



*Delirio a dos*

Diálogo entre Daniel Sarasola, autor del texto, y Ramón Paús,  
autor de la música de la ópera *Aprendizaje de la noche*





**Ramón:** En el origen éramos tres amigos, Rosa Kraus, yo y tú, Daniel. Recuerda: nos apetecía emprender una aventura musical que cristalizara en una ópera de largo aliento en torno a un personaje hispánico. ¿Por qué Juan de la Cruz como figura central?

**Daniel:** Porque Juan de Yepes, nombre original de este hombre de ascendencia morisca por parte materna y judío converso por la vía paterna, se convierte en modelo ético y artístico en un mundo de mediocres y corruptos.

**Ramón:** Porque siendo pobre de solemnidad se labra una educación y se hace a sí mismo.

**Daniel:** Porque bajo el nombre de Juan de la Cruz construye, en el marco de la reforma del Carmelo descalzo iniciada por Teresa de Jesús, una moderna concepción de la religión que rechaza los formulismos huecos de la iglesia oficial y el latín como lengua de comunicación, decantándose por la lengua romance y una vía de relación del individuo con su Dios, basada en la experiencia personal y en el desasimiento del mundo sensorial y material.

**Ramón:** Porque aprende a sentirse «nada» para ser capaz de hacerlo «todo», construyendo una fe como aprendizaje de la noche en la que no se puede decir nada de Dios, ni siquiera que existe.

**Daniel:** Y tras la relectura de su obra y mucha investigación sobre su vida, surge este texto escrito en verso, que, al intentar incorporar personajes complejos y situaciones teatrales, ha alcanzado dimensiones extraordinarias para una ópera de nuestro tiempo. ¿Cómo te has enfrentado a la composición de una partitura, aún inconclusa, que superará las dos horas y media de duración?

**Ramón:** Desde el compromiso radical con los significados profundos que habitan el libreto y dejándome llevar por la «música – ritmo» de las palabras. Todo ello te lleva en volandas: uno solo debe no tener miedo a iniciar un ascenso, aunque no se tenga ni idea de las condiciones técnicas del vuelo.

**Daniel:** ¿Qué te decidió a aceptar el reto?

**Ramón:** Es imprescindible enamorarse del texto a nivel literario y estético. Sobre todo, porque esta ópera privilegia algunos hechos poco transitados hasta ahora: por ejemplo, la influencia arábigo-mudéjar que Juan recibe por vía materna, se trasluce en el valor simbólico del agua que impregna los escritos de Juan y el texto de *Paivaje del agua* del prólogo, que reaparece con variaciones en la *Noche segunda* que cierra el drama. También me ha interesado que tu versión subraye que los impresio-

nantes versos de Juan, al igual que muchas obras maestras de la poesía universal, fueran inicialmente concebidos para abrir a sus seguidores vías de investigación sincera sobre uno mismo, previas a una necesaria aprehensión personal y comprometida del más allá.

**Daniel:** ¿Y la relación entre Teresa y Juan?

Ramón: Esa es la otra vena espinosa y polémica que suscita mi interés: no fue todo lo feliz que puede parecer. Teresa, de origen burgués, dejó abandonado a su suerte a Juan en determinado momento sustituyéndolo por otro carmelita con mayor influencia política y económica.

**Daniel:** Para escribir el texto he partido del drama simbolista a la manera del belga Maurice Maeterlinck: me interesaba la repetición como fundamento de la estructura del diálogo, considerar que los propios significantes de las palabras se comportan como emisión fónica; es decir, como notas musicales. Y que, como tales, poseen cualidades físicas que despiertan emoción y sentimientos con independencia del significado. Esto ya entraña construir un texto-partitura que he sustentado en figuras de repetición de fonemas y estructuras sintácticas como la aliteración, el paralelismo, la anáfora, la epífora, la anadiplosis o la epanadiplosis. Estrofas de origen árabe, como el zéjel o el villancico, me han inspirado la versificación del *Prólogo* y la *Primera jornada*, así como en la *Segunda* hay adaptaciones de la lira y la silva, la décima, la redondilla o el romance, hasta desembocar en un verso libre de la *Tercera jornada* que, en ocasiones, no renuncia a la rima. ¿De qué premisas musicales has partido tú?

