

ENCUENTROS



*Cómo se escribe una ópera -
una visita tras bambalinas
al taller del compositor*

Conferencia de
Daniel Catán

CENTRO CULTURAL DEL BID

Directora: Ana María Coronel de Rodríguez

Artes Visuales: Félix Angel

Conferencias y Conciertos: Anne Vena

Asistencia administrativa: Elba Agusti, Lourdes Herrell



En Mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C. con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que incluyen a Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. A través del Centro, el Banco contribuye de esta forma a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos. Las actividades del Centro, como exposiciones de arte, conferencias y conciertos, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

CÓMO SE ESCRIBE UNA ÓPERA - UNA VISITA TRAS BAMBALINAS AL TALLER DEL COMPOSITOR

Daniel Catán

a José Cueli

Es para mí un enorme placer el tener la oportunidad de charlar con ustedes esta tarde, especialmente en el contexto de este maravilloso lugar. El título de mi plática habla de una visita tras bambalinas al taller del compositor, y precisamente es ahí a donde pretendo llevarlos.

Comenzaré de una manera muy simple, pero no tenemos que empezar por el principio; ahí llegaremos lentamente de una u otra forma. Prefiero comenzar con *Florencia en el Amazonas*, mi más reciente ópera.

De mis tres óperas, ésta fue la que realmente disfruté más al escribirla. Desde el principio, que es encontrar un libreto para trabajar en él, resultó una experiencia gozosa. Pero, antes que nada ¿cómo fue que decidí el tema?, ¿cómo llegué a componerla?, ¿y cómo diablos terminé en el Amazonas?

En 1994 acababa de tener una exitosa presentación *La hija de Rappaccini* – mi segunda ópera–, en San Diego, California, y estaba ansioso por seguir explorando algunos aspectos de ella. Quisiera mencionar uno de ellos en par-

ticular: la música del jardín. A fin de capturar la magia esencial de ese jardín, tuve que dejar libre mi imaginación; necesitaba escribir música que fuera seductora, brillante, fascinante. Así que desarrollé una forma de escribir para la orquesta, en particular para las maderas, que a mi entender lograba capturar la sensación de ese jardín mágico. Deseoso de seguir explorando este tipo de escritura, comencé a buscar un tema que me permitiera continuar en la búsqueda de esos sonidos fantásticos. Y aquí tengo que hacer un breve paréntesis para hablarles de mi querido amigo Alvaro Mutis.

Aunque nació en Colombia, los mexicanos gozamos del beneficio de su presencia desde hace veinte años. Mi vida en particular se ha visto gratamente enriquecida por él y sus escritos. Mutis conoce la selva íntimamente y ha escrito sobre ella toda su vida; al mismo tiempo, es un ferviente amante de la ópera. La combinación no podía ser mejor.

Nos vimos muchas veces en su casa. Su estudio, donde nuestros encuentros tenían lugar, es la habitación más

Esta conferencia se llevó a cabo el 14 de agosto de 1997 en el Auditorio Andrés Bello del Banco Interamericano de Desarrollo, como parte del programa de conferencias del Centro Cultural de dicha institución.

inspiradora que se puede encontrar: cuatro paredes cubiertas de piso a techo con toda la literatura que uno siempre ha soñado leer. Todo está ahí al alcance de la mano. De la atmósfera de este cuarto emana inteligencia y paz interior; el aire mezcla los aromas de la madera, el cuero y la tinta de páginas impresas. Grabados de magníficas embarcaciones fluviales ocupan los espacios normalmente reservados a las fotografías familiares. Una pequeña ventana permite la entrada de suficiente luz natural como para que uno se entere de si es de día o de noche.

Al recordar esos encuentros, me doy cuenta de que mi viaje por el Amazonas comenzó en esa habitación. Fue ahí donde aprendí sobre los peligros de la navegación fluvial, la formación de bancos de arena y cómo detectarlos antes de que sea demasiado tarde, las crecidas de los ríos y los troncos sueltos que pueden atascarse en el timón y partir el bote a la mitad. Fue también ahí donde supe de los estados psicológicos que el Amazonas induce en los viajeros; la manera en que invoca sus más secretos deseos y sus temores más profundos.

La selva es aterradora porque nos obliga a entrar en nosotros mismos, a enfrentar nuestros peores miedos. La selva se convierte en una proyección de nuestros pensamientos, de nuestras emociones. Pero al mismo tiempo, nada puede ser más reconfortante que un amanecer en la selva: los cantos de los pájaros y los insectos que lentamente van tejiendo el más fantástico tapiz sonoro, la resplandeciente frescura de la vege-

tación, las impresionantes formas y colores de algunas flores, el tamaño del sol. Estos elementos influyeron tan poderosamente en mi imaginación que en cuestión de minutos me convertí en un panteísta convencido.

