

De ahí, la soledad

Texto de Pilar Martín Gila

Recitación y ensemble (2005)

© Sergio Blardony & Pilar Martín Gila

COMENTARIO

La obra trata de la pérdida, de una pérdida profunda, quizá no la más traumática pero sí la más naturalmente dolorosa. La música actúa como un contrapunto del texto recitado, sin llegar a una fusión con éste, funcionando como una interpolación sonora que –muy lejos de la simple ilustración- intenta indagar en el propio sentimiento que se pone de relieve con la palabra. No he pretendido subrayar, ni poner énfasis, ni contribuir a la comprensión de los poemas, tal como haría una música programática. La idea es el trabajo con la sugerencia que proporcionan las imágenes, las propias palabras que –a veces mediante una fragmentación extrema- son transformadas en pensamiento musical autónomo. Y, paradójicamente, esta utilización extremadamente fragmentaria de lo poético está más cerca de la poesía misma que una forma que apele de forma directa a lo narrativo como discurso y vínculo entre música y texto.

ASPECTOS TÉCNICO-COMPOSITIVOS

Desde el punto de vista técnico, el proceso compositivo gira en torno a dos planteamientos que se dan, sincrónicamente, por oposición. Esta concepción de la obra produce tres “planos estructurales”, que se pueden identificar como:

- 1) Un bloque discursivo (hasta el c. 22) que generará una serie de 5 reexposiciones variadas de éste (v. Esquema analítico-formal). Este bloque no está concebido como un tema tradicional, sino que se basa en elementos motivicos (a veces con una estructura interna muy afín con el segundo plano estructural) o texturales que se desarrollan en un discurso alusivo a fragmentos o imágenes provenientes del texto, cuyo tratamiento en las distintas reexposiciones vendrá determinado por la sugerencia de otros fragmentos o imágenes del texto poético. Las reexposiciones no son el resultado de un proceso de variación convencional, donde el procedimiento es el fin del discurso, sino que la variación se convierte en una consecuencia del procedimiento. Así, por ejemplo, algunos elementos van apareciendo de forma literal y sólo su “colocación” en el tiempo, y su relación con otros elementos, hace que se produzca un resultado diferente. Es importante reseñar también que cada variación se realiza sobre la anterior y no sobre la exposición inicial, que podría definirse como un “proceso evolutivo” en el que los elementos se van transformando cada vez más alejados de su origen, perdiendo en ocasiones la referencia del bloque discursivo generador. Observándolo desde el punto de vista conceptual, la variación sobre la variación produce un encadenamiento donde “la pérdida” a la que se alude

en el primer párrafo de este comentario, se plasma en el propio proceso compositivo.

- 2) Un segundo plano formado por un “tema inmutable”, cuya exposición primera está asignada a la flauta (c. 23). La estructura melódica de este elemento está realizada a partir de un acorde de novena (sin séptima), que da lugar a una melodía que si bien no se asienta sobre un centro tonal concreto, sí mantiene una estructura (ayudada por su organización rítmica) que sugiere un giro de índole tonal (v. Fig. 1). Pero no se trata de una melodía tonal que se interrumpe en su resolución, ni que elude su asentamiento sobre el tono en el último momento. Por el contrario, se trataba de desarrollar un organismo melódico que llevara implícito (por su composición armónica) una idea tonal y su negación. Este hecho le confiere un carácter de indefinición que era necesario para las funciones que le son asignadas en la obra.

El “tema inmutable” aparecerá como tal a lo largo de la obra (casi exclusivamente en el viento). A partir de la 5ª reexposición del bloque discursivo que forma el primer plano (c. 86), el “tema inmutable” irá apareciendo de forma continuada, hasta que –progresiva y muy sutilmente– se va transformando, fundiéndose con el otro plano estructural y –finalmente– ocupando todo el espacio sonoro. En este caso, para la progresiva variación del tema, se ha utilizado una matriz (v. Fig. 2).

Los últimos compases de la obra son una coda formada a partir de una disposición horizontal de los sonidos que conforman el “tema inmutable”, representando una exposición de la esencia del tema. El acorde final está constituido por los sonidos de la forma melódica, dispuestos en forma acórdica.

- 3) El tercer plano lo forma la recitación.

También es interesante observar la evolución de los tres planos en el discurso, donde éstos se van haciendo coincidir. En el comienzo de la obra, los tres planos comienzan en puntos diferentes, donde cada plano impone su propio discurso. A medida que la obra evoluciona, la división formal del texto recitado (ya sea su división por poemas o la división estrófica en un mismo poema) va coincidiendo con la entrada del “tema inmutable”. En el último bloque de la obra, coincidiendo con la 5ª reexposición del primer plano, se da la sincronía entre los tres planos (c. 186). De este modo, podríamos ver la estructura de la obra como un paulatino encuentro entre los elementos temporales que la forman.

TEXTOS

Selección de poemas de la colección *Para no morir ahora*, de Pilar Martín Gila.

I

Amanecía. Un ojo que empezaba a abrirse para dar cuenta de lo que había pasado durante la noche. Durante la nieve. Durante la niebla, que no permitía ver la nieve. Durante la oscuridad, que no permitía ver la niebla. Creí que aún estaba sola. Una noche solitaria, más suspensa que solitaria. Una soledad tácita, una suspensión mutua. No puedo decir que me hubiese olvidado o que no supiera. Y sin embargo lo cierto es que tenía que recordar. Las rodadas en el suelo, los que se helaron al quedarse dormidos por el camino. Nada era una señal. Porque mi memoria de pronto era un comienzo. De ahí, la soledad. Y tu llegada. Tú eras una nueva forma de ser yo o de dejar de serlo. De ahí, el asombro. De los agujeros de mi nombre, que había alcanzado ya el tuyo. Aquí nadie buscaba al hijo, sino a la madre. Me buscaban a mí. No me reconocían. Yo estaba antes, pero me buscaban a mí. Para que sopesara en los brazos cuánto va a aumentar mi miedo al compartirlo. Yo debo de estar entre los que se fueron quedando dormidos en la nieve. Y nos despertaron a tortazos por no dejarnos morir congelados. No, no es cierto que yo estuviera antes. Seguramente no llegué a despertar. Y ahora soy *la madre de*. Eso no estaba antes. Y me pregunto qué fue, entonces, de lo que precedía a la noche. De lo que te precedió. O es que ahora estás tú solo. Y yo no soy más que tu alimento. Aquello fue el mal sueño de un enemigo. Vivir para ser comida. No es mala ocupación. Después de la raquítica mirada que contemplé en el invierno.

II

Hay una luna de invierno,
que acuna, bajo la manta en reposo,
mis sueños de tu carne reciente y blanca,
con el peso y la temperatura
aún de mi interior.

Hay más cosas,
que el cielo ha expulsado
a estas horas: los pájaros del día,
las sombras verdaderas,
el peso real de mis actos.
Mi noche se sostiene en la punta del frío,
cuando, de pronto, no te encuentro,
no te he parido
y no te encuentro,
bajo la manta enrollada a los pies,
vacía como las madrigueras
donde tú buscas, con un palito,
compañeros de juego,
que ya se marcharon
hacia otros hogares seguros
mientras pasan las horas del día.

Así que nada asoma desde la tierra,
nada desde el sueño,
del que ni siquiera tengo tiempo de despertar
llorando o despertar sabiendo,
bajo la fina noche de lluvia
que se extiende inacabable en una vigilia
de búhos y patas de ratón hurgando por la casa.

III

Dónde está la tierra,
el pueblo, la casa y mi gente.
Mi padre o una luz
en la habitación del fondo.
O las ventanas iluminadas, los edificios
lentos al atardecer, un trajín sosegado.
Y dónde está el marido,
ese hombre que tuvo
que pasar algo de tu causa
antes de que yo no volviera
a encontrarlo, a buscarlo
siguiendo sus pisadas
que un solo día de lluvia
borró y cubrió con otras.

Sólo un día de lluvia
ahogándonos a todos,
a muchos, del que hablaremos
toda la vida, porque de eso trata la vida
de todos. Tu balbuceo
ha llamado a las cosas
por su nombre, ha conjurado
lo perdido en las ciénagas,
separando el lodo con un palito.
Para qué quiero, entonces,
más palabras.
He dicho “sea”
y has llegado tú,
tan terco como lo fue la muerte.

IV

No había aún llegado la noche.
La yegua estaba tranquila.
El hombre había encendido un farol. Yo
pensaba decirte
¿has visto cuando una mujer
asoma por su ventana
para tocar la ropa que tiene tendida;
has visto cómo se tira al agua un nadador?
Pero la noche fue más clara y más rápida
y mejor maestra.

O lo cierto es que
la vida no espera a las palabras,
y las palabras,
las palabras tratan de otra cosa.
Entonces asomaron
las manos indefensas
de la mujer de la ropa, probando
el frío del exterior
Te miré para inventar
otra cosa.
Y de pronto el nadador,
con sus ojos apretados,
se precipitó contra el suelo,
a los pies de su madre,
inmóvil, como si se hubiera
partido la crisma.

Todos quedamos quietos,
yo dejé de intentar hablar,
la yegua esperó sin volverse.
Luego, un ruido de ahogos,
un silbido en la garganta,
que es más aire,
y no el final del aire.
Y por fin el gemido
de tantas veces, la lucha
de tantas veces, tantas
caídas para nacer
respirando solos.

V

Así que has aprendido
algunos nombres,
mi inútil manera de decir las cosas.
No hablas del futuro
de sus largas distancias, pero sí
de lo que quieres o de lo que tienes,
de tus animales sueltos
y de tu pistola de plástico.
De nuestro coche,
donde nos vamos dejando
atrás lo que aún no sabes
de las palabras más lentas.

Ya tienes un pantano
de voces
para hundir los pies.

¿Es que debería sentir orgullo
por irte donando, como si nada,
todos mis nombres cubiertos de arena,
todo mi abecedario en cuatro verbos
interferidos, este cuchillo de carnicero
sobre el que baila y se ríe una sílfide?

Pilar Martín Gila

Selección de poemas de la colección *Para no morir ahora*