un **chirriar de ocarinas y flautas de caña por los pájaros** (...) A veces entre la frescura matinal se oye un **balar lejano en clave de fa** (...) Aún están dormidas las **campanas graves** (...) Y todas las suavidades y palideces de azules indecisos se cambian en **luminosidades espléndidas**, y las torres antiguas de la Alhambra son luceros de luz roja..., las casas hieren con su blancura y las umbrías tornáronse verdes brillantísimos (...) El sol de Andalucía comienza a cantar su **canción de fuego** que todas las cosas oyen con temor (...) Un molino empieza su **durmiente serenata**... Algún gallo canta recordando al amanecer arbolado, y las chicharras locas de la vega **templan sus violines** para emborracharse al mediodía (Lorca, 1991 [1918]: 76-77).

Los sonidos brillantes, la luminosidad y las canciones de fuego son atributos del sonoro amanecer granadino. Y el balido de las ovejas se escucha en clave de fa, es decir: en un registro grave. Cabe aclarar que la *clave* es un símbolo cuya función es asociar las notas musicales con las líneas o espacios del pentagrama. La *clave de fa* nos permite volcar en pentagrama los sonidos más graves —la utilizan instrumentos como el violonchelo, el contrabajo, la tuba, el trombón o la mano izquierda del piano. Su impresión del Albaicín es la siguiente:

Surgen con **ecos fantásticos las casas blancas** sobre el monte (...) El Dauro clama sus **llantos antiguos** lamiendo parajes de leyendas morunas. Sobre el ambiente **vibra el sonido de la**

ciudad (...) Hay una **infinita armonía exterior**. Es suave la danza de las casucas en torno al monte. Algunas veces entre la blancura y **las notas rojas del caserío**, hay borrones ásperos y verdes oscuros de las chumberas... En torno a las grandes torres de las iglesias, aparecen los campaniles de los conventos luciendo sus **campanas** enclaustradas tras las celosías, que **cantan en las madrugadas** divinas de Granada (...) están las casas colocadas, como si un viento huracanado las hubiera arremolinado así. Se montan unas sobre otras con **raros ritmos de líneas**. Se apoyan entrechocando sus paredes con **original y diabólica expresión** (...) Calles que sienten las **melodías plateadas del Dauro y las romanzas de hojas** que cantan los bosques lejanos de la Alhambra (...) en las que descuella el **acorde dorado de la catedral** enseñando su espléndida girola y la torre con el ángel triunfador (...) Hay una **tragedia de contrastes**. Por una calle solitaria se oye el órgano dulcemente tocado en un convento... y la **salutación divina de Ave María Stella** dicha con voces suavemente femeninas... Enfrente del convento, un hombre con blusa azul **maldice espantosamente** dando de comer a unas cabras (...) [Es] un **aire cargado de rasgueos de guitarras y de gritos calmosos de la gitanería** (...) Todo lo que tiene de tranquilo y majestuoso la vega y la ciudad, lo tiene de angustia y de tragedia este barrio morisco (...) Hay siempre ritmos gitanos en el aire y canciones desesperadas o burlonas, con sonidos guturales (...) Hay en los ambientes un gran barullo extraño, envuelto en los **sonidos oscuros** que lanzan las campanas de la ciudad (...) A las guitarras y los jaleos de juerga en mancebía, **responden las voces castas de los esquilines** llamando a coro (...) Por encima del caserío se levantan las **notas funerales de los cipreses**, luciendo su negrura romántica y sentimental (Lorca, 1991 [1918]: 77-81).

