

Orringer, Nelson R.

*Lorca in Tune with Falla: Literary and Musical Interludes*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2013. 300 pp. (ISBN: 9-781442-647299)

El reciente libro de Nelson R. Orringer afronta un tema relevante para entender la obra de Federico: el esfuerzo de reconstruir la historia de un creador que fundamenta una gran parte de su obra sobre las bases de una estética musical a la búsqueda de un lenguaje poético, con el modelo inspirador y fecundo del amigo y del maestro músico. En ese esfuerzo, el libro de Orringer, lo adelanto, constituye una aportación importante. Tanto tiempo han vivido de espaldas a la música los estudios literarios hispanos, que el extraordinario libro de Orringer, una importante aportación a este territorio, debe ser saludado como música celestial.

Se trata, advierte el autor, de corregir la omisión producida por una división del conocimiento que actúa contra el arte de Falla y de Lorca. Y tiene mucha razón en reivindicar la necesaria perspectiva polidiscursiva que rompa las barreras de las disciplinas: esta perspectiva resulta imprescindible para adentrarse en la década prodigiosa (1920-1930) por dos razones. En primer lugar, se trata de un momento en el que todas las

artes están relacionadas; y esa relación interartística se percibe y se fundamenta por los mismos creadores. En segundo lugar, la perspectiva interartística resulta imprescindible para dar respuesta a los casos especiales de creadores con doble vocación, como es el de Lorca. Es verdad que, como afirma el autor (199), una perspectiva como esta nunca puede llegar a ser concluida, y se desdobra en miradas, aspectos diversos, sutiles relaciones inabarcables... La presencia de Falla en la obra de Lorca tiene tantas caras que un único estudio no puede contenerlas todas (33). A pesar de lo cual, el libro de Nelson R. Orringer asedia con eficacia las consecuencias de estas relaciones a lo largo de la obra poética del granadino.

El libro se inicia con una *Introducción* de repaso del estado de la cuestión y asentamiento del cimiento teórico del estudio de las relaciones entre música y literatura. Para ello recurre Orringer a la *Filosofía de la Música* de Juan David García Bacca; este marco filosófico considera la transformación que se produce cuando a una estructura formal se le incorporan elementos nuevos que se integran en una superestructura de la que surge un nuevo organismo; el paso de la música a la poesía ilustraría esta renovación (20).

A este respecto, frente al complicado discurso de García Bacca,

a mí me parecen más rentables los planteamientos y categorizaciones de teóricos de la literatura como Calvin Brown (*Music and literature: a comparison of the arts*. Hanover: University Press of New England, 1987) o Steven Paul Scher (“Literature and Music”. *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982. 225-50). Su categorización de los estudios de relación entre Literatura y Música nos permiten saber claramente en qué territorio de los muchos que pueden compartir ambas artes se mueven nuestras reflexiones. No requiere el mismo tipo de análisis el estudio de un poema sinfónico, un libreto de ópera, recursos retóricos como la onomatopeya, la repetición –de sonidos o estructuras–, la sinestesia, o la imagen vanguardista entendida como una reproducción poética de la disonancia, que el análisis de los motivos musicales en el poema o las referencias explícitas a compositores, formas o instrumentos, o, en fin, textos que tratan de la música. Cada modalidad requiere un fundamento para establecer su posición en el sistema de relación de la obra literaria con sus referentes musicales y no caer en la subjetividad, la anécdota o la dispersión, males que han desprestigiado las posibilidades comparatistas de Música y Literatura entre los teóricos.

Orringer emprende un hermoso trabajo de estudios culturales, compa-

ratismo y análisis musical y literario: el descenso a las obras concretas, con mirada sutil y enriquecedora a pequeños detalles de expresividad donde se descubren “orquestraciones” de los poemas tras las que suenan las músicas predilectas del poeta. Lo hace en 11 capítulos densos que culminan en un *Postludio con Coda*, que actúa al mismo tiempo como recapitulación y como proyección hacia nuevos espacios interpretativos de la obra lorquiana.

