

La Atlántida sumergida

«Posterior al tiempo de los seísmos excesivos y de los cataclismos originados en un día y una noche terriblemente penosa, la clase guerrera vuestra, toda a la vez, se ocultó bajo la tierra y la tierra insular de la Atlántida, de forma similar, debajo de la mar desapareció; por ello ahora es intransitable e inescrutable la salida por aquel piélago de fango, de muy poca profundidad, que es un auténtico impedimento que la tierra insular produjo al asentarse...»

Timeo, Platón (360 a.C.)

Más allá de las Columnas de Hércules —el actual estrecho de Gibraltar— se debió alzar una isla más grande que Libia y Asia menor juntas. Su poder militar logró la dominación del suroeste de Europa y el norte de África, hasta que la ciudad de Atenas la detuvo. Una indescriptible catástrofe hizo desaparecer la isla junto a todos sus ejércitos, volviendo innavigable los mares que la rodeaban y condenándola al olvido. Solo en Egipto se preservó un recuerdo que llegaría miles de años más tarde a oídos de Solón, gobernador ateniense, cuyo relato quedaría inmortalizado a manos de Critias, tío de Platón. Al menos así nos lo cuenta el filósofo griego en sus diálogos *Timeo* y *Critias*, donde profundiza en abundantes descripciones acerca de la morfología de la mítica ínsula, de su organización política y social, y de su historia y legado.

El relato fascinó desde su origen. La interpretación comenzó como alegórica, un porvenir utópico de imposible descubrimiento, pero el Romanticismo trajo consigo la búsqueda de lo perdido. Julio Verne explora las ruinas atlantes en sus *20.000 leguas de viaje submarino*, así como H. P. Lovecraft en *El templo* o Arthur Conan Doyle en *The Maracto Deep*. Las cuatro microóperas que dibujan este atardecer, sin embargo, exploran los colores del mito desde prismas más diferenciados. De esta manera, la Atlántida se convierte en una ciudad agrícola, en el fin de una relación, en una distopía contemporánea o en una obra de conclusión imposible. El punto de encuentro de todas ellas es la pérdida de algo desde la cercanía más personal. El mito da paso a la realidad, lo fantástico se funde con lo cotidiano para crear narrativas que exponen problemáticas a la vez que muestran lo más profundo del ser humano.

Por más extraña que nos parezca, la isla cayó ante Atenas por su soberbia, por su ambición de dominación a cualquier coste. La prosperidad que enriqueció a un imperio mermó su razón, cegó sus sentidos, y condujo la tierra a su fin, hundida bajo donde una vez surgió. No distamos tanto de aquel pueblo que una se creyó inmortal en su aislado continente, advertido por los dioses pero condenado a llevar al extremo sus ansias de poder. Tal vez ante las problemáticas contemporáneas deberíamos preguntarnos si somos aquel Ícaro que vuela demasiado cerca del sol, ilusos de que el fin es tan real como la luz que del astro emana.

La representación de estas cuatro piezas nos incita a reflexionar sobre nuestra sociedad desde la perspectiva de otra. Todos podemos encontrarnos reflejados en algún punto de la antigua leyenda. Así, la lejana Atlántida parece volver a alzarse entre las aguas del atlántico una última vez, al menos hasta la puesta de sol.

Manuel Lorite Arauzo

Un grano de arena

Compositor: Gabriel Olarte Vázquez

Libretista: Úrsula Moreno

Directora de escena: Lidia Guillém

Director musical: Pablo Pérez

Sopranos: Olesya Zayats, Pilar López

Mezzosoprano: Claudia Ximena Briceño

Seabord: Gabriel Olarte Vázquez

Teclado MIDI: Isabel Puente, Duncan Gifford

Lumatone: Jaime Esteban

Electrónica: Ana Ortiz Wienken

Entre microtonos y disputas

Por Alicia Práxedes de Torres

¿Quién es realmente el malo de la historia? ¿Qué es lo que de verdad necesitamos para llevar una vida plena? Son preguntas que nos surgirán (o se verán respondidas) tras haber visto *Un grano de arena*. Esta microópera, última creación del compositor y productor Gabriel Olarte, nos mostrará las aventuras y desventuras de una granjera que habita un mundo fantástico. En este proyecto, en palabras de su autor, «una ópera estilo musical con una base tonal y una sazón microtonal», es el resultado de su colaboración con Úrsula Moreno, responsable del libreto.