Si el paisaje sonoro castellano se limitaba a expresar una línea melódica con un acompañamiento, en Granada se consagra el *contrapunto*, es decir, la técnica empleada para componer música polifónica mediante el enlace de dos o más melodías —*voces o líneas*— independientes, que se escuchan de manera simultánea. Se trata de una *textura* más compleja y elaborada, que obedece a los contrastes que refleja la ciudad: los ecos de las casas blancas, las notas rojas del caserío alejado del monte, la melodía del Dauro y las romanzas de las hojas, la religiosidad del Ave María frente a las maldiciones gitanas, las guitarras del barrio morisco y el quejío flamenco durante el cante junto al aire de réquiem que aportan los cipreses. En Granada encontramos el clímax de la sinestesia. El componente pictórico impresionista adquiere un papel tan protagónico como el componente musical:

Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que **suenan todas las cosas**... Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas (...) En los parajes de intenso sonido como son las sierras, los bosques, las llanuras, la **gama musical del paisaje** tiene casi siempre el **mismo acorde que domina a las demás modulaciones**. En las faldas de la Sierra Nevada (...) En los mismos bosques de pinos, entre el olor divino que exhalan, se oye el manso ruido del pinar, que son melodías de terciopelo aunque sople aire **fortísimo, modulaciones mansas, cálidas, constantes** (...) Cada hora del día tiene un sonido distinto. Son **sinfonías de sonidos dulces** lo que se oye... Y al contrario que los demás paisajes sonoros que he escuchado, este paisaje de la ciudad romántica modula sin cesar (...) Tiene **tonos menores y tonos mayores**. Tiene melodías apasionadas y **acordes solemnes de fría solemnidad**... El sonido cambia con el color, por eso cabe decir que éste canta (...) **El ruido del Dauro es la armonía del paisaje. Es una flauta de inmensos acordes a la que los ambientes hicieran sonar**. Desciende el aire con su gran monotonía cargado de aromas serranos y entra en la garganta del río, éste le da su sonido y lo entrecruza por las callejas del Albaicín por las que **pasa rápido dando graves y agudos** (...) luego se extiende sobre la vega y al chocar con sus sonos admirables y con las montañas lejanas y con las nubes, forma ese **acorde de plata mayor que es como una inmensa nana** que a todos nos duerme voluptuosamente... En las mañanas de sol hay alegrías de música romántica en la garganta del Dauro. Podría decirse que **canta en tono mayor el paisaje**... Hay mil **voces de campanas** que suenan de muy distinta manera (...) Algunas veces claman en **tono grave** las campanas sonoras de la Catedral, que llenan los espacios con sus **ondas musicales**... **Éstas se callan y entonces les contestan varios campanarios**

albaizneros que se contrapuntan espléndidamente. Unas campanas vuelan como locas derramando pasión bronceada hasta fundirse a veces con el sonido del aire en un **hipar anhelante...** Otras, viriles, **fugan sus sonidos con las lejanías (...)** Hay silencios magníficos en que canta el paisaje... Después claman otra vez las campanas de la Catedral, las otras glosan lo que dijo la maestra..., y como final de sinfonía hay un **gracioso e infantil ritornello de esquilín...**, que después de su melodía agudísima **se va apagando poco a poco en un morendo** delicado, como no queriendo terminar..., hasta que acaba en una nota rozada que apenas se oye. ¡Son magníficas, son maravillosas, son espléndidas y múltiples las **sinfonías de campanas** en Granada! (...) pero la **modulación original y sentida en que el color revela las expresiones musicales más perdidas y esfumadas**, es el crepúsculo (...) El sol se oculta y del monte nacen **cascadas infinitas de colores musicales** que se precipitan aterciopeladamente sobre la ciudad y la sierra y se funde el color musical con las ondas sonoras... Todo suena a melodía, a tristeza antigua, a llanto (...) Resbala una pena dolorosa e irremediable sobre el caserío albaiznero y sobre los soberbios declives rojos y verdes de la Alhambra y Generalife..., y **va cambiando sin cesar el color y con el color cambia el sonido...** Hay sonidos rosa, sonidos rojos, sonidos amarillos y sonidos imposibles de sonido y color... Después hay un gran **acorde azul...**, y empieza la **sinfonía nocturna de las campanas**. Es distinta de la de la mañana. El apasionamiento tiene gran tristeza... Casi todas, suenan cansadas, llamando al rosario... **Canta muy fuerte el río** (García Lorca, 1991 [1918]: 84-86).

