

Jardín de vida y tiempo(s)

Por Paco Yáñez

Teatro-Auditorio. José María Sánchez-Verdú: *Il giardino della vita*. Alberto Jona, dirección escénica. Controluce. Teatro d'Ombra, puesta en escena. Sita Singh, vestuario. Simona Gallo, iluminación. Intérpretes: Rafa Núñez, actor (Gaudí anciano). Eva Higuera, actriz (madre). Mario Sánchez Puente, niño solista (Gaudí niño). Marga Rodríguez, soprano (ángel). Escolanía Ciudad de Cuenca (Carlos Lozano, director). Ensemble 900 Presente. Arturo Tamayo, dirección musical. Ocupación. 70%

Un día antes de partir hacia Cuenca para cubrir la quincuagésimo sexta edición de su Semana de Música Religiosa, tuve la gozosa oportunidad de asistir a la presentación en Santiago de Compostela de *Belle Dormant* (2016), último trabajo cinematográfico del realizador madrileño Adolfo Arrieta. Creador libérrimo e iconoclasta, Arrieta nos decía a quienes asistimos a la proyección en la sala Numax que su película estaba basada en un cuento que bien podría haber firmado Albert Einstein: tal es su relación con el concepto de tiempo, su intercomunicación y, en cierta medida, reversibilidad; palabras que nos dejaron pensando, unidas a otras muchas lecturas (de políticas a estéticas) que sugiere esta reinención del clásico (con especial predilección de Arrieta por la versión de Perrault) que es *Belle Dormant*...

...dos días más tarde, me encuentro contemplando, desde el puente de San Pablo, esa verticalidad de tiempo(s) que es la vertiginosa hoz del Huécar: palimpsesto geológico-urbanístico-arquitectónico tramado por una sucesión de estratos históricos, tiempo (des)colgado sobre el vacío, reescritura en piedra: sucesivamente, árabe, románica, gótica, renacentista, barroca..., hasta llegar a un presente (extendido) que se intuye y conoce intramuros, ya sea en el Museo de Arte Abstracto Español, en la Fundación Antonio Pérez, o en el (¡por fin!) reabierto Espacio Torner.

A estas experiencias, tan distintas entre sí, tan comúnmente definitorias de lo que el tiempo (en parte) es, como fluido y/o solidificación, sumaba la vivencia (también pura flexibilidad temporal a través de la palabra, la música y la escenografía) del estreno español (gran apuesta de la 56 Semana de Música Religiosa de Cuenca) de *Il giardino della vita* (2016), ópera de cámara para dos recitadores/actores, soprano, niño solista, coro de voces blancas y ensemble del compositor andaluz José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968). En **Mundoclasico.com** hemos reseñado algunas de las propuestas operísticas de Sánchez-Verdú a lo largo de la última década, como los estrenos en Madrid de *El viaje a Simorgh* (2002-06) y *AURA* (2007-09). Si aquéllas eran, respectivamente, la cuarta y la quinta ópera del algecireño, *Il giardino della vita* es ya la undécima dentro de un catálogo que viene a demostrar (como pocos en España) la vigencia y la vitalidad de un género que algunos quisieron ver muerto y enterrado...

...la muerte, aunque no la operística, sí se asoma a *Il giardino della vita* (como antes lo había hecho a *El viaje a Simorgh* y a *AURA*): una muerte que es puerta hacia una transubstanciación del cuerpo en forma, luz y color; en este caso, la del protagonista del libreto -basado en *Preludio e corrente per Antoni* (Salvioni, 2012), obra del poeta suizo Gilberto Isella-: un Antoni Gaudí al que acompañamos en diversos momentos de su vida, con especial mención para la tensión dramática que genera la intuición de su fatal atropello en las calles de Barcelona, el 7 de junio de 1926: tiempo/espacio/vórtice desde el que nos desdoblamos hacia el pasado, retro trayéndonos a la infancia del arquitecto, y hacia el futuro, devorado su cuerpo por ese dragón que se lo llevó como orgánica (ya transcendido su ser en arquitectura) tres días después de que el antagonista de San Jordi (arquetipo por antonomasia en la mitología catalana) lo embistiera en forma de tranvía (ante el abandono de buena parte de los viandantes, que lo tomaron por un mendigo: ahí la paradoja y el drama de quien, ya celebridad como artista, humanamente era un desconocido para su propia comunidad).