No pasó mucho tiempo antes de que las cosas se acomodaran dentro de mí. Y cuando esto sucedió, estaba tan emocionado que difícilmente podía pensar en otra cosa. El jardín mágico de mi ópera anterior se expandió en mi mente y se transformó en la selva del Amazonas. Sentí como si hubiera cruzado el jardín para luego abrir sus puertas y entrar en el más fantástico de los mundos. Musicalmente las cosas cobraron sentido de manera similar: la música que había imaginado para el jardín de Rappaccini ahora comenzaba a crecer y se transformaba en los más variados colores orquestales. Comencé a imaginar encantadores interludios musicales: una noche estrellada, la silueta de un vapor proyectada contra el cielo y la susurrante música nocturna de la selva. Escuché un maravilloso y verde amanecer acompañado por la música brillante de arpas y marimbas; y entonces la visión del sol elevándose por el río, una colosal naranja creada por el más radiante y juguetón de los dioses.

Había encontrado el escenario para mi nueva ópera y podía escuchar el tipo de música que quería escribir. Cada pensamiento, cada imagen del Amazonas me sugería timbres, ritmos, melodías. Por ese entonces descubrí un tambor africano, llamado *djembe*, que produce un sonido

realmente extraordinario. Puede capturar los nítidos ritmos de la lluvia tropical al igual que los estruendos más profundos de una aterradora tormenta. Decidí incluir uno de ellos en la orquesta, quizás dos. Igualmente me topé con ese ingenioso tambor de acero que se emplea en la música del Caribe. También decidí incluir uno.

Pensaba en la marimba, en los seductores sonidos de sus maderas y en la manera en que se combinarían con las flautas, los clarinetes y el arpa. Sentía que la sonoridad de estos instrumentos podrían capturar los sonidos del río, la forma en que su timbre cambia cuando corre, transformando todo a su paso. Estaba desesperado por empezar, pero ¿y qué con los pasajeros? ¿Quién viajaría en esa embarcación? Hasta entonces únicamente me había imaginado a mí en esa embarcación, solo y feliz, escribiendo música, mientras el paisaje pasaba frente a mis ojos. Pero llegó el momento en que tuve que bajarme del vapor para dejar espacio a los viajeros. Pero primero tenía que encontrarlos.

¿Cómo encuentra un compositor de ópera a sus personajes? Al principio uno siente como si buscara a alguien del cual no sabe absolutamente nada. Sin embargo, en ese proceso de búsqueda me di cuenta de que mientras a algunos personajes los descartaba rápidamente, a otros los retenía con avidez. Intenté descubrir entonces por qué unos prevalecían sobre los otros de manera tan convincente, y fue precisamente en ese proceso cuando acabé descubriendo a los perso-

najes de mi ópera. Sospecho que los personajes que permanecieron fueron aquellos que tenían algo de ese viajero original que imagine navegando por el río. Ahora me doy cuenta de que hice trampa y me quedé a bordo, dividido en muchos personajes y oculto dentro de ellos. Es en esta etapa donde el libretista entra en acción.

Cuando digo un libretista de ópera a lo que realmente me refiero es a un ser dotado con una extraordinaria capacidad para leer la mente, con paciencia infinita, flexibilidad total, con enormes aptitudes literarias y nada de ego. Como habrán de imaginarse, son bastante raros. Dentro de la escala de los tipos humanos, se encuentran en la parte más alta, cerca de los santos y los mártires. La respuesta que con mayor frecuencia dirigen a los compositores, sin embargo, está muy lejos de la santidad: “¿Por qué diablos no lo escribes tú, entonces?” Muchos compositores lo hacen, por supuesto. Pero como no es mi caso, hablaré un poco más sobre esta inexplicable forma de colaboración.

Pensándolo bien, puedo entender sus sentimientos. Tienen que escribir un texto que difícilmente se sostiene por sí mismo y deben confiar en una música que no pueden oír. Y no la pueden oír simplemente porque todavía no está compuesta. El compositor “sabe” qué es lo que va a componer, así que le pide al libretista que escriba los diálogos para una música que sólo existe en su cabeza. Algunas veces el libretista es capaz de leer la mente del compositor y entonces todo es miel sobre hojuelas; pero luego

hay momentos en los que se le pide que corte esto, que inserte aquello, que junte a todos en el escenario diciendo algo para que canten juntos, cada uno diciendo algo distinto, pero al mismo tiempo que los demás, ¡no tan corto!, ¡no tan largo!, ¡No, esa vocal no...!, hasta que un “¿por qué diablos no lo escribes tú, entonces?” pone fin a la sesión de trabajo.

