

Majid Majidí

El cine de la naturaleza original: la alquimia de la imagen en Majid Majidí

Pablo Beneito*

Con motivo del nuevo festival de cine creado por los responsables del Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia en el año 2010, el IBAFF (Ibn Arabi Film Festival), con el lema 'Viaje y creación', tuve ocasión de conocer en persona al versátil director, productor, guionista y actor iraní Majid Majidí (Teherán, 1959) que acudió a la convocatoria para recoger el premio de aquella primera edición inaugurando así el ciclo dedicado a su obra cinematográfica, cuyo completísimo programa puede fácilmente consultarse en la red.

En estas páginas no voy a abordar ni la biografía del cineasta, ni el estudio de su producción, por la cual ha recibido en torno a medio centenar de premios internacionales. Lo que me propongo presentar aquí, con carácter básicamente documental, es el resultado del encuentro que mantuvimos y grabamos tras la entrega del mencionado galardón. Como mera introducción a esa entrevista, siguen algunos comentarios y reflexiones personales sobre torno el autor, su obra y su contexto.

He tenido la oportunidad de visitar Irán en varias ocasiones y pude así conocer y vivir algunas de sus muchas maravillas, como la de escuchar a los cantores de poesía que se reúnen en círculos de auténticos cabaes bajo los arcos del puente safaví de Isphán dando vida a los poemas de Hafez, Rumi o tantos otros, pero por aquel entonces, aunque ya conocía las creaciones de los prolíficos Abbas Kiarostami (1940) o Mohsen Makhmalbaf (1957), entre otros directores iraníes con los que guarda Majidí cierta afinidad de espíritu y tendencias, aún no había descubierto el cine de Majid Majidí [léase Mayid Mayidí] que pronto habría de convertirse en uno de mis cineastas predilectos.

Desde que pude disfrutar algunas de sus películas en cines españoles, cada año veo con mis estudiantes universitarios alguna de ellas que luego comentamos. Hace tiempo que estaba esperando una nueva ocasión de viajar a Irán con la esperanza de encontrarme allí con Majid Majidí para poder hablar con él acerca de su trabajo. Entre las sorpresas que la ciudad de Murcia siempre me ha deparado desde que la frecuento se cuenta este oportuno encuentro.

* Pablo Beneito, Universidad de Murcia. Facultad de letras. e-mail: pbeneito@um.es

Me alegró saber que este premio de cine, por cuya concepción felicito a la directora del Centro Puertas de Castilla, Marta López-Briones, a su equipo de colaboradores y a todos los implicados, llevaría el nombre de Muhyiddin Ibn Arabí, el más universal de los andalusíes, el pensador y poeta murciano que de modo tan profundo expuso, entre otros temas esenciales de plena actualidad, la necesidad del reconocimiento y el respeto a la diversidad de las creencias. Pero no es de la indudable pertinencia de que este premio sobre viaje interior y creatividad lleve su nombre de lo que ahora se trata.

Mayor fue mi satisfacción, por otro lado, al saber que en este primer certamen el merecido premio se concedía a mi admirado cineasta contemporáneo, el señor Majidi. Creo que somos muchos los cinéfilos que contemplamos atónitos el fenómeno del cine iraní producido en las últimas décadas la asombrosa filmografía producida en Irán constituye, en su extraordinaria unidad y coherencia de conjunto, una de las más significativas aportaciones al séptimo arte y a su historia. Este cine de autor iraní se caracteriza, entre otras cosas, por su economía de recursos (y no me refiero a la relativa escasez de medios que la acompaña, sino a una manifiesta voluntad de estilo), por su sobria perfección formal -a un tiempo, como en Majidi, innovadora y tradicional-, por su profundo sentido de la actualidad en todos los aspectos, su penetrante y compleja sencillez, su compromiso social, un intimismo familiar y local que logra transfigurar sus motivos en prototipos atemporales y universales, una impactante veracidad transmitida por medio de una naturalidad, una sinceridad y una inmediatez sin resquicios, un ritmo preciso que sabe dar el tiempo requerido, tiempo interior cualitativo, y tantos otros elementos en los que ahora no me detendré.

