

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ



Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción

MARÍA JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARTA CURESES
EMILIO CASARES RODICIO
DIANA PÉREZ CUSTODIO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARTA CARRASCO
ALFREDO ARACIL
MANUELA CORTÉS
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
OMEIMA SHEIK ELDIN
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Secretaria

M^a. CARMEN MILLÁN RÁFALES
M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR-

I.S.S.N.:

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

**EN EL VIAJE A SIMORGH.
APUNTES SOBRE MISTICISMO, EROTISMO Y ÉXTASIS EN
RELACIÓN A MIS OBRAS QASID 7 (Libro de las canciones) Y LA
ROSA Y EL RUISEÑOR¹**

José M. Sánchez-Verdú
(Compositor)

Abstract:

On the Voyage to Simorgh. Notes on Mysticism, Eroticism, and Ecstasy in Connection with my Compositions Qasid 7 (Book of the Songs) and The Rose and the Nightingale

This article, which appears here for the first time in Spanish, is a revised update of one originally published in German in the book, *Le Sacre. Musik – Ritus – Religiosität* (Hinrich Bergmeier, Pfau, Saarbrücken, 2001, pp. 101-108). It was written in conjunction with the Biennale für Neue Musik of Hannover, at which the specially-commissioned *Qasid 7 (book of Songs)*, a piece for soprano and seven instrumentalists, was first performed. Both this piece and this article concerning it were written by the composer José Maria Sánchez-Verdú.

It is fascinating that many cultures find similarities between the mystical and the erotic, with parallels drawn between the expression of union with God and sexual union. The denial of the senses, of the purely physical, and the search for ecstasy are characteristic of certain types of mysticism as expressions of ascetic spirituality. In mystical-erotic rites, where frontiers are not always fixed and indeed ambiguity is desirable, music, with song, rhythm and dance, is one of the possible vehicles to the fullness of mystical union, to the ecstasy of union with the beloved, between the soul that seeks “in a dark night” and God.

¹ El presente artículo, que aparece aquí por primera vez en español, es una actualización y revisión del publicado en lengua alemana en 2001 en el libro *Le sacre. Musik – Ritus - Religiosität*, editado por Hinrich Bergmeier, Editorial Pfau, Saarbrücken, 2001, pp. 101-108, con el título “Anmerkungen über Mystik, Erotik und Ektase im Zusammenhang mit *Qasid 7 (Libro de las canciones)*”. Se trata de una publicación paralela a la Biennale für Neue Musik de Hannover en la cual se estrenó como encargo de este festival mi obra *Qasid 7 (Libro de las canciones)*.

Certain aspects of mystical manifestations in the Islamic (Sufi), Persian and Hindu worlds have played an especially important part in expressive forms such as rites and ceremonies that exist to this day. Similar elements, derived from some of these earlier traditions like the great Sufi poets, surface in the poetry of the Christian mystics St. John of the Cross and St. Theresa of Jesus. Sánchez-Verdú's aim in this article is to highlight connections between this series of communicating vessels and elements that endow poetic and musical material with certain characteristics, and several of the materials and themes that stand out in some of his own musical works.

Entrando se ha la Esposa
en el ameno huerto deseado
y a su sabor reposa
el cuello reclinado
*sobre los dulces brazos del Amado.*²

Un hecho fascinante en la manifestación de lo místico en algunas culturas es la similitud con lo erótico, el paralelismo entre la expresión de la unión con Dios y la unión sexual. La anulación de los sentidos, el aspecto puramente corporal y la búsqueda del éxtasis son características de ciertas formas de misticismo como manifestación de una espiritualidad ascética. En los rituales místico-eróticos, donde las fronteras no siempre son fijas y la ambigüedad es manifiesta e incluso deseada, la música, con el canto, el ritmo y la danza, es uno de los posibles vehículos de conducción hacia la plenitud de la unión mística, hacia el éxtasis en la unión entre Amada y Amado, entre el Alma que busca “en una noche oscura”³ y Dios.

