



+ *Copia fiel*, de Abbas Kiarostami.

IRÁN Y SUS METÁFORAS

Por una de esas coincidencias, recién llegaron a México dos películas que remiten a Irán. Una de ellas, *Copia fiel*, confronta al público de forma lúdica con uno de los dilemas más discutidos de la posmodernidad: cómo distinguir el original de una copia perfecta y, en todo caso, para qué. La otra cinta, *El secreto de Soraya M.*, recrea la historia real de una mujer iraní que en 1985 fue condenada a morir por lapidación. La primera es dirigida por Abbas Kiarostami, el cineasta iraní más reconocido en el mundo. La segunda, por Cyrus Nowrasteh, un norteamericano de padres iraníes, que de niño vivió algunos años en Teherán.

El hilo que las une es débil. *Copia fiel* es la obra de un director preocupado por la forma, e inclinado a cultivar la ambigüedad del lenguaje poético; *El secreto de Soraya M.*, en cambio, es clara

en su intención de denuncia y no se distingue por sus hallazgos estéticos. Otras películas ligadas a Irán, como la brillante *Persépolis* (Paronnaud, 2007), conjugan creatividad y un punto de vista social. Lo que hace relevante la exhibición simultánea de *Copia fiel* y *El secreto de Soraya M.* es que coincide en el tiempo con el fenómeno que tiene al mundo entero conteniendo la respiración: la llamada “primavera árabe”, y la pregunta sobre el futuro de los regímenes totalitarios islámicos últimamente amenazados por la rebelión. Si los brotes de protesta en cadena culminarán en reformas civiles o si el vacío de poder será aprovechado por nuevos extremistas es todavía una moneda en el aire. El cine, por el momento, consigue que *los de afuera* imaginemos vagamente los abusos que han empujado a los ciudadanos de los países árabes a salir a las calles para hacerse escuchar.

Esto no siempre sucede a través de las películas. Es el caso de *Copia*

fiel, la menos iraní y más apolítica de su director. No solo es la primera que filma fuera de Irán, sino que el perfil de sus personajes y, en general, su materia, reducen al máximo la posibilidad de referencias simbólicas a la situación iraní. Pero sucede que la ironía se hizo invitar al Festival de Cannes. Hace justamente un año, cuando Kiarostami y Juliette Binoche, protagonista de *Copia fiel*, participaban en una conferencia de prensa a propósito de que la película concursaba en la sección oficial, un periodista preguntó al director si era verdad que su colega Jafar Panahi se había puesto en huelga de hambre. (Panahi había sido invitado a ser parte del jurado de ese año, pero el régimen lo encarceló por preparar un documental sobre el fraude electoral iraní.) Usualmente cuidadoso para hablar de cuestiones políticas —al punto de irritar a otros artistas de su país—, Kiarostami declaró que el arte de su país estaba bajo el ataque del régimen, y que la situación de su colega era “intolerable”. Binoche, sentada a su lado, no pudo contener el llanto. La imagen de la actriz y la nota sobre Panahi dieron la vuelta al mundo, y volvieron a difundirse cuando, unos

días después, Binoche obtuvo el premio a la mejor actriz del festival por su trabajo en *Copia fiel*.

La cinta que desencadenó el incidente está situada en la Toscana, y describe la relación entre un escritor inglés y la mujer francesa que asiste a la presentación de su último libro (que lleva el título de la película y trata del concepto de autenticidad en el arte). Después de la presentación, van a una aldea cercana. En el trayecto trasladan el asunto del original y la copia al mundo de los objetos comunes, y usan la discusión como pretexto para coquetear. Cuando la mesera de una *trattoria* da por hecho que están casados, ambos empiezan a comportarse como un matrimonio de años, reprochándose mutuamente el deterioro de la relación. ¿Cuál es su verdadero vínculo? No importa —o no debería. Pero es la forma astuta con la que Kiarostami confronta al público con su necesidad de distinguir entre autenticidad y plagio (incluso dentro del cine, el arte que —dijo Benjamin— terminaría por disipar el “aura” de la originalidad). No importa que ambas relaciones entre personajes sean verosímiles: al momento de sospechar que una de ellas es falsa, el público dirigirá su atención a descubrir los detalles que le revelen cuál.