Permítanme insistir en que de entre toda esa pléyade de prolíficos creadores de primera línea a nivel internacional, compuesta ya de hecho por varias generaciones de cineastas, destaca a mi juicio, por su singularidad y su alcance, la obra de Majidi.

Y me explico. En su cine se dan cita los mejores aspectos de grandes maestros como Robert Bresson o el neorrealista Vittorio De Sica que se cuentan, según manifiesta el propio Majidi, entre sus autores preferidos. En el tratamiento de los actores como figuras despojadas de todo además innecesario mejora Majidi a Bresson, a mi parecer, al conseguir en los actores y figurantes, que en muchos casos no son profesionales, una naturalidad tan lograda que pasa desapercibida. En su manera directa de desnudar la realidad desde su cotidiano, supera a mi parecer al propio De Sica y a sus coetáneos colegas iraníes porque tiene la rara capacidad añadida de tender firmes puentes sutiles entre diversos planos de realidad, propiciando una singular e intensa vivencia de la imaginación simbólica y el mundo de las imágenes subsistentes. Al tiempo que trata los temas sociales y políticos más variados con delicado pero impactante realismo (sin caer nunca en la tentación del discurso o la obviedad), Majidi sabe entretejer su relato (su cine es eminentemente narrativo, afín al cuento) con los hilos sutiles de la interioridad. Todos los sucesos son, a la par que realidades íntimas de un testimonio social, acontecimientos del alma. Cada gesto, cada palabra, cada imagen es testimonio fiel y símbolo palpante.

Su cine, como todo verdadero arte surgido en el seno de la cultura islámica, integra siempre dos dimensiones: un *zâhir* o exterioridad y un *bâtin* o aspecto interior. Así, pueden verse sus películas como crudo realismo social de corte y perspectiva intimistas o, en otro nivel complementario y más esencial, como relatos visionarios que tratan, con inspiración simbólica tradicional, del viaje interior que conduce al alma desde la dispersión compulsiva hasta la realización del misterio del amor.

Majidi, como muy pocos antes que él, entre los que cabe destacar a Andréi Tarkovsky, sabe filmar -permítase la expresión- la manifestación del espíritu; pero a diferencia del admirado maestro ruso (cuyo estilo es tan distinto al suyo), logra hacerlo con tal delicadeza que muchos espectadores pasan por alto esta dimensión esencial de su obra.

Con respecto al mencionado festival, se da la circunstancia de que Majidí se ha formado, vive y crea en un país que ha sabido acoger con particular fecundidad el pensamiento del autor que da nombre al certamen, Ibn Arabí. Durante los últimos ocho siglos de cultura persa hasta la actualidad, son raros los grandes autores de lengua persa, ya sean shííes o sunníes como el propio Ibn Arabí, que no han estado imbuidos de las ideas del maestro murciano. Voy más lejos en el caso particular de Majidí: entiendo que una lectura en profundidad de su cine incluye necesariamente la referencia a Muhyiddín y, en particular, a su metafísica de la Imaginación creativa, a su concepción -afín a la del autor iranio Sohrevardí- del Mundo Imaginal, Mundo de los prototipos o imágenes subsistentes, que es el Mundo Intermedio entre lo sensible y lo inteligible, entre lo corpóreo y lo espiritual, donde tienen lugar los acontecimientos del alma, las visiones, los sueños reveladores, el encuentro con el ángel, la contemplación de los misterios que resulta de la develación.

Una constante temática en la obra de Majidí, que yo considero su motivo principal, es la centralidad del corazón cuyo despertar trasmuta el alma compulsiva en alma iluminada. Naturalmente, se trata del corazón en el sentido de sede y órgano de la Imaginación y el Intelecto superiores, como centro axial del ser humano, según revela el propio Majidí más adelante. ¿Cómo si no comprender la progresiva transformación de Latif (cuyo nombre significa 'Sutil') en la película *Baran* (Lluvia) [léase Barán] o la del padre del niño ciego (ciego porque ve el interior de las cosas) en *El color del paraíso*?