Si hay un mundo espiritual y religioso en el que el erotismo forme parte de su idiosincrasia éste es el hinduismo. En él podemos encontrar el éxtasis sexual tratado de una forma enormemente especial que no se suele encontrar en otras religiones y culturas. La divinización de lo sexual, de los dos sexos, tanto en la religiosidad, en la poesía, en la escultura, en los tratadistas etc. es una parte de la cultura hindú ya bastante conocida pero no por ello menos sorprendente para el mundo occidental. Por otro lado, en el ámbito persa contamos también con numerosos autores que han acercado su espiritualidad al campo del erotismo, a lo apasionado, a la “locura”, como es definido en el sufismo persa el trance, el éxtasis. Tal es el caso de los poemas místicos y extáticos de Farid ud-Din Attar (autor del célebre tratado *El lenguaje de los pájaros* y creador de la enigmática ave mística del Simorgh en el siglo XII) y de Yalal ud-Din Rumi (autor del *Masnavi*), sin olvidar la anterior figura cimera de Al-Nuri, uno de los padres de la escuela sufi de Bagdad en el s. IX. Se puede convenir que tanto el hinduismo como el mundo persa han sido un

² San Juan de la Cruz, estrofa nº 22 del *Canto espiritual* (segunda redacción, Manuscrito de Jaén).

³ San Juan de la Cruz, cita de la primera estrofa de *Noche oscura*.

germen y fundamento de la espiritualidad premusulmana que después se infiltró en el Islam y por extensión en el cristianismo. Entre los autores persas la figura de Yalal ud-Din Rumi destaca especialmente entre otras cosas por su relación con la música y la danza. Del autor del *Masnaví*⁴ se dice que para simbolizar la extenuante búsqueda del Amado creó la conocida danza de los derviches mevlevis, orden que fundó en Konia a mitad del s. XIII (séptimo siglo del calendario musulmán). Esta danza en círculos integrada en la samá busca el éxtasis de la unión mística con Dios y con los astros del cosmos en su continuo movimiento. Muchos de los poemas de Rumi fueron improvisados y recitados en el apasionamiento de los momentos de éxtasis. Sus discípulos fueron los encargados de transcribirlos para conservarlos en la memoria. La ceremonia de la samá se inicia siempre con el recitado del inicio del Masnaví. Rumi hizo como ningún otro poeta sufí de la palabra el vehículo del éxtasis.

La vida de Rumi y la de otros autores del s. XIII corría inmersa en un fuerte renacer del misticismo. En 1226 moría San Francisco de Asís, en España nacía Ramón Llull en 1232 y entre otros grandes místicos del momento destacaba Eckhart (1260-1327). El misticismo florecía también de nuevo en la India, donde Ramajuna afirmaba que a través del amor y la devoción el hombre podía alcanzar la unión con Dios. Rumi halló en la música lo que denominó “fantasía de la alocución divina”. La samá -ceremonia en la que se busca el éxtasis y el acercamiento y unión a Dios- era no sólo un acto litúrgico sino también la manifestación espontánea de la emoción.⁵

Si nos acercamos al mundo árabe descubriremos el gran contenido espiritual y también erótico que encierran muchos de sus poetas. Hay una figura que va a tener, sin embargo, una importancia enorme por el legado de su obra. Se trata de Ibn-arabi, el filósofo y místico sufí murciano de la Al-Andalus del siglo XIII que acabó sus días en Damasco. Entre sus obras, en los versos erótico-místicos de su colección *Intérprete de los deseos* (1215 ca.), encontramos el delirio místico y la búsqueda del éxtasis a través de un lenguaje que hallamos posteriormente en San Juan de la Cruz. Tal relación plantea una vez más el fascinante tema de la recepción del mundo islámico y del sufismo (que es un fenómeno principalmente musulmán) en autores cristianos como Santa Teresa o San Juan de la Cruz.⁶

El éxtasis, en el aspecto religioso, conlleva un sentido de plenitud y unidad. Para alcanzarlo se han utilizado muy distintos vehículos, entre ellos estimulantes físicos de diferente tipo que culminan con una experiencia de tipo mental. Drogas diversas (LSD, hachís etc.), el baile, el sexo orgiástico, la abstinencia sexual, la autoflagelación etc. han sido utilizadas para tal fin.⁷ La repetición, en la música y en la danza, es uno de los caminos

⁴ Uno de los libros fundamentales de Rumi en el que aborda temas morales y religiosos utilizando tradiciones y proverbios.

