

Marcela Rodríguez: “Los personajes me dictan la música”

por José Noé Mercado

Una de las voces más prolíficas y representativas de la música actual en México es la de Marcela Rodríguez. Se trata de una compositora con un lenguaje personal, contemporáneo y que siente una fascinación especial por la escritura para la voz humana.

Nacida el 18 de abril de 1951, Marcela tuvo entre sus maestros a Leo Brouwer, María Antonieta Lozano y Julio Estrada. Entre su amplio catálogo, que comprende música de cámara, sinfónica y teatral, se encuentran diversas obras para voz entre las que destacan sus *Seis canciones sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz* para soprano y orquesta de cámara, las cantatas *Funesta* para soprano y ensamble, *Adúltera, enemiga* para soprano y clavecín o *Cantata del tequila* para coro mixto y orquesta, además de sus óperas *La Sunamita* y *Séneca o todo nos es ajeno*.

Rodríguez, que ha impartido numerosos talleres de composición en México y el extranjero, estrenó, en noviembre de 2010, su *Réquiem Mexicano* con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad y para la segunda mitad de este 2011 estrenará mundialmente en Heidelberg, Alemania, su nueva ópera: *Frida*, basada en algunas cartas de la pintora mexicana que dan cuenta de algunos de los pasajes menos conocidos de su vida.

La compositora nos recibió en la sala de su casa, en Coyoacán, para hablar en exclusiva para los lectores de *Pro Ópera* sobre algunos aspectos relevantes de su carrera, su obra y su proceso creativo.

Marcela, el arte ha estado presente en tu familia, pero ¿cómo es que tú te decantas por el arte de los sonidos?

Mi casa era muy musical. Mi mamá tocaba a Agustín Lara, a José Alfredo Jiménez. Crecimos entre música popular, aunque nos gustaban todos los géneros. Mis hermanos tocaban rock y jazz. Las mujeres éramos las chiquitas y los hombres eran los mayores, con lo cual el piano lo tenían acaparado. Había una guitarra en el rincón y, pues ni modo, ésa me tocó a mí. Aunque siempre quise tocar el piano, había una larga fila en casa, así que estudié la carrera de guitarrista.

En realidad, yo empecé a estudiar por puro gusto. Tocaba *bossa nova* y así aprendí a acompañar a mis hermanos. Después entré en la Academia de López Ríos de guitarra, donde estudié cerca de ocho años. Di varios conciertos de

guitarra clásica, pero me aburrí el repertorio horriblemente. Todo mundo tocaba las mismas piezas.

Me fui a París un poco porque estaba en crisis con la guitarra, pero fue entonces cuando descubrí la composición. “Qué tonta,” me dije, “pero si existe la composición”. Hasta entonces no se me había ocurrido componer y esa idea me fascinó. Por entonces tendría 23 años de edad. Cuando regresé a México estudié contrapunto, todos los corales con el libro de Schoenberg, material muy importante para entender todo lo que es la armonía.

A los 27 años comencé a escribir música para piano. Por aquella época, mi hermana Jesusa ya estaba estudiando teatro con Julio Castillo. Muchas veces ella ensayaba en mi casa y así conocí a todo el mundo del teatro, incluido a Castillo, quien nos invitó a hacer una obra con la Compañía Nacional de Teatro y así escribí mi primera obra para teatro. A partir de ella, me invitaron a hacer mucha música para teatro. Trabajé con muchísimos directores alrededor de 15 ó 20 años. Ahora ya tiene un par de años que no escribo nada para el teatro, pero ésa fue mi formación y mi paso a la ópera.

Claro, era música escénica...

Así es. Pienso que mis maestros para hacer ópera no fueron músicos, sino directores de escena. Fue con quienes aprendí a hacer ópera. En ese sentido, José Antonio Alcaraz fue muy importante para mí, ya que le fascinaba todo lo que yo escribía. Él era muy visceral: no le gustaba algo y lo detestaba; pero le gustaba algo y lo elogiaba sin parar. Para él no había términos medios. Y cuando yo estrenaba alguna obra, siempre me ponía por los cielos. A veces creo que demasiado. Y siempre me decía que yo tenía que hacer una ópera. Eso me dio mucha seguridad, porque cuando una está chiquita piensa que hace puras porquerías. Y bueno, lo sigo pensando, porque una tiene que estar experimentando todo el tiempo, metiendo la pata para que le salgan las cosas.