El anonimato gaudiano se comprende por la reclusión/dedicación prácticamente exclusiva de sus últimos años de vida al proyecto monumental de la Sagrada Familia. El hecho mismo de que Gaudí viviera dentro del templo en construcción, reformulando los planos y la estructura en tiempo real, es una hermosa imagen del artista habitando -literalmente- su obra, devorado por ella (Jonás en el vientre de una ballena de columnas y contrafuertes): ser arquitectura, proyectar una mente, una creatividad y un saber científico en el entramado

creciente que sobre uno se expande (y que acabaría por ser no sólo vivienda, sino tumba, ya venerado como mito quien antes fue un yacente rostro desconocido), tal y como nos muestra el libreto de Gilberto Isella: «La Sagrada Familia, el templo del Amor. Delante de mí una extensión de torres y portales. Portales que se abren a capillas repletas de cuerpos y pasiones, a lugares marcados por infinitos pasadizos. Torres que vibran y se extienden por el aire enrarecido como si quisieran unir tierra y cielo. Cada torre es una lámpara, un faro. Cada luz, una fuerza que dilata el espacio y lo empuja más allá de los días y las estaciones hacia la morada de lo innombrable, allá donde la existencia se hunde en el misterio de los propios orígenes. (...) Ahora ya es tarde. El vacío que me rodea ya ha asumido los trazos de una esfera de plomo, de peso insostenible. Ya veo alzarse el manto de las grandes sombras. Los perfiles tiemblan, se desdibujan. Oigo un largo tranvía traquetear en el horizonte. Es él. Es el terrible dragón que avanza. Mi último dragón. Me envolverá, me arrojará dentro de la hora inmóvil, a la hora de piedra sin salvación. No. No acabaré la Sagrada».



Momento de la representación de 'Il giardino della vita' de José María Sánchez-Verdú. Arturo Tamayo, dirección musical. Alberto Jona, dirección escénica. Cuenca, Teatro Auditorio, abril de 2017 © Paco Yañez, 2017

El libreto de Isella marca esa íntima relación de Gaudí con una arquitectura que es -como acabamos de ver- materia y tiempo, también en la evocación de la madre al intuir la llegada del dragón-tranvía-muerte: «¿Quién me llama? ¿Quizá sea mi madre, quizá el seno de la tierra que quiere acogerme?». Y es ahí donde la undécima ópera de José María Sánchez-Verdú comienza a interconectar espacios y momentos, mostrando la permeabilidad del tiempo, conduciendo al arquitecto, de la mano de su madre, a su niñez, «al jardín que te dio la vida». La segunda escena nos sitúa, pues, en una infancia recobrada (*temps retrouvé*) a través de un entrañable diálogo entre madre e hijo, inmersos en el proceso de descubrir la naturaleza mediterránea como potencia y embrión de un desarrollo arquitectónico en el que flores, árboles, caracolas, tortugas y hojas se transforman en tejados, columnas, casas y todo el desbordante imaginario creativo gaudiano, observado aquí en ese momento epifánico que es el descubrir la naturaleza como estructura y potencia: «Madre: Jugarás con la vida, Antoni, y tu juego estará lleno de sabiduría. / Gaudí niño: Pero para jugar quiero tener un gran jardín todo para mí. / Madre: Tendrás un jardín inmenso, donde pondrás todos los animales y plantas que quieras. Y ellos te enseñarán los secretos del mundo». Será otra figura de esta ópera, asociada al canto (los papeles de

Gaudí anciano/niño y la madre están confiados a actores), la que adentre a Gaudí en el mundo espiritual, en el movimiento y en la belleza de la proporción y el número. Es esta figura la de un ángel que pone el mundo en danza, hojeando ese «libro de la naturaleza» que sabemos será para Gaudí catálogo de formas y colores. Gran trabajo, el de todos los actores en cada una de sus escenas. No puedo dejar de señalar la luminosa aparición de Mario Sánchez Puente en su papel de Gaudí niño. El color y el candor de su voz, la entonación tan marcadamente musical, cual curvas que tan bien casan con el imaginario gaudiano y su musicalidad sinuosa, ha resultado muy sugerente. El hecho de que interprete este papel (con pasmoso aplomo y seguridad) el hijo del compositor nos sitúa, en carne y hueso, ante un proceso de descubrimiento-conocimiento-aprehensión del arte análogo al referido en la segunda escena de la ópera, convertida entre José María Sánchez-Verdú y Mario Sánchez en un descubrir, a través de su propio jardín vital, la literatura, la historia, la luz, la danza, la escenografía y la música: sustancias netamente musicales desde/con las que crear y conocer («Concibo la música como una forma de conocimiento», repite con frecuencia el compositor). Comprendido y vivido de este modo, no hemos asistido en Cuenca a un solo proceso de descubrimiento y guía del mundo, sino a dos, constituyendo un momento especialmente revelador y entrañable en su íntima esencialidad.