⁵ Vitray Meyerovitch, E., *Rumi et le soufisme*, Ed. de Seuil, París, 1979, p. 16.

⁶ Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Hiperión, Madrid, 1990, p. 199 y ss.

⁷ Mind Alive, “La búsqueda del éxtasis”, en *La experiencia mística y los estados de conciencia*, Editorial Kairós, Barcelona, 1980, p. 30 y ss.

para alcanzar ciertas formas de éxtasis. Algunas de las primeras experiencias religiosas del hombre, particularmente los ritos y danzas de la fertilidad, deberían haber conducido a experiencias de éxtasis entre miembros de la tribu o comunidad.⁸ La reiteración de un material musical con fines extáticos se ha desarrollado no sólo en músicas de contenido espiritual y religioso y ceremonias de diversas religiones o incluso sectas, sino también de forma implícita en algunos tipos de música comercial actual donde la repetición rítmica, acompañada de luces o volúmenes altísimos de decibelios, crean estados casi hipnóticos de conciencia. Un objetivo de la repetición (sea reiteración rítmica, de alturas o tímbrica) es detener el tiempo, anular la percepción de los sentidos, buscar una situación de trance (éxtasis) que permita un estado óptimo, casi sobrehumano, de contacto con Dios.⁹ En las distintas ceremonias que tienen por objetivo alcanzar el éxtasis la repetición como proceso de anulación del tiempo y de la conciencia parece ser uno de los más destacados procedimientos. La música ha sido un vehículo extraordinario para crear estados de ánimo cercanos o paralelos a estos procesos de acercamiento a Dios, de búsqueda del trance en distintas formas de pérdida de la conciencia. Algunos compositores del siglo XX han basado su lenguaje musical en determinadas formas de crear a través de la repetición otras nuevas formas de percepción, otras maneras de releer el tiempo. No sólo los compositores minimalistas americanos como Philip Glass o Steve Reich, sino de una forma mucho más destacada y rica György Ligeti o Morton Feldman etc. Feldman es un ejemplo particularmente interesante en este planteamiento.¹⁰

En las experiencias de éxtasis es característico el estado de desorientación. Se produce una falta de conciencia del tiempo y del espacio. Santa Teresa nos refiere en qué consiste un estado de éxtasis señalando que en esos momentos

*se pierden las facultades, debido a que uno se encuentra unido muy cerca con Dios. Entonces [el alma] no ve oye ni siente [...] Mientras dura, no obstante, ninguno de los sentidos percibe o sabe lo que está sucediendo.*¹¹

Es similar a una experiencia de universalidad y eternidad en la que esta misma experiencia del clímax se pudiera sentir como si un día durara unos segundos o también como si unos minutos se vivieran con la intensidad de un mes o un año.¹² Rumi, al hablar del amor como entrega en la unión mística, lo define como la “llama que, cuando se eleva, lo quema todo: sólo Dios queda”.¹³ San Juan de la Cruz testimonia también en su poema *Coplas*

⁸ *Op. cit.* p. 31.

⁹ “[...] y todos mis sentidos suspendía” declara uno de los últimos versos de *Noche oscura*.

¹⁰ Sobre el tema de la repetición en la música (a partir de la obra de Carmelo A. Bernaola y otros compositores) y en un acercamiento a otras manifestaciones artísticas (el diseño de las alfombras persas por ejemplo) se puede ver mi artículo -“Fantasías o el elogio de la repetición. Acercamiento a procesos repetitivos en la obra de Carmelo A. Bernaola”, en *Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico*, J. Villa Rojo (edit.), Ikeder, 2004 (p. 63-115).

¹¹ Santa Teresa, *Li.bro de la vida*.

¹² Maslow, Abraham, “La experiencia núcleo-religiosa o trascendental”, recogido en *La experiencia mística y los estados de conciencia*, Kairós, Barcelona, 1980, p. 256.

¹³ Vitray *op. cit.* p. 16.

sobre un éxtasis de harta contemplación la pérdida de orientación que el éxtasis le produce: “Entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo.”

