

# Cuaderno de viaje

## Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*<sup>1</sup>

José M. Sánchez-Verdú  
Compositor

Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf

**Resumen.** En este artículo traza el autor de la ópera *El viaje a Simorgh* una visión amplia sobre la propia obra en los distintos estratos que su desarrollo dramático expone. Se trata de una ópera no narrativa, en forma de palimpsesto, muy cercana a la estructuración de la poesía semítica e inspirada en un libro de Juan Goytisolo en el que parcialmente se basa. La obra es un gran retablo sonoro que explora temáticas y mundos enormemente actuales para el autor. La prensa mundial saludó su estreno con muy positivas críticas: “La partitura que ha compuesto Sánchez-Verdú para *El viaje a Simorgh* es, sencillamente, asombrosa. [...] Utiliza los instrumentos tradicionales al límite de sus posibilidades. Y juega continuamente con los contrastes para que la tensión y la sorpresa no decaigan. El apartado musical es el corazón de la ópera, desde el hechizante comienzo al espectacular final.” (Vela del Campo, *El País*); “Es una magnífica ópera, uno de los cuatro o cinco mejores títulos de la ópera española. [...] el Real ha vivido una de las noches de estreno más importantes de su trayectoria reciente.” (A. Guibert, *La Razón*); “Sánchez-Verdú puede ser finalmente considerado un auténtico hombre de ópera.” (M. Brug, *Die Welt*). La obra fue nominada en el apartado de “mejor estreno del año” por la revista *Opernwelt*. La dirección de escena y la escenografía fue encomendada por Sánchez-Verdú al artista catalán Frederic Amat, y las coreografías a Cesç Gelabert. J. López Cobos dirigió a la Orquesta Sinfónica de Madrid y al Coro del Teatro Real, y entre sus personajes estaban D. Henschel (Amado), O. Sala (Amada), C. Mena (El/la Seminarista), J. M. Zapata (Archimandrita), M. Pérès (Ben Sida), A. Malikian (Pájaro solitario), etc. y el Experimental Studio für akustische Kunst de Friburgo. Seis meses después de su estreno continuaban, para alegría de J. Goytisolo, las protestas de un pequeño grupo de abonados que, tal como los inquisidores de la novela y de la ópera, consideraban que su temática atacaba a las buenas costumbres y a la santa Iglesia Católica. Temáticas como el Sida o la homosexualidad se imbricaban dentro del misticismo sufí y la poesía de San Juan de la Cruz junto a la Inquisición o la persecución de los heterodoxos.

**Palabras clave.** *El viaje a Simorgh*, Juan Goytisolo, *Cuerpos deshabitados*, *Silence*, *GRAMMA*, ópera contemporánea.

**Abstract.** The composer of the opera *A trip to Simourg* describes in this article a wide vision of his own work in the different stratum of his dramatic

---

<sup>1</sup> Artículo publicado en el libro-programa sobre *El viaje a Simorgh* por el Teatro Real de Madrid (mayo de 2007). Posteriormente fue también publicado en el programa de mano del estreno de la suite realizada de la misma ópera con el título *Al aire de tu vuelo* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla (abril de 2009)

development. This is a non-narrative opera, adopting the shape of a palimpsest, very close to the structure of Jewish poetry, and inspired on a book by Juan Goytisolo, on which the opera is partly based. The work is a great altarpiece of sound that explores themes and worlds that surround the author. The world press received his first performance with extremely positive critics: “The score Sánchez-Verdú has written for “Un viaje a Simorgh” is simply amazing. [...] He uses traditional instruments with all their possibilities. And constantly plays with contrasts so that tension and surprise never decline. The musical part is the heart of the opera, from the fascinating beginning to the spectacular end.” (Vela Campo, *El País*); “It’s a magnificent opera, one of the four or five best of Spanish authors [...] *El Real* has lived one of the most important opening nights of its present development. (A. Guibert, *La Razón*); [...] “Sánchez-Verdú can now be considered a real opera man [...]” (M. Brug, *Die Welt*). The opera was nominated as Best Opening Night by *Opernwelt* Magazine. Sánchez-Verdú commissioned the Catalan artist Frederic Amat with the stage direction and the scenography. The choreographer was a Cesç Gelabert. J. López Cobos conducted the Symphony Orchestra of Madrid and the Choir of the Royal Theatre. Some of characters were D. Henschel (*Male lover*), O. Sala (*Female lover*), C. Mena (The Seminarian), J. M. Zapata (Archimandrite), M. Pérès (Ben Sida), A. Malikian (*Lonely Bird*), etc. and the Experimental Studio für akustische Kunst from Freiburg. Six months after the premiere a small group of subscribers still continued – to J. Goytisolo’s delight - the protests, acting like the inquisitors of the novel and of the opera. They considered that the topics represented were of bad taste and attacked the morality of the Holy Catholic Church. Issues such as AIDS or homosexuality were interwoven with the sufi mysticism and the poetry of San Juan de la Cruz together with the Inquisition and the persecution of the heterodox.

