

JESÚS TORRES: LA ENTREGA SECRETA

En los últimos diez años la música de Jesús Torres ha experimentado la impresión profunda de un tiempo estético más libre; su estilo se ha precipitado hacia la claridad y su obra ha crecido en intensidad y emoción, pero ha conservado los rasgos sustanciales que la caracterizaban: la vertiente derivada de la densidad de su lenguaje, el lirismo y el sentimiento de concebir la creación a través de una implicación íntima y oculta. El fundamento afectivo y una apasionada inclinación por la poesía son poderosos estímulos que han reclamado en su catálogo la presencia del texto y de la voz, pero sin duda era un aspecto que estaba aún por desarrollarse plenamente y que adquiere concreción en dos composiciones para coro y orquesta que inauguran la segunda década del 2000: *Evocación de Miguel Hernández* y *Apocalipsis*. Estas dos importantes obras son reveladoras de la voluntad creativa del autor en los últimos tiempos: ambas muestran una depuración de sus ideas compositivas y materializan una mentalidad integradora que ha dejado atrás ciertas prevenciones estéticas.

Desde la temprana *Unidad en ella* (1996), la base de la propensión lírica del músico está en la poesía secreta y sofisticada de Vicente Aleixandre y en la fascinación por la riqueza y profundidad de sus significados. Seguramente Torres se siente “más arraigado y hondo, y además menos solo”, en compañía de los poetas. Son palabras que Miguel Hernández dedicaba a Aleixandre, “porque he sentido su corazón cercano/ cerca de mí, casi rozando el mío”. Una afinidad también estilística que aparece con todo su empuje carnal y emotivo en los poemas de guerra y de cárcel sobre los que se basa la *Evocación de Miguel Hernández*, cantata en cinco movimientos para soprano dramática, coro y orquesta cuya creación se concretó desde diciembre de 2009 a junio de 2010, año en el que se conmemoraba el centenario del nacimiento del poeta de Orihuela. Dedicada a todos los caídos durante la Guerra Civil española, su estreno tuvo lugar el 18 de septiembre de 2010 en el Teatro Principal de Alicante, con la Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid bajo la dirección de David Ethève (orquesta) y Félix Redondo (coro), y con la soprano Celia Alcedo. En aquella ocasión escribía Torres:

En 1937, en plena Guerra Civil, Miguel Hernández publica *Viento del pueblo* donde aparece la más bella dedicatoria escrita entre poetas (en ese caso a su gran amigo Vicente Aleixandre) y cuyo conocido arranque nos deslumbra: “Vicente: A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres.” Tras la muerte en la cárcel del poeta oriolano en 1942, escribe Aleixandre dos emocionados textos: el poema *En la muerte de Miguel Hernández* y la prosa *Evocación de Miguel Hernández* que termina con estas sentidas palabras: “Era confiado y no aguardaba daño. Creía en los hombres y esperaba de ellos. No se le apagó nunca, no, ni en el último momento, esa luz que por encima de todo, trágicamente, le hizo morir con los ojos abiertos.” Mi obra está compuesta en recuerdo de la profunda amistad de estos dos extraordinarios poetas.

El tono de unos versos francos y conmovedores penetra en el estilo musical de la obra que debe ser “sangre” y hondura, especialmente en el coro “guerrero”, marcadamente rítmico, del segundo movimiento. Si la parte coral tiende a la sencillez, la orquestal muestra la manera densa de Torres: en la rápida introducción del primer movimiento, *Un carnívoro cuchillo*, el músico traslada la destrucción inducida por la herida amorosa a un inicio caótico y a la cualidad masiva y romántica de la orquesta, en la que conviven con sorprendente naturalidad sonoridades tonales y atonales.

Es en el segundo número, *Vientos del pueblo me llevan*, sobre el poema perteneciente a la colección *Viento del pueblo* –llena de pasión y exaltación beligerante pero a la vez de amor–, cuando se afirma el clima dramático con la entrada del coro,

absolutamente homorrítmico, y donde está presente el acento vehemente comunista y revolucionario. Torres acude a la efectividad de una expresión rítmica y silábica, sobre sonidos tenidos del metal o sobre *ostinati* de la orquesta que progresa por semitonos. La fogosidad del discurso propicia el uso de la voz susurrada –“Quién habló de echar un yugo”– y de procedimientos sencillos de sonorización fonética, acontecimientos que aparecen puntualmente en su catálogo para voz y que forman parte de una acertada dosificación en el vivo trazo de los orgullosos pueblos de España.

