

## Videoconferencia sobre la génesis de «Innocence» por Aleksí Barrière - Primavera de 2021

Me complace hablarles esta noche sobre **Innocence**. Por supuesto, antes de nada, hay que dar las gracias a la asociación Les Amis du Festival d'Aix-en-Provence por esta invitación, así como a Timothée Piccard, del Festival de Aix, que la sugirió. ¿Qué es Innocence? Es una nueva ópera compuesta por **Kaija Saariaho** que se estrenará en julio de 2021 en el Festival.

En otras palabras, son 100 minutos de música que cuentan una historia. Pero también es un proceso creativo que comenzó en 2012, hace más de ocho años, y que yo he acompañado, y es esa historia la que me gustaría contarles esta noche. No la trama de la ópera, porque no tenemos la oportunidad de descubrir una nueva ópera tan a menudo como una nueva película, y sobre todo en este momento, en el que celebramos un aniversario bastante sombrío, el del primer confinamiento.

Por eso quiero tener cuidado de no estropearles demasiado la sorpresa. Y la alegría que pronto tendremos de volver a disfrutar juntos del arte en vivo. Como dice el escritor Philippe Delerm: «El primer sorbo de cerveza es el único que cuenta. Los demás, cada vez más largos, cada vez más insulsos, solo aportan un sabor tibio, una abundancia derrochadora». » Fin de la cita de Philippe Delerm. Dicho esto, sin ánimo de ofender, por supuesto, al placer que nos produce reencontrarnos cada temporada con obras familiares del repertorio, creo que Delerm pasa por alto el encanto particular, pero real, de la cerveza tibia.

Pero volviendo al encanto del primer sorbo de cerveza que vamos a tomar juntos y al descubrimiento de una nueva obra, para mantener este espíritu, en lugar de hablarles de esta obra, Innocence, les voy a contar cómo la descubrimos nosotros mismos al inventarla. En latín, se utiliza la misma palabra para decir ambas cosas, inventar y descubrir. Todo comienza en 2012 con un encargo de la Royal Opera House de Covent Garden.

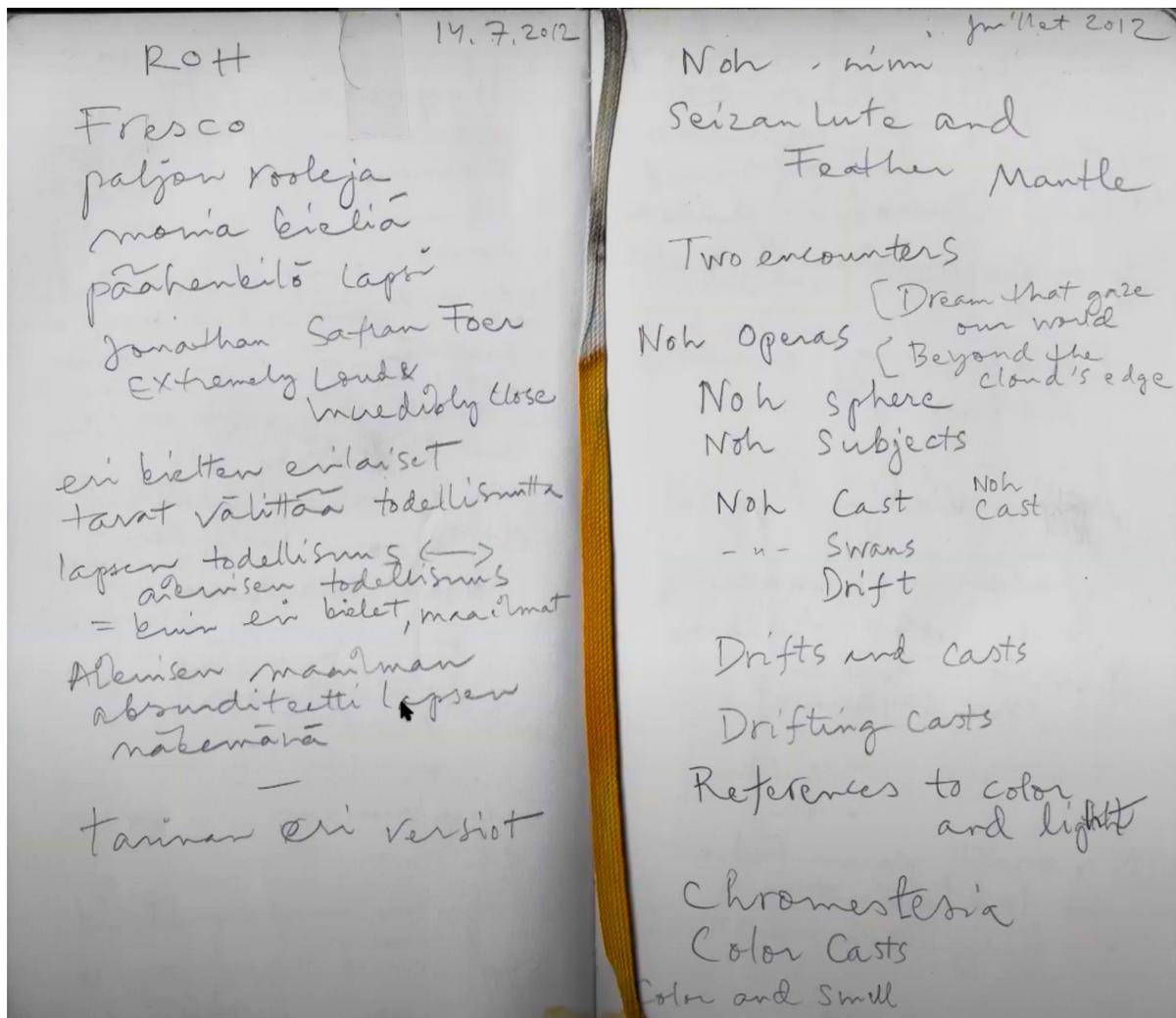
Esta casa lanzó entonces un amplio programa de encargos, consistente en proponer a varios compositores que respondieran, mediante una ópera, a una serie de preguntas muy generales, tales como: ¿qué nos preocupa hoy en día? ¿Cómo nos representamos a nosotros mismos en el escenario? ¿Cuáles son los mitos colectivos de nuestro presente y nuestro futuro? Tres preguntas bastante generales, por tanto. Kaija Saariaho vio en estas preguntas una oportunidad para hacer algo a lo que no estaba acostumbrada como compositora de ópera: mostrar una realidad cercana y contemporánea. El proyecto se radicalizó en esta dirección porque Kaya estaba preparando otra ópera que se convertiría en *Only the Sound Remains*, una ópera creada en 2016 y que algunos de ustedes quizá hayan visto en la Ópera de París hace unos años.