Escribir una ópera es una labor que requiere perseverancia. Nosotros la tuvimos y finalmente encontramos a nuestros personajes; también encontramos la historia que deseábamos. A principios de siglo, la gran estrella de ópera Florencia Grimaldi emprende nuevamente el viaje por el Amazonas que veinte años atrás había realizado con el amor de su vida, el naturalista Cristóbal Ribeiro da Silva, y en el que éste desapareció misteriosamente cuando buscaba una rara mariposa. En su segundo viaje, el propósito aparente de Florencia es presentarse en el legendario teatro de la ópera de Manaus, pero su verdadera intención es encontrar a su amante.

Florencia Grimaldi, una mujer sudamericana que ha triunfado en todo el mundo, emprende el viaje que habrá de devolverla a sus raíces. Para mí, ésta es la historia del regreso a los orígenes que todos realizamos en un momento determinado de nuestras vidas: *nel mezzo del cammin di nostra vita*, el momento en que vemos hacia atrás y confrontamos lo que somos con lo que una vez soñamos ser.

La historia del retorno de Florencia resonó fuertemente dentro de mí. Así que

sospecho que debo hablarles ahora un poco de mi infancia y mi entrenamiento musical. ¿Cómo fue que decidí hacerme compositor?

Cuando tenía catorce años dejé México para ir a estudiar a Inglaterra. Era un pianista razonable en aquellos días y, aprovechando el hecho de que un pariente lejano vivía en Londres, decidí irme a esa ciudad con la esperanza de llegar a ser un pianista profesional. Terminé mis años de escuela con éxito, aunque al final tuve una pequeña crisis que en ese momento me pareció como si fuera el fin del mundo: me di cuenta de que, después de todo, no quería ser pianista y ese descubrimiento me cayó como un balde de agua fría. Me sentí aterrado y no supe cómo reaccionar, pero el mensaje era clarísimo: ése no sería mi camino. Como podrán imaginarse, resultaba sumamente difícil justificar un viaje que me había llevado tan lejos y que ahora parecía desembocar en un trágico extravío.

Sin embargo, Inglaterra fue generosa conmigo. Abrió mis oídos y puso ante mí un mundo musical infinitamente variado, que se extendía mucho más allá de los confines del piano. Veía a Londres como el centro mundial de la música. Escuché *Petroushka* y la *Pasión de San Mateo*, *La consagración de la primavera* y los cuartetos de cuerdas de Beethoven; vi óperas de Mozart, Wagner, Strauss y un memorable *Edipo Rey* de Stravinsky en el viejo teatro Sadler's Wells, que hasta la fecha todavía me fascina. Había mucho más en la música, mucho más que tocar el piano.

Decidí entonces, no sin cierto temor, que me haría compositor. Esto puso fin a una pequeña crisis, pero dio origen a una nueva.

¿Cómo se vuelve uno compositor? En esa época sabía que si uno quiere ser arquitecto o doctor, por ejemplo, tiene que seguir una serie de pasos claramente establecidos. En comparación, llegar a ser compositor me resultaba totalmente enigmático, y leer sobre los grandes compositores no me servía de nada. Me daba la impresión de que ellos habían nacido con todos los conocimientos necesarios. Obviamente no era mi caso. Me entró el pánico. Hablé con mis amigos; estudié montones de partituras. Y lentamente llegué a entender algo que me ha acompañado desde entonces: componer no es algo con lo que se nace, ni tampoco algo que se aprende en algún momento de la vida para aplicarlo después. Es un proceso continuo de descubrimiento y un continuo intento por expresar, en términos musicales, esa curiosa actividad a la que nos dedicamos con tanta pasión y que llamamos nuestra vida.

En este sentido, componer música no se diferencia de perfeccionar el uso de una lengua: no aprendemos a hablar y después procedemos a hablar el resto de nuestras vidas. Empezamos en algún punto, no importa cuál, y lentamente vamos mejorando conforme lo hacemos. Y así como nuestras palabras son el resultado de nuestra interacción con lo que nos rodea, nuestra música es el reflejo de todas las experiencias que llamamos nuestra vida. Viéndolo de esta manera,

hay algo de verdad cuando se dice que uno no aprende a componer, únicamente lo va haciendo mejor.

