

## RAYO DE TINIEBLA

*Concierto del 4 de junio de 2008  
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Arcángel, cantaor  
Jordi Casas Bayer, director del coro  
José Ramón Encinar, director*

### **Mauricio SOTELO (1961): El rayo de Tiniebla**

Fijémonos bien en el título que, como pasa a menudo, lleva dentro la obra casi entera. Rayos, tinieblas y su imposible maridaje constituyen una imagen poderosa, pero además de las chispas que saltan al choque de conceptos, se reúne en torno a esta lumbre negra una extraordinaria tertulia de luminarias: Giordano Bruno, San Juan de la Cruz, José Ángel Valente, Sean Scully, Luigi Nono. Era de esperar, porque éstos, y algún otro, llevan años siendo los santos de la devoción de Mauricio Sotelo.

El “rayo” que oiremos esta tarde lleva mil quinientos años descargando golpes místicos. Lo lanzó primero el bizantino San Dionisio Areopagita, más propiamente llamado Pseudo-Dionisio, en cuya “Mystica theologia” aparece la expresión “caliginis radium”, rayo de tiniebla. La recoge un milenio después, San Juan, en la “Subida al Monte Carmelo”, aclarando que el tal rayo es «la sabiduría de Dios secreta; secreta incluso al entendimiento que la recibe». Y añade que para llegar a Dios, el entendimiento «antes ha de ir no entendiendo que queriendo entender, y antes cegándose y poniéndose en tiniebla, que abriendo los ojos, para llegar más al divino rayo». Luego volverá sobre este asunto en la explicación en prosa del verso «En una noche oscura», pero en la misma “Subida”, poco antes de mencionar el rayo negro, San Juan dice que «el alma debe ir por esta noche oscura arrimada a las tres virtudes: la fe que vacía y oscurece el entendimiento, la esperanza que vacía y oscurece la memoria y el amor que vacía y oscurece la voluntad». Resulta entonces que es el propio San Juan quien trae, reunidos en su zurrón de asuntos místicos, los temas de la conversación de hoy: noche, rayo, tiniebla y memoria. El bucle lo terminará de cerrar unos siglos después José Ángel Valente en los versos que escribió ex profeso para la ópera de Sotelo “Bruno, o el teatro de la memoria”.

*La memoria nos abre luminosos  
corredores de sombra.*

*Bajamos lentos por su lenta luz  
hasta la entraña de la noche.*

*El rayo de tiniebla.*

*Descendí, hasta su centro.*

Por otra parte, tan imposibles como esa iluminación oscura de Dionisio-Juan-Valente, son los muros de luz del pintor escocés Sean Scully, que ejercen desde hace un tiempo gran influencia sobre la música de Sotelo. No es de extrañar que este otro “Juan”, celta acuda a nuestra conseja de rayos y tinieblas, porque cada cuadro de Scully, como cada endecasílabo de San Juan, es un arco voltaico montado sobre dos polos opuestos: forma somera y expresividad profunda. La diferencia de potencial que surge de ese desnivel es gigantesca y las descargas consiguientes resultan avasalladoras. Raro es el poeta místico, el último Nono incluido, que se ha salido de esta fórmula, literalmente electrizante.

En el título están, pues, las claves poéticas de la música que vamos a oír: profundidad-sencillez, oscuridad-iluminación, subida-descenso y otras fértiles contradicciones. El “Rayo de tiniebla” de Sotelo es ese cruce de contrarios y, en la medida en que lo sea, conmoverá al oyente.

En esta obra, como en tantísimas otras de este compositor, el cante jondo asoma a cada momento. No solo en forma de aires reconocibles, sino también en el aspecto estructural (hay formas seguidilla, soleá, granaína...) y, sobre todo, en la propia concepción de la música, que sin dejar de ser culta, es decir, escrita, adquiere, por influencia del canto de tradición oral, un carácter inmediato, muy cercano al sonido en sí mismo. Sotelo lo dice de esta manera: «evoluciono, pero sigo teniendo la oreja metida en la voz del cantaor». Y también: «todo lo que hay en la partitura proviene del sonido, ha venido del oído al papel, sin especulación teórica ninguna», lo que ayuda a entender el sentido de las innumerables referencias literarias, pictóricas o filosóficas que Sotelo gusta de acumular en su obra. No es un juego de erudiciones, sino una especie de sociabilidad expresiva: en la tarea de la creación, este compositor busca la compañía de colegas, de hoy o de ayer.