*Only the Sound Remains* es una obra inspirada en dos traducciones de obras de teatro Nô, que presuponen, por la forma del teatro Nô, un dispositivo muy ajustado, es decir, dos personajes, una orquesta de cámara y un coro de cámara. Es una

una especie de ópera cantada que se estaba escribiendo en ese momento. Lo que ocurre es que, cuando en 2012 le propusieron imaginar otra ópera, paralela a la que ya había empezado a trabajar, Kaija imaginó una especie de proyecto complementario.

Complementario significa oposición. Only the Sound Remains tiene un origen antiguo y lejano, concretamente el teatro japonés del siglo XV. Por lo tanto, habrá que ir hacia lo contemporáneo y lo local.

Only the Sound Remains presenta, como todas las óperas anteriores de Kaija Saariaho, una concentración de la acción en un puñado de personajes. Por el contrario, habrá que explorar una multiplicación del número de personajes, de sus características musicales e incluso de su lengua de expresión, como veremos en breve, y ese es el punto que más me concierne como traductor. Les voy a mostrar un documento que ilustra muy bien cómo estos dos proyectos se desarrollaron de forma paralela.



Se trata de una doble página del cuaderno de notas de Kaya Saariaho en la época en que se concibieron ambos proyectos. A la derecha, pueden ver algunas ideas sobre el título que se le daría. Pueden ver mi cursor.

Sobre el título que se le dará a una ópera que no es ópera, que será *Only The Sound Remains*. Está un poco perdida. Aún no ha encontrado ese título.

Y a la izquierda, pueden ver ideas para el proyecto marcado como ROH, es decir, Royal Opera House. Hay varias ideas de las que la compositora se alejará, pero también las ideas principales que quiere explorar y que seguirá explorando, en particular la idea de un fresco y la idea de una obra en varios idiomas en la que se difractan varias versiones de una misma historia. Lo aclaro porque quizá no todos los presentes esta noche lean finés.

Son ideas bastante claras, pero no resuelven la cuestión de la historia que se va a contar. Porque una ópera, normalmente, al menos en teoría, comienza con una historia, una historia que queremos compartir, que queremos contar y que vamos a encontrar la manera de contar. Así que, como no sabía cuál era esa historia, aún no la había descubierto, inventado, a Kaija se le ocurrió pedirle a la novelista **Sofi Oksanen** que escribiera un texto.

No sé si conocen la obra de Sofi Oksanen, pero les recomiendo encarecidamente sus novelas, la mayoría de las cuales están disponibles en francés, en las hermosas traducciones de Sébastien Cagnoli. Al igual que Amine Malouf, también novelista y autor de libretos de ópera para Kaija Saariaho, Sofi Oksanen tiene un talento especial para narrar situaciones colectivas a través de personajes individuales. Se ha interesado mucho por la historia reciente de Finlandia y la historia reciente del país de su madre, Estonia.

Así que ya se ve la idea: Sofi Oksanen era la persona ideal a los ojos de Kaija para contar una historia que fuera a la vez cercana y contemporánea. Además, ambas artistas compartían el idioma finlandés y, como punto de partida, trabajar en su lengua materna es prácticamente lo contrario a trabajar en traducciones al inglés de obras japonesas del siglo XV. Así que aquí vemos el crecimiento paralelo de estas dos ideas.

Pero eso aún no dice mucho sobre lo que se va a contar, y la discusión entre Kaija y Sofi seguía abierta sobre la cuestión de cómo introducir formalmente esta idea de fresco, y sobre todo esta idea de multilingüismo, ya que, según ella misma admitió, Sofi, por un lado, iba a escribir en finés, ya que es su lengua de escritura, y por otro lado, nunca había escrito un libreto de ópera, por lo que desconocía las posibilidades formales de una obra de este tipo. Y es en este punto donde, modestamente, entro en escena. En el pasado, había escrito como libretista textos para obras corales de Kaija Saariaho.

Como director, trabajaba precisamente en formas de teatro musical contemporáneo, que siguen siendo el centro de mi actividad actual como director. Además, también era traductor de varios idiomas, entre ellos el finés. Kaija

propuso desde el principio a Sofi que me incluyera en el proceso de creación como dramaturgo y traductor.

Y así, con la formación de este trío, comenzó el trabajo. Nos encontramos en esta fase, a principios de 2013. El encargo suponía la creación de la ópera en 2020.

En aquel momento, hay que decir que parecía una fecha muy futurista. Así que teníamos tiempo y cada uno de nosotros tenía otros proyectos que llevar a cabo al mismo tiempo. Pero empezamos a reunirnos regularmente los tres. Voy a aplicar el acuerdo mayoritario a las mujeres, no hay razón para no hacerlo.

Así que las tres nos pusimos a desarrollar este proyecto, cuyo título provisional seguía siendo Fresco. La primera palabra que Kaija Saariaho anotó en su cuaderno como idea formal de cómo debía ser.

Y voy a volver a compartirlo.



Fresco. Y entonces, ¿por qué Fresco? Había una idea que era, seguramente conocen de lejos este cuadro, bueno, no es un cuadro, es un fresco.

Y así, nuestra reflexión, ya que había que empezar por algún sitio, nuestro punto de partida fue este fresco de Leonardo da Vinci, La última cena. Evidentemente, no por su tema, ya que hablo algunos idiomas, pero no hablo arameo. Sino por la idea de varios personajes reunidos en un mismo lugar, cada uno de los cuales parece vivir su propia vida.

Es un poco caótico, pero sabemos que están reunidos por una historia, que se materializa en el fresco. Para ser más precisos, están reunidos por un drama. Un drama que está a punto de ocurrir, o para ser aún más precisos, un drama que está a punto de revelarse.