**Keywords:** *El viaje a Simorgh*, Juan Goytisolo, *Cuerpos deshabitados*, *Silence*, *GRAMMA*, Contemporary opera.

---

*El viaje a Simorgh* está dedicada a  
Jesús López Cobos con toda mi admiración y  
agradecimiento. Sin él esta ópera no habría nacido.  
Y gracias a él ha culminado su viaje, como los treinta  
pájaros del relato de Farid ud-din Attar (*La Conferencia de  
los Pájaros*), que también llegaron,  
y no sin esfuerzo, ante Simorgh.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Dedicatoria en la partitura de *El viaje a Simorgh*, editada por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Leipzig, París ©2007.

### Una ópera desde la literatura

*El viaje a Simorgh* es mi cuarta obra escénica y constituye, sin embargo, el primer trabajo de este tipo en el que la literatura adquiere un papel determinante. Quizás había llegado el momento de aunar mi pasión por la literatura con mi trabajo de compositor en el marco de una ópera. Las tres primeras óperas partían de planteamientos trazados desde puntos de vista dramáticos, escénicos, visuales, espaciales o hasta filosóficos muy distintos. La primera, *Cuerpos deshabitados*<sup>3</sup>, nacía de imágenes y asociaciones muy poéticas que trazaban una sucesión de cuadros y reflexiones en torno a la idea del destierro. La poética de Rafael Alberti era la base de la inspiración.

La segunda ópera, *Silence*, surgía como parte de un encargo a varios compositores y directores de escena sobre un mismo libreto de Jonathan Safran Foer por la Staatsoper de Berlín<sup>4</sup>. Describía y presentaba distintas situaciones desarrolladas a partir de una idea abstracta de huida ante una situación de privación de libertad, tomado todo desde un punto de vista muy amplio social, política y poéticamente.

Por último, mi tercera ópera, *GRAMMA (Jardines de la escritura)*, constituye una reflexión escénica, dramática y filosófica en seis escenas y una introducción sobre la escritura<sup>5</sup>. Escritura como reflexión, como espacio para la memoria pero también para el olvido, escritura como forma de poder, escritura como caligrafía, como superficie para la ornamentación, escritura como forma de transmisión de la información, incluida la saturación por su exceso, o escritura como forma mística de visión del mundo. Los textos, reunidos en un libreto propio, parten de varios autores de la antigüedad que pueden ser leídos como referencias en torno a la escritura también en la actualidad, como Platón, Homero, Ovidio, San Agustín, Hugo de San Víctor, Dante además de diversos fragmentos de la Biblia (la escritura y *Libro por antonomasia*). Esta última ópera, por su concepción dramática y su puesta en escena -que comentaré más adelante- podría ser definida como una “ópera-instalación”.

---

<sup>3</sup> Estrenada en Berlín en el Festival Ultraschall (14 de enero de 2004). Intérpretes fueron el Grupo Dhamar (violín, violonchelo, saxofón, acordeón y piano), una bailarina, una soprano y un grupo de actores. Nace de la dramaturgia e ideas escénicas de Marina Bollaín sobre la figura de Rafael Alberti y su libro *Sobre los ángeles*. Se hizo un preestreno pseudoescénico en la Residencia de Estudiantes de Madrid (29 de noviembre 2003).

<sup>4</sup> Encargo de la citada Ópera de Berlín para el proyecto “Seven attempted escapes from silence”. Se estrenó en la Staatsoper berlinesa el 14 de septiembre de 2005 por miembros de la Staatskappelle y del coro de dicha institución con el barítono solista Asav Levitin y la dirección de Max Renne. La dirección escénica fue de Juan Domínguez.

<sup>5</sup> *GRAMMA (Jardines de la escritura / Gärten der Schrift)* se estrenó en la Biennial de Múnich (Mufathalle) el 22 de mayo de 2006 como encargo de este festival en coproducción con el Luzerner Theater (que la presentaría en mayo y junio del mismo año) y la Deutsche Oper de Berlín, siempre con la Zeitgenössische Oper Berlin, que llevaría *GRAMMA* a su temporada berlinesa en noviembre pasado. En Múnich y en Lucerna fueron los intérpretes la Orquesta Sinfónica de Lucerna y solistas de este teatro suizo bajo la dirección de Rüdiger Bohn. En Berlín los solistas fueron los mismos pero esta vez con el Kammerensemble Neue Musik Berlin bajo la dirección del autor de estas líneas.