En casi todos sentidos distinta a *Copia fiel*, *El secreto de Soraya M.* divide a sus personajes en víctimas y verdugos, y usa un esquema simple para discutir los intereses corruptos detrás de la aplicación de la ley islámica (o *sharía*). Y, sobre todo, busca describir de la forma más cruda posible la brutalidad de una muerte que consiste en ser enterrado de la cintura para abajo para luego recibir pedradas dirigidas a la cabeza. Ya sea que una piedra grande logre fracturar el cráneo, o que la acumulación de golpes acabe por desangrar a la víctima, los *justicieros* no paran hasta lograr su misión.

El caso de Soraya Manutchehri fue conocido en el mundo gracias al libro *La femme lapidée*, del periodista Freidoune Sahebjam. Como se narra en la película, Sahebjam recorría Irán en 1985, y se detuvo en una aldea solo para reparar su auto. Ahí fue abordado por una mujer devastada por el dolor, que insistió en contarle la historia de su sobrina: una madre de dos niños acusada —falsamente— de adulterio por su marido, y recién lapidada por los hombres de la aldea.

La secuencia que muestra la lapidación de Soraya dura veinte minutos y muestra planos cerrados de la cara de la protagonista, cada vez más desfigurada. Las imágenes, obviamente espantosas, le han ganado a la película calificativos como “pornografía de la tortura”. Me pregunto si habría otra manera de crear una lapidación. Eso de ahorrarle al público la “parte fea” de un asesinato quizá funcione para historias totalmente ficticias, pero no cuando lo que se muestra es una práctica aprobada por las leyes de un país. Veinte años después de la lapidación de Soraya, la iraní Sakineh Ashtiani recibió una sentencia idéntica. La única diferencia de peso entre un caso y el otro es que Ashtiani fue sentenciada en la era de internet. Si aún no se cumple la sentencia (aunque tampoco se ha suspendido), ha sido por injerencia de la comunidad internacional.

El tono didáctico de *El secreto de Soraya M.* le impide ingresar a las filas del “cine de arte”. Sin embargo, atiende necesidades como hacer más tangibles (en la medida de lo posible) crueldades como la descrita, e incluso mostrar cómo el propio Corán es tergiversado para servir a intereses propios, afectando a los musulmanes que defienden su religión. Sobre el adulterio en concreto, el libro sagrado ordena que para aplicar el castigo es necesaria la declaración de testigos

presenciales (nada menos que cuatro), y aconseja el perdón si los adúlteros se arrepienten. Para evitar que los acusados escapen del castigo, el código penal iraní instaurado en la revolución de 1979 permite a los jueces prescindir de testigos y dedica unos cuantos artículos a precisar las condiciones de una buena lapidación.

Alguna vez Abbas Kiarostami declaró que la decisión de permanecer en Irán después del 79 consolidó su identidad nacional y afirmó sus habilidades como director. Fue el azar, sin embargo, lo que al final apretó el lazo entre nacionalidad y vocación. Gracias a que su prestigio atrajo a una estrella de cine, y esa estrella de cine atrajo la atención del mundo, el director se convirtió en activista improvisado, y una película suya —la menos probable de todas— en vehículo para denunciar a los tiranos de su país. A un año de que el gesto compungido de Binoche quedara asociado a la película *Copia fiel*, los directivos de Cannes anunciaron que en esta edición —la que apenas concluyó— se proyectaría *In film nist*, la película que filmó Jafar Panahi antes de ir a prisión, y en donde cuenta cómo fueron los meses en espera de la sentencia que, al final, lo condenó. —



+ *El secreto de Soraya M.*, de Cyrus Nowrasteh.