Los personajes centrales de Majidí, súbitamente inspirados de uno u otro modo, en algún momento contemplan la epifanía del amor que los libera de su drama y transforma su ignorancia en conocimiento. Lo que parecía fatalidad sin salida se revela camino hacia la realización del secreto de la vida, hálito del espíritu que todo lo alienta, que sopla en las cortinas de *Baran* descubriendo el juego de espejos de la realidad con toda su polivalencia y su unidad de fondo.

En el sentido que tiene el término para Ibn Arabí, que escribió un texto titulado *La alquimia de la felicidad*, considero a Majidí un alquimista de la imagen, capaz de transmutar el plomo en luz en el atañor de la cámara.

Puertas de Castilla puede enorgullecerse de haber convocado aquel homenaje al autor. Nunca antes que yo sepa se había proyectado la práctica integridad de su obra en nuestro país. Confío en que aquel certamen sea sólo el comienzo, en que ese premio inspire y aliente otras muestras semejantes en toda nuestra geografía que den a conocer mejor al gran público la producción del genial Majidí, brindándole en la pantalla el espacio de honor que le corresponde.

Con respecto a la entrevista que sigue, pienso que su valor principal reside en que Majidí revela en ella ciertas claves interpretativas de su cine que, como se ha sugerido, pasan desapercibidas a un buen número de críticos. Algunos aprecian su obra desde una perspectiva técnica, valorando su sobriedad, la adecuación de forma y contenido, la elegancia expresiva. Otros admiran su tratamiento de temas sociales relacionados con dificultades de la infancia como la explotación infantil, la pobreza, la marginación o la inmigración. Sin embargo, en esta entrevista Majidí presenta esos temas principalmente como referente externo de un proceso interior que constituye el verdadero eje de sus relatos. Majidí es, ante todo, un narrador de cuentos y, precisamente por eso, lo que más importa es la dimensión simbólica de las historias y las imágenes, es decir, la búsqueda incesante de lo verdaderamente Real, oculto tras el velo de las apariencias. Eso no quiere decir que la dimensión social de sus películas no sea significativa. Por el contrario, su discurso social tiene, justamente por constituir el soporte de un proceso simbólico transformante, una dimensión adicional que le confiere particular intensidad y relieve. No obstante, por impactantes y relevantes que sean, estos aspectos externos de su cine tienen, con relación a su intención esencial, un valor secundario.

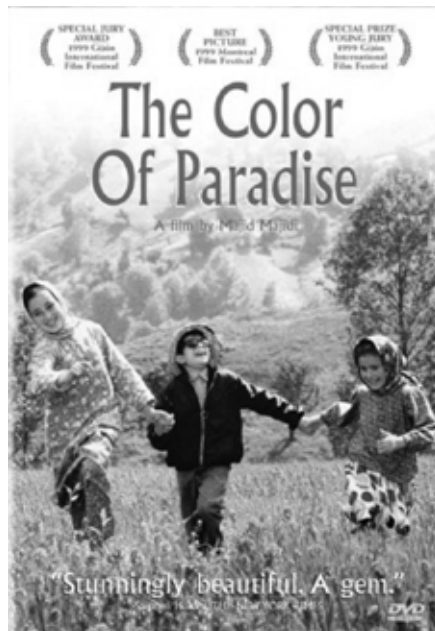
Así pues, su cine no puede sólo entenderse como cine social. Se trata, como se pone de relieve en la entrevista, de una obra de intención eminentemente espiritual.

Como se verá, Majid propone como idea fundadora de su cine una concepción universalista de la naturaleza humana que permitiría a un autor llegar a la sensibilidad del público de muy diversos entornos culturales. El cine de la naturaleza primordial, cine de la *fitra*, como él lo denomina, parte de la idea de que todos los seres humanos tienen un ser esencial que los vincula y comunica íntimamente más allá de sus determinaciones culturales específicas. Centrándose en lo esencial, la experiencia resultante ha de llegar a todos, ya que nada esencialmente humano nos es ajeno.

