

O RECURSO DA MÚSICA NA OBRA DE LUÍSA VILLALTA

MUSIC AS A RESOURCE IN THE WORK OF LUÍSA VILLALTA

Paulino Pereiro Martínez

Resumo: A influencia da música na obra literaria de Luísa non é superficial. Foxe do lugar común, preciosista, reservado a unha sonoridade léxica; foxe dos campos semánticos habituais en moitas das estéticas románticas e modernistas que a precederon. Antes ben, desde o primeiro momento resulta evidente o seu interese por relacionar en profundidade música e literatura, por buscar esenciais que mesturaría maxistralmente para obter o perfume desexado. E iso, precisamente, é o que a converte nunha poetisa profunda, intensa, persoal e orixinal. En definitiva, podemos cualificar a Luísa Villalta como *poeta da música*.

Abstract: The influence of music in the literary work of Luísa Villalta is not superficial. It evades the affected cliché that is limited to a lexical sonority; it evades the semantic fields usually associated with the romantic and modernist aesthetics that preceded it. Rather, her interest in establishing deep links between music and literature, in seeking essences that she would masterfully blend in order to obtain the desired perfume, is immediately evident. That is precisely what makes her a profound, intense, personal, and original poet. In short, we can define Luísa Villalta as a *poet of music*.

Palabras chave: Luísa Villalta, poesía, música, *Música reservada*.

Key words: Luísa Villalta, poetry, music, *Música reservada*.

RELACIÓN ENTRE MÚSICA E POESÍA (CLASICISMO GREGO)

Desde o comezo da súa creación literaria, a música xogou un papel fundamental na visión artística e vital de Luísa Villalta como consecuencia lóxica da aprendizaxe instrumental do violín e non só: os estudos musicais teóricos —e fundamentalmente prácticos— abríronlle todo un mundo de estéticas, estruturas e recursos que, nun momento difícil de precisar, decidiu utilizar para a construción dos seus primeiros textos poéticos; estruturas, recursos técnicos e diferentes visións estéticas que formarían parte substancial do seu mundo creativo.

A combinación simultánea dos estudos filolóxicos e musicais abocou de maneira natural nunha relación estreita entre os seus primeiros poemas e as referencias e recursos que tomou emprestados da arte sonora. Esa relación, que, como dixeran, se mantería constante ao longo do tempo, estenderíase axiña á súa obra narrativa, dramática e ensaística.

Luísa mostrouse conscientemente seguidora, ao pé da letra, do concepto de música da Grecia clásica, en que a música agrupaba baixo o seu paraguas multidisciplinar as diferentes artes das musas, artes que na evolución de especialización dos diferentes eidos a que se chegou hoxe en día consideramos absolutamente diferentes, compartimentos estancos con identidades definidas, como a música instrumental e a vocal, a poesía (épica e lírica) e a danza. Esa combinación de elementos que ao longo da historia se irían independizando e especializando daría lugar ás artes independentes que hoxe coñecemos. Para os clásicos gregos, a arte das musas por excelencia, a música, subdividía o triunvirato antes citado en: música instrumental, coral, e na arte mixta da poesía lírica, de voces acompañadas de instrumentos. Ao mesmo tempo, o protagonismo rítmico da música instrumental conectábaa coa danza, coa translación ao movemento corporal do elemento fundamental das tres artes: o ritmo, que se vai converter no punto de partida ao tempo que elemento fundamental da creación poética de Luísa Villalta.

OS INICIOS LITERARIOS

Sen ceder a especulacións innecesarias nin fantasiar sobre o contexto en que comezou a afondar na creación literaria, podemos afirmar que o interese de Luísa pola poesía e pola literatura en xeral xurdiu do contacto estreito cos textos da historia da literatura universal fornecidos polas diferentes materias que cursou durante os estudos de filoloxía hispánica e galego-portuguesa, contacto que a levaría a un coñecemento profundo da literatura galega, portuguesa, española, suramericana e finalmente universal. Diferentes persoeiros do mundo cultural galego (literario e musical) cos que mantivo unha profunda amizade serviríanlle