Estructuralmente estamos ante una ópera, aunque con un carácter particular, pues posee el estilo de un musical. En ella, a diferencia de lo que sucede en los musicales convencionales, toda la acción se encuentra musicalizada. Así, el tratamiento de la historia y en ocasiones de la música se acerca más a lo popular que a lo clásico, pudiendo verse en la obra claras influencias del rock progresivo, en concreto de grupos como Genesis y su álbum *Selling England by the pound*, que también fusiona lo popular con lo clásico. La trama de la ópera se sitúa en un mundo fantástico subacuático, en una ciudad de la Atlántida llamada Skandia, donde los habitantes son anfibios y tienen la agricultura submarina como principal actividad. La historia gira en torno al conflicto entre una granjera de corales y la presidenta de la ciudad, quien impone una ley que amenaza con destruir la granja de la protagonista. La presidenta y su consejera intentan calmarla, pero la ley se llevará a cabo de todos modos, creando una tensión que potenciará el desarrollo del argumento. Nos sitúa, así, en una situación trágica que enfrenta entre sí a estas dos protagonistas.

Un grano de arena, nace en parte de la necesidad que tiene el compositor de crear mundos como Skandia, un lugar inventado en una ciudad subacuática con unos personajes muy

peculiares cuyos problemas no distan excesivamente de los nuestros; podemos apreciar de nuevo aquí la mezcla entre elementos a los que el público no está acostumbrado y aspectos que forman parte de su cotidianidad. La presencia de la magia, tan necesaria para la gestación de este mundo fantástico, toma inspiración del mundo de *Avatar*, *The last Airbender*, donde esta también tiene un papel fundamental.

En el plano musical, la microtonalidad, fundamental en la obra de Olarte, es clave en la composición de esta microópera, ya que, sin ella, perdería gran parte de su esencia. Le ha permitido explorar influencias de culturas musicales como la árabe, india o indonesia, lo cual le ha ofrecido nuevas perspectivas sobre la armonía y la melodía y le ha llevado a una concepción más horizontal de la música, desligada de los temperamentos tradicionales y las convenciones. Las melodías están afinadas en una escala basada en la serie armónica en la que se mueve la fundamental y con ella las otras once notas que la integran. Este enfoque microtonal le permite explorar nuevas consonancias y disonancias, introduciendo al oyente en un mundo sonoro diferente y sugestivo, aunque sin llegar a salir de la armonía tonal.

Estas sonoridades tan características serían imposibles de conseguir con instrumentos convencionales y, por ello, los que Olarte utiliza son electrónicos como el *seaboard*, los teclados MIDI y el *lumatone*, que le permiten realizar acordes y melodías complejas de manera precisa. El uso de estos medios le da una flexibilidad única en cuanto a las posibilidades tímbricas y de interpretación (con una mano se pueden tocar acordes que en un piano abarcarían todo el teclado), algo imposible de lograr con instrumentos como el piano.

Un grano de arena es, por lo tanto, una obra que no solo desafía las convenciones de la ópera, sino que también presenta una experiencia sensorial altamente atractiva donde la música y la tecnología se fusionan para crear un universo sonoro único dentro del marco de la armonía tonal.

Gabriel Olarte Vázquez, compositor, pianista y productor musical, estudia 4º de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Desde joven se adentró en la producción musical, comenzando su carrera a los 14 años en MR Factory, donde actualmente se encarga del área de inteligencia artificial. Además, es un creativo nato, con gran pasión por crear mundos inventados que le inspiran para componer su música. Sus referencias abarcan un amplio espectro que va desde la música clásica (Machaut, Pérotin, Bach, Mozart, Messiaen) hasta la contemporánea (IDM, EDM, House). Destaca en el uso de la microtonalidad, que le da diversas posibilidades melódicas y sonoras.