Esto contrasta, sin embargo, con el hecho de que cierto público “occidental” en particular tienda (como entiende el propio Majid, según se desprende de sus palabras en la entrevista) a interpretar su cine de un modo superficial. Su cine llega a la sensibilidad de un amplio público -basta con ver la lista de premios que sus películas han recibido-, pero ese público no necesariamente capta todos sus planos de significación o su fondo último predominante, el tema alquímico de la extinción y ulterior subsistencia del amante en el Amado.

Creo que su cine se recibe plenamente en todos sus aspectos de actualidad y universalidad, mientras su carácter más específico, vinculado al esoterismo islámico del chiísmo y el sufismo, tiende a ignorarse, en parte por desconocimiento de sus referentes simbólicos y literarios, y en parte por una renuencia materialista, generalizada y dominante en tantos sectores, que rechaza una lectura de corte netamente espiritual.

Personalmente, entiendo que el discurso de Majidi es espiritual y tradicional en un sentido esencial, pero en modo alguno tópico o conformista. Majidi se muestra siempre creativo, audaz y auténtico en el tratamiento de todos los temas que aborda, nos somete a un permanente cuestionamiento que nunca nos deja indiferentes y mantiene abierta la puerta del asombro, del misterio inmediato de la vida al desnudo.



↑ *The Color of Paradise*, Majid Majidi, 1999..

Pablo Beneito: Majid, es para mí un privilegio encontrarme contigo frente a frente. Gracias por tu amable disposición a esta entrevista. Como te he comentado previamente, vamos a centrarnos en algunas cuestiones relativas a los modos de significación y al trasfondo espiritual de tu obra.

Es una feliz coincidencia, pero no parece casualidad, que el premio del primer certamen del IBAFF, Ibn Arabí Film Festival de Murcia, bajo el lema 'Viaje y creación', se te haya concedido. El pensamiento del célebre sufi murciano que da nombre al festival ha influido profundamente en los últimos ocho siglos del pensamiento islámico y, en particular, del mundo de habla persa y del moderno Irán. No obstante, yo diría que, entre los numerosos cineastas iraníes contemporáneos, sólo en tu caso se percibe con claridad el trasfondo de Ibn Arabí y otros pensadores afines. Ese trasfondo se hace manifiesto y parece constituir el hilo conductor de tu obra. ¿Qué significa Ibn Arabí en tu vida, en tu formación, en tu experiencia como cineasta?

Mayid Majidí: Muy bien, pero, antes de nada, quisiera expresarte mi agradecimiento. Me alegra encontrarme con un pensador como tú que domina los temas relativos al islam y, en particular, al mundo de la gnosis y de la mística. Realmente me produce una gran satisfacción, porque hay mucho que decir en nuestro tiempo sobre cuestiones propias de la filosofía y de la gnosis (*'irfân*) que se echan de menos tanto en el ámbito islámico como en el global. Puede afirmarse, creo yo, que la crisis del mundo actual es una crisis de la espiritualidad y que si la espiritualidad no viene hoy en auxilio del ser humano, este quedará como un ser errante, solo y desheredado.

Pienso que grandes hombres como Ibn Arabí se esfuerzan por restablecer el vínculo que une al ser humano con el sentido de su propia creación. Sabiendo de dónde venimos, para qué hemos sido creados, cuál es básicamente la misión del hombre y en qué reside su dignidad, podrían resolverse muchas de las dificultades actuales. Entiendo que hay una categoría esencial de lo humano. Lo que he percibido en el pensamiento de Ibn Arabí es ese esfuerzo constante por despertar de algún modo la naturaleza primordial del ser humano, de modo que pueda volver a su principio, a su ser esencial. Pero quizás el lenguaje de Ibn Arabí no esté al alcance de la comprensión de todos. Por eso mi empeño es expresar visualmente lo que de alguna manera es el mensaje de Ibn Arabí en un lenguaje más inmediatamente accesible para el hombre de hoy. Así descubrí como espectador un arte cinematográfico en el que he tratado de profundizar progresivamente y al que he llamado, empleando un término islámico tradicional muy comentado por el propio Ibn Arabí, "cine de la *fitra*" [Nota del editor: Es decir, de la naturaleza primordial o esencial que precede a la diferenciación de las creencias en el mundo de los accidentes]. Creo que en la medida en que nos acercamos a la naturaleza original de los seres humanos todo se va tornando más comprensible para todos, al margen de particularismos grupales, nacionales o culturales. Creo también que los esfuerzos del mundo secular por separar al hombre de la espiritualidad son esfuerzos vanos, porque la espiritualidad, como categoría universal, es parte de esa naturaleza primordial del hombre. Con una lectura más esencial de la espiritualidad, entendida si se quiere como corazón -en tanto que órgano y función de nuestro cuerpo sutil interior-, vista como guía de la búsqueda de la Verdad, como el sentido propio que