A partir del inicial libro en prosa *Impresiones y paisajes*, la presencia de la música en Lorca se convierte en algo más que una mera ilustración. Orringer advierte con finura, que las referencias musicales de las obras tempranas de Federico carecen de la sutileza y profundidad que se hace visible en sus versos tras el encuentro con Manuel de Falla (39). El primer fruto maduro de ese impacto es el *Poema del Cante Jondo (PCJ)*, obra a la que se dedican los capítulos 2 a 8. El autor encuentra la afinidad entre el músico y el poeta, en el contexto del Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922, en el modo de adaptar el material folklórico a sus artes respectivas: la estilización de los modos, motivos y temas del cante jondo para integrarlos en un sistema musical donde asoma el primitivismo de la vanguardia europea. Acierta Orringer, a mi entender, en destacar

la importancia de la *Fantasia Baética* de Falla como modelo musical del procedimiento en el entorno cercano a Lorca. Otras afinidades que se van analizando, (con *El amor brujo*, con el *Homenaje a Debussy* para guitarra, con algunas piezas pianísticas de la *Iberia* de Albéniz o de las *Piezas españolas* de Falla) van trazando un mapa sonoro impactante.

Orringer propone algunos “sutiles tributos de Lorca a Falla” (69) en procedimientos diversos de los poemas que remiten con precisión a momentos específicos de las partituras de don Manuel: las violas que toman la voz en el tercer movimiento de *Noches en los jardines de España* parecen sonar en la mención del “Poema de la Siguiriya gitana” (69); la soleá que suena en el *Sombrero de tres picos* suena también en el “Poema de la soleá” (75), las campanas del amanecer del *Amor brujo* tañen en el “Alba” del “Poema de la Soleá” (81). En este entramado de intertextualidades quiero destacar las magníficas sugerencias de lectura del poema “Conjuro” en paralelo con la “Danza ritual del fuego”, del *Amor brujo* (111).

Al *Romancero gitano* dedica Orringer los capítulos 9 y 10. En ellos sigue el mismo procedimiento de búsqueda de esas deudas de relación con obras de Falla, pero sin olvidar el tejido con otras intertextualidades literarias (romancero, Cervantes, Gón-

gora). En ese sentido, resulta muy sugerente el análisis del “Romance sonámbulo”, en el que pone en relación las repeticiones (“Verde que te quiero verde”) con las cualidades hipnóticas que Falla había señalado para los cantos primitivos de Oriente, y que traduce el cante jondo en la repetición de notas (128). En “Preciosa y el aire”, se apunta también a una posible relación con el *Retablo de Maese Pedro* y a ciertas resonancias con el poema sinfónico *La Mer* de Debussy (142).

Sin embargo, me pregunto si el mundo de violencia sexual, frustración amorosa y conmoción por la tragedia de la muerte joven que recorre el *Romancero gitano* (que casa muy bien con el de la ópera *La vida breve*, como señaló Juan Carlos Rodríguez) puede explicarse desde el espíritu sensorial de las *Noches*, o el bienhumorado y casi farsesco de *El sombrero de tres picos*. Por eso, a veces, el fundamento de relación del poema con la música que establece Orringer puede discutirse. En este territorio de estudios interartísticos es peligroso forzar las relaciones que no pueden explicarse de una forma natural no forzada. Así como la vinculación del PC7 con *El amor brujo* o con *La vida breve* (como ocurre, quizá de manera más evidente, con la tragedia *Bodas de sangre* que queda fuera de este estudio) resulta una relación natural, buscar huellas de las *Noches*, del *Retablo*

o del *Sombrero* en el *Romancero gitano* parece a priori una relación “contra natura”. Aunque nada es imposible en esa constelación de creatividad que es Lorca.

El capítulo 11 se dedica a los tributos artísticos de Lorca a Falla, y en especial a la “Oda al Santísimo Sacramento”, poema que Federico dedicó a Falla y que causó disgusto en el músico, motivando –junto con otras causas– el enfriamiento de su amistad. Es este un poema difícil del que Orringer hace una lectura brillantísima sacando a la luz las relaciones intertextuales con la música incidental de Falla para el auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*, la liturgia musical del teatro barroco, el himno *Pange lingua* e incluso la “Oda a Salinas” de fray Luis; junto con ello, intervienen en el poema elementos vanguardistas de la imaginería moderna. Los tercios alejandrinos de la oda resumen la confluencia sintética de mundos expresivos en mezcla espléndida de la tradición con la vanguardia, lo viejo y lo nuevo, lo litúrgico teatral y lo lírico cubista, Beethoven y Dalí; “las metáforas polivalentes de Lorca corresponden a la polifonía de Victoria o Falla en su simultaneidad vocal” (189). Polifonía o polidiscursividad de un texto extraordinariamente intertextual y brillantemente leído.