Heredarás este odio

Compositor: Lucas Perugini Aprá

Libretista: Álvaro Stríngana

Directora de escena: Violeta Linde

Director musical: Adrián Bueno

Soprano: Jessica Bogado

Bajo-barítono: Esteban J. Serrano

Flauta: Yolanda Rodríguez González

Saxofón: Borja Alejo Pérez

Violonchelo: Mario Miranda Canalejas

Contrabajo: Lucía Elías Montero

Electrónica: Lucas Perugini Aprá

Mirar sin ver, recordar sin aprender

Por Alberto Vate

Las civilizaciones no desaparecen en un instante, sino que se erosionan lentamente hasta que un acontecimiento, aparentemente súbito, las arrastra al olvido. ¿Y si la Atlántida no hubiera sido un mito, sino un presagio? *Heredarás este odio* nos interpela desde ese abismo: la crisis de valores en Europa, los conflictos que suceden en sus fronteras, así como la forma en la que la realidad se diluye en las pantallas que componen el paisaje de un colapso anunciado. A través de la mirada de un espectador atrapado en una nube de distorsiones, la obra plantea una pregunta inquietante: ¿seremos nosotros la nueva Atlántida? En *Heredarás este odio*, el trabajo conjunto entre compositor y libretista aborda la violencia contemporánea y su representación mediática. Así, la sobreexposición a la información digital, la normalización del horror y la indiferencia ante la crisis migratoria estructuran el discurso de esta obra.

La ópera resignifica el mito de Europa, para confrontar al lector con la siguiente paradoja: el continente que debe su nombre a una inmigrante es, en este contexto, el epicentro de políticas que rechazan a aquellas personas que buscan refugio. Esta ironía se ve reforzada en la puesta en escena a través de un elenco masculino que contiene figuras de poder y control, como un paparazzi y un inmigrante, todos ellos siendo interpretados por un bajo-barítono, acentuando la uniformidad y la imposibilidad de disconformidad.

Musicalmente, la obra bebe de la estética del *glitch*, un recurso nacido del error digital que encuentra su eco en la fragmentación de nuestra percepción contemporánea. La manipulación en vivo de las voces por medio de la electrónica crea un tejido sonoro y un ambiente donde las palabras se desmoronan, se repiten en bucles y se transforman en ruido, reproduciendo la distorsión de un mundo donde las imágenes de la tragedia se consumen con la misma pasividad que el entretenimiento. Este entrelazamiento de la dramaturgia y la música

no es accidental: la distorsión sonora no solo refuerza el extrañamiento, sino que convierte al espectador en un participante involuntario del mismo proceso de disociación que la obra denuncia. Más que una historia lineal, la obra del compositor argentino es una experiencia sensorial, es, de alguna manera, un espejo roto donde cada fragmento nos revela una verdad incómoda.

Lucas Perugini Aprá es un compositor nacido en Buenos Aires, Argentina, y radicado en Madrid. Comenzó su formación como guitarrista eléctrico y clásico antes de especializarse en composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su interés por las artes visuales lo llevó a estudiar Bellas Artes en la Universidad Complutense. Ha estrenado obras en espacios como el Auditorio 400, el Museo del Prado y el Palacio de Cristal del Retiro.

Atlántida y Pangea

Compositor: Alejandro Chaves

Libretista: José Cruz

Directora de escena: Laura Ferrer

Tenor: Matías Noisel

Soprano: Pilar Cuadrado

Piano: Isabel Puente

Contrabajo: Lucía Elías Montero

Presagios encubiertos

Por Hugo Cubillas Romanillo

Atlántida y Pangea, la microópera de Alejandro Chaves, nace de la colaboración con el libretista José Cruz, ofreciendo una visión simbólica y profundamente humana, inspirada en el mito de la Atlántida, pero alejada de su interpretación literal. La obra se centra en una pareja que se confronta con la disolución de su relación, mostrando dos perspectivas opuestas sobre el mismo final: Atlántida siente que ambos se hundan, mientras que Pangea experimenta la separación como un distanciamiento lento y doloroso. No hay cataclismos ni tragedias míticas, solo la pérdida de un futuro compartido.

Esta idea de lo fragmentado, de lo que se desmorona lentamente, inunda el texto musical. La obra no se divide en números claramente diferenciados. La trama musical se caracteriza por una continuidad en la que la música fluye sin rupturas evidentes, aunque articulada a través de distintas atmósferas. Cada cambio en la dinámica de la relación se refleja en la trama musical, en la instrumentación, en la manera en que las voces cantan. La música se convierte así en el medio a través del cual se perciben no solo las palabras, sino también todo aquello que queda implícito entre líneas.