conduce a la gnosis o conocimiento directo de los misterios de Ser, como esa voluntad de todo ser humano por alcanzar la perfección y la paz... Yo he tratado en mis películas de remitir al espectador, evitando la propaganda religiosa, a esa naturaleza primordial. Intento recrear la vida íntima de esa naturaleza original, vivificar la *fitra*. Como ejemplo concreto, recuerdo que muchos colegas iraníes creían que la película *El color del Paraíso* provocaría reacciones negativas en Europa debido a que trata de Dios y de la Unicidad divina, lo cual se refleja en su título original persa que es, literalmente, *El color de Dios*. Algunos propusieron que este se sustituyese por el título alternativo de *El color del Paraíso* para evitar prejuicios. Así que le pusimos *El color del Paraíso*. Sin embargo, pude comprobar después que a mis interlocutores europeos les gustaba más en general *El color de Dios*. En todo caso, el efecto que producía la película me sorprendió. Parecía que hubiéramos llevado a los espectadores iraníes a Europa, y luego a Estados Unidos o al oriente asiático. Entiendo que produce en los espectadores el mismo efecto, las mismas sensaciones que en el público iraní, porque se trata de una película realizada con un espíritu de proximidad a la naturaleza primordial humana y que, por tanto, comunica esa cercanía y esa afinidad esenciales.

Esta idea de un lenguaje de la fitra que, como has comentado, Ibn Arabí desarrolla con frecuencia, se corresponde también a su concepto de la sūra âdamiyya, la forma adánica original a imagen del Creador que, según el islam, compartimos todos los seres humanos, y explica, en efecto, el carácter universal de tu cine, con ese lenguaje netamente cinematográfico, despojado de todo discurso explícito innecesario. Partes de lo local, de lo particular, de lo muy íntimo, para ir directamente hacia lo esencial y universal.

Es justamente eso. El lenguaje del Corán y de todas las tradiciones inspiradas es el lenguaje del símbolo, un lenguaje de imágenes inmediatas, caracterizado entre otras cosas por la poeticidad, sin los artificios y el distanciamiento del lenguaje filosófico. El lenguaje es el descubrimiento del hombre por excelencia. Yo trato de estar próximo al lenguaje simbólico del libro divino que es el Corán.

En cuanto al cine, mi trabajo tiene dos vertientes, una exterior y otra interior, tal y como has sugerido. En la vertiente exterior y formal, me ha gustado e inspirado mucho el cine de Vittorio De Sica, pero en la dimensión interior me ha influido más y he estado más cerca de Robert Bresson. En cuanto al pensamiento, además de lo ya expuesto, he recibido mucha inspiración y orientación del pensamiento de los maestros de

Influencia a través de los textos y, según entiendo, también vital, a partir de un intercambio personal con él. ¿Se han difundido sus escritos o sus discursos?

Este vínculo inspirador resulta particularmente interesante porque su cine manifiesta, por un lado, una plena modernidad -en el sentido de actualidad- y, al mismo tiempo, un espíritu tradicional, una idea de transmisión e incluso de iniciación, una comunicación de la experiencia del 'irfân que remite a una herencia tradicional.