*El viaje a Simorgh*, continuando mi interés por la escena y el espacio, constituye un paso más y una visión distinta ante la búsqueda de una simbiosis con la propia literatura (*Literaturoper* en el argot germánico). El libro de Goytisolo sobre el que se alza su estructura dramática y escénica (*Las virtudes del pájaro solitario*)<sup>6</sup> es la base de un gran escenario-palimpsesto, un gran retablo sonoro, poético y teatral en el que se insertan los distintos personajes y escenas -casi como jardines- en que se despliega la dramaturgia de la obra. Naturalmente mi interés por un lenguaje renovador y que aportara una nueva y revisada visión de la tradición me iba a llevar de una forma muy directa y fructífera a la obra de Juan Goytisolo, que ya había aparecido de forma indirecta en algunas composiciones mías anteriores como es el caso de *Maqbara (Epitafio para voz y orquesta)*<sup>7</sup>.

### Inicios de una búsqueda

En verano de 2002 recibí por teléfono en mi casa de Berlín el encargo de Jesús López Cobos de componer una ópera para la programación que quería desarrollar en los próximos años como nuevo director musical del Teatro Real. Ahí comenzó y se fechó un viaje que llega a su final ahora cinco años más tarde. Lo que sí consideré en aquel momento casi ineludible para este proyecto de viaje era el citado deseo de volcar mi trabajo por los derroteros de la literatura. Durante un tiempo todo quedó abierto en la búsqueda de esos caminos de la fantasía que me hicieron escalar y descender continuamente por las frondosas ramas de ese árbol de la literatura en castellano (expresión de Juan Goytisolo) que desde el Arcipreste de Hita o Cervantes hasta José Ángel Valente o el mismo Goytisolo han acrisolado nuestra lengua y cultura. La lengua que quería usar era la mía, aunque el árabe, el latín, el hebreo, el italiano o el alemán se infiltraran y aparecieran en determinados momentos del libreto y de la ópera.

Como en un remolino que se va acelerando, en una de las vueltas centrífugas a las que estaba constantemente sometido reapareció el nombre ya conocido de Juan Goytisolo. Reencuentro casi hipnótico: se precipitó el viaje que ya había comenzado mucho antes (creo que sin yo saberlo), se abrió un nuevo camino y reencuentro con la poesía de San Juan de la Cruz y del sufismo islámico (ya presentes igualmente en varias obras mías anteriores<sup>8</sup>). Las nuevas propuestas renovadores de la obra de Goytisolo en el ámbito de la novela siempre me han cautivado. Y en unidad de intereses con él muchas lecturas y estudios de los últimos años habían frecuentado el mundo del Islam (desde hace más de doce años!), las diferentes formas de misticismo contempladas a partir del conocimiento de otras culturas y las nuevas propuestas en la novela de la

---

<sup>6</sup> GOYTISOLO, Juan: *Las virtudes del pájaro solitario*, Seix Barral, Barcelona, 1988.

<sup>7</sup> Estrenada por la Orquesta y Coro Nacionales de España en 2000 y escrita para voz de muecín (que canta en árabe textos poéticos del poeta sirio-libanés Adonis) y gran orquesta.

<sup>8</sup> Como es el caso de *Qasid 7 (Libro de las canciones)*, de 2001, para soprano y siete instrumentistas, que utiliza fragmentos místico-eróticos de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús. La parte escénica determinada para su interpretación en la partitura anticipa algunas obsesiones de espacio y movimiento que han vuelto a reaparecer siempre con mayor desarrollo en obras posteriores como *La rosa y el ruiseñor* (2005), y finalmente, como en una apoteosis, en *El viaje a Simorgh*.

segunda mitad del siglo XX de escritores como Calvino, Rulfo, Cortázar, Kundera, Tabucchi, Rushdie o el mismo Goytisolo.

En 2002 releí *Las virtudes del pájaro solitario*: sorpresa, fascinación, incredulidad ante los innumerables estratos que la novela creaba. Vinieron los primeros pasos y decisiones en cuanto al título de la ópera, personajes, orquesta... Realicé innumerables dibujos de aspectos escénicos, propuestas de formas, materiales musicales, estructura de escenas, imágenes y símbolos escénicos y musicales ... y fragmentos de un libreto... El viaje había comenzado.