Pero la relación entre música y texto no es directa ni evidente. No se trata de un simple acompañamiento emocional. De hecho, el propio compositor ha reflexionado sobre la dificultad de llevar el texto hablado al canto sin perder su autenticidad. En las partes declamadas, la naturalidad del libreto se mantiene intacta, pero al introducir el canto surge un reto: ¿cómo evitar que la musicalización distorsione la sinceridad del mensaje? La solución adoptada no es convencional. El canto aquí no es solo una prolongación de la voz hablada, sino un espacio en el que se desvelan matices e intenciones. La música amplifica los sentimientos, pero de un modo que genera ambigüedad: lo que se dice es cierto, pero la forma en que se dice no siempre lo es.

Este juego de ironía, de incertidumbre, añade una capa de complejidad humana a la interpretación y obliga al oyente a preguntarse si lo que escucha es sincero o si, en cambio, es

una máscara, una construcción emocional diseñada para ocultar las contradicciones y dicotomías en los corazones de los amantes.

La inestabilidad que caracteriza esta relación se ve reflejada en el tratamiento del ritmo. Alejandro Chaves explora una métrica que no se basa en la simetría ni en la regularidad, sino en la desestabilización. Los eventos rítmicos no se suceden de manera uniforme ni predecible, creando la sensación de que la música nunca se asienta por completo, de que algo está siempre desplazándose, deslizándose fuera de su eje.

Este principio de fluidez, de ausencia de estructuras fijas, se extiende al trabajo interválico e instrumental. La armonía no se construye a partir de progresiones cerradas, sino de alturas cuidadosamente escogidas para generar atmósferas específicas. De manera similar, el papel de los instrumentos no es el de sostener una base estable sobre la que se desarrolle la acción, sino el de participar activamente en la construcción del relato. Hay momentos en los que las líneas instrumentales y vocales parecen buscarse unas a otras, acercándose, distanciándose, creando texturas que evocan la idea de algo que se rompe y se reconstruye sin cesar.

Chaves se aleja de una concepción mecánica de la composición para acercarse a una lógica más cercana al discurso hablado. En sí, lo que nos propone *Atlántida y Pangea* no es solo una historia sobre el fin de una relación, sino una reflexión sobre la manera en que las emociones toman forma, sobre cómo lo que sentimos se convierte en sonido y, en última instancia, sobre cómo las intenciones sumergidas se desenmascaran más allá de las palabras.

Alejandro Chaves (2003) estudia clarinete en el Conservatorio Profesional de Música de Sevilla *Francisco Guerrero*. En 2021 se gradúa con el Premio Extraordinario en Enseñanzas Profesionales de Música de Andalucía. Posteriormente, se traslada a Madrid para estudiar Composición con José María Sánchez-Verdú en el RCSMM, y al año siguiente inicia estudios de Dirección de Orquesta y Coro. Acumula ya diversos logros como el II Premio de composición TZ-RCSMM, o el I Certamen Internacional de Composición Coral *V Centenario Villa de Galapagar*. Asimismo, cuenta con estrenos en reconocidas salas como el Auditorio 400 del Museo Reina Sofía y la Sala de Cámara del Auditorio Nacional.

SÓNAR

Composición, instalación y diseño de la electrónica: Ángel de la Hera

Libretista: Pedro Villora

Directora de escena: Alberto Trijueque Pegalajar

Director musical: Laura de las Heras

Escenografía: Igone Teso

Vestuario: Javier Domínguez

Movimiento Escénico: Ksenia Guinea

Barítono: Alonso Cano

Sopranos: Olesya Zayats, Pilar López

Mezосoprano: Claudia Ximena Briceño

Cuerpo de Baile: Lara Celeste, Cristina Mayoral, Clara Rodríguez

Pianistas: Isabel Puente / Duncan Gifford

Saxofón: Borja Alejo Pérez

Contrabajo: Lucía Elías Montero

Electrónica: Ángel de la Hera, Alejandro Mondragón, Alberto H. Domarco

Un sueño inalcanzable

Por Javier Sanguino Alcolado

Manuel de Falla vivió sus últimos años atrapado entre dos mundos: el que había dejado atrás en España y el que nunca llegó a hacer suyo en Argentina. En ese exilio involuntario, dedicó sus fuerzas a su obra más ambiciosa, *Atlántida*, una cantata monumental en la que buscaba no solo reconstruir el mito de la civilización sumergida, sino también dar sentido a su existencia errante. Pero la *Atlántida* de Falla parecía condenada a no completarse.