DANIEL CATÁN: CON EÑE

Antaño esas noticias solían llegar a través de una llamada telefónica. Antes, por vía de una carta o un telegrama. Hoy, en cambio, viajan a la velocidad de la luz a través de las redes sociales y de su omnipresencia instantánea. Por eso el despertar del pasado lunes 11 de abril no fue como cualquier otro. Desde muy temprano y por estos nuevos caminos se abrió paso la triste y sorprendente noticia de que Daniel Catán había muerto en Austin, Texas, a los 62 años. En plenitud y en plena labor creativa y docente. Sin embargo, los comentarios *tuiteados* o subidos a las páginas de Facebook daban cuenta de que su fallecimiento había acaecido tres días antes. O sea, el viernes anterior: el 8 de abril de 2011.

De entrada me llamó la atención esa demora impropia de las comunicaciones en nuestro tiempo. La noticia de la muerte de un hombre que dedicó casi toda su vida creativa a la laboriosa y larga tarea de componer óperas llegaba también con la dilación propia del género que cultivó con maestría y que proyectó internacionalmente como muy pocos otros exponentes de lengua castellana.

Curiosa y elocuente coincidencia.

Una vez confirmada esta información que de verdad tomaba a todos por sorpresa, me pregunté qué distingue a la obra de Catán. Por qué, al cabo de horas, medios de la talla de *The New York Times* o *Los Angeles Times*

dedicaban un espacio a su obituario. Es cierto, la amistad con Plácido Domingo y sus frutos artísticos (léase la ópera *Il postino*, basada en la famosa película derivada de la novela *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta) habían consolidado la proyección operística internacional de Daniel. Pero obligadamente debía de haber algo más.

Entonces, casi como un acto reflejo, vino a la mente de quien esto escribe un momento imborrable de *Capriccio*, la última ópera de Richard Strauss —compositor con el que de tantos modos estuvo estilísticamente emparentado y en deuda Daniel. En medio de esa alegoría del deber ser operístico que el músico alemán narra a través de esa tarde en la que una condesa se devanea entre el amor por un poeta y el amor por un escritor, la soprano canta la siguiente frase: “Todo es confusión: las palabras suenan, los sonidos hablan.”

Tras una breve reflexión, todo se aclaró: la asociación se daba porque ese fue el credo del compositor de óperas mexicano que hasta ahora mayor proyección internacional ha tenido. Estoy seguro de que Daniel Catán amaba el canto por encima de la música misma y de los textos que estudió hasta la saciedad antes de transformarlos en óperas como *La hija de Rappaccini*, *Florencia en el Amazonas*, *Salsipuedes* o *Il postino*. El canto definido exactamente como esa condesa straussiana lo hace: a través de una providencial y tan difícil de alcanzar confusión entre sonidos y palabras. No se trata de un equilibrio. No se trata —a la usanza contempo-

ránea— de privilegiar los sonidos hasta masacrar la inteligibilidad de las palabras y la fisiología vocal. Tampoco de exacerbar la melodía fácil y emotiva en detrimento de la construcción sonora o de un postulado estético. Se trata —se trató en Catán— de trabajar afanosamente hasta hallar el sonido más bello y verdadero posible que ese torrente de palabras en español contenía, y de encontrar la verbalidad castellana oculta dentro de todos esos sonidos. De forjar *le son juste*, podría decirse parafraseando a Flaubert.

Visto así el tema del canto —o, mejor dicho, así escuchado— la intensa amistad que desarrolló con Domingo resultó natural y acaso inevitable.

Recuerdo a Daniel en un viaje que hicimos juntos por el Amazonas durante 1995, con el grupo de “creativos” estadounidenses que se involucraría en diseñar la producción de *Florencia en el Amazonas*. Yo era entonces director de la Ópera de Bellas Artes. Alcanzo a evocar a una suerte de hombre-niño. Atildado y alto. Vestido de lino claro y coronado con elegantes sombreros para guarecerse de ese sol cenital, lo veo como un ser curioso por naturaleza que preguntaba todo a todos todo el tiempo. Incisivo hasta el extremo y perseverante hasta la fatiga ajena. Sonriente y con una inagotable capacidad de asombro. Entusiasta. De timbre quedo y poco agraciado.