La ciudad suena simultáneamente en tonos menores y mayores: la melancolía melódica de los primeros se suma al carácter festivo y triunfal que suele ser asociado a los segundos. El matiz de intensidad *fortísimo*, la repetición que aporta el *ritornello*, la dinámica del *morendo* que atenúa las voces a medida que se alejan, los sonidos y melodías de la naturaleza, las nanas de ritmo suave y relajante para arrullar a los ciudadanos y la *fuga* de las campanas son voces independientes que construyen una sinfonía de enorme dimensión. En este fragmento, el diálogo de campanas respeta una construcción que podría asociarse con la *fuga*, el *canon* o el *quodlibet*. La *fuga* es una composición polifónica basada en el contrapunto entre varias voces: éstas reproducen el mismo tema imitando las anteriores, en diferentes tonalidades. Por ejemplo, luego de la exposición de la campana de la catedral, otros campanarios del Albaicín le contestan con la misma melodía... Incluso algunas campanas contrapuntan (fugan) con la lejanía... ¿Se referirá Lorca a la reverberación del eco que provoca, por la distancia, el efecto de un diálogo? El concierto invernal es de naturaleza diferente: “El sonido es apagado y de nieve”, “todos los colores son pálidos y graves” y “a lo lejos algún trueno apagado suena como un monstruoso timbal” porque ofrece sonidos de percusión con sonoridades graves y oscuras. Lorca concluye sus *Impresiones y paisajes* describiendo la música de los jardines y de las ruinas. Los primeros inspiran músicas de variaciones tristes y silencios perennes, quebrados por la irrupción de cacofonías tecnológicas que introducen la disonancia en su paisaje sonoro:

pasan los trenes rápidos y el jardín que sueña con una soledad de sonidos agradables **oye los silbatos potentes de las locomotoras, el resoplar solemne del vapor (...)** Estas flores y estas acacias no están en el ambiente que sueña su forma (García Lorca, 1991 [1918]: 99).

Por último, la música de las ruinas es un concierto donde se contrapuntan ecos:

Otro de los encantos de las ruinas son los ecos (...) Los ecos perdidos en los campos anidaron en las esquinas desmoronadas, en las bodegas llenas de plantas salvajes (...) Entre los encinares toscos **pasa el *crescendo* acelerado de un tren**. (García Lorca, 1991 [1918]: 101).

Último compás, y doble barra

La música es la aritmética de los sonidos,
como la óptica es la geometría de la luz
Claude Debussy

Christopher Maurer, al analizar la relación indisociable que existe entre literatura y música en la obra de Lorca, considera que el escritor intentó:

llevar al campo literario algunas de las macroestructuras propias de ese reino superior, [por eso] algunas de sus prosas se titularán *Sonata*, *Nocturno*, *Balada*, *Vals*, *Sinfonía*, etc., y serán divididas en tiempos o en secciones de carácter musical (Maurer, 1994: 19).

Maurer enumera la polifonía literaria, la mención reiterada de instrumentos, las indicaciones de tonalidad y demás experimentos donde apela a una estructura pseudo-musical. Sin embargo, como anuncié al principio de este trabajo, estoy convencida de que la musicalidad de la obra lorquiana trasciende estos fenómenos “de superficie”⁵. La misma nace de la vivencia del sujeto frente a un espacio gnóstico —la geografía española; los fundamentos de esa realidad percibida pueden ser condensados y plasmados en un pentagrama verbal dada la semejanza icónica —el isomorfismo— entre el mundo y la música.