El Islam presenta varios tipos de ceremonias de carácter místico que en formas diferentes buscan crear ese estado espiritual de comunión con la divinidad. En el sufismo se busca el acercamiento a Dios mediante el éxtasis provocado y creado artificialmente en una ceremonia llamada *samá*. Es el medio más inmediato para encontrar la presencia de Dios entre los participantes. La palabra *samá* no tiene equivalente en lenguas de tradición cristiana. *Samá* significa “audición”, pero en un sentido mucho más rico. La palabra *samá* deriva de “sm”, que significa oír, escuchar, en un sentido amplio. En su sentido más delimitado dentro del sufismo hace referencia a hechos sonoros concretos relacionados con el Corán, la poesía y la música. La recitación del Corán, que para el Islam más estricto no es propiamente música, es una forma de oración, de lectura del Libro (*kitâb*) sagrado al ser presentado a los fieles por el recitador. El canto, por su lado, es la forma más sublime de expresión de la poesía: en la tradición preislámica canto y poesía venían a ser la misma cosa, como muy bien ha estudiado el poeta y crítico literario sirio-libanés Adonis.¹⁴ La diferencia entre poeta y compositor no existía.

Entre los textos utilizados y musicados figuran los de poetas de varias épocas, siendo el ya citado Yalal ud-Din Rumi uno de los más destacados. Por último, la música, en su vertiente instrumental, queda restringida en el sufismo sólo a algunos tipos de repertorio y a contados instrumentos como el tambor, la flauta o el laúd.

La ceremonia de la *samá*, en su búsqueda del éxtasis, establece un recorrido, una vía simbolizada por la escalera (*mi'râj*). La culminación determina el final de ese camino. Símbolos sufíes como la escalera, la noche oscura, la subida al monte o la azucena del dejamiento pueden ser comparativamente encontrados en la manifestación de la unión con Dios en autores del mundo islámico y también del cristiano como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús.¹⁵

La *samá*, en el sufismo, se identifica con el mismo sentido de “éxtasis”. Al-Ghazzali (siglo XII) escribe en su *Kitâb âdâb al-samâ, wa al-wajd* (Libro de los buenos usos de la audición y el éxtasis) que la *samá* lleva como resultado un estado de ánimo que se denomina *wajd* (éxtasis). En el Islam se habla de la *samá*, de la experiencia de la escucha, y se dice que la *samá* “no puede producir en el corazón lo que no hay en él” (Abu Süleiman ad Darani, año 820); la *samá* sería “como el sol, que brilla en todos sitios pero afecta diferentemente según su intensidad: quema, ilumina o disuelve” (al-Hujwiri). Para vivir la experiencia de esta escucha, de esta forma de éxtasis en el acercamiento a la divinidad, el oyente debe presentar un corazón puro, estar en un estado de receptividad idóneo.

La ceremonia denominada *dikr* en el misticismo islámico significa literalmente “conmemoración”, “recuerdo”. Forma parte de la liturgia y puede comprender recitación,

¹⁴ Adonis *Poesía y poética árabe*, Ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1997.

¹⁵ López-Baralt, Luce *op. cit.* p. 227 y ss.

canto, música instrumental, danza, meditación, éxtasis y trances.¹⁶ Esta ceremonia puede durar varias horas. El objetivo es invocar la presencia de Dios en la asamblea (*badra*). La presencia de Dios constituye el punto culminante de la ceremonia. Los asistentes invocan constante y repetitivamente el nombre de Alá hasta que entran en trance. El nombre de Alá reiteradamente gritado se realiza mediante la palabra *Allah*, *Allah* o bien *hu*, *hu* (Él, Él, referido a Alá) mediante espiraciones e inspiraciones que se acompañan con movimientos también constantes del cuerpo hacia adelante (al espirar) y enderezándose de nuevo (al inspirar). Siempre, pese a los movimientos, se mantienen en el mismo sitio. El proceso se va acelerando hasta que finalmente el jeque pronuncia un *hu*, *hu* que es contestado, en forma espirada por toda la asamblea, con un rápido *Allah*. Con esta ceremonia basada entre otros elementos en la repetición se busca por los participantes alcanzar un estado de éxtasis. Es el objetivo del *dikr*.