### **Estructura de un itinerario místico-erótico**

*[...] la música no es una cosa que se pueda de modo natural presentar en una forma tradicional y fija. Está compuesta de timbres y ritmos. El resto es un montón de charlatanería inventada por imbéciles sin emociones que van sobre las espaldas de los maestros... La música es un arte joven tanto desde el punto de vista de la técnica como del conocimiento*  
C. Debussy

Mientras trabajaba en *El viaje a Simorgh* asistí a un proceso sorprendente: La palabra (la poética del *Cantar de los cantares*, de San Juan de la Cruz, de Ramón Llull, etc. o la prosa de Goytisolo) necesitaba manifestarse y hacerse presente sólo en toda su plenitud, nunca como algo secundario. La palabra, si aparecía, se debía escuchar y entender. Si no, salvo por mera calidad sonora de la voz o en momentos complejos por su intensidad, no tenía sentido que levantara el vuelo sobre el escenario. La palabra era de importancia primordial, y la voz, como veré después, el auténtico corazón de la partitura. En el proceso de desarrollo temporal de la obra, en ese acercamiento abismal y extático ante el encuentro final de los dos Amados y de todos ante Simorgh en la escena final, cada personaje se iba disolviendo en su propia aniquilación, de tal manera que ya incluso en el segundo acto varios personajes dejan de cantar, aunque estén presentes. Desde un inicio algunos personajes participan como espectadores y otros actúan, hecho que va cambiando de forma orgánica de escena en escena. Tal como pretende mi planificación del libreto y de la estructura escénica de la ópera, la voz y la palabra están y quedan en potencia de ser escuchadas. Pero, como en muchas manifestaciones místicas, el lenguaje no llega a ser suficiente para expresar y transmitir los distintos estados de plenitud y de éxtasis. Por eso la ópera, formalmente, va creando una disolución paulatina de sus personajes (y de la voz) hacia esa unidad final que culmina en la danza extática de los derviches, en la música y el movimiento, en la zozobra del aceleramiento extático en círculos que se expande por todo el teatro ante la presencia de Simorgh y la transfiguración final de La Muerte sobre el escenario. Sólo el sonido, la música danzada y la luz (*Elogio del espejo* es el título de la última escena) son capaces de transmitir ese estado de conciencia y éxtasis final.

La articulación formal del libro en seis capítulos la amplié en mi libre adaptación a catorce escenas (número místico también por excelencia), siete en

cada uno de los dos actos de que consta la estructura de la ópera. Varios interludios y una introducción articulan además esta concepción escénica y musical. Esta estructura dramática expandía y contenía a la vez el libro de Goytisolo y todos los estratos que consideré imprescindibles para la obra. Los títulos que creé para cada escena portan una carga de significación primordial enormemente importante dentro de todo el viaje, en primer lugar para la propia música. Es curioso que esta estructura se mantuvo casi inalterada desde el inicio del trabajo.

La introducción y los varios interludios crean un contraste en el ritmo y el flujo de la música. Esta pulsación íntima del sonido, portando la palabra con la voz, el movimiento, estados de ánimos y asociaciones que siempre busco en mi música, es la verdadera espina dorsal invisible de toda la ópera. Entre las escenas se producen destacadas relaciones de rima o de transformaciones paulatinas de un mismo escenario (*El balneario – Barzaj – La peste*) o rupturas brutales (*La peste – La biblioteca*), tanto en el aspecto dramático y musical como en el escénico derivado. Su estructura asemeja un recorrido a través de distintos jardines que se van atravesando: algunos se presentan y vuelven de nuevo, otros nos sumergen en nuevos paisajes, desiertos y junglas de nuestra imaginación: casi como un trayecto vital, un éxodo o una migración a través de los parajes del deseo y la búsqueda junto a la persecución, la censura, la ortodoxia y todas las formas de opresión que determinan el camino de espinas de los personajes de Goytisolo hacia esa liberación final que sólo ante Simorgh parece ser posible. Los “apestados” (por la enfermedad de las dos sílabas nunca citada, o por la osadía de la heterodoxia) comparten el suelo de la tierra mientras trazan su vuelo hacia el lejano Simorgh.

La estructura dramática general que he creado y su libreto están íntimamente unidos a lo musical; no pueden ser independizados o separados. Gestos, movimientos, textos, voz, sonido y espacio interactúan en cada instante de la partitura. Y esto hasta puntos muy pensados y complejos escénicamente en los que hay una interrelación muy concreta y necesaria entre escena, danza, movimientos y música (como son los casos de la escena 1 *Descenso al paraíso*, cuando La Muerte y la orquesta descienden paralelamente en el descenso por la escalera, la escena 5 *Sulamith* con los movimientos y gestos sonoros del coro, o sobre todo la 11 *Auto de fe* con la enorme y parca coreografía del coro en torno al Joven Señor Mayor). Soy consciente de que tanto Frederic Amat como Cesc Gelabert -dos lujos para este proyecto- desarrollan su enorme potencial creativo sobre unas bases que en algunos casos dejan poco margen de maniobra. Quizás puedan plasmar en esos momentos de reducción de libertades algunas propuestas interesantes y arriesgadas por su novedad en cuanto a la escena y la danza.