Porque, en realidad, ya ha comenzado. La traición de Judas ya ha tenido lugar. Sus consecuencias se desarrollarán de forma implacable e inminente.

Todo lo que les estoy contando puede dar la vaga impresión de que no teníamos ni idea de lo que estábamos haciendo. Bueno, eso no está muy lejos de la realidad, y de hecho era un poco el objetivo.

Kaija Saariaho quería experimentar con una dramaturgia coral que nunca había utilizado. Y Sofi Oksanen estaba interesada en la idea de tener varios personajes presentes simultáneamente. Porque, según ella, eso es algo imposible de lograr en una novela.

Por razones técnicas, por cómo se organizan los diálogos y las descripciones. Por supuesto, hay novelas de Dostoievski en las que, además, uno se pierde entre los nombres de los personajes. En cualquier caso, es algo muy difícil de lograr en una novela.

Otra cosa que es muy difícil de lograr, por supuesto, en una novela, es el multilingüismo. Por lo general, nos dirigimos a lectores monolingües. Por mi parte, me encontraba en la posición del que sabe, del que da consejos sobre las posibilidades del teatro musical, pero, evidentemente, estaba tan perdido como los demás.

Tenía 23 años y, por mi cuenta, preparaba, junto con el director de orquesta Clément Mahoutakach, una puesta en escena que relacionaba los Kindertotenlieder de Gustav Mahler, el tiroteo en la escuela primaria Saint-Diouf y el trabajo del duelo en el teatro Nô. Y todo ello, evidentemente, convergía en cierto nivel. Sin embargo, en nuestra defensa, hay que decir que buscábamos la historia adecuada que contar, pero, en realidad, sería exagerado decir que no teníamos el tema.

La forma elegida reflejaba el deseo de mostrar algo concreto, a saber, cómo un grupo de personas supera un drama colectivo. Y los diferentes idiomas permitirían mostrar tanto sus dificultades de comunicación como la forma en que cada uno está aislado, cada superviviente de un drama está aislado en su experiencia individual. Así que teníamos el tema, pero no teníamos la historia.

Aquí es donde las conversaciones a tres bandas resultaron muy valiosas durante los primeros años de la creación de la ópera. Sofi me pedía ideas para historias que nunca antes se hubieran contado en forma de ópera. Afortunadamente, todavía quedan algunas.

Pero, por otra parte, también se planteaba cuestiones estéticas relacionadas con su profesión de escritora y con cierta ética del oficio. En primer lugar, para ella, el tema debía estar relacionado con la sociedad finlandesa contemporánea, porque Sofi consideraba, y sigue considerando, que hay que escribir sobre lo que se conoce, que es legítimo escribir sobre lo que se conoce, que nuestra contribución como autores es hablar, dar a conocer al público las cosas que conocemos. De hecho, se plantea, si no otras cuestiones, cuestiones de ética del escritor, ya que se pide al lector que

suspender su duda y que el escritor tenga una responsabilidad con respecto a la realidad que muestra.

De lo contrario, corre el riesgo de que se le tome demasiado en serio en temas que no conoce muy bien, pero eso es otro tema. Al mismo tiempo que existía una restricción bastante importante, hablar de la sociedad finlandesa contemporánea, también era necesario que la trama permitiera introducir los diferentes idiomas de una manera que no resultara artificial.

Para Sofi también era muy importante la cuestión de la verosimilitud de este multilingüismo.

Por otra parte, había que encontrar un pretexto para reunir a tantos personajes que hablan idiomas diferentes en el mismo lugar, al mismo tiempo, atrapados en una situación compartida. Dado que habría muchos personajes, era necesario que los papeles de los personajes, unos en relación con otros, fueran bastante fáciles de entender, sabiendo que, debido a su número, no habría mucho tiempo para presentarlos a cada uno en detalle y explicarlos, dar información sobre sus actividades, sus profesiones, sus perfiles, etc. Esto es algo que, por lo general, se puede hacer con toda tranquilidad en una novela, por ejemplo, pero que también se puede hacer más fácilmente en una obra de teatro o en una película que se centre en un personaje.

Cuando hay una galería de personajes, es inevitablemente más complicado. Una de las primeras ideas, al intentar reunir todas estas limitaciones, fue hacer una escena de juicio. Un juicio es claro, se entiende inmediatamente quién hace qué y se desarrolla en un orden muy ritualizado, con el que todos estamos familiarizados.

Pero el fresco de la escena le dio a Sofi otra idea, aún más interesante que la anterior, porque al mirar ese fresco que ahora tienes en mente, me recordó a las fotos de boda. Una boda es mucho menos predecible que un juicio. En un juicio, se entiende todo de inmediato... En un juicio, al igual que en una boda, se entienden de inmediato los roles de cada uno en relación con el evento, hay arquetipos, nos identificamos con ellos.

Pero las viejas fotos familiares, con sonrisas forzadas, siempre nos hacen intuir que hay tensiones, secretos que están a punto de salir a la luz. Y eso permite cosas mucho más dramáticas. En un juicio, sabemos desde el principio que ha pasado algo terrible.

Es el principio del juicio. Pero una boda, diría que es más dramática, podría decir que más perversa, desde el punto de vista del escritor, una boda, algo bonito debe suceder. Pero es el pasado el que alcanza a los protagonistas y el futuro se ve cuestionado por el pasado.

Cito una frase de Sofi Oksanen durante nuestras conversaciones sobre esta obra. Esta idea de un futuro que se avecina y que se ve cuestionado por el pasado. Así que, a partir de estas diferentes ideas, Sofi escribió, tras dos años de conversaciones entre los tres, lo que nos lleva a 2015, el guion y luego el texto completo de una obra que tituló **Cua Caballeras**.

Un título en finés que traduje al inglés como **The Uninvited Guest**. Ese fue, por así decirlo, el primer borrador del libreto **de Innocence**. Tengo una razón bastante personal para estar bastante

que no se mantuviera este nuevo título provisional, y es que, como se darán cuenta si lo intentan ahora mismo, es un título intraducible al francés.