Asistí a la universidad donde comencé a hacerlo mejor. Pasé seis años más en Inglaterra y luego vine a Estados Unidos para estudiar en la Universidad de Princeton donde estuve cuatro años. Durante ese tiempo, me interesé tan profundamente por la ópera que todo lo que escribía estaba de alguna manera dirigido a ese fin. Escribí música para orquesta, pero pensando en ella como interludios para escenas de ópera. Escribí música de cámara, pero la escuchaba como momentos de intimidad en escena. Y escribí canciones, por supuesto, que sirvieron para ejercitar mi habilidad para ponerle música a las palabras.

En 1977, después de catorce años de vivir en el extranjero – exactamente la mitad de mi vida–, regresé a México, conseguí un trabajo en el Palacio de Bellas Artes y comencé a escribir mi primer ópera. Trabajé en ella de 1978 a 1979, y en agosto de 1980 se estrenó en la ciudad de México. Aunque musicalmente resultaba interesante, en conjunto no lo era. La trama reflejaba esa clase de drama psicológico denso que tanto atrae a los jóvenes compositores y, aun así, los personajes parecían poco profundos, sus preocupaciones demasiado generales y al mismo tiempo demasiado personales. El problema, según lo veo ahora, era que los personajes habían sido plantados muy al ras de la tierra y como resultado de ello no florecieron. De hecho, eran el reflejo exacto del compositor que los imaginó.

Me encontraba de regreso en México, escribiendo ópera en español, pero mis personajes no crecían en suelo fértil. Más bien parecían criaturas nacidas del aire que se mantenían vivas a base de vitaminas.

Por supuesto que con esto no quiero decir que la ópera necesitara más elementos nacionales o folclóricos para aterrizar a los personajes con mayor éxito. El uso de esos elementos puede tener un resultado igualmente superficial, y con frecuencia desastroso. Escribir ópera en español se había convertido para mí en algo que iba más allá de simplemente utilizar los símbolos de mi país y su lengua. Necesitaba explorar los cimientos mismos de la ópera, el terreno del cual surge, eso que pretende capturar y las razones por las que resulta tan poderosa y llena de significado.

La ópera intenta fundir en una sola las dos manifestaciones más extraordinarias de la expresión humana: la poesía y la música. Lograr esa fusión con éxito es para mí uno de los más altos objetivos de la composición. No es, sin embargo, una cuestión sencilla unir dos formas artísticas que resultan tan completas y tan perfectas en su propia e individual manera. La ópera no es música articulada con sílabas, ni tampoco es un texto producido a manera de canto. La ópera debe trascender sus dos componentes y crear una nueva forma de expresión: un arte nuevo.

Pero para que ese nuevo arte tenga realmente vida, la fusión de la poesía y la música debe comenzar desde la raíz. Si

sólo se entrelazan las ramas de una y otra, pueden deformarse al punto que ambas terminen siendo irreconocibles. El compositor de ópera debe cavar muy hondo antes de poder edificar su obra. Y el cavar profundamente lo lleva a los orígenes de la poesía y la música, donde radica la esencia de nuestra humanidad. Nuestra cultura, tal como la entiendo, es la forma en que manejamos esa esencia, la forma en que la vemos y la representamos. Es la manera particular en que nos enfrentamos a aquello que más nos importa: el amor y la muerte, el miedo y la soledad, la felicidad y la pasión —los cimientos sobre los que construimos nuestras vidas. La ópera nos habla precisamente de todo esto y por eso llega a ser tan conmovedora.

Un momento determinante en mi desarrollo como compositor fue el encuentro con la poesía de Octavio Paz. En 1984 terminé *Mariposa de obsidiana*, una pieza para soprano, coro y orquesta basada en el poema de Paz del mismo nombre. Me sentí atraído por la fuerza dramática de este poema y creo que es esa fuerza lo que está detrás de mi segunda ópera: *La hija de Rappaccini*, basada también en un texto de Paz.

En *Mariposa de obsidiana* una diosa nos habla con imágenes de fuego; nos habla del pasado paradisiaco, con su tiempo flúido y sin divisiones; nos habla del presente, angular, quebradizo, nervioso, disonante; nos habla del futuro y entonces nos habla al oído. Cada tiempo sugiere una música propia. La música, después de todo, no es otra cosa que el sonido del

tiempo al pasar: unas veces su paso es lento y angustioso, otras fluido como una cascada; unas veces es sordo y oscuro, otras resplandeciente.