Esta investigación intenta ofrecer un nuevo giro, otra vuelta de tuerca a la relación entre literatura y música, en el contexto de la producción de García Lorca. Quizá involuntariamente, el genial andaluz inició su senda literaria con una obra que —aunque se considera secundaria en relación a su ulterior repertorio— manifestó una asombrosa aspiración de totalidad: compuso una “orquesta de palabras” más propensa a captar las *correspondances*, las analogías, la iconicidad lenguaje-mundo en vez de quedarse con la cáscara de la imitación formal. Federico García Lorca ilustra una auténtica cosmovisión musical donde el sonido no es un mero ornato

⁵ No se propone este trabajo analizar las numerosas macro y microestructuras sonoro-musicales a las que apela Lorca a lo largo de su trayectoria literaria, pero ejemplificaré los recursos más habituales: imitación de la estructura ternaria de compases, como sucede en el poema “Pequeño vals vienés” incluido en *Poeta en Nueva York*; mención a géneros musicales populares —como la siguiriya gitana en *Poema del Cante Jondo*; alusión a instrumentos musicales en numerosos sintagmas como “el liso gong de la nieve” o la “luna de pergamino” del *Romancero Gitano*; preocupación formal por el componente fónico, como en la aliteración “la noche platinoche / noche, que noche nochera” del mismo libro; mención a técnicas novedosas como la disonancia del *cluster* de su “Canción novísima de los gatos”, cuyo manuscrito está fechado el 12 de julio de 1920: “Debussy / Fue un gato filarmónico en su vida anterior. / Este genial francés comprendió la belleza / Del acorde gatuno sobre el teclado. Son / Acordes modernos de agua turbia de sombra / (Yo, gato, lo entiendo). / Irritan al burgués. / ¡Admirable visión!

literario. Así, la palabra se convierte en una lúcida intermediaria entre la estructura musical y la realidad efectiva.

Bibliografía

- Artero Fernández-Montesinos, J.M. (1999). “El mundo sonoro de Federico García Lorca (un retrato con Debussy, la ópera, el silencio y otras sombras”. In: Laura Dolfi (ed.) (1999): 233-249.
- Baudelaire, Ch. (1986). *Écrits esthétiques*. París: Union générale d'Éditions.
- Cage, J. (2005). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Diego, G. (1998). “El teatro musical de Federico García Lorca”. In: *Obras completas. Prosa V y VIII*. Madrid: Alfaguara.
- Dolfi, L. (ed.) (1999). *Federico García Lorca e il suo tempo*. Roma: Bulzoni.
- García Lorca, F. (1991 [1918]) “Impresiones y paisajes”. In: *Obras Completas III*. México: M. Aguilar Editor S.A. de C.V.
- García Lorca, F. (1993) *Romancero gitano*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
- García Lorca, Francisco. (1981). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Torres, M. (2002). “La filosofía oculta de Charles Baudelaire” [artículo en línea]. *Revista Puerta del Sol*. Cádiz [fecha de consulta: 02/04/2008] <<http://revistapuertadelsol.zerjio.com/numero7/dos/dos.html>>.
- Gibson, I. (1986). “Lorca y la música”. In: *La música y la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: INAEM.
- Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Márías, J. (1963). *Historia de la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.
- Maurer, Ch. (1986). “Lorca y las formas de la música”. In: *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada: Ediciones del cincuentenario.
- Maurer, Ch. (ed.) (1994). *Federico García Lorca: prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra.
- Rabassó, C. & Rabassó, F. (1998). *Granada-Nueva York- La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Rodríguez de la Flor, F. (2007). “El impacto de los Visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”. In: *Hispanic Issues Online*. Minnesota: University of Minnesota.
- Rubert Candau, J. M. (1946). *Diccionario manual de filosofía*. Madrid: Editorial Bibliográfica Española.
- Ruiz López, C. (2000). “Música y músicos en los escritos teóricos de Federico García Lorca”. In: Soria Olmedo, A. (ed.) (2000): 394-399.

- Smith Brindle, R. (1996). *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.
- Soria Olmedo, A. (ed.) (2000). *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación de Granada.
- Wittgenstein, L. (1989) *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Alianza.