La elección de los poemas conlleva una evolución en la atmósfera de la obra, desde el carácter épico de los exaltados versos de *Vientos del pueblo...* al íntimo dramatismo de *El hombre acecha*, poemario escrito durante la Guerra Civil. Este tercer movimiento es un interludio instrumental sobre *El tren de los heridos*, cuya emoción traspasa el material musical: “Detened ese tren agonizante/ que nunca acaba de cruzar la noche.” La orquesta, con la densidad del metal grave y las líneas de las cuerdas tendentes al agudo, asume el rumor sordo del sufrimiento creando una especie de magma sonoro agitado por variaciones dinámicas asincrónicas.

Con el cuarto número, *Madre España*, escrito para coro y orquesta, Torres se acerca al fin de la guerra y al sentimiento de reconciliación que Miguel Hernández expresa a través de un patriotismo de izquierdas. Un texto vibrante para el que el músico, que huye en los últimos años de la “angustia cromática” tradicionalmente asociada a un tipo de emoción intensa, dispone un lenguaje absolutamente diatónico. Se trata de un camino que abrieron obras como *Crepuscular* (2000) y que se dirige hacia la claridad de las armonías, hacia la transparencia y el establecimiento de lazos con la tonalidad. Si la parte coral es sencilla, con predominio de acordes de séptima o de acordes con notas añadidas, lo que ocurre en la orquesta, aparentemente simple, está tratado con absoluta minuciosidad en la partitura y se relaciona con las herramientas micropolifónicas de Ligeti. Torres dota, sí, a los versos de un fondo sonoro atmosférico, cósmico, universal –“Echad a las orillas de vuestro corazón/ el sentimiento en límites, los afectos parciales./ Son pequeñas historias al lado de ella, siempre grande”– pero, en su caso, la aparición de grandes bloques masivos está basada en el uso de *clusters* diatónicos. Estos grandes *clusters*, de cuarenta o cincuenta sonidos y de sonoridad suave, acogen naturalmente a las voces y van filtrándose hacia conformaciones más transparentes, a menudo hacia acordes perfectos, especialmente en los momentos de carácter popular (“Hermanos, defendamos su vientre acometido”). Son instantes de marcado romanticismo donde los movimientos cadenciales desaparecen tras el ocultamiento tímbrico de las armonías, evocando un sentimiento de contemplación. Este personalísimo tratamiento diatónico del *cluster* y la manera de clarificar el mismo da lugar a un sentido extático que se ha ido instalando poco a poco en su música y que estalla en obras donde las implicaciones personales son más evidentes. Ocurrió en *Fausto* (2008) cuando Mefisto absorbía el espíritu del protagonista; también en *El ángel*, una pieza dedicada a su hijo perteneciente a los *Cuentos de Andersen* (2006) y en *Los amantes*, dentro de la colección *Poética* (2007) donde la sustancia de los versos se trasladaba al lenguaje expresivo de los instrumentos. En *Madre España* existe también una indudable referencia personal. Para Torres, “se trata de utilizar un elemento tradicional y hacerlo *de ahora*”, un recurso que solo puede presentarse en este momento de su evolución, con la libertad de trabajar sin reservas con materiales diversos.

En el último movimiento, *Guerra*, cuyos versos provienen del *Cancionero y romancero de ausencias*, un poemario de amor y de muerte, se acrecienta el dramatismo con la aparición final de la solista. El estilo vocal es más virtuoso y tiende ligeramente hacia un perfil expresionista y atonal, lo que indica que el compositor no excluye el uso de ciertos procedimientos. Existe un hallazgo indudable en la sonoridad de Torres que

consiste en la habilidad para integrar de forma coherente el lenguaje tonal y el atonal, y ello es prueba de que existe un control global de los acontecimientos.

La entrega íntima de Jesús Torres en su creación tiene algo de impenetrable, se expone y a la vez se oculta y espera una revelación que solo se alcanza a través de la música. Su misterio armoniza con el simbolismo de los textos del *Apocalipsis*, título de la obra compuesta entre octubre de 2010 y marzo de 2011 para la 50 Semana de Música Religiosa de Cuenca, donde se estrenó el 17 de abril de 2011 con el Coro Accentus, la Schola Antiqua y el Ensemble Residencias dirigidos por Nacho de Paz. En ella se manifiesta la atracción del compositor por el misterio oculto en el mundo hermético. Torres escogió diversos fragmentos entre este relato extraño y violento, incluso terrorífico, pero resaltando el final esperanzador: “Leí docenas de traducciones y la que más me gustó fue la de Cipriano de Valera que, en realidad, era un heterodoxo, un protestante.” El carácter premonitorio y esotérico del Apocalipsis y la riqueza de imágenes contenida en sus pasajes estimularon las analogías musicales desde el punto de vista del tratamiento vocal e instrumental. La presencia mágica del número siete en el texto de San Juan encuentra su correspondencia en una plantilla compuesta por un coro gregoriano de siete miembros, dos coros mixtos de doce voces cada uno, siete percusionistas, dos pianos, dos grupos de metales integrados por dos trompetas, dos trompas y cuatro trombones más un oboe (que se alterna con un corno inglés y un oboe de amor). Estos cuarenta y nueve músicos se reparten en siete espacios acústicos alrededor del público que recibe los estímulos sonoros desde diversas fuentes y se ve preocupado por el sentido místico y profundo de la narración. La simbología atañe también a la concepción formal de la obra: siete números de unos siete minutos cada uno, con una duración total de cuarenta y nueve minutos.

Aunque la sonoridad no es, en general, violenta, la orquestación es ruda: la cuerda se evita para otorgar el protagonismo a los metales, en especial a los trombones, a los pianos preferentemente percusivos, al timbre brusco del oboe y sus parientes, únicos representantes de la familia de las maderas, y a una percusión que gime, golpea o evoca resonancias electrónicas.

Torres es un apasionado de la historia de la música, una circunstancia que resulta definitiva en la evolución de su catálogo hacia la clarificación. Movido por su inclinación musicológica, el autor determina, en la tradición de la polifonía religiosa medieval y renacentista, la aportación del canto llano original como un material básico para su composición. Asesorado por Juan Carlos Asensio, director de Schola Antiqua, se acercó a los escasos fragmentos musicalizados de este texto tardío para configurar la estructura de la obra. Así, el primer número, *Visión*, comienza con una entonación de canto gregoriano que evoluciona con la flexibilidad derivada de un sistema temporal diferente al del resto de la plantilla vocal-instrumental. El canto llano se introduce en la textura orquestal como *cantus firmus*, a la vez que dota de extrañeza e irrealidad al contexto superpuesto a las armonías imprecisas de la percusión. Si en la *Evocación de Miguel Hernández* la escritura coral tendía a la sencillez, aquí su uso es mucho más complejo y texturalmente diferenciado, circunstancia en la que colaboran los instrumentos con gran sutileza tímbrica. En *Los siete sellos*, portadores de guerra y catástrofes, Torres recurre a la inquietante superposición del canto llano sobre el amenazante material grave de metales y percusión. Las voces del coro se individualizan y expresan el misterio de un sortilegio con gestos ornamentales que son imitados por las trompetas, evolucionan hacia el hablado y por fin hacia el *cluster*, mientras el coro gregoriano permanece lejano y absorto, incorruptible. En cuanto al tercer movimiento, *Las siete trompetas*, está definido por las alternancias antifonales de voces e

instrumentos. Evidentemente, el metal tiene aquí su protagonismo; incorpora el gemido de las sordinas amplificando los ecos del *steel-drum* y ofrece un fondo adecuado para el coro, que pinta la confusión con un recitado atropellado de entradas no simultáneas: “Y en aquellos días los hombres buscarán la muerte, pero no la hallarán.”

Uno de los números más llamativos es el cuarto: *La bestia*. Los sonidos susurrantes y sin entonación de la percusión encuentran su equivalente tímbrico en los cuchicheos del coro, en el ambiente caótico y en el significado indescifrable, puesto de relieve mediante el misterio y la inquietante sensualidad de una melodía del corno inglés de aire oriental. El interés gráfico en este movimiento es claro. Como en los cuadros sonoros del *Ars Subtilior*, Torres busca la belleza de la partitura y el simbolismo estimulado por un texto cargado de imágenes. El movimiento de la bestia recorre las páginas: la escritura coral dibuja la “X” del *sex* latino, del “sexo”, del “seis” (“El que tiene entendimiento cuente el número de la bestia; porque es el número del hombre; y el número de ella, seiscientos sesenta y seis.”) La escritura es detallada, aunque el efecto es masivo y caótico. Torres confiesa la importancia del factor visual en su música, “no solo en el aspecto que se percibe en la partitura sino también en cuanto al componente atractivo, teatral del concierto” (pieza paradigmática es *Proteus*, donde el intérprete recita el poema fonético de Juan Eduardo Cirlot *Visio Smaragdina* y emplea su cuerpo como instrumento de percusión). En el caso de este número, el paroxismo alcanza al coro y el movimiento de serpiente atraviesa el conjunto de las voces, de agudos a graves, del centro a los extremos, en círculos, rodeando al auditorio.

Para el quinto movimiento, *Caída de Babilonia* (“habitación de demonios, y guarida de todo espíritu inmundo, y albergue de todas aves sucias y aborrecibles”), reserva el compositor algunos de sus procedimientos más característicos. Tras la referencia del canto llano, sobresale en este movimiento un juego irónico: un pasaje para los dos pianos en el que Torres imita la apariencia “puntillista” serial de separación de registros, pero con una armonía modal; un ejercicio que, como el uso de *clusters* diatónicos y su filtrado en acordes perfectos, da fe de la tendencia del músico hacia la utilización de prácticas de la vanguardia histórica unidas al mundo opuesto de la tradición. Más adelante, un fragmento para los pianos de cierta sonoridad “andaluza” revela el empleo de su trabajo acórdico por semitonos, un recurso que, excepcionalmente, como en esta ocasión, recuerda el modo frigio. Babilonia es el símbolo del pecado, que el texto original encarna en las prostitutas; por ello es el coro femenino el protagonista, primero con disonancias suaves, después en una gran heterofonía que, a imitación de las marimbas, se funda en escasos sonidos empleados con gran velocidad; de esta manera se desatan irisaciones y destellos, y un sentimiento extático, ensoñador y sensual. Torres ha depurado algunas de las técnicas que definían el carácter de su música y las ha integrado con coherencia en su estilo; es el caso de la escritura heterofónica, base de obras como *Tiento* (1997), o del elemento repetitivo, frecuente en sus composiciones de la década del 2000 y que ha evolucionado de forma más rica.

Si la *Caída de Babilonia* estaba reservada al coro de mujeres, en el sexto movimiento, *El juicio final*, todas las voces se unen bajo la amenaza de los metales esperando angustiadas el juicio de Dios. Frente a la heterofonía voluptuosa del número anterior, en éste crece la tensión con la acumulación de los distintos materiales: siseos agresivos de los hombres y angustiosas inspiraciones del coro femenino, la turbadora y sensual melodía oriental, esta vez en el oboe, y el uso puntillista de los instrumentos que, como confusos relojes, marcan el fin del tiempo.

El último número es *La nueva Jerusalén*, el momento de la esperanza y el más estático de toda la obra. Los dos coros, afinados independientemente por terceras para

facilitar la afinación, conforman *clusters* diatónicos que van filtrándose a través de cadencias plagales. Un pasaje del oboe de amor, virtuoso, diatónico, conduce a la reaparición del canto llano y a la presentación recurrente de la célula sobre la venida de Jesús como salvador: “He aquí, yo vengo pronto”. El final es una imagen sonora del pensamiento creativo de Torres: un gran *cluster* y su transformación en acordes perfectos, ocultos tras la tímbrica de los metales.

Jesús Torres parece haberse alejado de los grandes constructos compositivos, sean estructuras rítmicas o escalas de tipo espectral que configuraban obras como *Fugace* o *Sinfonía*, para centrarse en el sonido y en el contenido emotivo. Se trata, sin duda, de un proceso que tiene lugar tras la consolidación del oficio y de unas técnicas grabadas de forma indeleble. Con esos cimientos, Torres se siente libre para buscar la claridad, la intensidad apoyada en la densidad diatónica, la pregnancia rítmica y un concepto propio de la belleza, hacia el placer que se encuentra también en la música de nuestros días.

Belén Pérez Castillo