Y como traductor, eso no me convenía. Verán, el invitado, no invitado, no es muy acertado. L'intruse (La intrusa) es una obra de Maurice Néterlin que, por cierto, daría una ópera muy bonita, si alguien está interesado.

Y luego L'incruste, que sería otra posible traducción, es más un título para Francis Weber que para Sofi Oksanen. Pero entonces, en 2015, en nuestras conversaciones, mientras escribíamos The Uninvited Guest, intentamos desarrollar una forma que tuviera en cuenta las limitaciones que nos habíamos impuesto. Sofi imaginó esta escena de la boda que se construye como un drama clásico, con una unidad de tiempo y lugar, pero que se ve interrumpida por otras voces procedentes del pasado.

Las voces de las personas involucradas en una tragedia que ocurrió unos diez años antes y cuyo recuerdo vendrá a perturbar la boda. Las famosas tensiones que rompen el barniz cortés y los guantes de las fotos de boda. Entonces se preguntarán, ¿qué fue esa tragedia? Evidentemente, no se lo voy a contar ahora.

Habrá que esperar al espectáculo para descubrirlo. Pero lo importante es que Sofi ha encontrado la forma dramática de conectar estos dos niveles de la historia y, además, hacerlos multilingües. La boda, es decir, el nivel número 1, reúne a personajes de varias nacionalidades.

Y el nivel número 2, la tragedia. Sigo llamándola así, porque así es como la llaman los personajes en el texto, tanto por eufemismo como para evitar darle su verdadero nombre, lo que nos viene bien aquí, ya que no queremos dárselo. Y esta tragedia, pues, tuvo lugar en un instituto internacional de Helsinki, donde, evidentemente, todos los alumnos son extranjeros o tienen doble nacionalidad, lo que permite el multilingüismo.

Así que nuestra primera pregunta al abordar esta estructura en dos niveles fue una cuestión formal. ¿Cómo distinguir claramente estos dos niveles y cómo permitir que los personajes de los alumnos y su profesora tuvieran cada uno suficiente texto para resultar interesantes, sabiendo que un texto compuesto para ser cantado tarda mucho tiempo en desarrollarse, mucho más que un texto hablado en el teatro, por ejemplo? Y queríamos una obra corta, una obra que se representara sin intermedio, de un solo tirón, como el thriller que imaginábamos que sería.

Por lo tanto, no podíamos permitirnos el lujo de que cada uno de estos personajes se contara su historia individualmente. Y ahí fue cuando propuse a Kaija Saariaho y Sofi Oksanen una solución poco habitual en una ópera, que consistía en decidir que la boda sería, en cierto modo, una ópera en el sentido clásico, interpretada por cantantes líricos, y que las escenas de los estudiantes de secundaria, el otro nivel, recurrirían a otras soluciones, que reunirían a intérpretes que utilizan sus voces de manera diferente. Así, algunos hablarían como actores, otros utilizarían una mezcla de palabras y cantos, y otros utilizarían técnicas de canto que no son las tradicionales de la ópera.



timbales o ese otro que está asociado al arpa. Y otro elemento, por supuesto, son los idiomas.

Algunos personajes aún no tienen nombre. De hecho, casi ninguno tiene nombre. Está la madre, el padre.

Todavía estamos en una fase bastante esquemática, en la que los personajes aún no han cobrado vida, todavía están naciendo. Y están naciendo tanto como ideas musicales como ideas dramáticas del papel que van a desempeñar en el drama, en el drama musical. Por cierto, lo que lo hace posible es que el texto, el texto que escribió Sofi Oksanen, *Uninvited Guest*, fue escrito íntegramente en finés, evidentemente, por Sofi Oksanen.

Era nuestra base de trabajo, nuestra base de discusión. Y eso nos daba total libertad para decidir más adelante qué idioma queríamos introducir a partir de esa base textual. Pero además, resulta que el finés es un idioma que no tiene género.

En finés, no hay «él» o «ella», solo hay un pronombre. Y los adjetivos no se acoplan al género. Por lo tanto, muchos personajes seguían siendo de sexo indeterminado, por así decirlo.

Y, como vemos, aquí hay intentos de definir cosas, masculino, femenino, de decidir. Era un proceso en el que decidíamos, discutiendo juntos caso por caso, en cierto modo, qué idioma les íbamos a asignar y todos los demás elementos que queríamos definir sobre un personaje. Así que, evidentemente, empezábamos por su sexo.

Y aquí es donde entra en juego la cuestión de la traducción. Como me tocaba a mí hacer las traducciones, naturalmente sugerí idiomas de los que podía decir, sin mentir demasiado, que los hablaba lo suficientemente bien o que conocía a alguien que podría traducir el texto conmigo. La idea era prescindir al máximo de intermediarios adicionales, es decir, utilizar en la medida de lo posible los idiomas que yo mismo conocía mejor.

Se podría decir que, en este sentido, el libreto traducido es más autobiográfico que el original. Yo mismo nací de padre francés y madre finlandesa, por lo que, en lo que respecta a mi capacidad como traductor para reflejar el carácter de los diferentes personajes, me pareció bastante lógico que el personaje del novio, que junto con sus padres es uno de los protagonistas de la ópera, fuera bilingüe, con una madre francesa y un padre finlandés. Así que, en cierto modo, simétrico a mi propia situación, alguien de quien podía imaginar más o menos qué uso haría tanto del finés como del francés.

Otro detalle anecdótico: yo mismo cursé parte de mis estudios en la República Checa, por lo que, si se necesitaba una lengua extranjera principal para algunos personajes, esa era el checo. Aunque necesité ayuda para producir un checo que fuera como lo hablaría, por ejemplo, uno de los personajes de una checa nacida en la República Checa. Y para eso también conté con ayuda, pero volveré sobre ello más adelante.

Y, por supuesto, el idioma de comunicación es el inglés, como en mi vida real actual. Para los idiomas de los demás personajes, elegimos el sueco, el alemán, el español, el griego y el rumano. Así que hay un total de nueve idiomas diferentes que se utilizan en esta ópera.

Y tras muchas idas y venidas con Sofi y Kaija, decidimos qué idioma ilustraría de manera interesante a cada personaje y si parecía más natural que ese personaje fuera masculino o femenino. Y lo interesante, evidentemente, es que, en relación con la idea que podemos tener de cómo se escribe una ópera, hay un texto y, sobre ese texto, hay música. Y que la música se entrega luego a los cantantes y estos cantan la música y el texto.