El *Postludio con Coda* que cierra el libro actúa como recapitulación de

esa sintonía entre Falla y Lorca que anuncia el título; se apunta además la enorme productividad de la relación con el teatro de Lorca (que no se estudia aquí), y se cierra con una serie de sugerentes propuestas de lectura del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* donde se ven resonancias de la mitificación simbólica que Falla estaba empezando a pergeñar para su *Atlántida*.

La sintonía de Falla y Lorca está fuera de toda duda. Pero no –o no solo– por un romántico sentimiento de pueblo (a la manera de los folcloristas decimonónicos) por un esfuerzo de salvaguarda de esencias nacionales o regionales o por coincidencias temáticas, sino por la aspiración de la poesía a las esencias de la música, a la busca de la pureza expresiva más de vanguardia: depuración es la palabra que acrisola los esfuerzos creativos de poetas y músicos. “Lorca no imita a Falla con palabras, sino que adopta su perspectiva artística” (27).

El autor ha hecho un esfuerzo extraordinario para traducir al inglés todas las citas de textos españoles. Esto –que para los lectores de habla inglesa supondrá, sin duda, una ventaja grande– para los lectores españoles crea un inconveniente por el extrañamiento de leer en otra lengua lo que fue escrito en la propia, si bien es cierto que en muchas ocasiones las citas extensas de textos poéticos se ofrecen como primera opción en su

lengua original. La riqueza documental y de análisis del proceso creativo y la brillantez de las propuestas de lectura intertextual suplen con creces el esfuerzo que es necesario hacer para salvar esa barrera.

Decir algo nuevo de Lorca es empresa arriesgada y titánica por la talla del poeta y el dominio de la bibliografía que supone; Nelson R. Orringer ha aceptado el reto, ha asumido el esfuerzo y ha culminado el empeño con brillantez. El libro nos enseña con profundidad y sutileza que todos los caminos de la creación lorquiana pasan por los sonidos de la música de Falla (oídos sentimentalmente, es decir, escuchados, en terminología de García Bacca) e invita a los lectores a una mirada nueva: Lorca y Falla en sintonía, afinados en el mismo tono, las obras de uno y otro en “consonante respuesta”.

Javier San José Lera  
 Universidad de Salamanca  
 trujaman@usal.es

---

Penas Ibáñez, M.<sup>a</sup> Azucena, ed.  
*Panorama de la fonética española actual*.  
 Madrid: Arco/Libros, 2013. 517 pp. (ISBN:  
 978-84-7635-866-5)

El libro que nos ocupa ofrece una visión general de la fonética del español desde una perspectiva multi-

disciplinar, tal y como hoy en día se aborda el estudio de la voz, y como ya se había hecho en el año 2000 sobre su homóloga la fonología. El trabajo parte de un curso de extensión universitaria impartido por diversos profesionales y realizado en 2010 que ve ahora su materialización en papel.

El contenido se divide en dos partes, la primera dedicada a la introducción de la ciencia fonética, con aspectos más generales y teóricos, en los que queda patente la relación del sonido humano con otras ciencias afines a lo largo de los cinco capítulos que la componen. Y una segunda parte, formada por nueve capítulos, dedicada a las aplicaciones de la fonética y los usos que de ella se hacen hoy en día: la enseñanza de lenguas, la práctica judicial y clínica, o la poética. El libro cuenta además con una presentación introductoria de la editora del libro donde expone las líneas generales del volumen. Al final se añade un índice de los autores que participan en el trabajo con un pequeño resumen de la trayectoria de cada uno de ellos.

Dentro de la primera parte del libro se engloba la explicación de la fonética desde la medicina, apartado que se divide en dos capítulos que firman un grupo de otorrinolaringólogos: M.<sup>a</sup> Cruz Iglesias Moreno, Manuel Gómez Serrano, Jesús Gimeno Hernández, Andrea López Salcedo y