

# *Una experiencia como libretista de ópera*

## *An Experience as Opera Librettist*

*por*

Maritza Núñez

Escritora, Perú

amarimar27@yahoo.es

La escritora peruana Maritza Núñez analiza su experiencia como libretista de ópera considerando el capital cultural que recibió de su familia en Perú, sus estudios de música en Lima y ulteriormente en Moscú, capital de la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), y la actividad que desarrolla en la literatura una vez que se establece en Helsinki, Finlandia.

**Palabras clave:** *ópera, libretto, Lima, Moscú, Helsinki.*

*The Peruvian writer Maritza Núñez analyzes her own activity as opera librettist considering the cultural capital that she received from her family in Peru, her music studies in Lima and afterwards in Moscow, capital of the then Union of Soviet Socialist Republics (USSR), and her literary activity once she settles down in Helsinki, Finland.*

**Keywords:** *opera, libretto, Lima, Moscow, Helsinki.*

Desde comienzos de 2010 mi trabajo como escritora se ha centrado en la creación de libretos de ópera.

*¿Cómo llegué a especializarme en el género?*

Mi tatarabuela Rosa vivió en Puno, a orillas del Lago Titicaca, en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. La conocían en la ciudad porque tocaba el piano y se presentaba con arreglos de arias de óperas. También componía. Mi abuelo tocaba piano y violonchelo. Mi padre, Carlos Núñez, físico-químico, tocaba piano y mandolina, le gustaba la ópera, y me llevó a los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional en Lima desde que yo tenía cinco años. Mi madre, Carmen Luz Bejarano, poeta muy importante en mi país, fue también profesora de Literatura e Historia del Arte en la Universidad de San Marcos. Me contaba historias que inventaba, me leía a los clásicos, me llevaba a los museos. Carmen Luz hacía títeres y me hizo conocer el mundo de Abrasov y su bellissimo arte de títeres y marionetas. Mi padre, por su parte, era un amante de Dalí y del surrealismo. Tuve una infancia privilegiada que asocio al teatro, a la danza y al buen cine.

*De Lima a Moscú*

Comencé con mis estudios de piano a los 12 años. A los 17 años me fui becada a Moscú a estudiar dirección coral. Crecí admirando la música, la literatura, el ballet y el circo rusos. Cada cierto tiempo necesito releer *El idiota*, *La gaviota*, *Anna Karenina*. En Perú se sabía

del gran nivel que había en la educación musical en la Unión Soviética. Desde que tenía 13 años deseaba viajar a Europa. Fue natural que en determinado momento me planteara ir a estudiar a Moscú.

Estudí en el Instituto Musical Gnesin cuatro años en educación media y cinco en la superior. Obtuve el grado académico de Master of Arts en 1986. El nivel era muy alto y la relación que establecían los profesores con los alumnos era ejemplar. El profesor lo daba todo. La disciplina era implacable. No era un ritmo fácil para adaptarse, pero uno aprendía de las capacidades que tiene y desconoce. Al estudiante de dirección coral le enseñaban no solo técnica, sino también a profundizar en la partitura, en el fraseo, cómo construir una frase, cómo darle vida a un sonido. Había un fino trabajo de construcción y de deconstrucción. El profesor podía pasarse la hora de clases trabajando en unos cuantos compases. Por cierto, también conocí ampliamente el mundo de la ópera.

Si volviera a tener 17 años elegiría nuevamente irme a Moscú. Siento una gratitud infinita por quienes fueron mis maestros. Aprendí de ellos lo que imagino pudo haber sido la relación entre maestro y discípulo en la Grecia Antigua. Conocí de cerca lo que era una sociedad socialista. En diez años pude ver los importantes logros de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), pero también pude ver el lado represivo de esa sociedad.

#### *De Moscú a Helsinki*

Llegué a Finlandia a mediados de 1986, después de graduarme en Moscú. Nunca he sentido dificultades para integrarme a esta cultura. En Finlandia trabajé con diversos coros entre 1986 y 1994. Cuando dirigía coros, comencé a escribir textos de canciones y obras vocales.

En el otoño europeo de 1994 decidí dejar la actividad coral y dedicarme a la literatura como escritora a tiempo completo. Pero no he abandonado la música. Sin la música no podría vivir. Escribo mis libretos como escritora-músico. Finlandia tiene una vida cultural muy activa donde el arte contemporáneo tiene un espacio importante al igual que la creación artística. Este país me ha permitido realizarme como artista.