Lo interesante es que, en muchos momentos, el proceso fue mucho más orgánico y circular que eso. Es decir, cuando le mostré fragmentos de la traducción a Sofi, le inspiraron y reescribió y precisó mucho el texto y los personajes a partir de la identidad que habíamos definido juntos en el idioma y de las diferentes sugerencias homólogas que esto podía inspirar. Porque, evidentemente, los textos suenan muy diferente en distintos idiomas y permiten cosas muy diferentes.

En resumen, todo esto nos lleva ya al verano de 2016, cuando estoy traduciendo el libreto y, al mismo tiempo, el libreto sigue escribiéndose a partir de esa traducción.

Es que en este trabajo no se trataba de dar acceso a un texto en otro idioma a alguien que no hablara ese idioma. En este caso, el original iba a desaparecer. Desaparece para siempre, para ser sustituido por un libreto multilingüe que sería, en cierto modo, el nuevo original.

El que tendríamos que volver a traducir para subtítular el espectáculo, por ejemplo. En realidad, el texto en finés de Sofi Oksanen iba a permanecer en la partitura de solo el 4 % de los textos finlandeses. El texto que Kaija iba a poner en música sería el texto traducido.

Era en ese texto, sobre todo, donde había que plasmar todo el potencial musical de las palabras y las elecciones a partir de las cuales los personajes cobrarían vida, su caracterización, como se suele decir. Un trabajo de libretista, por así decirlo. Sin mencionar que esos matices son muy diferentes en cada idioma.

El inglés es el más fácil, ya que es la lengua materna de un solo personaje. El inglés utilizado es ese idioma internacional, que no es exactamente el inglés de las personas cuya lengua materna es esa. Había que calibrar el hecho de que cada uno habla un inglés más o menos sofisticado, según su supuesto nivel de educación.

Pero para los demás idiomas había que ser más preciso. Así que contacté con colaboradores que, a diferencia de mí, eran hablantes nativos de esos idiomas. Algo muy importante, dado el carácter de esta obra, era que fueran personas para las que ese idioma era el de su infancia.

Pero eso no basta, evidentemente. Como sabemos, las personas bilingües no son necesariamente buenos traductores. Teníamos que encontrar personas que estuvieran en condiciones de comprender lo que intentábamos hacer con esas traducciones.

Son personas que son ellas mismas traductores, dramaturgos, actores, compositores. Depende realmente de cada caso. Es decir, sobre todo, y lo que es más importante, comprendían la dificultad que entraña decir o cantar una frase en un escenario.

Es otro problema, pero también hay traductores muy competentes que no tienen realmente experiencia en trabajar para el teatro o con músicos, por ejemplo. Son retos muy específicos. Restricciones adicionales, porque, como ve, en este proyecto nos gustan las restricciones.

Elegí a personas de mi propia generación. Es decir, personas que tenían la misma edad que los personajes de los alumnos, para encontrar el nivel adecuado de lenguaje y vocabulario. Porque, una vez más, se puede ser un excelente traductor, pero tener un lenguaje que no se adapta realmente a la forma de hablar de nuestros jóvenes.

Por cierto, este trabajo continuó hasta los ensayos del verano pasado. Tuvimos toda una serie de ensayos para preparar el espectáculo desde el verano pasado, cuando se canceló el festival. Así que seguí corrigiendo el texto con los intérpretes del espectáculo, que, evidentemente, también fueron seleccionados por sus conocimientos lingüísticos, para interpretar de forma creíble a personajes cuya lengua materna es esa.

Así que todos ellos tienen también una relación íntima con cada idioma. Y, por lo tanto, son personas de la misma generación, también por la necesidad del casting.

Por lo tanto, uno de los efectos más interesantes de esta forma multilingüe son las relaciones que se crean, las sombras de las personas que se convocan para hacer realidad esta forma, necesariamente. Y eso es algo apasionante y, por otra parte, bastante raro en la ópera. Cuando se hace una traducción teatral, es normal seguir corrigiendo el texto, corrigiendo la traducción al ver cómo funciona en el escenario, junto con los intérpretes, discutiendo con ellos cómo funciona en sus bocas.

Pero rara vez se tiene ese lujo en la ópera, donde siempre se sigue el modelo de imprimir la partitura, aprenderla y luego ensayar. Así que aquí, por una vez, pudimos proceder de esa manera, que es más propia del teatro, sobre todo con los textos que no son cantados en el sentido clásico, y por lo tanto fue mucho más fácil, incluso para Kaija Saariaho, hacer modificaciones en esas partes. Así pudimos mantener esa dimensión colectiva que comparten la creación y la traducción, que es algo bastante increíble, que insufla vida a una obra y la hace existir más allá de su autor, lo cual es muy importante para la obra que nos ocupa esta noche.

Y fue en ese momento del trabajo cuando surgió el título. El título, *They Are Uninvited Guests*, centraba la ópera en un solo personaje, lo cual es lógico, ya que era el personaje más desarrollado en la primera versión del texto. Se trata del personaje de la intrusa que hace que la fiesta de la boda se desmadre.

Pero a través de los diferentes idiomas, todos los demás personajes comenzaron a cobrar vida, y ya no había un personaje principal. Realmente había lo que era el objetivo original, es una forma coral. Así, como cada uno de estos personajes es prisionero de su propia relación, de ese acontecimiento del pasado, de la tragedia, y como permanece encerrado en su culpa, propuse el título **Innocence**.

Y, verán, esta vez logré encontrar algo que fuera igual en inglés y en francés, y así no tener que romperme la cabeza más tarde. De hecho, la inocencia proviene del tema de la escena de Leonardo, que nos muestra el momento en que Cristo dice «en verdad os digo que uno de vosotros me entregará». Es interesante. No creo que me esté desviando del tema al hacerles volver a mirar este fresco de Leonardo da Vinci.