Pero el aspecto más interesante del poema es el hecho de que esos mundos extremos que describe la diosa finalmente son vistos como las partes de una compleja unidad orgánica, y no como si estuvieran desconectados y se opusieran mutuamente. La transición de la tragedia a la sensualidad, por ejemplo, es una transformación y no un desplazamiento. La nueva vida surge de la herida misma. Pero al igual que la tragedia contiene siempre la semilla de la que surge la vida, también la nueva vida guarda dentro de sí la herida que da paso a la muerte. Las palabras "Muere en mis labios / Nace en mis ojos" forman una sola y terrible unidad. Esta visión del mundo que presenta el poema de Paz fue lo que más me inspiró a lo largo de la composición. La pieza que compuse es una escena dramática más que una canción; es una ópera más que un *lieder*. Por lo tanto una interpretación ideal de ella debería ser actuada y no solamente cantada.

Escribir *Mariposa de obsidiana* me permitió encontrar mi propia voz. El poema tocó mis inquietudes más profundas al igual que mis recuerdos más remotos. Revivió nítidamente en mí experiencias de fractura y soledad, lo mismo que de sensualidad, amor y transformación. Volví a tocar esos recuerdos; permití que esos sentimientos emergieran. Llegaron con lentitud, casi tímidamente, porque habían estado enterrados durante siglos.

Les di la bienvenida, y conforme escribía la música iba sintiendo sus efectos curativos en mi alma. Había encontrado mi voz, porque me había encontrado a mí mismo. Estaba listo para comenzar una nueva ópera.

La hija de Rappaccini sería mi segunda ópera. Hablé antes de la forma en que salí de ella para entrar en el Amazonas. Ahora debo regresar un poco para hablar de cómo entré en ella en primer lugar. Elegí este texto, también de Octavio Paz, como punto de partida para mi nueva obra porque lo percibía como la continuación natural de *Mariposa de obsidiana*. La visión de Paz sigue siendo la misma: un jardín de fuego, un jardín de joyas vivas, donde los opuestos se unen. En el mundo de Rappaccini, la más pequeña alteración puede convertir una planta que da vida en una planta mortal.

Muerte y vida: inombres, nombres!
 Cuando nacemos,
 nuestro cuerpo empieza a morir,
 Cuando morimos,
 empieza a vivir de otro modo.
 El principio es uno y el mismo;
 lo demás es delirio de espejos.

(Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*)

La belleza del poema y la visión que está detrás de ella encendieron mi imaginación. Escuché suaves melodías en las maderas, entrando una a una, torciéndose, girando, titilando delicadamente, como hojas que susurran suavemente movidas por la brisa. Rappaccini las escucha, centra su atención en ellas y comprende la manera en que se

relacionan. Puede escuchar lo que hay detrás de su apariencia, puede oír más allá de ellas y desentrañar sus secretos. Después de las maderas, un nuevo instrumento hace su aparición: es el arpa que ilumina todo como un rayo de luz plateada. Es la fuente, el origen de esa misteriosa armonía. Rappaccini la oye, la reconoce y en ese momento comienza a cantar.

¿Por qué describo el proceso de comprensión de Rappaccini con tanto detalle? Porque es precisamente el que yo sigo para escribir la música. Idealmente, es también lo que me gustaría comunicar al público cuando escucha mi música. La visión de Rappaccini es realmente fascinante. Su mundo es el mundo de la ciencia, y es a través de la razón y la experimentación que él espera alcanzar lo divino. Sin embargo, lo que no entiende es la experiencia del amor. La considera una debilidad humana o, en el mejor de los casos, un vehículo indispensable para la procreación. No logra entender de qué manera el amor se relaciona con la vida y la muerte. *La hija de Rappaccini* es importante para mí precisamente porque explora este tema: el lugar que ocupa el amor en el esquema de nuestras vidas; el significado que tiene frente a los opuestos que delimitan nuestra existencia.

¿Por qué son importantes para mí estos temas? ¿Acaso soy de ese tipo de compositor que debe esconderse detrás de temas serios para hacer que su música parezca importante? Espero que no. Estos temas simplemente son importantes para mí, para mi vida, como lo son para la mayoría

de las personas. Escribir música para mí es un proceso de descubrimiento y comprensión de uno mismo. Me interesa especialmente la naturaleza del amor. Creo en el amor como una experiencia fugaz, frágil e interminable. Creo en él como el punto donde la vida y la muerte se entrelazan. Creo en él como el único momento en el que el tiempo se detiene y en el que se permite a los seres humanos tocar la eternidad. Identifico la esencia de la música con estas inquietudes, y es a través de la música que intento capturarlas y entenderlas. La música ocupa un lugar privilegiado por encima de las otras formas del arte, cuando se trata de llegar a nuestros sentimientos más íntimos. La música siempre nos habla con verdad, no la cuestionamos pues sabemos que nunca miente.