En realidad, tengo mucha obra orquestal, muchos conciertos para diferentes instrumentos y orquesta, pero cuando empecé a hacer ópera quedé fascinada por la voz humana. Por eso, además de mis óperas, también tengo varias obras para voz.

Cuéntame cómo planeaste *La Sunamita*, tu primera ópera...

Buscar el tema para una ópera nunca es fácil. En este caso, Guillermo Sheridan estaba necio con que yo tenía que hacer



“Cuando empecé a hacer ópera quedé fascinada por la voz humana”

Fotos: Ana Lourdes Herrera

La Sunamita porque era una obra que a él le encantaba y él era amigo nuestro. Sheridan realizó un libreto muy bonito. Pero, para ese entonces, yo ya tenía muchos años en el teatro, tenía dos hijos pequeños y nos fuimos a vivir a Alemania, en 1987. Cuando comencé a leer el libreto me surgieron varias dudas y como Guillermo no estaba en Alemania decidimos que el libreto lo rehiciera mi esposo, el filósofo Carlos Pereda Failache. Así hicimos la ópera, una obra muy mexicana, con muchos recursos que se podían utilizar para la composición. La escribí en Alemania, regresé a México y se estrenó en 1990, en el Teatro de la Ciudad.

**¿Qué es lo que te interesó hacer como compositora?,
¿expresar qué?**

Como había trabajado tanto en teatro, lo que fui descubriendo poco a poco al escribir *La Sunamita* es que lo que más me importaba hacer era agarrar un personaje y pensarlo como Ludwik Margules o como Julio Castillo o como mi hermana Jesusa cuando trabajaban una obra de teatro. Me di cuenta de que yo tenía más pensamiento de director de escena que de música. Me metía mucho en las palabras y mucho en la creación del personaje. Descubrí así que los personajes me dictan la música, incluso las texturas

dramáticas. Incluso en pasajes sólo musicales todo se da en relación al drama, más que en un pensamiento musical en sí.

Para *La Sunamita* tomé una obra de las que Jesusa me enviaba en caset a Alemania para la nostalgia. Me hacía llegar boleros, rancheras, muchas cosas revueltas. Así encontré una pieza muy folclórica, cuyo nombre nunca he podido recordar, que utilicé como tema central y que está presente en la obertura y en un pasaje de boda que hay dentro de la ópera. Lo curioso es que meto en mariachi este tema, pero muy minimalista, muy modernizado y al mismo tiempo se hacen dos piezas distintas, un *lied* alemán y esos mariachis, muy a tono con lo que ocurre en estas fiestas mexicanas donde todo se vuelve caótico.

¿Qué debe contener un libreto para que sea útil en una ópera?

Años después, para mi siguiente ópera, *Séneca*, el libreto me lo hizo el filósofo Carlos Thiebaut. Antes de escribirlo, me hizo exactamente la misma pregunta que tú. Y bueno, cada ópera tiene su propia personalidad. En *La Sunamita* hay una multitud de gente, mientras que en mis otras óperas hay menos personajes y eso hace bastante distinto el tratamiento.

Pero le respondí a Carlos Thiebaut que un libreto debía tener frases cortas que den información dramática. Que no contenga frases muy largas, porque se hacen arias interminables. Frases cortas, pues, más o menos medidas, que condensen una idea de amor, de odio, de excitación. Se puede repetir una frase, eso sí, se puede jugar con las palabras. Y así hizo el libreto; funcionó muy bien esta ópera que es sobre el último día de Séneca, antes del suicidio, cuando repasa su vida y la relación con sus tres mujeres. En México, para las tres mujeres usamos el recurso del cine. En España pidieron las tres mujeres en escena y eso lo aprovechamos para hacer un trío final.