SÓNAR se sumerge en este proceso creativo inacabado y lo expande en el tiempo y el espacio, explorando los estados mentales de un artista que oscilaba entre la euforia y la desesperanza, entre la certeza de su genio y la duda sobre su propia capacidad para culminar su obra. Como las olas que cubrieron la mítica Atlántida, la música de Ángel de la Hera nos arrastra hacia las profundidades de la creación y nos hace preguntarnos: ¿qué ocurre cuando una obra se convierte en un horizonte inalcanzable?

La micro-ópera se estructura en cinco escenas, precedidas por un prólogo y conectadas por cuatro interludios. Cada una de estas escenas es un cuadro independiente, con su propio espacio y tiempo, pero todas comparten el mismo hilo conductor: la reflexión sobre el proceso creativo de Manuel de Falla en su intento de completar *Atlántida*. A medida que la obra avanza, se percibe la transformación del gaditano, desde la ilusión del inicio hasta la melancolía final. *SÓNAR* comienza en 1939 con la llegada de Falla a Argentina, donde es entrevistado por una reportera y expresa su esperanza de finalizar la cantata. Sin embargo, en la segunda y cuarta

sección, a través de sus diarios y cartas, emergen sus dudas y el peso del tiempo que avanza implacable. El tercer episodio es el más enigmático: sin piano, la escena recrea una alucinación en la que Falla imagina Atlántida como un acto sagrado. Finalmente, la ópera regresa al punto de partida con la reportera relatando su encuentro con el compositor, desvelando que, bajo su aparente entusiasmo, se escondía una profunda nostalgia y melancolía.

Aunque independientes, las cinco escenas están agrupadas en dos partes. La primera de ellas es una instalación sonora ubicada en la antesala que introduce al espectador en un universo sonoro y textual basado en Atlántida. Mediante grabaciones de campo y textos de diversos artistas, se busca provocar una reflexión sobre el proceso creativo y la lucha interna del artista. Esta instalación no sólo es la puerta de entrada a la experiencia operística, sino también el cierre del ciclo, permitiendo que el oyente contemple la obra desde un marco más amplio y personal. Esta temática dialoga también con la realidad contemporánea del artista, quien muchas veces se enfrenta a la necesidad de priorizar trabajos que garanticen su sustento, relegando su labor creativa a un segundo plano.

Durante el tiempo en que compuso *SÓNAR*, Ángel de la Hera trabajó estrechamente con el libretista Pedro Víllora, lo que permitió un desarrollo simultáneo del texto y la música. Esta sinergia favoreció la creación de una obra orgánica y coherente, donde cada elemento dialoga y se integra con los demás. Aparte de las claras influencias de la música de Falla que se encuentran en esta ópera, la obra incorpora también referencias musicales de Debussy, así como poéticas de Lorca entre otros, y está impregnada de una estética de cita y referencia que enriquece el contenido y la profundidad de la pieza. Destacable es también cómo se creó la música electroacústica, parte vital de *SÓNAR*. Se realizaron grabaciones centradas en ambientes acuáticos que evocan el carácter mítico de la Atlántida. Este enfoque busca amplificar la experiencia sensorial del espectador, fusionando la tradición musical con las tecnologías contemporáneas.

El artista muchas veces se enfrenta a una paradoja inevitable: la de concebir una obra perfecta en su mente, al tiempo que la incapaz de materializarla en su totalidad. De este modo, *SÓNAR* nos recuerda que la verdadera batalla del creador no es solo contra el tiempo, sino también contra sus propios miedos, sus obsesiones y la sombra de aquello que nunca llegará a completarse. Falla, obsesionado con la grandeza de su última composición, vio cómo los años erosionaban su salud y sus fuerzas, impidiéndole concluirla. Así, Atlántida se convirtió en un horizonte inalcanzable, un sueño perpetuamente aplazado.

Ángel de la Hera (Jerez de la Frontera, 2002) comenzó su trayectoria musical estudiando piano en su ciudad natal. En 2021 inició su formación en el RCSMM cursando una doble especialización en Composición y Sonología. Sus obras se han estrenado en escenarios como el Teatro de la Zarzuela, el Museo Nacional Reina Sofía, el Auditorio Nacional de España, la ESMUC, el Gran Teatro Falla de Cádiz o el Teatro Villamarta de Jerez.

Las presentes notas han sido realizadas por alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid dentro de la asignatura Programa de concierto. Notas al programa