Has aludido a un aspecto esencial en tu obra que pasa desapercibido a muchos críticos europeos u otros que sólo parecen captar la dimensión sociopolítica de tu cine. Me refiero al hecho de que hay varios planos de lectura, varias perspectivas para vivir y entender el fondo de tus creaciones. Cuando haces una película, ¿cuántos planos de sentido consideras? Podemos hablar de un interior (bâtin), un exterior (zâhir), un sentido trascendente (matla')... ¿Siete planos de sentido, como dijo el Imâm Alí de los significados de la Fâtiha, la oración de apertura del Corán?

la gnosis. Por ejemplo, el difunto Esmail Dulabí, poco conocido fuera de Irán, ejerció sobre mí una enorme influencia. Murió hace algunos años en Irán. A mi juicio, era uno de los grandes maestros de las ciencias de la gnosis ('irfân), y recibía revelaciones de inmensa belleza. Aprendí mucho de él e influyó mucho en mi manera de contemplar el mundo y, por consiguiente, de hacer cine.

Lo he frecuentado personalmente. Ahora se empiezan a editar algunos de sus escritos que, mientras estuvo en vida, no permitió difundir. Últimamente se están publicando, pero que yo sepa no se han traducido a otras lenguas. A mí me parecen de gran belleza las ideas de Esmail Dulabí: su modo de hablar de la Unidad, su vertiente gnóstica y mística, su manera tan comprensible de plantear las cosas. Su mirada se asemeja a la de maestros como Ibn Arabí, pero se presenta de un modo mucho más accesible con un lenguaje muy actual.

Como iraní estoy personalmente vinculado a la tradición shií, mayoritaria en mi país. Yo creo que los shiíes son depositarios de un legado esotérico y místico especialmente rico y profundo. Hay un shiísmo muy oculto que constituye, a mi entender, un auténtico tesoro aún por descubrir. Aquellos a quienes la tradición shií considera 'allegados de Dios', entre los que se cuenta el propio Imam Alí, son como gemas que el mundo actual aún no conoce convenientemente. Esa herencia se refleja naturalmente en mi forma de hacer cine que integra ese espíritu tradicional al que te refieres.

En un principio trato de hacer como los grandes de la religión que, para llegar al interior (bâtin), pasaron antes por el camino más terrenal, por vías ordinarias. Por eso mis historias tienen una trama muy evidente y externa (zâhir). Intento remontarme al interior a través de ese aspecto manifiesto. A su vez, en el aspecto interior se trata de progresar por distintas etapas espirituales. Yo mismo no sé en qué nivel me hallo, ni qué trayecto interior tengo que seguir, pero mi empeño es acercarme, desde esta realidad, a los estadios superiores del Mundo de la Imaginación y de los Prototipos.

Los nombres de los personajes o las situaciones de sus películas parecen escogidos en función de esta polivalencia de los significados, de la intención de los personajes, de niveles sucesivos. Cada nombre remite a ese zâhir o exterior y también al bâtin correspondiente. El nombre Baran, la heroína de tu célebre película, significa lluvia, y la lluvia en el islam es una gracia, es decir, una Rahmat (misericordia), que es el nombre inicial del mismo personaje (que representa la manifestación de la gracia divina) mientras oculta su verdadera identidad femenina. ¿Es así?

Esto recuerda la historia de Layla y Machnún tal como la relata, por ejemplo, Nizami. Se percibe en esta visión lo que en términos de Ibn Arabí se llamaría la teofanía, el tayalli [Majidi asiente]. La joven encarna así la manifestación del espíritu, de lo Real, mientras que Latif representa en esta película el nafs, el yo que, al principio, se encuentra en el estado llamado en el Corán al-nafs al-ammâra, el alma compulsiva, y que progresivamente va elevándose por sucesivos estadios de crecimiento interno hasta alcanzar el estado llamado nafs râdiyya mardiyâ, alma satisfecha. Por cierto que estos términos aparecen precisamente en el motivo caligráfico árabe del barco que se ha reproducido en el programa del IBAFF.