de apoio, non só nestes momentos iniciais da súa carreira literaria, senón tamén ao longo dos anos, para o coñecemento en profundidade dos diferentes mundos poéticos, dramáticos, narrativos, ensáísticos e musicais. Entre outros, podemos citar a quen ocupou durante anos un papel central na súa iniciación e posterior carreira literaria, Francisco Pillado, persoeiro fundamental na cultura galega, quen non só somerxeu a Luísa na literatura dramática senón que, ademais, se afeitou en conseguir a publicación do seu primeiro libro de poesía ao mesmo tempo que a animaba a seguir escribindo, facéndolle encargos de obras dramáticas que verían a luz nos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, colección fundamental para o teatro do noso país. Entre outros encargos podemos citar o *Concerto para un home só* (1989), *O representante* (1990), *O paseo das Esfinxes* (1991), o texto incluído no número 85 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, *Monólogos I*, e *Os pasos contados*, que só se publicou recentemente a partir do exemplar depositado na Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado da Universidade da Coruña. Francisco Pillado sería unha referencia para Luísa desde que trabaron unha amizade que perduraría no tempo.

Ademais de Francisco Pillado, non só os amigos dedicados á literatura a apoiaron nos seus comezos e co paso dos anos (Miguel Anxo Fernán Vello, Xosé María Álvarez Cáccamo, Pilar García Negro, Pilar Pallarés, Marica Campo, Xesús Pisón e un longo etcétera) senón tamén músicos con grande interese polo mundo literario como os compositores Juan Durán e quen escribe estas liñas. En extensos seráns, con charlas que se prolongaban até ben entrada a noite, gozabamos os dous compositores e a escritora coa lectura de textos poéticos de diferentes autores da literatura universal. Mergullabámonos día tras día nos poemas de Pessoa e dos seus heterónimos, en Rilke, en Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Mário de Sá-Carneiro, Borges, Neruda, António Ramos Rosa, Miguel Anxo Fernán Vello, Xosé María Álvarez Cáccamo, Álvaro Cunqueiro, Pilar Pallarés e un interminable etcétera.

Os seráns obedecían unha norma non escrita, que se converteu en hábito. Iniciábanse cunha degustación de viños e queixos, coroados en múltiples ocasións coas deliciosas trufas de nata que Juan achegaba tras visitar a tenda de *delicatessen* César Blanco. Mais os seráns non consistían tan só en xornadas gastronómico-literarias, tamén se falaba de música. Non esquezamos que os tres conversadores participabamos a diferentes niveis da arte sonora (Juan Durán e eu mesmo, como estudiosos a nivel interpretativo e compositivo; Luísa tan só a nivel interpretativo e estético). Escoitabamos coa partitura na man as maravillosas obras do pasado: algunha que outra ópera completa de Mozart, como o *Don Giovanni*, a súa *Sinfonía Xúpiter*, *A noite transfigurada* para sexteto de corda de Arnold Schönberg, a *Sinfonía nº 5* ou o *Cuarteto de corda nº 8* de Dmitri Shostakovich, o *Adagietto de*

Quinta Sinfonía ou as *Sinfonías cuarta e décima* de Gustav Mahler, a *Sonata en si menor* de Franz Liszt, *A consagración da primavera*, *O paxaro de fogo* ou *A Sinfonía dos Salmos* de Igor Stravinsky, os cuartetos de Haydn e, como non, Bach (*A arte da Fuga*, *Unha ofrenda musical*, as *Sonatas e Partitas de violín só* e as *Sonatas de violín obligatto*, os *Preludios e Fugas d'O cravo ben temperado*, os concertos para violín solista e para dous violíns, o *Concerto para óboe e violín* e un longo etcétera), os tríos para violín, cello e piano de Schubert, Mendelshonn ou Beethoven (nas versións históricas de Cortot-Thibaut-Casals), as suites de cello por Pau Casals e os concertos para violín e orquestra de Mendelshon, Beethoven, Max Bruch na interpretación de Alfredo Campoli, os derradeiros cuartetos de corda de Beethoven, na interpretación do *Quartetto Italiano* e moitas obras máis que non vén ao caso enumerar.