Y es que, a escala más concentrada, con un concepto camerístico que nos remite a trabajos escénicos previos como *Cuerpos deshabitados* (2003), *GRAMMA* (2004-06), o *AURA*, estamos de nuevo ante el Sánchez-Verdú que dialoga con las artes, los tiempos y los textos. Aquí, esa mirada al pasado no lo es sólo a la infancia del arquitecto, sino que se retrotrae aún más atrás y llega al ensemble, a través de las cuerdas, por medio de una cita esfumada, fantasmagórica (de naturaleza acústico-instrumental rugosa, improntada por lo electrónico), de la *Salve Regina*, una de las antífonas predilectas del compositor, que servirá para permeabilizar aún más el tiempo y convocar los ecos medievales que gravitan y enraízan históricamente la personalísima floración de la Sagrada Familia. Ese tratamiento esfumado de la antífona llega incluso a evocar en sus alturas desvanecidas al *Dies irae*, lo que nos remitiría a la muerte, que sobrevuela así la ópera como intuición y temor de un Gaudí intramuros de un templo que sabe no finalizará, algo más explícito en una escena tercera con un peso instrumental especialmente sólido y potente, durante la pérdida de Gaudí en sus visiones (desespero del artista y sabiduría de quien, por ello y por la envergadura de la tarea, en el propio proceso ha apurado hasta su extremo el conocimiento del tiempo). Esta tercera escena reúne al ángel y a Gaudí, alcanzada en la madurez la belleza del orden, transcendida/sublimada/realizada la naturaleza en forma artística: «Ahora el prodigio se ha cumplido. Los árboles son columnas policromas, y los ojos circulares claves de bóveda guarecidas en el vértice de los arcos, en los confines del firmamento. Dentro de esos círculos, en ovillos, se refugian luciérnagas ansiosas de luz. Cerrado y abierto forman una sola cosa»...

...ese diálogo y síntesis de 'contrarios' tiene en la tercera escena un elemento especialmente revelador, a través de la sombra: luz y sombra se con-funden e integran para generar, desde su tensión de 'extremos', la gradación cromática de todas las cosas (la luz: «primer animal visible de lo invisible», que diría Lezama Lima). El Teatro d'Ombre turinés ha llevado a cabo una dramaturgia de sombra y luz en la que, muy especialmente en este tercer acto (tras la belleza del color y la floración de una naturaleza vista desde la mirada de un niño), las formas gaudianas de madurez -escultura (más aristada) / arquitectura (más sensual)-se entremezclan y re-figuran para alcanzar una sustancia móvil: «Cada criatura cambia de lugar pero en cada lugar deja una huella. Filtrada por el crucero, con siluetas cambiantes, admiro el alma multiforme del universo. Siento el murmullo de los niños alados que lo atraviesan. Murmullos, estallidos de risa, melodías. El sonido del mundo dialogando con la luz, brota de un infinito rosario de rostros. (...) Quisiera aprehender todas las formas puras, convertirme yo mismo en círculo, parábola, espiral»... Más, alcanzado este punto, la acechancia de la muerte: «El rostro que contemplo en la capilla de la Natividad, mi rostro, el del niño que en un principio transmitía la obra, ahora aparece surcado por arrugas profundas, cruje como el papel. Siluetas de esqueleto se dibujan en el mármol. Y en torno a mí, poco a poco, la montaña de Dios se estrecha, se oscurece». La función dramática del ángel en el tercer acto es, para Gilberto Isella, una suerte de «súper ego» que acompaña al arquitecto en su madurez como artista, consolidada su estética a través de un catálogo de estructuras y colores ya inconfundiblemente personales (reflejo del palpito y el color mediterráneo, como lo ha sido en Cuenca la escenografía). Se cumple, así, la exhortación de la madre a no olvidar las formas del universo, a integrar naturaleza y arte a través de su estilización: ruptura/ensanchamiento del límite vía realización personal, proceso de conocimiento del yo, al tiempo interior y abierto al mundo, tan recurrente en la obra de José María Sánchez-Verdú (recordemos su acercamiento al concepto de límite a partir de los escritos filosóficos de Eugenio Trías).