Entonces es una escena. La Última Cena es una escena ensayada. Vemos a Cristo, la mayoría de los comentaristas pensaban que es justo después de que Cristo dijera esta escena, estas palabras:

«En verdad os digo que uno de vosotros me entregará». Y vemos a todos los apóstoles confundirse en gestos de negación, protestando por su inocencia, en sentido literal, sorprendidos, conmocionados, en negación, discutiendo, enfadados.

Y, por cierto, una de las originalidades de Leonardo, en su forma de pintar este tema, es no aislar a Judas, a diferencia de muchas versiones de la misma época, en las que se ve a Judas al final de la mesa o de espaldas a nosotros, al otro lado de la mesa, en relación con los demás, con los apóstoles buenos. Leonardo muestra a Judas entre los apóstoles, es decir, que, para el espectador, podría ser cualquiera. Y el espectador se ve invitado a hacer de detective, por así decirlo, a intentar descubrir al culpable cuando ve este fresco por primera vez.

Se puede buscar durante bastante tiempo antes de ver, de detectar lo que muestra una posición sutil, como esas dos manos que convergen. O esa mano derecha aquí, que aprieta nerviosamente la bolsa que contiene los famosos 30 denarios. Y entonces, como al

final de cualquier película o serie de detectives, exclamar: «¡Ya está, lo he encontrado, he descubierto quién es!».

Por lo tanto, esta idea nos interesó mucho a la hora de crear Ópera, ya que si Leonardo da Vinci pudo hacer un thriller en la pared del refectorio de una orden dominicana, ¿por qué no podríamos hacer un thriller en una ópera? Voy a dejar aquí el tema de Leonardo da Vinci, ya que creo que el delirio sobre la historia del arte podría ser objeto de otra intervención. Pero, en fin, esta cuestión del título es realmente interesante, porque refleja el proceso de creación que acabo de resumirles de forma muy clara. Lo que podríamos llamar la antogénesis de la obra, si utilizáramos el vocabulario de la biología, sobre su formación in utero.

En primer lugar, está Fresco, la idea formal de la compositora, que por cierto podría ser el título de una obra musical. Luego está The Uninvited Guest, la idea narrativa de la escritora, que por su parte también podría ser el título de una obra de teatro. Y, por último, Innocence, la síntesis dramática, me atrevería a decir, con toda modestia.

El momento en el que se convierte en teatro musical, en el que la tensión entre ambos se resuelve, o al menos converge. Así, bajo el título Innocence, Kaija Saariaho comenzó a componer la música en 2016, un trabajo que finalizó en 2019. No voy a entrar en detalles sobre esos tres años, ya que no disponemos precisamente de tres años para discutirlo juntos, pero, por supuesto, el diálogo entre nosotros tres continuó durante todo ese tiempo.

Kaija sugirió modificaciones en el texto, según sus imperativos musicales o según la forma en que la música le hacía sentir a sus personajes. Porque también hay que decir que pasó tres años con sus personajes, conviviendo con ellos, tratando de darles vida, tratando de comprenderlos, para poder darles música.

Así que nos hacía preguntas a Sofi o a mí, dependiendo de si se trataba de la trama o del texto cantado, del que yo era responsable como traductor.

Pero lo interesante es observar cómo Kaija desarrolló el universo de su ópera a partir de su idea original de un texto multilingüe, ahora que ese texto ya existía. Hemos visto que la decisión de contar con diferentes tipos de cantantes y actores le permitía caracterizar a cada personaje de forma muy marcada, por lo que este trabajo continuó en el lenguaje, a partir del lenguaje. Lo que Kaija buscaba desde el principio, como hemos podido ver al evocar sus primeras ideas, era el hecho de que cada idioma contiene una musicalidad diferente y, por lo tanto, sugiere una música diferente.

Mientras trabajaba en la traducción, pedí a mis colaboradores traductores que leyeran en voz alta y grabaran el resultado, para que Kaija dispusiera de una base sonora con la que abordar el nuevo texto. A continuación, procedió de diferentes maneras, haciendo lo que se denomina dictados de sus grabaciones, anotando en papel musical las melodías que oía en las palabras y analizándolas con herramientas informáticas. Para que lo que les estoy contando no les resulte completamente incomprensible, les voy a mostrar algunos documentos muy valiosos.

<p><b>ACT II</b></p> <p><b>SCENE V</b> THE WEDDING</p> <p>(The Waitress lays the table for the wedding meal.)</p> <p>The Waitress (to the audience) This morning I was told that one of the waitresses was ill and that I would replace her at a wedding.</p> <p>Only when I arrived did I realize whose wedding I would attend, to whose mother I would serve wine, to whose father, whose name this bride would take upon herself and with what pride she would take it.</p> <p>To jméno utnulo můj život je to deset let.</p> <p><b>SCENE VI</b> THE AFTERMATH</p> <p>Student 5 Algunos siempre llevamos los planos de la escuela de nuestros hijos.</p> <p>Student 6 Κάποιοι απο εμάς στέκονται έξω απ'το σχολείο κάθε πρωί και περιμένουμε μέχρι τη λήξη των μαθημάτων.</p> <p>Student 5 No podemos dejarlos fuera de vista.</p> <p>Student 6 Μόνο λίγοι απο εμάς έχουν δουλειές.</p> <p>Student 4 Oder gehen in Einkaufszentren, zu Sportveranstaltungen oder Konzerten. Nur einige von uns schaffen es</p>	<p><b>ACT II</b></p> <p><b>SCENE V</b> THE WEDDING</p> <p>(The Waitress lays the table for the wedding meal.)</p> <p>The Waitress (to the audience) This morning I was told that one of the waitresses was ill and that I would replace her at a wedding.</p> <p>Only when I arrived did I realize whose wedding I would attend, to whose mother I would serve wine, to whose father, whose name this bride would take upon herself and with what pride she would take it.</p> <p>My life was ended by that name ten years ago.</p> <p><b>SCENE VI</b> THE AFTERMATH</p> <p>Student 5 Some of us always carry along the blueprints of their children's school.</p> <p>Student 6 Some of us stay every morning close to the school and wait until the classes are over.</p> <p>Student 5 We can't leave them out of our sight.</p> <p>Student 6 Only a few of us have a job.</p> <p>Student 4 Or go to shopping malls, to sports events or concerts. Only a few of us are able to go</p>
---	---

Aquí tienen, para mostrar la evolución, vemos el texto de una escena, con el texto tal y como lo escribió Sofi Oksanen, está en finés, lo que no les ayuda mucho. A continuación, paso siguiente, como por arte de magia, trabajaba así, cuando queríamos crear el libreto multilingüe, ponía diferentes colores, lo que alegraba mis días. Vemos el paso de este estado del texto a este otro, con el texto multilingüe por un lado y el texto en inglés por el otro, que también produce, porque para trabajar en el proyecto, aunque nos gustan las limitaciones, no buscamos a personas que hablaran nueve idiomas con fluidez, así que produjimos una versión en inglés del texto, que sirvió de base para el trabajo colectivo.