**Ramón:** De ninguna, salvo el ponerme a la grapa del texto sopesando qué tipo de lenguaje (tonal, polimodal, atonal, pandiatónico, poliacordal, etcétera) era, según mi entender, el más apropiado para cada momento del discurso dramático. Algo esencial ha sido preservar en todo momento las líneas de canto, una melodía puede tener un dibujo modal, serial o quizás palindrómico pero en ningún momento, por abstracta que sea, tiene que dejar de ser *cantabile*, eso para mí ha sido una cuestión irrenunciable.

**Daniel:** ¿Puedes ser algo más preciso?

**Ramón:** Bueno, pero me haces entrar en honduras técnicas que tal vez resulten oscuras. Puedo precisar algunos puntos de partida que me han servido para implementar algunas ideas musicales. A saber:

ARMÓNICO: Cuando el punto de inicio ha sido el armónico, ya sea bien a través de una progresión modal, politonal, polimodal, pandiatónica o de cualquier otra índole. Dicha secuencia armónica se ha ido repitiendo

a lo largo de una escena, algunas veces con transportes que siguen secuencias palindrómicas. Sobre esta argamasa armónica se han ido depositando las melodías con los textos en su grupa.

INTERVÁLICO: Otras veces he partido de las diferentes alturas interválicas que me suscitaban las palabras contenidas en un verso concreto; esto ha generado unas líneas melódicas muy pegadas al texto y al color de la voz del cantante encargado de poner en pie dichas melodías. A partir de aquí he tensado dichas melodías al calor de diferentes materiales armónicos, con el único propósito de ubicarlas dentro de un contexto dramático.

PERCUSIVO: En otras ocasiones han sido determinados ritmos generados por la sección de percusión, los cuales iban subrayando una situación concreta del libreto. Dichos ritmos – situados en la parrilla de salida de una nueva idea musical - han condicionado, como una horma, todas las líneas de canto tanto del coro como de los solistas, así como el modo de distribuir los acompañamientos.

MISCELÁNEA: Cuando la idea musical ha sobrevenido como una mezcla, en diferentes proporciones, de las anteriores acotaciones.

**Daniel:** ¿Qué criterios has utilizado para decidir qué tipo de voces tienen las tres edades de Juan, que provocan sus desdoblamientos en Juan Muchacho, Juan de la Cruz y Juan Viejo?

**Ramón:** Los colores de las voces de Juan de la Cruz en los diferentes períodos de su existencia han sido elegidos, tanto por las experiencias de vida acaecidas en dichos períodos, como por el registro físico que suelen tener las voces de los hombres en esas épocas concretas de la vida:

*Juan Viejo*, en su jergón de muerte, comiéndose los papeles que podrían delatar a sus amigos frente a la Inquisición, me sugirió la necesidad de dotarle con una voz de barítono, grave pero flexible, de un color ocre, pero que fuera capaz de sacar adelante con elegancia melodías en perpetuo estado de cambio y transformación.

*Juan Muchacho*, de estatura breve, enjuto y nervioso debería ser capaz de llegar con facilidad y limpieza a los agudos (La y la bemol agudo) que deberá cantar con timbre cristalino en el *Paisaje de Agua*. Fue por eso que tomé la decisión de elegir un *tenore di grazia*, un tenor rossiniano, lo que en castellano se suele conocer como tenor lírico ligero. Una voz transparente y luminosa como el agua, pero también capaz de bajar con prestancia a los registros medio-graves.

*Juan de la Cruz y Fray Juan de Santo Matía* asumen ambos la voz de tenor dramático. Se trata de un registro que es poderoso en su parte central, nos va a venir bien para que la voz de Juan de la Cruz sea capaz de emerger por encima de una densa orquestación. En el terreno dramático, se trata de un color vocal adecuado para responder a las numerosas humillaciones de las que Juan es objeto. El hecho de que sea una voz poderosa en el centro, con graves pero no exenta de agudos, nos ayudará en la credibilidad de las escenas donde Juan de la Cruz intenta elevar la conciencia de las monjas utilizando sus propios poemas para ello. Fray Juan de Santo Matía, universitario de sólida formación e interesado en la relación con el más allá, también va a beneficiarse de las bondades del registro de tenor dramático.