En su tertulia de literatos, pintores y filósofos, Sotelo recibe como invitado de honor a Arcángel, con quien ha trabajado recientemente en múltiples ocasiones. No es solo un cantaor excepcional, sino un músico muy completo, sobre todo en sus curiosidades: se interesa por todo y se entusiasma por la creación de música nueva.

El universo de Sotelo va evolucionando, como él mismo dice, pero sin abandonar la órbita de ese sol central que es el flamenco. Los que conozcan su música notarán un avance hacia la austeridad (los sonidos ya no explotan en un “océano de campanillas”, sino que se mantienen enteros y limpios. No hay en la partitura ni un solo multifónico, lo que constituye todo un récord. Fíjense, por ejemplo, en la sencillez de la escritura del coro y verán cómo Sotelo, sin dejar de ser él mismo, está avanzando hacia la claridad. Tampoco es nada extraordinario, sino más bien un signo de los tiempos, porque casi todos los compositores, incluidos los buenos, están caminando, por un sitio o por otro, hacia la luz. El caso de Sotelo es muy especial, porque parece buscar una restauración del sonido clásico, pero sin dejar de investigar frenéticamente y sin despegar el oído de la garganta flamenca.

“Rayo de tiniebla” fue escrita por encargo de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. La partitura requiere cantaor solista, coro y orquesta y emplea como textos cantados fragmentos de Giordano Bruno, Fernando de Herrera y José Ángel Valente, además de piezas, igualmente fragmentadas, de poesía popular.

En torno al estreno de esta nueva obra, se acomodan en el programa de hoy muy poco programadas, pero de mucho interés, cada una en su mundo. “A Granada” es la pieza inicial, y la más importante, de la “Fantasía morisca” que Ruperto Chapí compuso en 1879. La obra nació para banda y fue instrumentada posteriormente para orquesta. La razón de ser de esta partitura es la misma de otras de parecido título que aparecieron en el panorama musical español de ese tiempo. Se trataba de evocar en sonidos el ambiente árabe que se respira en La Alhambra. Aquello se dio en llamar “alhambrismo” y no deja de ser una versión española del exotismo que prendió con fuerza en esa misma época en compositores de toda Europa. Los “alhambristas”, como su nombre sugiere, recorrieron esa cuerda floja estética con suerte varia. Además de este “A Granada”, y entre otras muchas composiciones, están “Los gnomos de La Alhambra”, también de Chapí, “En la Alhambra” de Tomás Bretón, “Adiós a La Alhambra” de Jesús de Monasterio y “Al pie de la reja” de Miguel Carreras. Estas piezas las recogió hace ya una quincena de años la Orquesta Ciudad de Granada (¡cuál si no!) en un disco dirigido por Juan de Udaeta y titulado genéricamente “En La Alhambra”.

Tras ese prólogo neoárabe, y después del fagonazo místico sobre la voz de Arcángel, la Orquesta de la Comunidad de Madrid ofrece un Chaikovski inhabitual que, a su manera, es también un ejercicio de estilo, como el de nuestros funambulistas con hache intercalada. En la “Suite núm. 2”, al igual que en sus tres hermanas, Chaikovski se aparta de «su búsqueda expresiva fundamental», por decirlo en palabras de Enrique Martínez Miura. Chaikovski emplea aquí la forma de “suite” a modo de reunión, no de danzas características, sino de caprichos orquestales concebidos con libertad constructiva y reunidos en series que no persiguen la disciplina sinfónica, sino el simple contraste. El propósito expresivo de estas obras parece ser el entretenimiento directo, un poco a la manera de las serenatas y casaciones mozartianas.

La “Número 2” está escrita en do mayor y está dedicada a Praskovia Chakovskaia, cuñada del autor. Se estrenó con gran éxito en Moscú en 1884, bajo la batuta de Max Erdmannsdörfer. Posteriormente ha ido perdiendo presencia en los atriles de las orquestas. El primero de sus cinco números es un “Juego de sonidos” que responde exactamente a su título y que sorprende al auditorio con una fuga inesperada. Un vals se intercala entre esta juego y el siguiente, el “scherzo burlesco”, en cuya plantilla instrumental puede incluirse, si el director lo desea, un cuarteto de bayanes, o acordeones rusos. La inspiración de “Sueños infantiles” desemboca en un torbellino titulado “Danza barroca” o, más apropiadamente, “Danza salvaje”, en el que Chaikovski cita el “Kazatchok ucraniano” de Alexander Dargomizski.

*Álvaro Guibert*