Antes de terminar mi plática, de tocar para ustedes un fragmento de *La hija de Rappaccini* y de mostrarles un pequeño video de *Florenzia en el Amazonas*, me gustaría hablar brevemente sobre las escenas finales de ambas óperas. En el primer caso, Beatriz ha llegado al final de su vida; en el segundo, Florenzia ha alcanzado el final de su camino. En ese momento, ambas pasan por una transformación que únicamente puedo describir como un renacimiento.

Mientras Beatriz Rappaccini canta su aria final, va despojándose de la capa exterior de su vestido, una capa pesada, terrena, por así decirlo. Queda vestida tan sólo con una prenda interior de seda blanca que la libera; así su imagen concuerda con la libertad de su voz que se eleva hacia el cielo.

Ya di el salto, ya estoy en la otra orilla.
Jardín de mi infancia, paraíso envenenado,
árbol, hermano, mi único amante
icúbreme, calcíneme!
Disuelve mis huesos y mi memoria...
Ya caigo, caigo hacia adentro
y no toco el fondo de mi alma...
(Paz, *La hija de Rappaccini*)

Beatriz se desploma al pie del árbol. Giovanni la toma en sus brazos. Las luces van bajando lentamente; los personajes salen sin ser vistos. La tragedia humana ha terminado. Sólo queda el jardín, el cual poco a poco se ilumina fantásticamente, transformando así la tragedia en lo único capaz de redimirla: la belleza.

Veamos ahora qué ocurre con Florencia. Al final de su viaje, pasa por una transformación similar. Mientras Florencia canta su aria final, su voz, su canción y ella misma, van entrelazándose con la imagen de una mariposa. Ella sale de su capullo y comienza su momento más brillante; su voz se eleva, su canción adquiere transparentes alas. El amor y la belleza se metamorfosean, se convierten uno en la otra, se vuelven indistinguibles.

Escúchame, Cristóbal
mi voz vuela hacia ti
como un ave y se cierne
sobre el amor del mundo
De ti nació mi canto
de entre tus manos
que, en sueños y despiertas
veneran mariposas.

(Marcela Fuentes-Berain,
Florencia en el Amazonas)

La imagen de la mariposa, el momento de belleza suprema de su nacimiento, está claramente presente al final de *Florencia*. Pero es una imagen que ha estado presente en muchas de mis obras, como pueden ver por la forma en que describí el aria final de Beatriz. O quizá debería decir que ha estado presente en mi mente mientras componía varias de mis obras. Me he preguntado por qué. Creo que es mi forma de enfrentar la tristeza de la separación, mi forma de transformarla, mi manera de entender cuándo algo ha terminado, como cuando termino una ópera y digo adiós a los personajes que han vivido conmigo tanto tiempo y me han enseñado tanto, que han nacido de mí para yo poder nacer de ellos y que, a fin de cuentas, no puedo distinguirlos de mí mismo.

Al inicio de esta plática dije que no teníamos que empezar por el principio; que llegaríamos a él tarde o temprano. Creo que ya estamos ahí; hemos completado el círculo. Ha sido un viaje de retorno – *nel mezzo del cammin* – muy similar al emprendido por Florencia Grimaldi: ha sido una confrontación.

Así que cuando me veo en el espejo, veo un compositor mexicano que, después de muchos años, regresó a vivir a su país para escribir óperas. Durante mis viajes he pensado mucho en mi cultura, en la música y en la ópera. He tratado de entenderlas y desentrañar sus misterios. Finalmente lo veo con claridad: todo ha sido una búsqueda de mí mismo, de mi lugar en el mundo, de mi

DANIEL CATÁN

propia voz. Y cuando me siento muy valiente y me pregunto si me he convertido en aquello que alguna vez soñé ser, trato de ser benévolo conmigo mismo. Confieso, con todo mi corazón, que sigo intentándolo.

A handwritten signature in black ink, reading "Daniel". The signature is written in a cursive style with a long, sweeping horizontal line above the first few letters.

Daniel Catán nació el 3 de abril de 1949 en la Ciudad de México, y se graduó como licenciado en filosofía en la Universidad de Sussex, Inglaterra, en 1970. Estudió música en la Universidad de Southampton, y después obtuvo su doctorado en composición y teoría musical en la Universidad de Princeton, New Jersey, en 1977. Sus profesores más importantes han sido Milton Babbitt, James K. Randall, Benjamin Boretz y Peter Evans.

Entre sus composiciones más sobresalientes figuran: *Cantata* para soprano, coro y orquesta de cámara, con texto de San Juan de la Cruz; las obras sinfónicas *El árbol de la vida* y *En un doblez del tiempo*; un ballet, *Ausencia de Flores*, encargado para conmemorar el centenario del nacimiento del pintor mexicano José Clemente Orozco; una obra para voz y orquesta, *Tierra Final*, con textos de Jorge Ruiz Dueñas; y *Mariposa de obsidiana*, para solista, coro y orquesta, con texto del poeta Nobel, Octavio Paz. Su ópera, *La hija de Rappaccini*, con textos de Juan Tovar, basados en la obra de Octavio Paz del mismo nombre, lo llevó a Japón donde la Fundación Japón patrocinó su estancia para el estudio de la música y el teatro tradicional de ese país. Esta ópera fue estrenada por la Opera de San Diego, California, en 1994 y fue la primera ópera de un compositor mexicano en presentarse en los Estados Unidos. Su tercera ópera, *Florenia en el Amazonas*, con textos de Marcela Fuentes-Berain, tuvo su *premiere* mundial en 1996 en el Houston Grand Opera, y posteriormente en Los Angeles y Seattle en 1997 y 1998.

Maestro en composición e investigación musical, Catán ha tenido una fructífera carrera no sólo como compositor, sino también como ensayista, ya que desde 1978 ha publicado en diversas revistas, principalmente *Vuela* y *Pauta*, artículos, ensayos y entrevistas, que han sido reunidos en su libro *Partitura inacabada*.

LISTA DE COMPOSICIONES

- 1972 *Quinteto para oboe, clarinete, violín, violonchelo y piano*; estrenado en la Universidad de Southampton, Inglaterra, 1972.
- 1975 *Hetaera Esmeralda*, para orquesta sinfónica; estrenada en la Universidad de Princeton, dirigida por Bruce Ferden, 7 de mayo de 1976.
- 1977 *Ocaso de medianoche*, para mezzosoprano y orquesta; estrenada por la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Asher Temkin, 22 de octubre de 1979.
- 1979 *Encuentro en el ocaso*, ópera en un acto; libreto de Carlos Montemayor; estrenada en el Teatro de la Ciudad, 2 de agosto de 1980. La ópera ha sido tocada también en el Festival Internacional Cervantino en 1982.
- 1980 *El árbol de la vida*, para orquesta sinfónica; estrenada por la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Bystrik Rezuca, 22 de agosto de 1980.
- 1981 *Cantata*, para soprano, coro mixto y orquesta de cámara; estrenada por el Convivium Musicum, dirigida por Daniel Catán, 30 de enero de 1982.
- 1982 *En un dobléz del tiempo*, para orquesta sinfónica; estrenada por Sergio Cárdenas y la Orquesta Sinfónica Nacional en el Festival de Aguascalientes, 17 de agosto de 1982.
- 1982 *Trío para violín, violonchelo y piano*; estrenado por el Trío México, Palacio de Bellas Artes, México, 17 de octubre de 1983.
- 1982 *El medallón de Mantelillos*, obra musical para cantantes, bailarines, actores y orquesta de cámara; libreto de Guillermo Sheridan; estrenada en la Sala Miguel Covarrubias, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), dirigida por Daniel Catán, 9 de diciembre de 1982.
- 1983 *Ausencia de flores*, ballet de un acto, para orquesta sinfónica; comisionado para celebrar el centésimo aniversario del nacimiento de José Clemente Orozco; estrenado en Guadalajara, dirigido por Daniel Catán, 23 de noviembre de 1983.

- 1984 *Mariposa de obsidiana*, para soprano, coro y orquesta; basada en el poema de Octavio Paz; comisionada por la Secretaría de Educación Pública para celebrar el septuagésimo aniversario del nacimiento de Octavio Paz; estrenada en el Festival Internacional Cervantino, dirigida por Francisco Savín, 20 de octubre de 1984.
- 1984 *Cuando bailas Leonor*, para flauta, oboe, violonchelo y piano; encargada por la Universidad Autónoma Metropolitana; estrenada por el Cuarteto Da Capo, 13 de julio de 1984.
- 1985 *Tierra Final*, para soprano y orquesta; poemas de Jorge Ruiz Dueñas; encargada por la UNAM; estrenada por Enrique Diemecke, 7 de marzo de 1986.
- 1989 *La hija de Rappaccini*, ópera en dos actos; libreto de Juan Tovar, basado en la obra homónima de Octavio Paz; estrenada en el Palacio de Bellas Artes, México, dirigida por Eduardo Diazmuñoz, 25 de abril de 1991.
- 1989 *Encantamiento*, para dos flautas de pico y un flautista; estrenada por Horacio Franco, Festival Internacional Cervantino, Octubre de 1989.
- 1991 *Tu son tu risa tu sonrisa*, para orquesta sinfónica; estrenada por la Orquesta Sinfónica de la UNAM, dirigida por Francisco Savín, Marzo de 1992.
- 1991 *Contristada*, canción para tenor y orquesta; encargada por Fernando de la Mora.
- 1994 *El vuelo del águila*, para orquesta sinfónica, dirigida por Eduardo Diazmuñoz. Música para la telenovela histórica del mismo nombre.
- 1996 *Florencia en el Amazonas*, ópera en dos actos; libreto de Marcela Fuentes-Berain; estrenada por la Houston Grand Opera, USA, dirigida por Vjekoslav Sutej, 25 de octubre de 1996.