Momento de la representación de 'Il giardino della vita' de José María Sánchez-Verdú. Arturo Tamayo, dirección musical. Alberto Jona, dirección escénica. Cuenca, Teatro Auditorio, abril de 2017 © Paco Yañez, 2017

Partiendo de ese momento de madurez, la visión de la muerte (que ya había provocado la regresión al germen del todo): el dragón acechante. Verdú, en esa seña de identidad por antonomasia del andaluz que es su fusión de música, arquitectura, espacio, luz, color, sinestesia, tiempo y palabra, introduce un elemento aglutinador de todas estas dimensiones: el movimiento. A través de un proceso de desplazamiento pautado por lo musical (musicalidad extendida a todos los ámbitos en escena como respiración compartida que propicia la interdisciplinariedad), en el final del tercer acto asistimos a dos movimientos de diversa direccionalidad que, en cierto sentido, suponen dos planos no siempre puestos en sucesión en los finales de las óperas de Sánchez-Verdú, tan marcadas por una circularidad del sonido que arrastra y reintegra esa nostalgia del material (que diría Rainer Pöllmann sobre la música de Verdú). En *Il giardino della vita*, el pasaje previo al final propiamente dicho sí convoca un movimiento circular, con soprano, ensemble y coro fluyendo en el espacio como una corriente giratoria: éxtasis místico de Gaudí aprehendido, superado y sido él mismo tiempo (momento de integración que tan rotundo se manifestaba en *El viaje a Simorgh*). Sin embargo, la ascensión final de Gaudí al escenario (por primera vez en la ópera) nos sitúa instrumentalmente ante un plano de verticalidad, especialmente acusado en los motivos del ensemble, rodeado del tañido de cinco campanas que desde los palcos crean una atmósfera-textura de reminiscencias tan cristianas (no olvidemos la honda fe gaudiana) como espirituales en un sentido más amplio (tan transversal a la música de Verdú). Ese coro de campanas-en-eco podemos comprenderlo como una nueva aprehensión de un espacio sonoro vibrátil por parte del compositor, y tiene su eco y correlato en el tañido como forma microscópica y a escala de una serie de triángulos que activan varios miembros del ensemble, de forma que lo personal y lo universal se funden en el momento de su reintegración, al abrazar Gaudí la inmortalidad siendo forma y luz puras, hundido en el capote multicolor de un bailarín que durante la ópera ha representado otra forma del alma, un vínculo entre la persona-contingencia y el arte como gran cuerpo integrado por cada personalidad, ya fuera por medio de la danza o del cuerpo del bailarín como metáfora-sombra tras el gran telón sobre el que han flotado las proyecciones visuales de los imaginarios gaudianos, así como imágenes de sus arquitecturas, rostro, firma y planos.

«El pasado debe ser transformado por el presente tanto como el presente es transformado por el pasado», sostiene T.S. Eliot en la contraportada del folleto que estos días nos entregan en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. El ya mencionado tratamiento de la *Salve Regina* es un ejemplo significativo del pensamiento de Eliot, pero lo es aún más el rigor que para con la historia manifiesta Sánchez-Verdú al volvernos a invitar a un acto creativo y estético que desarrolla lenguajes actuales de gran fuerza y vigencia. Inevitablemente, tratándose de la floración de la vegetación arquitectónica gaudiana, tenía el compositor que recurrir al formato conceptual-musical del jardín, presente en partituras axiales en su catálogo como *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), *Jardines de Adonis* (2004), *GRAMMA (Jardines de la escritura)*, *QUALIA (Jardí blau)* (2004-10), o *El jardín de las delicias* (2014-15), además de en las investigaciones musicológicas del compositor (cuyos textos sobre el jardín desde una perspectiva histórico-artístico-musical son dignos de conocer). El jardín instrumental que cultiva este *Giardino della vita* está repleto de susurros y rugosidades instrumentales, ya desde el rumor inicial en las cuerdas, indicado a media presión, sin armónicos naturales: vibración seca en progresivo disminuyendo que pone en marcha los estratos geológicos del tiempo y la materia como antesala de un Gaudí-actor de dicción neutra, prácticamente «*tonus rectus*», tal y como Verdú lo sugiere en la primera página de su partitura.