#### *Mis libretos de ópera*

En mi catálogo de libretos figuran óperas de gran formato y óperas de cámara, entre las cuales están las breves. Mis libretos abordan temas históricos, sociales, políticos, artísticos y ecológicos; en varios he tratado relaciones familiares y personales. Algunos están dirigidos a niños y jóvenes y otros están centrados en figuras de artistas o políticos. En principio, de cualquier tema y de cualquier ser vivo, o, incluso, de un ente inanimado, se puede hacer un libreto de ópera si se elige el camino correcto para su concreción.

Mi primer libreto, *Niña de cera*, inspirado en Gabriela Mistral, está basado en un monólogo que se estrenó en Finlandia en 1995<sup>1</sup>. La música es de la compositora japonesa Keiko Fujii. El estreno fue en el Festival Green Peace de Kyoto en mayo de 1996 y se presentó también en Tokio en la Sala Pablo Casals.

<sup>1</sup> El estreno tuvo lugar en el Teatro Jurkka de Helsinki, en enero de 1995, con Kristiina Elstelä en el rol de Gabriela y la dirección de Laura Jäntti. Esta obra se presentó en Finlandia 50 veces, y también en Lima, Santiago, Viña del Mar y Vicuña, en el Museo Gabriela Mistral, en octubre de 1995. La versión en español la estrenó en Santiago Orietta Escámez, bajo mi dirección.

*Frida y Diego*, compuesta por Kalevi Aho, se estrenó en el otoño de 2014 en una producción del Estudio de Ópera de la Academia Sibelius, que encargó la obra. *Frida y Diego* tiene un antecedente; escribí la pieza teatral *Sueños de una tarde dominical*, que ganó un concurso de la ADE (Asociación de Directores de Teatro de España). El libreto no es una adaptación de la obra de teatro, sino que incorporé nuevos temas y escenas.

Por ejemplo, el tema de la muerte adquiere otra dimensión. El rol de La Catrina, el personaje mítico que representa la muerte en la figura de una calavera que es una dama elegante, recorre la obra. Antes de escribir el libreto había realizado un tercer viaje a México. Encontré material nuevo en archivos, nuevas publicaciones y seguí la masiva y surrealista celebración del Día de los Difuntos en México.

Los años 1939 y 1940 fueron intensos en México y en el mundo. Es el momento en que coinciden cuatro dictaduras europeas, la de Stalin, Hitler, Mussolini y Franco. Al mismo tiempo, en México un grupo de artistas –los pintores mexicanos Frida Kahlo, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, la fotógrafa italiana Tina Modotti y el escritor André Breton– junto a León y Natalia Trotsky intentan encontrar respuesta a preguntas esenciales sobre el arte, la relación del arte y la política, del artista y la revolución. Sus ideologías hicieron que tuvieran encuentros y profundos desencuentros. Lo importante es que todos tuvieron algo en común: no fueron observadores de su tiempo, se involucraron a tal punto en la historia de sus países y del mundo, que para ellos la vida, el amor, la política, el sexo, la muerte, eran indivisibles.

El mundo que se abre en la obra es rico y complejo, por eso es que la concebí como un “fresco operístico”. El fresco permite el desarrollo de un tema central y de varios otros que percibimos de manera simultánea. El momento histórico que viven estos personajes es épico, pero también hay historias personales de amor y traición. El tema principal de la obra es, finalmente, la libertad. Posiblemente todas mis obras tocan el tema de la libertad en diversos planos. En mi vida personal he tenido gente cercana que ha sido víctima de la represión de dictaduras tanto de derecha como de izquierda.

En mi pieza teatral *Kullervo* –una de las figuras centrales del *Kalevala*, la epopeya finlandesa– el herrero dice: “Mientras se aprende, la vida merece ser vivida”. Me identifico plenamente con esta idea. Quizás esto es lo que explica la diversidad de los temas que he tratado y de las formas, técnicas y estéticas que he utilizado. Cada obra exige un camino distinto. No quiero escribir de manera rutinaria; siempre intento buscar elementos novedosos en cuanto a temática, estructura, lenguaje y estética.