Aquí hay un ejemplo, vemos el texto en checo, que es este texto, lo vemos en naranja aquí. Y entonces Kaija escuchó la grabación que le proporcioné, que fue creada con mi co-traductora Linda Duskova, que es dramaturga y directora de teatro checa. Kaija Saariaho no habla ni una palabra de checo, y anotó lo que oía en la grabación, indicando también las sílabas acentuadas, y estudió a qué correspondía cada palabra, en todo el libreto, para extraer una música que fuera realmente la música del idioma checo y que, al mismo tiempo, fuera también la

música del personaje, siendo el personaje lo que contienen las palabras.

The image shows a handwritten musical score for an opera. The lyrics are written in Finnish and English. The Finnish lyrics are: "To jmeno utunlo mij zivot je to deset let," "tsekki", "to jmeno utunlo mij zivot", "abo erplanti", "nopes rapson", "alun, hidos", "vun saral", "i wastle that one of the", "Nas'ill". The English lyrics are: "I wastle that one of the", "Nas'ill". The score is written on multiple staves with musical notation. On the left side, there is a vertical logo that reads "STAR - Notenhell, 6 Systeme, WZ, ges. gesch.".

Y así verán que este mismo método se ha aplicado a cada personaje, hay 13 personajes en la ópera, lo que se destaca es que es el único detalle formal que hemos conservado de este famoso fresco de Leonardo da Vinci, es el número de personajes, son 13.

Para llegar al final del ciclo de la vida, se realizó un análisis informático de las grabaciones de las palabras, y vemos que es el ordenador el que analiza, según sus diferentes parámetros, las alturas, los ritmos, lo que ocurre cuando alguien habla, porque ya es música, que puede formalizarse como música.

The screenshot displays a music software interface with several staves of musical notation. The interface includes various controls and settings:

- Top bar: read, quantize, zoom, 88.1089, zoom, 191, select all, legato, crossbeats, pour éviter les silences, back, minimize.
- Staff 1: (4/4) 80, clear, type=voidgrace, back, quantize, export, 75, zoom, 113, export.
- Staff 2: zoom, 75, zoom, 131, export.
- Staff 3: zoom, 75, zoom, 108.8, export.
- Staff 4: zoom, 75, zoom, 102.8, export.
- Staff 5: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 6: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 7: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 8: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 9: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 10: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 11: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 12: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 13: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 14: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 15: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 16: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 17: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 18: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 19: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 20: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 21: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 22: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 23: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 24: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 25: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 26: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 27: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 28: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 29: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 30: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 31: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 32: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 33: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 34: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 35: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 36: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 37: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 38: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 39: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 40: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 41: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 42: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 43: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 44: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 45: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 46: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 47: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 48: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 49: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 50: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 51: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 52: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 53: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 54: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 55: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 56: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 57: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 58: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 59: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 60: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 61: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 62: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 63: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 64: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 65: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 66: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 67: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 68: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 69: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 70: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 71: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 72: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 73: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 74: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 75: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 76: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 77: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 78: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 79: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 80: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 81: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 82: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 83: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 84: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 85: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 86: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 87: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 88: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 89: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 90: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 91: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 92: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 93: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 94: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 95: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 96: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 97: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 98: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 99: zoom, 75, zoom, 88.90, export.
- Staff 100: zoom, 75, zoom, 88.90, export.

Y luego está el estado final, con la partitura en la que siempre está la misma frase, en el medio, y es lo que se llama la partitura del director, es decir, la partitura del director de orquesta en la que se anotan todos los instrumentos.

The screenshot shows a full orchestral score page with multiple staves for various instruments. The page is numbered 109. The score includes staves for strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is dense and detailed, typical of a professional orchestral score.

Algunos compositores componen en el piano y luego orquestan para la gran orquesta. Kaija Saariaho, por su parte, escribe directamente para la orquesta, es decir, primero imagina la línea vocal y luego imagina la instrumentación necesaria, lo cual es, evidentemente, un trabajo extremadamente complejo y tedioso. De media, en una jornada laboral que dura todo el día, escribe unos quince segundos de música. Se entiende por qué le llevó tres años.

Esto les da una idea de las diferentes capas que se añaden a partir del texto original traducido y transformado en música. Y este es el material que se crea de la manera que les he mostrado, con personajes caracterizados por la música de su idioma, caracterizados por los tempos, caracterizados por los instrumentos que los acompañan.

Esto forma la gramática básica de esta ópera, Innocence. Y durante las representaciones oirán que cada personaje es muy reconocible gracias a este trabajo, y que a veces su presencia se nota en la música de la orquesta incluso cuando el personaje está ausente. Como para anunciarlo, por ejemplo, para evocar su recuerdo.

Se podría decir incluso que todo el proceso de composición de Innocence consistió en inventar un universo musical en el que coexistieran estas diferentes lenguas. Cómo colaboran y cómo eso da lugar a la música. Se forma un tejido colorido, extremadamente sutil, la sutileza de la orquestación de esta escritura.

Por lo tanto, es un universo musical que se define por ese movimiento. Todo se traduce en todos los sentidos, todo el tiempo. Es una ópera nacida de la traducción como movimiento.

Una transposición infinita, la búsqueda de una voz en el texto que es el movimiento mismo de la traducción. La búsqueda de una voz en el texto es una definición que les ofrezco. Un movimiento de mí al otro, a mí, palabra por palabra, y en el caso de la ópera, nota por nota.