Tanto la *samá* como el *dikr* se practican a través de todo el mundo islámico, desde África hasta el Sudeste asiático. En sus diferentes manifestaciones, para las ceremonias de la *samá* y del *dikr* (sean comunidades de Marruecos, sean los conocidos derviches mevlevis turcos) la repetición es un medio de inducción hacia un estado de éxtasis que representa la culminación de ese acercamiento a la divinidad, la unión mística. La carga de erotismo que nace del aspecto físico (movimientos del cuerpo, repeticiones, aceleración, anulación de los sentidos etc.) y la búsqueda de una satisfacción que representa la culminación del proceso es también parte determinante de estas ceremonias.

En la poesía de carácter místico de diferentes manifestaciones religiosas la unión mística con Dios representa un cúlmen, la finalidad de un camino y del estado de trance. Las figuras de los esposos, del Amado y la Amada, del acercamiento y búsqueda del Alma en el camino hacia Dios, son símbolos de este tipo de espiritualidad de carácter místico-extática ya presentes en el célebre *Cantar de los cantares*, obra que de hecho ha seguido latiendo en numerosos poetas místicos a lo largo de la historia como San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*. En este poeta castellano el delirio místico de su poesía viene alcanzado entre otros caminos a través de un lenguaje que cae en continuas incongruencias gramaticales; en la mística sufi estos dislates o versos disparatados y sin lógica reciben el nombre técnico de *shath* o *satt* y es un recurso literario común.¹⁷ Este fenómeno literario lo encontramos anteriormente en Ibn-arabi de Murcia. En su *Intérprete de los deseos*, obra ya citada, Ibn-arabi deja algunos poemas con unas destacadas similitudes con la posterior obra poética de San Juan de la Cruz. En Ibn-arabi el problema es parecido al que se plantearán no sólo San Juan sino también otros autores como Dante o Giordano Bruno: el lenguaje resulta insuficiente para expresar la experiencia trascendente, es prácticamente imposible transmitir lo experimentado a menos que el lector sea también partícipe de la misma experiencia. Esto lo saben y plantean en sus escritos tanto Ibn-arabi

¹⁶ Véase Touma, Habib Hassan *Die Musik der Araber*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1989, p. 201 (hay traducción española de este estupendo trabajo a cargo de Ramón Barce: *La música de los árabes*, Alpuerto, Madrid, 1998)

¹⁷ López-Baralt, *op. cit.* p. 200.

como San Juan de la Cruz. Se puede hablar en terminología de López-Baralt de “infinitas posibilidades significativas simultáneas”, de “lenguajes infinitos”.¹⁸

En mi obra *Qasid 7 (Libro de las canciones*¹⁹), encargo de la Biennale für Neue Musik de Hannover en 2001, algunos elementos tratados brevemente en las líneas anteriores fueron la base para trazar una partitura en la que el acercamiento de la Amada al Amado se constituye en el eje que vertebra la obra. *Qasid 7* pertenece a un ciclo de piezas en composición sucesiva (de *Qasid 1* para viola sola a *Qasid 7* para siete instrumentistas y soprano). “Qasid” (árabe) es el origen de casida, “forma poética árabe basada en dos hemistiquios con la misma medida, y que hacen las veces de dos frases de la prosa rimada, equilibradas entre sí”.²⁰ Lo “qasid”, por otro lado, es igualmente lo dividido en dos partes.²¹ Así, *Qasid 7* está formada por dos movimientos; es en el segundo donde aparece la soprano. Varios fragmentos poéticos de San Juan de la Cruz (de sus poemas *Noche oscura* y *Canto espiritual*) así como de poemas de Santa Teresa de Jesús, los dos grandes místicos españoles del siglo XVI, son la base semántica del proceso de acercamiento del Alma a Dios desde la noche oscura; del acercamiento de la Amada al Amado a través de la figura de la escala mística, de la ascensión hacia el ser amado, de la escalada a la montaña, tal como aparece frecuentemente en la mística sufi. Son fragmentos inconexos, frases o palabras aisladas que sin embargo son sustrato de un mundo espiritual implícito.