*Hiroshima de los siete brazos* es una litografía, una obra sobre la fugacidad y persistencia de la vida, un homenaje a las víctimas de Hiroshima. El amor, la muerte, la añoranza de la tierra que se deja atrás, la capacidad del ser humano de renacer son temas en *Tiempo de cerezos*, un libreto que evoca el teatro de marionetas *bunraku*. Aunque son independientes estas obras conforman un díptico; pueden ser representadas juntas o no.

Para el libreto de *La ciudad bajo el mar* inventé un lenguaje onomatopéyico para los habitantes de Meriterras, tanto para los misteriosos “niños corales” como para los animales marinos que habitan ahí. Para conformar el idioma de estos últimos, escuché e hice transcripciones del habla y los cantos del octópodo (pulpo), de las ballenas, delfines y de peces.

Antes de escribir *Frida y Diego* estudié dos años los personajes y la historia de México y mundial de la época. Hice tres viajes a México, para visitar museos y archivos. En el caso de Hemingway, fui a sus casas y museos en Estados Unidos y en Cuba, y recorrí los lugares que frecuentaba en París y en España. Antes de trabajar en el texto de *Niña de cera* visité las casas, lugares y ciudades donde Gabriela Mistral pasó sus primeros veinte años de vida. En general, investigo largamente sobre los temas y personajes de mi obra. Una vez realizado este trabajo previo me siento libre para dar rienda suelta a mi fantasía.

En un sentido estricto he escrito cinco libretos con temas políticos. *La gran fiesta*, que traducida al finés y con el título *Ge Mania* (dos palabras, lo que permite varias lecturas), fue estrenada en Helsinki el 29 de abril de 2016, transcurre en el búnker donde Hitler y los invitados de Eva Braun pasan sus últimas horas. Una obra de humor negro. En *Tango solo, una historia para ser contada*<sup>2</sup>, Nicole, el personaje de esta mono-ópera, descubre una historia tras la cual subyacen las huellas de la represión que sufrió Argentina bajo la dictadura militar desde 1976 a 1983. *Suyai*, compuesta por el chileno Eduardo Cáceres y estrenada en Buenos Aires en septiembre de 2014, trata cuatro momentos del golpe y la dictadura militar en Chile<sup>3</sup>. El libreto es un *collage* de elementos históricos, documentales, míticos y el drama familiar de dos hermanos. *Mambo* es un libreto sobre la antropofagia política, una comedia macabra que retrata el tránsito de la dictadura de Odría a la democracia que representó Prado en Perú. *A la luz de la oscuridad* es el relato de una detenida política que día a día reconstruye el tiempo a partir de un portazo que anuncia los interrogatorios.

La identidad, la sexualidad, la locura, el poder, ocupan un espacio significativo en mi obra. En *Isabella* un hombre y una mujer se encuentran para compartir una ceremonia de carácter erótico. Un juego de adultos donde los personajes exploran su sexualidad. En *María Fernanda se reb(v)ela en el salón de los espejos* una muchacha EMO<sup>4</sup> se enfrenta con su realidad inmediata: una relación conflictiva con la madre, el acoso sexual del novio de su madre, la violencia familiar, la bulimia y la píldora del día siguiente. *Una espera inesperada* es una comedia en la que ocurre un encuentro fortuito de un hombre y una mujer en el aeropuerto de Amsterdam, durante la época en que muchos aeropuertos europeos estuvieron cerrados varios días debido a la erupción de un volcán en Islandia. Durante el encierro viven un *affaire*. En *Secreto* un hombre y una mujer transitan un espacio ambiguo: ¿locura o normalidad? Quizás, el secreto de un crimen no confesado. En *La cena*, el aniversario de un compositor y de su novia diseñadora de ropa se convierte en una disputa estética.

### Óperas para niños y jóvenes

Al abordar temas que tienen que ver con los niños mi sentido de la responsabilidad y del compromiso se multiplica. Estoy convencida de que la ópera es un género que puede comunicar muy bien con el mundo infantil. Esto exige un libreto que sea interesante.

Ser niño no es fácil. Hay millones de niños que atraviesan situaciones extremas: guerra, esclavitud, explotación, violencia, maltratos, abusos, raptos. ¿Cómo no hablar de esta realidad? Para mí ha sido un desafío importante acercarme a los niños para, a través de mi escritura, plantearles preguntas y preocupaciones que tienen que ver con los problemas ecológicos (*La ciudad bajo el mar*, *Tajuno y la luna* y *Espíritu del bosque*); con problemas que los afectan a diario, como el acoso escolar (*Érase que era una niña*); el divorcio o el consumo de alcohol y drogas (*La luna azul*); el trabajo infantil (*Nayra, fábula de los niños mineros*); la prostitución infantil (*Yahaira*); el tráfico de niños y la corrupción e indiferencia de la clase política hacia los problemas de la infancia (*El libro de los reyes*). Son temas dolorosos,

<sup>2</sup> Compuesta por Timo-Juhani Kyllönen, también autor de la música de *El Libro de los Reyes*, *Érase que era, una niña*, *Espíritu del bosque*, *Hemingway*. En este momento trabaja en la composición de *La luna azul*.

<sup>3</sup> Cf. Maritza Núñez, "Suyai... la esperanza también es un canto, ópera de Eduardo Cáceres Romero (2014)", *RMCh*, LXX/225 (enero-junio, 2016), pp. 96-98, y Fernanda Ortega Sáenz, "Memoria y creación musical: Suyai. La esperanza también es un canto", *RMCh*, LXX/225 (enero-junio, 2016), pp. 99-104.

<sup>4</sup> Se identifica con el grupo de adolescentes que adoptan conductas y formas de vestir que expresan estados depresivos. Este fenómeno está relacionado al género musical "emocore" "emocional hardcore".

<sup>5</sup> La ópera infantil *Espíritu del bosque* fue estrenada en Helsinki el 18 de mayo de 2016.

pero hay que tratarlos. Muchos niños y jóvenes se han enfrentado o se enfrentan a estos problemas o los conocen por amigos y gente cercana.

El propósito al escribir sobre estos problemas con un enfoque amplio, maduro, es ayudar al niño a procesarlos de una manera adecuada para su edad, y proponerle una ética de comportamiento. Cuando me dirijo al mundo infantil, lo hago desde el más profundo respeto por el niño y su mundo interior. El público infantil es tremendamente exigente, tiene un sentido natural del *timing* y la dramaturgia además de una sensibilidad profunda. Sus juicios sobre una obra son rápidos, espontáneos y drásticos: gustan o no gustan de ella.

#### *Acerca de la escritura de libretos*

En la ópera el libreto y la música tienen la misma importancia y deben conformar un todo. Un buen libreto es aquél donde hay un tema y una historia interesantes que permitan desarrollar una dramaturgia sólida. Los personajes deben ser ricos, veraces, convincentes, orgánicos. La arquitectura, la estructura y el lenguaje deben ser concebidos en una relación orgánica con el aspecto temporal, el *timing*. Se trata de una obra musical, no de teatro de texto. Persigo la síntesis, la abstracción, como en la poesía. Un libreto consta de palabras y silencios, tiene una naturaleza musical intrínseca. El lenguaje debe aspirar a una amplia gama de caracteres y colores, cuidando, desde luego, la unidad estilística.

Como en toda buena obra de arte, en un libreto no debe faltar ni sobrar nada. La tensión dramática de la ópera baja si su duración se extiende injustificadamente. Por otro lado, el tema, la historia y los personajes pueden abortarse si no contaron con el espacio suficiente para desarrollarse.

Aprendí muy pronto la importancia del *timing*. El *timing* interno de la obra es esencial; el macrocosmos y el microcosmos de su estructura deben ser planificados con precisión de reloj suizo. El libretista debe ser capaz de desplazar su texto en un espacio musical imaginario. La duración de una frase, la respiración entre dos frases, las pausas dramáticas, la velocidad interna de los diálogos, los puentes entre las escenas, la compresión y expansión del tiempo interno, son planteados con claridad en el libreto, con conciencia de que este es la columna vertebral para el trabajo del compositor.

Nunca un compositor se ha visto en la necesidad de pedirme que recorte el libreto. Al contrario, a veces el compositor ha defendido un fragmento porque le gustó. No le tengo miedo al lápiz rojo. Disfruto cuando trazo una línea roja sobre una frase porque siento que he ganado al renunciar a algo que era prescindible. *Kill your Darling* (Mata a tu amada) es una verdad aplastante.

No hay que temerle al *silencio* para decir algunas cosas. Las palabras producen eco. Y en ese espacio de resonancia la música puede expresar mucho. En algunos libretos he creado escenas con solo acotaciones de acción y estados internos de los personajes, prescindiendo de manera absoluta de la palabra. ¿Para qué habría recurrido a ella si, desde mi punto de vista, en esas escenas la música podía traducir los estados, las situaciones, las emociones, las contradicciones o todo lo que vivían los personajes, con mayor intensidad que la palabra? A menudo los personajes o la historia reclaman la danza, la pantomima, la imagen, un cuadro, una proyección, cierta iluminación. Lo maravilloso de la ópera es que es un género donde confluyen todos los lenguajes artísticos de manera natural.

Un libreto debe inspirar al compositor y jamás debe convertirse en su camisa de fuerza.

#### *El proceso de escritura del libreto*

Hasta este momento he vivido dos formas de iniciar un proyecto con los compositores. A veces el punto de partida ha sido un tema que me interesa o una historia que deseo contar.

Como soy músico, imagino un mundo sonoro que asocio a la estética de un compositor en particular. Cuando le he propuesto el tema y la historia, le ha resultado interesante. En otros casos me ha interesado trabajar con un compositor determinado y me he acercado a él. Cuando nos hemos entrevistado, ya he llevado la propuesta de un tema o historia. A veces el tema se ha definido durante el diálogo con un compositor. En ocasiones el compositor o la instancia que encarga la obra me han propuesto el tema. Cuando trabajo con un compositor, me preocupo de profundizar en su obra para conocer su estética y estilo. Intento estar al día de lo que ocurre en el arte contemporáneo.

Cuando empecé a escribir, me pregunté si me había equivocado al elegir estudiar música y no teatro. Pronto me di cuenta de que era todo lo contrario. Como libretista fue la mejor elección. Cuando escribo un texto me imagino motivos melódicos, texturas musicales, ritmos, estructuras polifónicas, la agógica interna del texto, la articulación, los tempos, la dinámica, los silencios, aplico formas musicales. Puedo seguir de cerca el proceso de creación de la música. A veces, después de haber terminado un libreto, el compositor me ha hecho conocer alguna escena ya musicalizada, y, al leer la partitura, y, sin alterarla, he hecho retoques en mi texto. No por pedido del compositor ni porque la primera solución no fuera buena, sino porque en la melodía una palabra diferente era mejor alternativa. Desde luego, todo esto en diálogo con el compositor. Se ha dado también que el compositor, en el proceso de composición, requiere de alguna modificación al texto, y lo he tomado en cuenta. Estoy convencida de que si un texto puede ser mejorado, enriquecido, no hay que renunciar a ello.

Cuando tengo el libreto se establece un diálogo siempre rico, creador y respetuoso con el compositor, donde las ideas van y vienen. Acepto propuestas del compositor, del mismo modo que en el libreto doy ideas de lo que puede ocurrir en la música. Por ejemplo, en el proceso de creación de *Frida y Diego* se produjo un diálogo muy interesante con Kalevi Aho, quien ya había compuesto cinco óperas. Me propuso invertir el orden de dos escenas, y me pareció bien. Del mismo modo, en el libreto, al igual que en el texto teatral, concebí la escena de la parodia de Hitler en el estilo del cabaret berlinés de la década de 1920, y la inclusión de una marcha de los personajes. Y durante el proceso de composición Aho tuvo en cuenta estas sugerencias del libreto.

Evidentemente, esta colaboración artística solo puede darse bajo la idea innegociable, de que yo respondo cien por ciento de la forma final del libreto, tal como el compositor responde de todo lo que queda en la partitura. Esta forma respetuosa de colaboración artística es válida también para el proceso del montaje. El director escénico es responsable de la concreción escénica de la ópera, mas, para lograr la coherencia estética del proyecto, es imprescindible el diálogo entre el libretista, el compositor, el director escénico y el director de orquesta, y, posteriormente, el del director escénico con los responsables de la coreografía, escenografía, las luces, el vestuario, el maquillaje, etc. Al comienzo del proceso del montaje es muy importante lo que se llama 'el trabajo de mesa', en el cual están presentes también los cantantes, donde se analiza profundamente el libreto, los personajes y el carácter de la música.

En los ensayos de los cantantes con el correpetidor, y luego en los de los músicos con el director de orquesta se producen cambios musicales. Por eso es importante que el compositor siga de cerca este proceso.

Toda ópera es un enigma.

*"Partons pour l'inconnu, avec passion"* (Pierre Boulez)