He conversado estos días de nuevo con José María Sánchez-Verdú sobre el sentido del ruido en la música actual, sobre la importancia de que esos sonidos reconcebidos sean parte del lenguaje de un compositor del siglo XXI, si bien dentro de un plano más amplio en el que se integran desde las alturas (¿cómo, si no, sería comprensible la *Salve Regina*?) a una exploración de la microtonalidad (aquí de lo más sutil y sugerente, convocando un uso muy personal de elementos espectrales). El tratamiento del sonido acústico desde un pensamiento 'electrónico' vuelve a ser marca de la casa en el ensemble (formado por piano, violín, viola -en la tercera escena desplazado junto al ángel, en la parte trasera del auditorio-, violonchelo, acordeón, clarinete bajo, saxofón alto y flauta). Su jardín de multifónicos, rugosidades, armónicos, técnicas extendidas, alturas puras y microtonales, arcos circulares, bariolage, soplo de aire con sombra, aparición de instrumentos no convencionales (como dos zumbadores a ambos lados del frontal del escenario en el citado pasaje circular del final de la tercera escena), etc., hace que la materia sonora vibre fertilizando energías y corrientes móviles entre los efectivos del ensemble, los actores, la soprano y el coro: pulsión de diferentes cualidades en cuanto a 'modernidad', pues reconoce Verdú que el uso de las voces blancas en el coro (novedad que esta ópera representa en su trabajo) es un reto complejo que lo ha obligado a una cierta sencillez y claridad en la escritura vocal que contrasta con el más moderno y aguerrido lenguaje instrumental (mientras que el papel de la soprano-ángel sí es más complejo en refinamiento, matices dinámicos, proyección sin vibrato y búsqueda de esa línea de pureza que corresponde con la dramaturgia -además de convocar ecos de otras voces de soprano, como la propia Amada en *Simorgh-*). Frente a la aparición luminosa de un coro (como la soprano, con sus textos en italiano-) que *ad libitum*, en la lejanía y de un modo difuso va creando ecos de una conciencia desdoblada desde el pensamiento de Gaudí, en el ensemble podemos escuchar un entramado menos lírico y hasta mecánico, como esos ostinatos percusivos de la pianista dentro del arpa de su instrumento para representar de un modo prácticamente programático el traqueteo del tranvía, con su ritmo imparabable y amenazante (un pulso rítmico que, en otro contexto de *Il giardino della vita* se convierte en empuje hacia los jardines del recuerdo). Se trata de sonidos que, por medio de esa 'nostalgia del material', reaparecen en distintos pasajes de una ópera cuyo final en violín y violonchelo (ahora en un agudo *sul ponticello* que desmaterializa sus rumores de tiempo en su ascesis hacia la luz) añade otra capa de circularidad, no tanto como direccionalidad espacial (tal y como antes vimos), sino en términos globales de estructura de la partitura (nuevamente con un sentido dramático pleno, pues -de un modo muy cercano a una mística tan querida por Verdú- podríamos decir que en la primera mirada de Gaudí se comprende la última, y viceversa, con todo su continuo de momentaneidades diseminadas por la ópera como organismo compact(ad)o).

Así pues, instrumentalmente reconocemos sin el menor atisbo de duda a José María Sánchez-Verdú desde el primer compás de la partitura (rugosidad-rumor que contiene proyectivamente al todo). Es éste uno de los logros mayores del compositor andaluz: el haber creado un estilo y una sonoridad tan rotundamente personales como en el ámbito del arte lo pueden ser, ya que en Cuenca nos hallamos, las obras de Millares, Chillida, Saura, Tàpies, o Zóbel. De revelar ese planteamiento tan moderno como enraizado en la historia, se encargó un Arturo Tamayo (a quien la partitura está dedicada) tan firme como en él es habitual, buen conocedor de los laberintos sonoros de un compositor del que ha estrenado algunos de los hitos de su catálogo. Ha conseguido el maestro madrileño, igualmente, un muy buen equilibrio entre el sereno y elegante canto de la soprano Marga Rodríguez y los papeles actorales de Eva Higuera, como una dulce madre, y de

un Rafa Núñez con una actuación en la que se entreveran la ansiedad, el miedo, el deseo de crear y las debilidades de un arquitecto que por sus obras podríamos creer titánico. De este modo, y unido a un trabajo escenográfico también concentrado, camerístico y rotundamente bello, se completa una ópera que Sánchez-Verdú dice cercana al melólogo y al melodrama, y que muy bien se puede acercar a la ópera radiofónica (pensemos en los antecedentes de Bohuslav Martinů, Luigi Dallapiccola, Hans Werner Henze, o Bruno Maderna), medio en el cual la claridad y la transparencia alquitaradas en este viaje a través de los jardines del tiempo, la vida y el arte podría adquirir una presencia muy adecuada (aun con el sacrificio de una parte visual tan reveladora y significativa). No nos queda, por tanto, más que seguir disfrutando, en ese u otro medio, de *Il giardino della vita*, mientras esperamos la que será duodécima ópera de José María Sánchez-Verdú, *ARGO (Dramma in musica)*, que se presentará en abril y mayo de 2018 en el Festival de Schwetzingen y en la Ópera de Maguncia: nuevos jardines sonoros que serán para la mejor ópera actual.