GRABACIONES

Homenaje a Octavio Paz. La hija de Rappaccini y Mariposa de obsidiana. Tenor: Fernando de la Mora; Soprano: Encarnación Vásquez. Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Eduardo Diazmuñoz.

El vuelo del águila. Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Eduardo Diazmuñoz.

Música Mexicana para fluta de pico. Horacio Franco.

Música Mexicana para violín, violoncello y piano. Trío México.

Otras publicaciones disponibles de la serie *Encuentros*:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*. Diálogo con el escritor chileno, José Donoso. *Encuentros* No. 1, Abril de 1993. Re-edición 1996.
- *Cómo empezó la historia de América*. Conferencia del historiador colombiano, Germán Arciniegas. No. 2, Agosto de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*. Conferencia de la líder indígena guatemalteca, Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz en 1992. No. 3, Diciembre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: Dos vertientes*. Conferencia de la escritora paraguaya, Renée Ferrer. No. 4, Marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*. Conferencia de la historiadora paraguaya, Annick Sanjurjo Casciero. No. 5, Marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*. Conferencia del dramaturgo español, Alfonso Sastre. No. 6, Abril de 1994.
- *Dance: from Folk to Classical*. Lecture by the North American dancer and director of the Miami City Ballet, Edward Villella. No. 7, August, 1994.
- *Belize: A Literary Perspective*. Lecture by the Belizean novelist, Zee Edgell. No. 8, September, 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*. Conferencia de la antropóloga ecuatoriana, Magdalena Gallegos de Donoso. No. 9, Octubre de 1994.
- *Art in Context: Aesthetics, Environment, and Function in the Arts of Japan*. Lecture by the North American curator of Japanese Art at the Freer and Sackler Galleries in Washington, D.C., Ann Yonemura. No. 10, March, 1995.
- *Hacia el fin del milenio*. Conferencia del poeta mexicano, Homero Aridjis. No. 11, Setiembre de 1995.
- *Haiti: A Bi-Cultural Experience*. Lecture by the Haitian novelist, Edwidge Danticat. No. 12, December, 1995.

- *The Meanings of the Millennium*. Lecture by the North American theologian from the University of Chicago, Bernard McGinn. No. 13, January, 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*. Conferencia del sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Manuel Burga. No. 14, Febrero de 1996.
- *Apocalypse in the Andes: Contact Zones and the Struggle for Interpretive Power*. Lecture by the Canadian linguist from Stanford University, Mary Louise Pratt. No. 15, March, 1996.
- *When Strangers Come to Town: Millennial Discourse, Comparison, and the Return of Quetzalcoatl*. Lecture by the North American historian from Princeton University, David Carrasco. No. 16, June, 1996.
- *Understanding Messianism in Brazil: Notes from a Social Anthropologist*. Lecture by the Brazilian anthropologist from Notre Dame University, Roberto Da Matta. No. 17, September, 1996.
- *El milenio de los pueblos: The Legacy of Juan and Eva Perón*. Lecture by the Argentine sociologist from New York University, Juan E. Corradi. No. 18, November, 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*. Conferencia del poeta ecuatoriano, Raúl Pérez Torres. No. 19, Marzo de 1997.
- *Sociedad y poesía: los enmantados*. Conferencia del poeta hondureño, Roberto Sosa. No. 20, Mayo de 1997.
- *Architecture as a Living Process*. Lecture by the Canadian architect, Douglas Cardinal, whose projects include Washington, D.C.'s National Museum of the American Indian. No. 21, July, 1997.
- *Cómo se escribe una ópera - una visita tras bambalinas al taller del compositor*. Conferencia del compositor mexicano, Daniel Catán, cuyas obras incluyen *La hija de Rappaccini* y *Florenia en el Amazonas*. No. 22, Agosto de 1997. (Versión en inglés disponible.)

Banco Interamericano de Desarrollo

CENTRO CULTURAL

1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C. 20577
U.S.A.

Tel: (202) 942-8287
Fax: (202) 942-8289
IDBCC@iadb.org