El papel de la Amada/Alma lo encarna una soprano. Las estaciones de esa ascensión vienen trazadas por los estados de la noche (el alma perdida), el deseo, la búsqueda, el encuentro (acto amoroso o unión mística con Dios), la plenitud y finalmente el descanso, el abandono del propio cuerpo y los sentidos “sobre el pecho florido del Amado”²², abandonándose “entre las azucenas olvidado”²³, cesando todo movimiento. La segunda parte de la obra articula estas diferentes fases de la escalera mística a través de cinco “canciones” que son presentadas aisladamente, como cinco imágenes congeladas de este camino místico-erótico de acercamiento al Amado/Dios. Funcionan como las “moradas” (*maqamat*) o estancias espirituales trazadas por Santa Teresa en el camino místico por el que el Alma transita antes de llegar al séptimo castillo de la unión con Dios.²⁴ El subtítulo “Libro de las canciones” hace referencia no sólo a esta estructura de cinco canciones sino también al famoso *Kitab al-agani* (Libro de las canciones) de Abu-l-Faraj al-Ispahani.

Algunos aspectos de la música árabe (utilización de distintos *wazn* en el aspecto rítmico, casi como una danza en el primer movimiento), una estilización de la ceremonia del

¹⁸ *Ibid.* p. 201.

¹⁹ Pieza para soprano y siete instrumentistas (obra editada por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Leipzig, París). El estreno tuvo lugar el día 9 de junio de 2001 en Hannover; sus intérpretes fueron el grupo Das Neue Ensemble con la soprano Ksenija Lukic bajo la dirección de Stephan Meier.

²⁰ Adonis, *Poesía y poética árabe*, Ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1997, p. 127.

²¹ *Ibid.* p. 128.

²² De *Noche oscura* de San Juan de la Cruz.

²³ Último verso de *Noche oscura*.

²⁴ Santa Teresa de Jesús, *Castillo interior*.

dikr (textos espirados e inspirados, repeticiones rítmicas etc.) en la cuarta canción (correspondencia con la unión mística, con el éxtasis) o el uso del espacio para crear el acercamiento entre Amada y Amado, entre el Alma y Dios, son otros elementos que ofrece *Qasid 7*.

Espiritualidad y erotismo confluyen en *Qasid 7* del mismo modo que en determinados momentos y lugares de la España del Medioevo (Al-Andalus) se integraron y entrecruzaron los mundos islámico, cristiano y judío, trasvasándose entre ellos toda la riqueza de un legado espiritual, religioso, filosófico y cultural que se había desarrollado durante siglos. Las ramas del “árbol de la literatura” del que habla frecuentemente Juan Goytisolo²⁵ son frondosas y se pierden en el tiempo: se enriquecen entre sí trasvasando la savia de unos creadores a otros. Como ha señalado López-Baralt en uno de sus estupendos trabajos sobre San Juan, “los textos místicos de San Juan de la Cruz y los de sus antecesores musulmanes dialogan unos con otros y se enriquecen enormemente cuando se confrontan, aun cuando no se plantee la posibilidad de una influencia literaria de la espiritualidad sufi sobre la obra del Reformador”.²⁶ Las interrelaciones entre Ibn-Arabi y San Juan de la Cruz, por ofrecer un ejemplo, son hasta tal punto fascinantes que podríamos sin embargo afirmar que el poeta de la Castilla cristiana que lucha aun por la limpieza de sangre ante el judaísmo prohibido es al mismo tiempo uno de los grandes poetas del sufismo, fenómeno que es, como he señalado más arriba, eminentemente islámico.