Mais tamén se inmiscían nas conversas a interpretación en vivo por parte de Juan (piano), de min mesmo (piano ou frauta) e de Luísa (violín) non só das obras que preparabamos dentro do programa de estudos no Conservatorio da Coruña senón doutras que os compositores presentes interpretabamos con ousadía e orgullo. Aproveitabamos a ocasión para presentar as nosas composicións para piano, piano e frauta, piano e violín ou piano, frauta e violín.

Viviamos os tres protagonistas un período de aprendizaxe musical que marcaría os nosos estilos (como creadores musicais, Juan e eu propio, e dos tres como intérpretes). Punto e á parte merece a absorción estilística de Luísa, o seu afondamento na comprensión do que supuña a interpretación, que trasladaría axiña á súa creación poética e literaria en xeral.

TÍTULOS E REFERENCIAS MUSICAIS NO LÉXICO SELECCIONADO

A influencia da música na obra literaria de Luísa non é superficial. Foxe do lugar común, preciosista, reservado a unha sonoridade léxica, foxe dos campos semánticos habituais en moitas das estéticas románticas e modernistas que a precederon. Antes ben, desde o primeiro momento resulta evidente o seu interese por relacionar en profundidade música e literatura, por buscar esencias que mesturaría maxistralmente para obter o perfume desexado. E iso, precisamente, é o que a converte nunha poeta profunda, intensa, persoal e orixinal.

Ollando con perspectiva, nunha primeira aproximación, podemos relacionar moitos dos seus escritos coa música simplemente botando unha ollada para os títulos dalgunhas das súas obras: *Concerto para un home só* (1989); *Música reservada* (1991); *Silencio, ensaiamos* (1991) e *Ruído* (1995), todos eles formarían parte das súas primeiras publicacións. Mais non estamos a falar tan só de títulos suxestivos senón, antes ben, de puntos de partida en que verter as súas ideas estético-filosó-

ficas, en que plasmar a súa ética vital, a súa percepción persoal e intransferible da realidade, títulos que estruturan os textos que virán a seguir.

En *Concerto para un home só*, Luísa plasma as súas ideas filosóficas sobre o que supón a interpretación tanto musical coma literaria. Lembremos a esencia do argumento: un violinista vese imposibilitado de dar un concerto, que o público agarda ansioso. O motivo é simple: rompéronse as cordas do violín e, xa que logo, o seu “concerto” non poderá se servir do son musical para se comunicar cos oíntes e verase na obriga de substituílo pola palabra. A música non se vive ou revive a partir das palabras, polo que a substitución pola arte da palabra establece un paralelismo entre comunicación oral e musical. Unha substitúe a outra. Mais non esquezamos que o protagonista é músico e non o é por azar. Algo que poderíamos considerar como un pouso da comunicación musical trasladarase á comunicación literaria poético-filosófica. O ritmo irrompe no tempo dramático, ritmo e tempo, que como sabemos, son conceptos musicais fundamentais, sen os que a música non existiría.

En *Música reservada* estamos diante dunha premisa histórica, dun pasado lonxícuo, dun concepto estético-filosófico de raigame renacentista. *Musica riservata* foi a denominación utilizada para designar unha música feita para unha elite de “entendidos”, música culta, que se servía, entre outros conceptos, da identificación mediante a escrita da partitura segundo criterios gráfico-expresivos, coma un caligrama musical. Poñamos un exemplo doado de entender: para representar a escuridade da noite o compositor utilizaría notas de cabeza negra, que inundarían os pentagramas de “noite escura” en profusión imparable. A imaxe uniríase ao son.