¿Qué tan sencillo o complicado ha sido estrenar tus óperas? Porque me queda claro que uno es el proceso de composición y otro muy distinto el de llevar la obra a la escena...

Exactamente. Para mí siempre es más fácil escribirlas que estrenarlas. Cuando uno escribe está fascinada, es un placer la composición. El estreno muchas veces significa problemas burocráticos, hacer citas con los directores. En ese sentido, en realidad yo he tenido mucha suerte, ya que he estrenado casi todo. Terminó una obra y la llevo a una orquesta, hablo directamente con su director.

¿Has tenido que tocar muchas puertas?

Pues todas las de los directores. En realidad, es cuestión de hablar con ellos. Eso es lo más latoso, porque tienes que pedirlo como un favor y eso resulta muy pesado para un compositor. Cuando se trata de una ópera es aún peor, porque es más cara, requieres de un director de escena, vestuarista, escenografía, solistas y coro, si es el caso.

Para un compositor, estrenar una ópera es de lo más difícil en cuanto a trámites y facturas. No es tan complejo elegir elencos o directores, el problema real es conseguir el dinero para montarla.

En mi caso, siempre he dicho que la ópera tiene que hacerse barata y no gastar millonadas, que es lo que realmente ha alejado a los compositores de la ópera. Normalmente se utilizan muchos millones, cuando puede hacerse más barata con una escenografía inteligente o utilizando una orquesta como la de la Ópera que ya tiene cubiertos sus costos. Pero para hacer una ópera de cámara no es tan sencillo, porque en la Ópera se opta por una obra grande, sinfónica, y es entonces cuando el productor debe encargarse de conseguir el ensamble de instrumentistas y hacer frente a los gastos correspondientes.

¿Sueles involucrarte mucho en la selección de elencos o en aspectos de la dirección musical o escénica? Algunos cantantes me comentan que es más fácil cantar una obra cuando un compositor lleva años de fallecido o en todo caso que no está observando, que cuando está presente, entrometiéndose en los ensayos y en el proceso de producción...

Suelo involucrarme, pero eso siempre lo hago con acuerdo de los directores. Lo que dices que te han comentado algunos cantantes supongo que tiene que ver más con el conocimiento previo que ya tienen de una obra. Cuando conocen la ópera la pueden hacer muy bien, sin problemas. Eso ocurre con Puccini, Donizetti o compositores y obras que ya se saben. Y lo que pasa es que tienen miedo a lo desconocido.

En el caso de una obra contemporánea, no es que sea más difícil —o a veces sí—, pero básicamente tiene que ver con que no conocen la obra. En ese aspecto mi escritura es muy clara, como para que exista una interpretación rara. Es bastante clara, siempre trato de serlo, y en ese sentido no tengo más que resolver con los cantantes salvo en muy contadas ocasiones.

Ahora, además, podría decir que en casa tengo una cantante, que es mi hija Catalina, con quien de repente pruebo muchas de las cosas que voy escribiendo para que funcionen correctamente ya al momento de interpretarse. Ésa es una gran ventaja.

¿Qué es lo que te fascina de la voz humana, cómo la entiendes, qué te interesa explorar de ella?

Voy muy poco a poco. Mi primera ópera me costó muchísimo. Al escribir *La Sunamita* descubrí muchas cosas haciéndola. Me gusta esa posibilidad de dramatizar de una manera más humana un instrumento. Por otro lado, la voz humana le da una textura incomparable a los instrumentos, que desde luego también me fascinan.

Pero la voz somos nosotros mismos, es nuestra especie. Tiene algo muy directo para el alma. La música en general es así, pero la voz todavía más. Las posibilidades expresivas que hay en la voz son muchas, y además tiene la ventaja de contar con nuestros códigos como seres humanos para decir cosas, para expresarlas. Por ejemplo el hipo de un borracho, en el caso de *Tezcatlipoca* en mi *Réquiem Mexicano*, o la ansiedad, o un grito de alegría o de tristeza. Todo eso y más se puede proyectar musicalmente con la voz humana y resulta muy enriquecedor como textura para cualquier obra. ◉

“Siempre he dicho que la ópera tiene que hacerse barata y no gastar millonadas”