La obra posterior (2005) *La rosa y el ruiseñor*²⁷ expande enormemente las ideas ya plasmadas en la partitura de *Qasid 7*. Ahora, de nuevo, una Amada y un Amado –como las figuras del *Cantar de los cantares*– entablan un diálogo y un acercamiento que corre paralelo a las distintas fases del *Cántico espiritual*, siendo en este caso la poesía del Reformador de Fontiveros la única en hacerse presente a lo largo de la obra. Las dimensiones de esta composición son enormemente más amplias por la plantilla utilizada. De forma similar a *Qasid 7 (Libro de las canciones)* aquí también se prescribe un acercamiento, una aproximación que ya no es sólo de la Amante (soprano) hacia el centro del escenario, sino un acercamiento y aproximación entre los dos amantes, también de forma escénica. La obra está escrita para soprano (Amada), barítono (Amado/San Juan de la Cruz), tres violas de gamba situadas en un lugar lejano de la escena y gran orquesta. El desarrollo mucho más elaborado de las masas tímbricas y las distintas texturas instrumentales permiten crear un material mucho más denso y rico por las posibilidades que ofrece la gran orquesta. El texto del *Cántico* aparece a lo largo de la partitura en forma de inscripciones, si bien los dos solistas participan de él sólo en determinados versos. Los dislates de tipo extáticos del texto son buscados también en la voz de los dos solistas y en la utilización de versos completos, aislados, o en breves fragmentos y hasta morfemas del poema, llevando la

²⁵ Por ejemplo en Juan Goytisolo, *El bosque de las letras*, Alfaguara, Madrid, 1995, p.155.

²⁶ López-Baralt, *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, op. cit. p. 17.

²⁷ Obra encargo del Festival de Canarias para su edición de 2006. Estreno previsto en febrero de 2006 en Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria por la Orquestre de la Suisse Romande bajo la dirección de Marek Janowski. La obra está editada por Breitkopf & Härtel.

palabra poética a su total abstracción como materia puramente sonora. En los estados de éxtasis la palabra poética se ve incapacitada para describir esta experiencia: el lenguaje está limitado y es enormemente insuficiente para acercarse a una descripción de este tipo de estado. El estado de trance, como han señalado muchos místicos de distintas formas en sus diferentes culturas, entre ellos San Juan de la Cruz, “por palabras no se puede explicar”. El mismo Dante, en el final del “Paradiso” de su *Divina Comedia*, ante el acercamiento extático y la contemplación de Dios a través del movimiento del sol y las estrellas, se lamentaba de esta limitación con su hermoso verso *Oh quanto è corto il dire*.²⁸

La música, como en el poema que sirve de base a esta composición, atraviesa de forma errática continuos cambios de lugares, de espacios temporales y de imágenes que son igualmente los que determinan esa falta de lógica lineal del *Cántico*. Los instantes sonoros son determinantes de los distintos estados de ánimo y de tensión, tanto en la música como paralelamente en el texto. Como señalaba Juan Ramón Jiménez a propósito de la poesía de San Juan, ésta, “como la música, no necesita uno entenderla si no quiere. Basta con una aprehensión aquí y allá, y entregarse a lo demás, como en el amor. No conozco poesía que exija menos comprensión ni esfuerzo para ser gozada”.²⁹

Ambos trabajos compositivos, separados en el tiempo por varios años, son estaciones o “moradas” en el camino hacia un proyecto mayor, hacia una meta sólo alcanzable, quizás, si se logra ascender esa montaña visible todavía a lo lejos. Son, en definitiva, estaciones hacia ese Pájaro-Rey o Simorgh al que se dirigen los treinta pájaros que logran superar el largo y mítico viaje descrito por Attar. Para mí estas dos composiciones constituyen etapas hacia la ópera *El viaje a Simorgh*, obra encargo del Teatro Real de Madrid programada en la temporada 2006-2007 en la que el célebre relato de Attar, junto a la poesía de San Juan de la Cruz, con el *Cántico* o *La noche oscura* y ese *Cantar de los cantares* que queda en la profundidad de su eterno eco, en las raíces de ese árbol de la literatura, crean un enorme palimpsesto en el que el libro *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo constituye el nivel más epidérmico y realista que unifica y contiene a todos, dando nombre a los distintos personajes y creando impresionantes imágenes para el viajero en su búsqueda. Pero ésta es otra historia todavía por llegar, un viaje todavía por recorrer.

²⁸ Dante, *Divina Comedia*, “Paradiso”, Canto XXXIII

²⁹ Citado por Luce López-Baralt en *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Trotta, Madrid, 1998, p. 31.