Como comprobamos con *Música reservada*, estamos a falar de algo máis do que dunha referencia que hoxe en día podería facernos pensar nunha poesía íntima, persoal e confesional. Pero non se trata de nada diso ou, cando menos, non só se trata diso, xa que a obra é asemade un manifesto, a indicación evidente e reivindicativa de que a obra está destinada a unha minoría ilustrada, de que o meditado pensamento filosófico percorrerá, rodeará, servirá como pano de fondo aos poemas. Parafraseando a terminoloxía chomskiana, poderíamos dicir que a estrutura superficial dos textos (con formas fixadas no pasado, como os sonetos) transcende unha estrutura profunda en que a metáfora musical nos traslada a unha semántica ética, que reflicte (e nos traslada a) unha visión da realidade, do mundo, da profundidade de ser, do ser, da existencia.

No libro de relatos *Silencio, ensaiamos*, a autora preséntanos nun primeiro plano a pretensión da escritora de pedir respecto ante as súas creacións e asemade, no relato que dá título ao conxunto, a propia temática da interpretación musical está presente: un cuarteto de corda e as súas peripecias, o día a día de ensaios e concertos dun cuarteto que existiu na realidade, o *Quartetto Italiano*, agrupación

que deixou unha importante pegada nos formacións cuartetísticas que aparecerían con posterioridade.

Sigamos co noso percorrido polos títulos das obras de Luísa.

Cando a música soa desafinada, fóra de ritmo, inexpresiva, inharmónica, o oínte fala de “ruído”, de ruído como fracaso da organización sonora dunha composición ou dunha interpretación. Pero o ruído é moito máis do que iso. O poemario *Ruído*, remítenos ao futurismo musical de Pratella e Russolo, coas súas máquinas de ruídos, os *intonarumori*, máquinas creadas para poñer no centro da “nova” estética musical o ruído, *a sombra do son* (como o podería denominar Luísa). O ruído desvíanos do mundo harmónico, da melodía, da beleza; afástanos dese silencio necesario onde inserir a beleza e a verdade do son artístico; afástanos da verdade dos sentimentos profundos dos nosos transcurso vitais; distráenos da harmonía, da unión do diferente nunha unidade de movemento, que nos move, nos desasosega e nos conduce finalmente ao sosego, ao acougo, á perfección do instante lúcido.

A seguir, voume deter neste poemario. Comezarei polo Prólogo. Cito textualmente:

Entre o ruído e o sonido, hai unha imposible distancia de interferencias, vibracións erróneas ou desquiciadas, intercámbios onde a claridade é só a figuración última do significado. [...] mentres a música se prolonga en ecos interminábeis abrindo-lle portas ao infinito, o ruído é por si mesmo un astro estourado cuxas partículas caen a toda velocidade e se desintegran de súpeto, para ser sempre outra cousa, noutro lugar, con outro valor. Dentro, ensurdecido de vértigo, un corazón galopa o seu ritmo, fuxindo da propia fuga, arrasando e esquecendo. E agora cabe perguntar-se que está primeiro, cal é o límite, até onde unha man contra a outra poden producir a distorsión cotidiana do ruído ou a depuración excepcional do sonido. E nós, afinal, que somos?

Para Luísa, o ruído é a interferencia, a vibración errónea, un astro estourado, momentáneo, unha imperfección cotiá, fronte a música, que propón un eco infinito, un transcurso, unha depuración do son que acada a perfección. Tanto o ruído coma o son musical opóñense ao silencio mais de diferente maneira: o ruído destrúe o silencio, mentres que a música o utiliza como pano de fondo sobre o que plasmar a “racionalidade” que ao son lle aporta a palabra poética.

POLÍTICA E ESTÉTICA MUSICAL (A MÚSICA POPULAR CONTRA A MÚSICA CULTA)

Luísa conviviu cunha gran contradición: a imposibilidade de unir as súas ideas políticas e artísticas, coa arte para o pobo e a arte minoritaria, de ti para ti dentro do mundo elevado da arte. Lembremos como exemplo de arte minoritaria o título do seu primeiro poemario *Música reservada* (Sada: Edicións do Castro, 1991). Ela non dubidou á hora de escoller e decantouse por unha arte para unha minoría ilustrada. Doadamente podemos comprobar a complexidade da poesía de Luísa, a súa densidade, a súa pátina filosófica ou o seu romanticismo, en canto á expresión lírica e íntima. Tamén podemos comprobar doadamente que en todo momento foxe da sinxeleza da arte popular.