Y también recuerdo —con males-tar y tristeza— las dificultades que se presentaron para escenificar esa ópera en México. La imposibilidad de sortear dos obstáculos letales en ese momento: la negligencia en el diseño técnico estadounidense que hacía inviable montar esa producción en los escenarios mexicanos que debían acogerla y los eternos avatares de nuestra economía que



Foto: UT

+Daniel Catán (1949-2011).

imposibilitaban el diseño de una producción que sustituyera a aquella. Pero también recuerdo y lamento mi falta de perseverancia y de testarudez para insistir y lograr una escenificación posterior. Siempre es posible hacer más.

Toda muerte trae arrepentimiento y anhelos de expiación.

Primero filósofo, luego compositor. Eso dice su biografía. Acaso habría que anteponer a esos dos calificativos el de

hedonista. Daniel Catán pareció buscar con su música solo aquello que deseaba y que le daba placer. Cuando un compositor hace eso, se torna viable que sus escuchas experimenten eso mismo: en este caso deseo y placer. Daniel lo consiguió muchas veces y con no poca gente. De ahí el calificativo de “pucciniano” conferido a su obra.

Mexicano, sí. Judío, también. Además formado académicamente en el extranjero (Sussex, Southampton, Princeton). La mezcla resultante produjo a un individuo cosmopolita por definición; por genética y por voluntad. Allende su esencia canora, dos rasgos pueden definirlo: por un lado, una pasión irredenta por la lengua castellana, por la palabra en español; por el otro, la decisión inflexible de escribir música como quería, sin importarle que pudiera ser acusado de conservador o incluso de reaccionario. Por todo esto creo que Daniel fue un compositor a secas, antes que un compositor mexicano o uno contemporáneo o uno de vanguardia.

En todo caso, si alguna tilde hubiera que ponerle, esta sería la de la eñe distintiva de nuestra lengua. Que con tanto gusto portó y a la que bien sirvió.

La música de Daniel –su línea melódica siempre voluptuosa y erótica; su orquestación pictórica y fantasiosa hasta los umbrales de la psicodelia– estará eternamente vinculada con la ensoñación; con lo onírico como acto creativo en estado puro.

Algunos dicen que el instante de la muerte y el modo de morir determinan y de alguna manera resumen la vida de todo individuo. No puede por tanto verse como una simple coincidencia el hecho de que Daniel muriera como lo hizo: durmiendo. Quiero creer –y de hecho por alguna razón estoy seguro de que así fue– que lo hizo soñando. Tal y como compuso. –

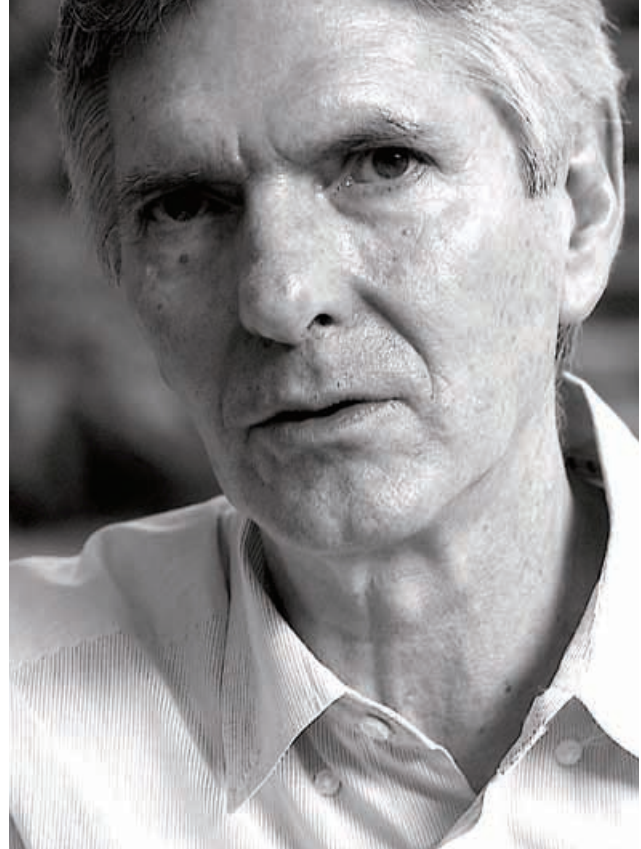


Foto: G. H. Sheridan

✦ El contraste de dos compositores mexicanos.