**Daniel:** ¿Y para las voces del resto de los personajes solistas?

**Ramón:** Para *Catalina*, la madre de Juan, de origen mudéjar y responsable de la transferencia de la cultura árabe y sufí a los poemas de Juan de la Cruz, personaje que aparece bajo forma espectral e interviene dando consejos y advertencias a Juan, consideré que iba a encajar bien en una voz grave de mujer, cálida y protectora, como es la de contralto.

Para *Teresa de Cepeda y Ahumada*, necesitaba una gran voz, no excesivamente aguda, con graves plenos y agudos mantenidos: elegí la de mezzo soprano dramática. En definitiva, una voz plena capaz de soportar sobre su timbre tanto la creación de una nueva Orden, como el hecho de abandonar a su suerte a quien más le ayudó en dicha tarea.

*Niccolò Doria*, padre general genovés de la Orden del Carmelo, que convocó en Madrid el Segundo Capítulo General en junio de 1591 para revertir la reforma teresiana, (que otorgaba libertades a las monjas jamás antes concedidas), requería, como gran traidor, una voz poderosa y profunda, la más grave de todas, la de bajo, a ser posible la de un bajo profundo capaz de las notas más lóbregas y cavernosas. Aparece este personaje como visión apocalíptica, unida su aparición a recuerdos dolorosos, como fueron la degradación y humillación de Juan de la Cruz. Nunca mejor voz que la de bajo para encarnar cometidos tan siniestros.

Para *Fray Diego Evangelista*, el ejecutor de las maquinaciones de Doria, el torturador de Ana de Jesús, pensé en una voz ambigua como la de contratenor (similar a la de los antiguos *castrati*, que no es propiamente de hombre ni de niño ni de mujer) y con un potente registro agudo de cabeza podría bien encarnar el color vocal de este personaje inseguro, vengativo y torturador. Y para *Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, opté por una voz intermedia de hombre, como es la de barítono para encar-

nar a este apuesto y aprovechado carmelita, que sustituye a Juan en el corazón de Teresa.

**Daniel:** ¿Y para Ana de Jesús, la joven priora del convento de San Salvador de Beas?

**Ramón:** Ana de Jesús se pone con sus monjas a disposición de Juan, a fin de que éste pueda mejorar sus procedimientos. Mujer ávida de conocimiento y de nuevas experiencias espirituales, Ana de Jesús salvó, de las garras de la Inquisición los escritos de Juan, llevándolos en sus alforjas en su huida a Francia. Para ella he decidido el timbre lleno y claro de una soprano lírica, ningún color mejor para esta mujer clara, valiente y leal.

**Daniel:** El coro es crucial. Dramática y musicalmente hablando...

**Ramón:** Sí, no puede ser un grupo de voces neutro que responde a la acción dramática. Entre otras cosas, porque va asumiendo diferentes identidades colectivas, como la de vendedores de la plaza de Medina del Campo, la de enfermos sifilíticos del hospital, la de la congregación de monjas del monasterio de la Encarnación de Ávila, la de los hermanos mitigados de Toledo o la del convento de descalzas de San Salvador de Beas. Además, algunos solistas ocasionales emergen de esta formación. En otras ocasiones, el coro aparece subdividido y enfrentado como coros de cámara. Me he ajustado musicalmente cuanto he podido a los significados de los textos que en cada momento canta según la identidad colectiva asumida.

**Daniel:** ¿Te ha servido de inspiración la concepción operística de Richard Wagner en algún sentido?

**Ramón:** Siempre tuvimos claro que no estábamos ante una ópera *bel cantista*, puesto que el libreto era ya en sí mismo un gran fresco dramático. Así pues, en el concepto teatral wagneriano —tal como nos relata de un modo exhaustivo Martin Gregor— Dellin en su biografía sobre Richard Wagner - la intensidad dramática jamás decrece. Todo ello encajaba muy bien para abordar musicalmente el libreto de *Aprendizaje de la Noche*. Teniendo, por tanto, un gran despliegue orquestal, mi preocupación siempre ha sido proteger a los cantantes sin desposeerlos de exuberantes y a veces lujosos ropajes tímbricos y armónicos. Las líneas de canto deben prevalecer por abstractas que sean, los cantantes deben ser protegidos hasta donde se pueda de los desafíos orquestales, la naturaleza tímbrica y armónica debe estar en perpetuo estado de transformación a fin de proyectar hacia delante este magnífico y denso libreto.