No prólogo de *Música reservada*, a autora expresa a que será a súa maneira de traballar, sempre coa finalidade de unir de novo poesía e música. Escolmemos algúns fragmentos e guindémonos a un hipotético diálogo, coma se fose Luísa con quen estamos a dialogar:

Se o principio foi a palabra, antes dela foi o son e, despois, o entendimento e transmisión da súa melodía. Eis a Música, que brota como o río da existencia, e a Palabra, que interpreta o seu ritmo como unha danza ritual arredor do lume da intelixencia. Eis a Poesía, palabra melódica.

Neste fragmento encontramos unha primeira declaración de intencións a partir da afirmación de que o son é anterior á palabra até que se converte na *musiké* grega, a música que se une á palabra nunha danza metafórica e se converte en poesía e música: a palabra melódica. A poesía interpreta o ritmo da música; a palabra convértese en *danza ritual arredor do lume da intelixencia*.

Baixo o título de *Música Reservada* recopilaban algúns compositores do Renacemento obras fortemente expresivas, enchidas de licencias cromáticas e disonantes, independentes dos gustos do público e da moda, “reservadas” só para coñecedores.

Comprobamos que non estabamos errados ao afirmar a súa escolla estética:

Do mesmo xeito, este libro nace dunha experiencia musical que busca o lume da palabra para entender a sombra do seu propio corpo. En primeiro termo, a melodía é unha conciencia do ritmo, e por el, do tempo. En segundo lugar, esta melodía encontra un instrumento, a palabra, que fai da súa oquedade a esencia xeradora do seu propio son. Por último, a melodía é a memoria dunha luz

antiga que se perde a si mesma no camiño, transcurso desbocado e sen destino, condenada a soar para poder fixar a súa corrente, como unha intelixencia en fuga e comprender e expresar o imperecível.

Reafírmase Luísa na idea dunha relación simbiótica que ela restablece entre poema e melodía. E como consegue establecer esa relación? A resposta é sinxela: mediante o ritmo; o ritmo melódico e o ritmo poético.

A MÚSICA COMO RECURSO POÉTICO

Xa desde as súas primeiras creacións, a música pasou a desenvolver na literatura de Luísa un papel moi preciso por ser unha decisión tomada a priori da escrita. Luísa era moi meticulosa, dáballe voltas unha e outra vez á maneira de levar a bo termo as súas intencións, ás pretensións de cada novo proxecto en que se internaba (tanto un poema coma un libro de relatos ou mesmo un ensaio). Comezou coa poesía, cos poemas que conformarían o seu primeiro libro, *Música reservada*. Durante a construción de cada un dos poemas foi aplicando a súa maneira de entender a música, o peso decisivo da interpretación, no sentido musical do termo, deixando de lado os anhelos creativos de estruturas e formas musicais que temos os compositores.

Nese primeiro libro, en que dá mostras do que será o seu peculiar estilo, encontramos desde un manifesto poético até unha ruptura das normas clásicas no excelente “Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda”, aínda non interpretado en concerto, poema ao que tiven o pracer de lle poñer música.

A organización do “Poema cíclico”, dividido como as sinfonías ou os cuartetos clásicos en catro movementos ordenados en sucesión como *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* e *Finale* transmitirá, segundo a orde, un movemento rítmico, o sosego, o xogo e a conclusión retomando os temas previamente expostos. Xa non estamos a falar da sinfonía clásica senón da *Sinfonía cíclica*.

POEMA CÍCLICO PARA SOPRANO E CUARTETO DE CORDA

MOVIMENTOS

1º. *Allegro*. “O océano e as ondas”. O movemento rítmico —o ritmo da natureza— dun inicio de forma sonata.

2º. *Adagio*. “A terra e as árbores”. A expresividade, o sosego, o lirismo, a quietude, a base de todo.

- 3º. *Scherzo*. “As aves”. O xogo como parte fundamental da vida.
4. *Finale*. “O ceu e as nubes”. Cerramos o ciclo da sonata ou da sinfonía cíclica (lembramos o título) con outro movemento rítmico en que o ceo e as nubes se comportan como dúas personaxes simbólicas de estatismo e movemento, de reflexión e discurso.