SILVESTRE REVUELTAS Y MARIO LAVISTA: DÍA Y NOCHE DE LA MÚSICA EN MÉXICO

Recientemente, como parte de la temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, se llevó a cabo el estreno, en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, del *Concierto para violonchelo y orquesta* de Mario Lavista. El programa incluyó también la admirable composición de 1932 *Colorines*, de Silvestre Revueltas. Ambas piezas, bajo la batuta del director huésped José Luis Castillo, conformaron la primera parte del programa que se redondeó con la *Quinta sinfonía* de Beethoven. La rara oportunidad de escuchar en una misma sesión estas dos piezas, tan disímiles cuanto representativas del trabajo de estos dos compositores, me ha sugerido algunas reflexiones.

Colorines comienza con unas percusiones que nos hacen recordar de inme-

diato no solo la música de Varèse o de Stravinski, tan amados por Revueltas, sino la de las estruendosas festividades de los pueblos mexicanos que este músico habrá escuchado desde su nacimiento en el poblado de Santiago Papasquiaro, Durango, en las estribaciones de la Sierra Madre Occidental. Por su parte, los címbalos discretísimos con los que abre el *Concierto para violonchelo* de Lavista nos traen a la mente la música religiosa y *tintinnabuli* (campanilleo) del estonio Arvo Pärt —*Fratres*, *Tabula rasa*— así como las campanillas que muy de vez en vez resuenan en el zendo de un retiro zen.

El contraste no puede ser mayor: Revueltas y su música abierta, colorida, estruendosa, trágica y festiva. Lavista y su música hermética, tramada en la penumbra, sigilosa, austera y plena de misterio. Revolución y

meditación: verdadero día y noche de la música moderna y contemporánea en México.

En *Colorines* de Revueltas no hay más misterio que el de los rotundos colores que saltan a la vista, el de los claros sonidos que nuestros oídos perciben de inmediato: ritmos complejos que exigen nuestra complicidad. De la música de Revueltas se podría decir aquello que dijo el joven Pellicer —compañero de ruta del compositor— y que ha sido citado tantas veces: “Aquí no suceden otras cosas / de mayor trascendencia que las rosas.”

La música de Mario Lavista —y el *Concierto para violonchelo y orquesta*, escrito para Carlos Prieto, quien lo interpretó en el estreno— se constela a escondidas y allí encuentra y nos ofrece su infinito. O para decirlo con los versos nocturnos de Xavier

Villaurrutia, ese silencioso –al menos por alto contraste– contemporáneo de Pellicer: “Al fin llegó la noche con sus largos silencios [...] Porque el silencio alarga lentas manos de sombra. / La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos / dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba.”

Si Stravinski es el espíritu tutelar de la música de Revueltas, Anton Webern lo es de la de Lavista. Así lo reconocía el compositor, hablando de sus comienzos, en una entrevista recogida en el libro *Música mexicana contemporánea*, de María Ángeles González y Leonora Saavedra, publicado por la SEP en 1982:

No creo que estas obras sean una mera copia de Webern, pero su música y su pensamiento me ayudaron a descubrir nuevas formas de expresión. Lo que Webern me estaba enseñando era a trabajar con base en una economía de medios: con el mínimo material producir una obra.

Stravinski y Webern, Pellicer y Villaurrutia, Varèse y Pärt... artistas en las antípodas y gemelos. Y todavía podría remitirme aquí a otro par de artistas mexicanos, mancuerna emblemática de nuestras letras: Octavio Paz y Juan Rulfo. La música solar del Premio Nobel en contraste con la densa oscuridad de los murmullos. A la música expansiva de Revueltas corresponde el mundo abiertamente solar y vivo de Paz; a la música reconcentrada de Lavista, el mundo nocturno de Rulfo que nos habla de las posibilidades y de las imposibilidades de una hipotética trascendencia.