El riesgo y sagacidad que Goytisolo me pidió desde muy temprano para la realización de un “libreto” me ha lanzado además a expandir musical, escénica y literariamente el gran palimpsesto de *Las virtudes...* con autores, textos y

personajes nuevos. La figura destacada del violinista<sup>9</sup> sobre el escenario así como la del bailarín solo representan (como pájaros solitarios) distintas plasmaciones del desdoblamiento de la figura del Amado. Crean en la estructura de la ópera contrastes que enriquecen el ámbito y personalidad de algunos personajes y el desarrollo dramático de las catorce escenas que son interpretadas sin interrupción. El retablo de Goytisoló en *Las virtudes...* lo amplíé además con nombres muy amados y frecuentados por mí como el poeta sirio-libanés Adonis, la poética de Raimundo Lulio (con su *Llibre d'amic e amat*), Fray Luis de León (su traducción del *Cantar de los cantares*), Leonardo da Vinci (*Sul volo degli uccelli*) o Paul Celan una vez más<sup>10</sup>. Aparecen además textos de Erasmo de Rotterdam (*Moriae incommiun*) y de Fray Nicolás Eymeric (*Directorium inquititorium*). Fragmentos del *Índice de libros prohibidos* por la Inquisición, del *Libelo* de Valladolid contra el citado Erasmo o de las *Actas de Castilla* conviven con instantes musicales en los que el sonido de ese momento histórico (caso del *Miserere*) interactúa, por ejemplo, con la aplicación de la “disciplina” a San Juan/Amado en su celda (se solía entonar un *Miserere* en estos casos), o con la frase del *Cantar* “Nigra sum sed formosa” del motete de Victoria que con las *viole da gamba* acompaña el encuentro amoroso de los dos Amados. En esta ópera he plasmado un gran entramado de interrelaciones en muchos niveles que en muchos casos no son fáciles de percibir. Pero están y dotan de contenido semántico y simbólico toda la partitura.

### **Iniciando el viaje**

Crear una obra escénico-musical es un trabajo complejo y largo que debe exigir el máximo de rigor y reflexión. Son muchos los elementos e ideas que se ponen en juego. Imagen, movimiento, gestualidad...; y sobre todo sonido, espacialidad, figuras perceptibles... y palabras, ideas, formas de conocimiento. Tras varios siglos de existencia del género operístico, la historia y el conocimiento se han hecho también compañeros de viaje de la voz, de la escena, del espacio y del espectador. Como renovación de todas las formas de teatro musical se han creado y abierto muchos nuevos caminos. Encontrar y plantear propuestas renovadoras o reflexiones referidas a la relación espacio, sonido, voz y público, por ejemplo, eran ya planteamientos presentes en mi obra desde tiempo atrás. En mi citada tercera ópera *GRAMMA (Jardines de la escritura)* la orquesta y el coro se posicionaban de una forma determinada en el espacio y el público interactuaba como “lector” en una inmensa instalación que transformaba todo

---

<sup>9</sup> El violín lo he elegido como instrumento protagonista sobre la escena por dos motivos. Uno de orden práctico: este instrumento permite a su ejecutante moverse y desplazarse por el escenario e interactuar con los bailarines en sus primeras cuatro participaciones de una manera muy cómoda y ágil, cosa que no es posible con muchos otros. Pero el motivo principal de la elección del violín nace por ser uno de los instrumentos que mayor integración y expansión ha tenido en muy diversas culturas musicales del mundo. Presente en casi todas las culturas fuera de Europa, el violín es uno de los reyes de los instrumentos en la música de casi toda la India, pero sobre todo se ha convertido en uno de los instrumentos principales en gran parte de la música del Islam, en concreto en todo el Magreb. Esta forma de convivencia y adaptación me parecía muy sorprendente y enriquecedora tratándose de un libro y una ópera que plantean temas de integración, tolerancia e interculturalidad.

<sup>10</sup> Ya apareció este poeta en mi obra *Tenebrae (Memoria del fuego)*, de 2003-2004, que ha sido incluso el germen básico de la escena 12 de *El viaje a Simorgh*.

el espacio en un *scriptorium* medieval: los intérpretes se situaban en varias plataformas justo por encima del público (los solistas y el recitador todavía más lejanos); y toda la escenografía se desarrollaba en ese teatro de la imaginación que un libro desplegaba sobre la pequeña mesa y bajo la lámpara de que cada oyente disponía. El espacio se doblegaba a una concepción radicalmente distinta del binomio escena-público, y cada persona del público participaba individualmente como personaje del *scriptorium* de esta ópera-instalación, como la he llamado al inicio de estas líneas. Al final de este ritual en torno a la escritura cada persona había vivido dentro del sonido de la orquesta y de la voz una nueva experiencia de escucha y se llevaba a casa un precioso libro (escena real de la obra) con muchos tipos de escrituras, entre ellas la “escritura” digital que recogía un CD con la grabación de la música de toda la ópera. Naturalmente esta concepción musical y escénica conllevaba la previa selección de un lugar adecuado para realizar la instalación descrita, cosa difícil de hacer a veces en algunos teatros tradicionales<sup>11</sup>.

En el Teatro Real no me planteé una realización escénica de ese grado de subversión y radicalidad, pero sí trazar un camino inverso: convertir todo el espacio (no sólo la escena sino el teatro completo) destinado a *El viaje a Simorgh* en una gran caja acústica, en un gran espacio para la poesía y la imaginación en el modo en que he desarrollado la concepción dramática de toda la ópera en cuanto al sonido, el espacio y los puntos de emisión, sea con instrumentos acústicos, con las voces o con la electrónica en vivo.

Iniciar esta andadura tan exigente y no exenta de riesgos me llevó a determinar, en base a mi música y al contenido dramático y las peculiaridades que estaba trazando en la ópera, una serie de nombres que deseaba me acompañaran en un viaje tan especial y duro. Sólo puedo agradecer la absoluta libertad y aceptación que el Teatro Real me ofreció continuamente a mis propuestas para crear un equipo para este viaje, desde la escena y la coreografía hasta gran parte de los cantantes y solistas instrumentales.

## La voz como corazón de la partitura

*El canto es, simultáneamente, la más carnal y  
la más espiritual de las realidades. Aúna alma y diafragma*  
G. Steiner

*La invención de la melodía es  
el supremo misterio del hombre*  
C. Levy-Strauss

La dificultad de escribir para la voz en la música actual tomó una nueva luminosidad en mi propio trabajo cuando conocí frases tan significativas como

---

<sup>11</sup> En el estreno suizo de *GRAMMA* toda la instalación se realizó sobre la propia escena del Teatro de Lucerna, quedando el resto del teatro (de estructura tradicional) cerrado por la cortina de fuego. El público -por primera vez para muchos de los asistentes- entraba y se situaba “en la escena” para asistir a esta producción.

las dos que abren este epígrafe. Además, el largo acercamiento que he realizado a la música de otras culturas, principalmente a la del Magreb y Oriente próximo, me ha ofrecido otras formas de tratar la voz, con modos más fisiológicos y otro tipo de riquezas distintas a la voz tradicional de la ópera del XIX y gran parte del XX. La voz de impostación típica del Islam (Magreb y cercano Oriente principalmente), sobre todo la nacida de las distintas escuelas de almúedanos de este Oriente próximo (Siria, Egipto), me han abierto nuevos campos de expresividad en los que ni la amplitud y homogeneidad de la tesitura ni la pureza de emisión son las bases principales de la voz, como sí lo son en el *belcanto*. Este ha sido uno de los motivos de mi trabajo conjunto desde hace muchos años con cantantes como Marcel Pérès<sup>12</sup>.

Otro tipo de canto es el tratado de forma cercana a la música de Monteverdi, enriquecido con gestos de aire con el diafragma (espiraciones o inspiraciones etc.) y otros modos muy personales de tratar la voz. Se trata de voces de mucha expresividad, con líneas clarísimas y sin vibrato. No es extraño que uno de los personajes (El/La Seminarista) tome la voz de un contratenor y que algunas articulaciones de la música antigua estén presentes. Dentro de esta amplia paleta expresiva de tipos distintos de canto (adsritos a personajes concretos directamente) conviven formas muy especiales de gestos, emisiones sonoras, etc. que se salen del plano del canto puramente y atraviesan esa frontera de lo fisiológico, de lo corpóreo. Y es que en mi música está muy presente el cuerpo, en comunión plena con la entidad y simbología que pueda tener un personaje concreto. Respiran, sus corazones laten, sienten... y todo esto queda en la voz marcado como si fuera un sismógrafo.

### **Más allá del espacio tradicional de una ópera**

El espacio del Teatro Real se debe transformar en muchos momentos de *El viaje a Simorgh* en una auténtica caja de resonancia. Las distintas transformaciones de la electrónica en vivo estudiadas y realizadas durante varios meses en el *Experimental Studio für Akustische Kunst* de Friburgo<sup>13</sup> ofrecen especiales formas de reparto, movimiento, multiplicación, distorsión o expansión del sonido desde distintos puntos del espacio arquitectónico: el espectador ya no queda exclusivamente confrontado con un solo foco sonoro reconocible y esperable, sino que la multiplicación de focos y las distintas transformaciones en vivo enriquecen y amplían la percepción y la escucha tradicional; el público puede vivir ya no como auditor lejano del sonido, sino dentro de él y de algunas nuevas propuestas expresivas.

---

<sup>12</sup> Este uso de la voz de un almúedano o muecín ha estado ya presente, antes de esta ópera, en obras como *Rosa de alquimia* (1999) o en *Maqbara* (2000). En otras como la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (para coro y tres instrumentistas, 2001) tal interés aparece plasmado en la voz de varios solistas del coro que definí en la partitura con la denominación de *quintizans*.

<sup>13</sup> No puedo aquí más que citar y agradecer el trabajo de colaboración y de esfuerzo productivo que Joachim Hass y Gregorio García Karman, expertos de este *Experimental Studio*, han realizado para plasmar mis ideas e intuiciones con la electrónica en vivo de *El viaje a Simorgh*.

Además de la concepción de distintos espacios virtuales en la realización musical (a través de la orquestación por ejemplo), he desarrollado también una interacción del espacio con la música de forma muy concreta. Por un lado un violín solista actúa sobre el mismo escenario; también en escena, tres *virole da gamba* aparecen creando nuevas perspectivas y planos ya no sólo musicales sino también espaciales e intertextuales<sup>14</sup>. El coro varía continuamente su ubicación en la ópera, ocupando espacios muy distintos a lo largo de ella (fuera de la escena, sobre ella, amplificado y proyectado de modos diversos etc.). Finalmente, siete instrumentistas (cuatro trompetas y tres trombones) amplían en la última escena los focos sonoros del foso y los distintos emplazamientos sobre la escena: ocupan la parte alta del teatro, creando círculos sonoros que se van acelerando paralelamente a otros elementos de la escena como la coreografía. La electrónica en vivo, junto a todo lo anterior, cumple un papel fundamental en cuanto al uso del espacio, destacando en el final de la ópera entre otras cosas la participación destacadísima del saxofón bajo desde el foso o la inmersión de todo el teatro en una danza circular que se va acelerando.

### Personajes en el viaje

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita*  
Dante

Los personajes de *El viaje a Simorgh*, como en *Las virtudes del pájaro solitario*, se desplazan por distintas estaciones a lo largo de un itinerario, un camino, concepto místico nada extraño al sufismo (la “vía”) y a otras formas de espiritualidad, presente de una u otra forma también en Occidente. La *Divina comedia* no haría más que utilizar esta forma simbólica (y otras) para desarrollar su maravillosa estructura<sup>15</sup>. A lo largo del viaje de la ópera y pese a las moderadamente breves intervenciones de muchos de estos personajes, cada uno de ellos posee un perfil muy marcado y diferenciado por el modo de cantar, sus ritmos y el “aura” de la escritura vocal que desarrollan. A ello se suma naturalmente todo el trabajo visual de escena, vestuario etc. Amado y Amada, desde el inicio, despliegan un estrato fundamental de la ópera: una búsqueda constante y no lineal que nace de los enigmáticos versos empapados de la tradición semítica del *Cantar de los cantares* y de la nueva reencarnación poética posterior que realiza el santo de Fontiveros en su *Cántico espiritual*. Esa tensión de la búsqueda y acercamiento hacia la unión final es trazada por estos dos personajes (soprano y barítono) a través de numerosos pasos desde extremos opuestos de la escena, muy lentamente. No hay que reiterar el

---

<sup>14</sup> Aunque no reconocibles claramente, varias citas y transformaciones musicales de materiales históricos aparecen en la partitura de *El viaje a Simorgh*. Aparte de la referencia destacada a la música del Oriente próximo y del Magreb por medio de la figura de Ben Sida, en otros momentos es la música de Tomás Luis de Victoria –contemporáneo de San Juan de la Cruz en la España de finales del XVI– la que se transpira como en un nuevo nivel en la partitura, tanto a través de El Archimandrita y el Coro como de las ciudades *virole da gamba*.

<sup>15</sup> Muy interesantes son estudios como el de Asín Palacios en torno a la *Divina comedia* y la influencia islámica. Véase ASÍN PALACIOS, Miguel: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Hyperión, Madrid, 1984.

componente a la vez místico y erótico que adorna esta búsqueda de la unidad con el otro. Su vía de acercamiento y consecución de la unidad se desarrolla a lo largo de toda la ópera paralelamente a todos los otros niveles en que se mueve su desarrollo dramático, que es también, como el *Cantar* bíblico, de carácter no lineal. Sin ninguna duda el personaje del Amado (barítono), reencarnando la figura de San Juan en hechos biográficos y en su fuerza mística, es el protagonista de la dramaturgia. La Amada (soprano), junto a él, comparte el mismo espacio de búsqueda y deseo, desde la distancia inicial (*Memoria del agua*, escena 3) hasta la unión mística y erótica (*La rosa y el ruiseñor*, escena 13).

Tres personajes circundan a la pareja central Amado-Amada, desarrollando las características propias que Goytisolo moldea siempre en formas ambivalentes y duales en su libro. El Archimandrita, Ben Sida y El/La Seminarista son tres antagonistas que acompañan la acción no lineal del libro creando imágenes muy claras en su trayectoria de sus distintas personalidades. Ben Sida, voz de impostación árabe, interpreta y canta textos en muchos casos en lengua árabe, buscando más allá de los versos del *Cántico espiritual*; El/La Seminarista (contratenor) sube en su registro extraño a cotas de sensibilidad o parodia muy expresivas, siendo su muerte en la escena siete uno de los cúlmenes principales de toda la ópera; el Archimandrita (tenor), jugando con las ambigüedades citadas (obispo lascivo travestido y cosas así) toma un papel a veces cercano a Don Blas y Doña Urraca; su ambigüedad y ortodoxia superpuestas nos garantizan un personaje conflictivo y muy sugerente.

Don Blas y Doña Urraca aparecen siempre juntos: representan la intolerancia, la ortodoxia, la persecución y la censura, y a fin de cuentas cualquier forma de inquisición. Don Blas, en su figura de actor, posee la voz de todas las posibles figuras inquisitoriales que siempre y hoy en día han existido. Su voz, mediante transformación electrónica, es multiplicada y proyectada, como si fuera la voz de uno y de mil inquisidores: es en muchos casos la masa y la sociedad que oprime, tiraniza y prejuzga. Doña Urraca (soprano) desarrolla un papel que transmite temor, arrogancia e intolerancia; ambos personajes se complementan perfectamente con sus papeles.

La Muerte, el Joven Señor Mayor y La Doña son otros compañeros de viaje muy destacados. La primera, como actriz, por su papel importantísimo en el inicio de la ópera (con su terrible descenso al *hammam*) y el cierre de toda la obra en su impresionante transfiguración en la escena final. El Joven Señor Mayor (barítono-bajo que reencarna un personaje en la biografía de Goytisolo), adquiere un papel cercano a un trovador, a una voz que canta en mallorquín los versos de Lulio; es el intelectual perseguido, el amante del libro que debe esconderse. La Doña, voz grave de mujer, nos sitúa ante la dueña del prostíbulo, la supervisora del reino en la tierra de todos los demás pájaros en el viaje.

### **Llegada ante Simorgh**

La esencia de *El viaje a Simorgh* viene determinada por un recorrido a través de varias escenas por parte de los personajes de la novela de Goytisolo. Éstos crean diversos estratos de significación y simbólicos que acompañan la trama palimpsestosamente no lineal y enormemente rica en significados. Tanto la novela como por supuesto la dramaturgia que he creado en la estructura escénica y musical de la ópera despliegan un gran palimpsesto en el que confluyen distintos estratos independientes que interactúan continuamente. La llegada ante Simorgh en la última escena representa la plenitud de la unión entre los dos Amados. Tras la unión místico-erótica de los dos Amados la palabra ya no es necesaria: todos los personajes (los treinta pájaros sobrevivientes –“simorgh” significa treinta pájaros en farsí) se dan cita en la escena catorce contemplando la figura mística del Simorgh y la transfiguración final de La Muerte sobre el escenario.

La obra constituye un desplazamiento, un éxodo, una búsqueda en la que los lugares, tiempos y personajes de la novela de Juan Goytisolo recorren las etapas o jardines que trazan las aves del relato sufí de Attar en el camino hacia Simorgh, ese ave mística, ese rey buscado. En la unión mística final la plenitud produce la revelación: cada una de las aves ha llevado el Simorgh en sí misma, el viaje ha sido un viaje interior, en plena comunión con el sufismo. En el camino está la poesía de San Juan de la Cruz, el gran poeta sufí del occidente cristiano, que convive con las voces poéticas de otros grandes poetas de las tradiciones persa y árabe.

*El viaje a Simorgh* constituye, en definitiva, una propuesta arriesgada y llena de aventura a partir de la inventiva de Juan Goytisolo y el mundo sonoro y espacial que imaginé sobre ésta, creando un retablo en el que confluyen en su alrededor numerosas disciplinas artísticas que alimentan la creación de un recorrido integral. Las artes plásticas, la danza, la arquitectura y las nuevas tecnologías interactúan con una música que ha nacido y crecido pensando en ellas.

Berlín/Madrid/Friburgo, abril de 2007