CONCLUSIÓNS

Como defendo ao longo deste artigo, para Luísa a música foi desde o comezo un recurso para a elaboración da súa expresión poética, absolutamente musical. Expliquemos isto:

- A súa poesía é para ser interpretada. Como un violinista que interpreta unha obra para procurar dicir con voz alta e clara o que o compositor suxe-riu na partitura, ao que acrecentará a súa arte persoal, única, coa finalidade última de que o lector se deixe arrastrar polos ritmos dos versos.
- A súa poesía é cerebral, bachiana, matemática. Luísa dedicoulle especial atención á obra de J. S. Bach durante os seus estudos musicais: as partitas e sonatas para violín só, as seis sonatas para violín e cravo *obbligato*, as transcricións para violín e piano de movementos das suites para violoncello só. Entendeu que o contrapunto harmónico imitativo podía trasladarse aos versos, a uns versos decididamente matemáticos e filosoficamente afirmativos e orgullosos de selo. Procuraría expresar a beleza sinteticamente, aplicando unha linguaxe perfectamente estruturada, cun mínimo de motivos aproveitados até a saciedade.
- O propio léxico musical atribúelle sonoridade ao poema; redundemos: musicalidade. Mais a utilización de conceptos musicais é non só sonora, senón tamén chave, chave filosófica ou chave estética ou ética. Foxe da versión intranscendente, do ruído. Cada palabra relacionada coa música engádelle un novo sentido á propia palabra ao tempo que se converte en centro da idea expresada.
- Poderíamos afirmar que todos os recursos referidos á música non son xamais decorativos; antes ben, son esenciais para que o lector se someta á complexidade da idea expresada, á metáfora que, como nas modulacións musicais da harmonía ou o contrapunto tonal, abre o campo expresivo, percorrendo diferentes paisaxes, creando diferentes sonoridades, ampliando asemade o eido significativo mediante as metáforas ou as imaxes visionarias que a

música fomenta ou permite, que forman parte substancial da abstracción da arte sonora.

- Acompañámonos un ao outro na descuberta das ilimitadas posibilidades expresivas da música. A música pasou para ela a formar parte do seu pensamento creativo, que non só se plasmaría na interpretación instrumental, senón que se serviu do propio instrumento para deixar negro sobre branco as súas ideas, os seus pensamentos e como non, os seus sentimentos, que se vertían na armazón da música. Diría que a música e a palabra formaban parte inseparable do seu cosmos particular de forma simbiótica.
- Luísa logrou recuperar para os seus intereses creativos a unión con que nacera a música na cultura occidental nun pasado remoto, distante no tempo e distante das actuais consideracións sobre as artes e a súa absoluta identidade independente. Esa unión das identidades da poesía e a música, estenderíaa axiña á prosa, tanto dos relatos coma dos ensaios ou á literatura dramática. Toda dicción, calquera que for o xénero literario utilizado, presenta o ritmo apropiado, tanto a poética coma a narrativo-reflexiva. Citemos as súas palabras:

A palabra melódica é a reflexión rítmica sobre a música da existencia, un camiño ao coñecimento.

Finalizaremos o discurso coa lectura de fragmentos dos seus poemas onde poderemos comprobar as teses defendidas neste escrito. Resaltaremos o léxico musical utilizado:

Música reservada (páx. 9)

En soneto de **sons** que soan sendo
a **melodia** do que eu son na esencia
inconsciente de ser, unha presenza
sen mais sentido que soar sabendo,

a **monodia** do viver entendo,
fluindo como o **son**, en transcendencia,

[...]

Número e **canto**, necesaria via
por que ascendo as escadas, se afastasen
a razón da intuición que o **ritmo** cria,

[...]

Courante (páx. 22)

Como terra e árbore,
en palabra e **música**
desune-se o ser.

En definitiva, tras esta exposición podemos cualificar a Luísa Villalta como *poeta da música*.