A este respecto, la discografía de nuestros dos compositores no miente. En la de Silvestre Revueltas podemos encontrar un sinnúmero de referencias al mundo visible y diurno: *Ventanas*, para orquesta, de 1931;

Esquinas, poema sinfónico, de 1933; *Caminos, Planos y Redes*, obras todas de 1934; *Ranas*, para voz y piano, de 1932; *Alcancías*, poema sinfónico, de 1932; *Colorines*, poema sinfónico, del mismo año, etc. En la discografía de Mario Lavista, en cambio, abundan las obras cuya atmósfera nocturna nos envuelve silenciosamente: *Nocturno*, para flauta en sol, de 1982; *Reflejos de la noche*, para cuarteto de cuerdas, de 1984; *Tres nocturnos*, para mezzo-soprano y orquesta, de 1985-1986; *Las músicas dormidas*, para fagot, clarinete y piano, de 1990-1991.

Pero, claro, como en el símbolo chino, que engloba los dos principios –el masculino, solar y blanco del yang, y el femenino, nocturno y negro del yin–, hay una semilla nocturna en la obra solar de Revueltas: *La noche de los mayas*, de 1939; y una semilla de sol en la obra nocturna de Mario Lavista: *Canto del alba*, de 1979. Y es que no hay que olvidar nunca que, más que de dos principios opuestos, estamos hablando aquí de dos principios complementarios. Así lo ha entendido siempre el taoísmo.

Mario Lavista conoce bien la “blancura” del mundo de la música clásica de concierto, pero se ha ido inclinando cada vez más hacia la “oscuridad” propia del templo. Es por ello que no ha de sorprendernos el encontrar en su obra cada vez más piezas de carácter religioso y aun litúrgico y ritual.

Por su parte, Silvestre Revueltas ya confesaba en 1920: “Sueño con una música que es color, escultura y movimiento.” El contraste no puede ser mayor. Como no puede ser mayor también el contraste entre la vida ordenada y metódica que ha llevado Lavista en relación al torbellino de la vida de Revueltas. En 1939, apenas dos años después de su viaje a una España inmersa en el horror de la Guerra Civil, y donde Revueltas participó en el Congreso Internacional de Escritores

para la Defensa de la Cultura como parte de la famosa Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, fue internado en un hospital psiquiátrico para rehabilitarse de un grave episodio alcohólico. Ahí el compositor escribió, en su conmovedor *Diario del sanatorio*:

Las religiones son el consuelo de las almas simples. A esa simplicidad le llaman estar en gracia de Dios. Yo no sé si la gracia de Dios es simple o solamente son simples los que están en esa gracia de Dios. De todas maneras parece que se consuelan, lo que en realidad ya es algo, aunque sea fantásticamente imaginativo.

Por lo demás, los que no tenemos religión, ni gracia de Dios, tenemos que conformarnos con dos aspirinas o cualquier otro sedante, algo, si no tan poético, cuando menos más concreto y de la misma nula eficacia.

¿A qué “otro sedante” de “nula eficacia” recurrió Revueltas? Lo sabemos demasiado bien, pues acabo costándole la vida: el alcohol que comenzó a consumir desde la adolescencia, y que acabó por llevárselo, tal vez demasiado pronto. Silvestre Revueltas murió en la madrugada del 5 de octubre de 1940, a causa de una bronconeumonía que agarró tras haber bebido cerveza helada para “curarse” una borrachera. Tenía al morir cuarenta años de edad.

La música de Mario Lavista sigue siendo “difícil” de escuchar para mucha gente que todavía espera el arrebatado melódico que le ofrezca un pasaje inolvidable. Revueltas, en cambio, nos ofrece una plétora de melodías memorables. Frente a la accesibilidad inmediata de la música de Revueltas, la difícil y exigente reticencia de la música de Lavista. El contraste no puede ser mayor. Día y noche de la música en México. –