Para completar esta descripción del proceso, quizá podría darles una pequeña muestra, porque les estoy ocultando muchas cosas, y hacerles escuchar esta misma página de la que les acabo de mostrar las diferentes etapas, tal y como la cantó Magdalena Kožená en el último ensayo con piano del verano pasado. No es la ópera terminada, con todo lo que aportarán la orquesta y el coro, pero ya pueden escuchar un poco de la música que emana del texto traducido. Es una secuencia sonora que comienza en inglés y culmina en checo.

Cuando Kaija compuso estos compases, otro dato interesante sobre los pasos obligatorios de la ópera, sabía que sería Magdalena Kožená quien cantaría el papel, por lo que pudo concebir esta música teniendo en cuenta el registro vocal de Magdalena Kožená y confiar en que ella haría justicia a cada inflexión del idioma checo, ya que es su lengua materna, como su nombre indica de la Sra. Kožená, como su nombre indica. Nuevo reparto de pantalla. Voy a... Pero, evidentemente, sigo estando muy... ¿Cómo decirlo? Frustrado, ya que no voy a mostrarles imágenes de este ensayo, pero van a poder apreciar por la calidad del vídeo que se trata de un ensayo, que les llevamos a esta sala de ensayos, van a poder oír los pasos, el ruido de la escenografía que se mueve, el ruido de los accesorios.

Así que hay que imaginarse allí, en una sala de ensayos. Allí seguimos estando en el lugar donde la música está surgiendo, donde se está creando, no en un espectáculo. ...

<https://pigyki.fr/wp-content/uploads/2025/09/Innocence-extrait-conference.mp3>

Bueno, pues eso era Magdalena Kožená, y al final, solo un pequeño fragmento, la siguiente escena, donde veremos cómo encaja todo, cómo llegan estas dos voces, en este caso, el tenor Camino Delgado Díaz, cuyo personaje, por tanto, es hispanohablante.

Y luego también han escuchado griego, interpretado por Marina Dumont. Todo ello con Alain Miller al piano, pianista, director de canto y repetidor. Y bajo la dirección musical de Susan Amalki y Clément Malota-Grach.

He decidido ocultar aquí lo que va a suceder en el escenario, porque se trata de un nivel superior de desarrollo. Es lo que aportará, en el tratamiento de las cuestiones que he mencionado, el director Simon Stone, que propone una lectura singular en su puesta en escena. Y ahí les dejo el placer de descubrirlo este verano.

Si ya han visto alguna obra de Simon Stone, sabrán que tiene un sentido muy agudo del ritmo, independientemente de lo que se pueda pensar, y un sentido especial de los cambios de ritmo. Por lo tanto, pueden estar seguros de que hará un uso muy interesante de las variaciones rítmicas extremas de la música de Kaija Saariaho. Todas esas pulsaciones individuales de las que hablábamos, que se superponen en los 100 minutos sin interrupción de este thriller musical.

Juntas, estas pulsaciones crean música, y es una música que, por lo tanto, pulsa, con diferentes pulsaciones entrelazadas, como en la vida misma. Es una música muy orgánica en su carácter. Nos acercamos así a la inevitable conclusión, ya que, en la fase de desarrollo en la que me encuentro, lo que queda es subir al escenario.

Lo interesante es que, al releer mis conversaciones con Kaia y Sophie para preparar esta intervención que estoy realizando, me he dado cuenta de que nuestra primera reunión en Troyes tuvo lugar en marzo de 2013, hace exactamente ocho años. Parece muy lejano, por supuesto, en primer lugar porque el tiempo ha pasado volando y porque los violentos acontecimientos que todos hemos vivido colectivamente nos han recordado que esta ópera es tristemente contemporánea. Que la forma en que vivimos el duelo y la culpa en sociedad, la forma en que gestionamos la curación de los traumas, es un tema candente y, por desgracia, inevitablemente actual.

Innocence es una ópera que rechaza la complacencia con la que la mayoría de las formas artísticas y culturales cultivan la fascinación morbosa por los monstruos y la violencia. Es una ópera que tiene 13 culpables, pero estos culpables son sobre todo 13 víctimas.

Es una ópera que habla de lo que suele ocurrir tras el último acto de la ópera. El shock postraumático, el proceso de duelo, la situación de las víctimas, los supervivientes que se culpan a sí mismos y se enfrentan entre ellos, la dificultad de decir que la vida continúa,

pero también, podríamos decir, el valor de afirmar que no habrá un mundo después. No habrá vuelta a la normalidad después de la catástrofe.

En primer lugar, porque ha habido secuelas, pero también porque no había nada normal a lo que volver en el mundo que pudo producir la catástrofe. Se llora la pérdida de una inocencia que era un sueño. La experiencia de esto nos concierne a todos y cada uno de nosotros íntimamente, pero sobre todo es colectiva.

Shakespeare dice esta hermosa frase en Romeo y Julieta. Se burla de las cicatrices, aquel que nunca ha sentido en su interior una herida abierta. En el diálogo que se ha abierto en la creación de esta obra, primero entre tres personas, luego entre varios traductores de toda Europa, y ahora con un amplio equipo internacional de artistas, artesanos y técnicos que son formidables, he podido ver cómo esta obra, llena del murmullo de las lenguas que hoy se mezclan en nuestras metrópolis y en nuestras regiones, se ha convertido en un proyecto colectivo que trasciende a sus creadores, es decir, en una obra viva.

Evidentemente, ese es su destino original y su destino profundo. Desde el principio, como habéis podido ver en los elementos que os he mostrado, es su forma misma, y es su tema, y su tema es su forma. Me alegro de poder finalmente compartirla con ustedes este verano y de que podamos hablar de ella juntos, porque creo que estaremos de acuerdo en que ya basta de ver la televisión cada uno en su casa, que hoy es el momento de ocupar juntos los teatros.

Así que larga vida al espectáculo en vivo, a sus artistas y, sobre todo, a sus espectadores. Eso es todo por mi parte, gracias por su atención.

---

Para completar esta brillante conferencia, quiero precisar que Aleksí Barrière es dramaturgo, traductor, libretista y director de escena. También es hijo de... ¡Kaija Saariaho! Por último, aquí tienen el enlace para ver la ópera «Innocence», magníficamente filmada y subtitulada en francés:

