

Todos mis nombres cubiertos de arena

(Pieza II de 4 Holografías poético-sonoras)

Coro de cámara y ocho cellos (2008-2009)

Textos de Pilar Martín Gila

Obra encargo de IFIDMA, dedicada al Octeto Ibérico de Cellos

© Sergio Blardony

“Todos mis nombres cubiertos de arena” es la segunda obra de la tetralogía “4 Holografías poético-sonoras”, donde cada pieza participa de una visión poética fundamentada en una interpretación sobre la esencia de la técnica holográfica: la visión del objeto desde tres diferentes puntos de vista estructurales (dimensiones formales), que se producen en una sucesión de acontecimientos paralelos en el tiempo, dando lugar a la inestabilidad propia de un tiempo “liso” (según el concepto desarrollado por P. Boulez). La técnica holográfica permite que lo contemplado adquiera volumen, distancia y profundidad. Estos parámetros se trasladan al campo musical según una interpretación simbólica subjetiva, que permite la elaboración de una forma insrita en los elementos esenciales con que la música se manifiesta: sincronía y diacronía.

En esta segunda obra de la tetralogía el objeto se presenta como un plano estático, que podría corresponder a una visión amplificada y simbólica de la dimensión 2 de la estructura musical generadora (plano espacial que representa la distancia y cuya interpretación en términos musicales se da mediante la verticalización de la melodía base generadora de la obra). Se diría que esta pieza responde a la contemplación estática del objeto holográfico, sin apenas movimiento por parte del espectador. Hay crecimientos dinámicos, pero que nunca se convierten en situaciones climáticas. Prima la sensación de profundidad, donde la sincronía (la verticalización armónica de la dimensión 2) se convierte en protagonista, quedando en segundo plano la forma melódica de la dimensión 1 (melodía base generadora). La realización posee abundante polifonía, sin embargo, esta no produce una visión temporal ondulada (estriada) sino que es precisamente este movimiento interno, el desarrollo constante de la forma, lo que provoca una apariencia estática. Lo melódico se “oculta” mediante diferentes procedimientos y raras veces se percibe de forma nítida. El objeto se presenta al espectador con toda su profundidad, pero sin dejarse interpretar, acaparando su atención como un todo visual que devora su libertad contemplativa.

En este sentido, la elección de una plantilla donde el timbre instrumental está limitado a instrumentos iguales (8 violoncellos) y al espectro vocal (coro de cámara) permite la elaboración de un discurso exento de relieves pronunciados y de elementos de contraste que conduzcan a una percepción temporal delimitada. Por tanto, desde el punto de vista formal, aunque existan diferentes texturas que pudieran conformar secciones estructurales, éstas se encontrarán ocultas a la percepción, ya que se darán de manera cíclica en fragmentos de tiempo que no puedan ser percibidos como elementos macroestructurales. Por ejemplo, suponiendo la existencia de una serie formada por la sucesión de diferentes texturas, los cambios de una a otra se producen de forma muy matizada, sin cortes definitorios; además, esta misma serie puede superponerse de forma “corrida” en otro plano (utilizando grupos de instrumentos y voces), de manera que se creen diferentes estratificaciones de un mismo material formal, que se entrecrucen en una textura global similar al canon. Estas sucesiones de texturas, que responden a su precedente como una “copia” -es decir, como una imitación no exacta, no predefinida- van a contribuir a una percepción lisa del tiempo, sin que la obra se resienta de falta de coherencia interna ni de un déficit de desarrollo. Se podría decir que se trabaja con un material muy limitado pero susceptible de proliferar infinitamente hacía su interior; es decir, la forma no se construye como segmentos diferenciados de un tiempo delimitado, sino que fluye “hacia adentro”, reelaborando el acontecimiento inmediatamente anterior, superponiéndose a éste y perdiéndose en el siguiente.

Los textos y su tratamiento en la obra:

Los textos utilizados en la obra provienen de la colección de poemas “Demonios y Leyes” (Ediciones Libertarias, 2010) de Pilar Martín Gila¹, que, en un proceso de adaptación realizado para la obra musical por la misma autora, aparecen en la composición de una forma peculiar. Por una parte, esta adaptación consistió en la extracción de versos de diferentes poemas que contienen elementos temáticos clave respecto a la totalidad del libro. Hay que decir que en este libro de poemas existe un juego de “ida y retorno”, plasmado a través de la repetición (a veces con ligeras variaciones o variantes, según el contexto) de ideas, imágenes e incluso versos completos. Esta fórmula permite una relación bastante clara con la obra musical, donde

¹ Otras obras de los últimos años trabajan también el poemario “Demonios y Leyes” de Pilar Martín Gila, como “El espacio transgredido: entre el rincón de luz y los límites de la sombra” (2008), o la más reciente “Rastro de murmullos” (2009), además de una tercera que estoy planificando en el momento de escribir este comentario. Esta *reiteración* sobre una misma colección de poemas se debe –además del obvio interés y nivel de sugerencia que la calidad de estos poemas me suscita- a una necesidad de indagación multidireccional sobre la incidencia de la palabra en lo musical. Así, la focalización sobre un mismo poemario y –lo que es más importante- con el privilegio que supone el trabajo directo con la autora de los textos, me permite una indagación realmente profunda en las relaciones entre música y poesía, algo que me atrevo a decir constituye un caso, si no único, muy poco frecuente.

tanto el material base como el propio procedimiento compositivo, actúan de forma similar, en un retorno y reinterpretación continua del espacio sonoro. Por tanto, esta selección de versos da lugar a un texto fragmentario, pero que supone una especie de esencialización de todo el libro. Así, en la obra musical estos versos son tomados como base principal para la parte del coro.

Por otra parte, en la obra musical se produce la aparición progresiva de otros fragmentos provenientes de los poemas de los que han sido extraídos los versos mencionados como material literario base. Es decir, se trata de tomar la selección hecha por la autora de forma análoga a lo que se ha tomado como melodía base, en el sentido de que resulta esencia temática del conjunto. Pero, al igual que ocurre en el procedimiento compositivo, esta esencia se ve matizada en la propia realización, superponiéndole otros elementos que provienen de su origen (versos circundantes a la selección inicial), que van aportando diferentes interpretaciones motivadas por el contexto en el que se encuentran. A esta idea se suma un tratamiento de las alturas más libre (armonía que circunda, cromáticamente o incluso de forma microtonal, los elementos del esqueleto precomposicional), asociado con estos “comentarios” provenientes de los poemas de donde se ha realizado la selección.

En la parte final de la obra se da un giro en diferentes aspectos, que se produce progresivamente a partir de la sección 7. El aspecto quizá más relevante se detecta en la observación de un hecho: los fragmentos de texto que no pertenecen a la selección esencial, los que han actuado como “comentarios” a lo esencial, van apareciendo progresivamente de manera más frecuente, hasta ocupar todo el espacio sonoro convertidos en mera palabra (ya no se cantan, se recitan). Así, poco a poco, va tomando forma la textura susurrada, hasta un *parlato* carente de valores rítmicos, para finalizar con la esencia del susurro: el aire, el silbido con aire... Otro componente de este giro que se da en la sección 7 es la aparición progresiva de elementos solísticos en las voces, para llegar a verdaderos *solí* (desde el c. 143 hasta el final), así como la aparición progresiva de sinalefas (durante buena parte de la obra no se da este recurso silábico, que poco a poco se incrementa, en relación directa al aumento de la articulación *legato*).

También se podría decir que, de forma paralela en el tiempo a lo que ocurre con el texto a lo largo de la obra -que progresa de la palabra “silencio” (secciones 1, 2 y 3), a “ruido” (secciones 5 y 6) y a “ruido-luz” y “ruido-luz-silencio” (secciones 7 y 8)-, los cellos van “buscando” el ruido, el sonido sin altura, coincidiendo con la desaparición primero de la dimensión 1 (volumen, correspondiente a la melodía principal generadora), y segundo de la dimensión 3 (profundidad, representada en la melodía

imitativa). Finalmente también se produce un “borrado” progresivo de elementos del esqueleto precomposicional, en forma de omisión de los mismos. Una elaboración basada en la omisión, no en la suma o en la variación (en la práctica, el discurso se va vaciando de su plan teórico, pero no conlleva desarrollo, sino únicamente omisión de sonidos, de relaciones entre sonidos). Todo ello sugiere la pérdida de conciencia de lo observado por parte del espectador, la disolución del objeto por la propia observación estática. Se podría hacer una analogía con la siguiente idea: cuando observamos atentamente un objeto durante mucho tiempo y vamos profundizando en él, a medida que nuestra vista se va acostumbrando al contexto, sus formas van diluyéndose, imaginamos (“vemos”) otros elementos, elaboramos inconscientemente –sin poder evitarlo- sobre el objeto observado. Y, al final, todo es borroso, se convierte en una masa irreconocible de lo que antes era pura definición de formas. El contorno pasa a ser nebulosa; la línea melódica, ruido; el canto, mera palabra hablada o susurrada; la palabra (representada como esencia del poema), verso que la circunda... Y después, finalmente, el silencio que deja el ruido, el silencio como resonancia imposible... La luz como metáfora del ruido, expresado bien en uno de los versos: *el ruido es la luz*.