El mismo Latif, el protagonista masculino, aparece en la película como tosco, insensible, violento; y uno se sorprende de que pueda llamarse "Sutil", que es lo que significa su nombre en árabe y persa. Pero después vemos cómo gradualmente se vuelve sutil, tal como había de ser, asemejándose a su nombre propio. La joven aparece primero con nombre de chico, Rahmat, y luego pasa a ser Baran (lluvia, nombre femenino), teniendo en cuenta que en persa -y en el islam en general- siempre hablamos de la lluvia como una bendición, "lluvia de bendición". Es la lluvia entendida como algo que llega y reverdece lo que estaba en apariencia seco, insuflándole vida; como el recorrido que hace nuestro Latif, que desde un estado mundano progresa por una travesía espiritual hasta un amor verdadero, de tal modo que, al llegar a ese amor real, su propia identidad se adapta y Latif llega a vender su documento de identidad. Entrega su identidad y, al final, ya no le queda ni tan siquiera la inclinación por esa muchacha que parte de viaje, de modo que incluso supera ese amor material alcanzando un grado superior de amor.

Así es. Estoy disfrutando mucho. Me parece que es la primera vez que alguien analiza de modo tan adecuado en Occidente los símbolos de mi película, lo cual me alegra enormemente. Antes yo imaginaba que todo el mundo comprendería estos símbolos de modo inmediato. Pensé que aunque sólo un número reducido de personas los comprendiera en un principio, su significado se haría patente más adelante a los demás, pero esto aún no ha sucedido de manera generalizada. Tal vez ese proceso ha comenzado ahora.

Para mí también es una satisfacción comprobar que lo que percibo en tus películas corresponde a tu intención. Hay un aspecto muy importante en Baran. Se producen sucesivos momentos de fanâ', estados de tránsito y transformación, la muerte de un estadio del yo que permite pasar a otro estadio, y uno de ellos es el que has mencionado: me refiero al momento en que Latif vende su pasaporte, que es lo más importante para su identidad como obrero entre inmigrantes ilegales. Lo vende, tras una persecución por el zoco, a ese anticuario del mercado que tiene tantos relojes, una suerte de maestro del tiempo. ¿Podríamos decir que esto representa la extinción (fanâ') de la identidad personal ilusoria?

Sí, eso está narrado con mucha precisión en ese lenguaje de espejos y de velos que se abren. Cuando Latif descubre el rostro femenino de Baran, lo cual da inicio a su transformación, hay un espejo interior que refleja el rostro de la joven en el momento en que la cortina de la puerta se abre movida por el viento del espíritu. Más adelante, cuando él ya se ha transformado por efecto del amor llega a un santuario. Después de mirarse en las aguas de la alberca -el espejo-, el aire mueve la cortina de la puerta del oratorio. Se trata de elementos fundamentales que articulan la película, elementos muy característicos del arte islámico tradicional.

Hay en Baran un personaje fundamental que representa la transmisión de la sabiduría. Me refiero al zapatero que aparece en la calle y que ayuda a reparar los zapatos rotos de Latif. ¿Encarna este zapatero alguna figura particular, como el Jidr

Es exactamente eso. Para desaparecer, para alcanzar ese estadio superior de aniquilación (*fanâ'*) uno tiene que darlo todo. Fíjate. Latif da primero sus ahorros. Luego pide dinero prestado y también lo da. Queda sin nada y, en ese momento, da su propia identidad. Para llegar a ese estadio más elevado que persigue el hombre, debe darlo todo, hasta su propio ser: desaparecer y hacerse nada. Y es justamente al hacerse nada cuando alcanza ese estadio superior de conocimiento.

Sí, en efecto. Me esfuerzo mucho por utilizar los elementos de la cultura y la tradición islámicas. Por otro lado, también recorro mucho a la poesía. Por ejemplo, en esa escena de la cortina me venía mucho a la mente este poema de Omar Jayyam: "Tras la cortina se dice que si yo, que si tú, mas cuando se descorra, no habrá ni tú ni yo". Jayyam trasmite así una profunda percepción de lo Real. La cortina representa el velo que impide ver. Lo que dice en el resto del poema es que, en última instancia, el velo no es nada por sí mismo, aunque sea cierto que oculta misterios y secretos. Si alcanzas la comprensión, deja de haber velo: es tan sólo tu imaginación la que hace que haya un velo. Y si el velo cae, no hay ni tú ni yo. En el mundo no existe ningún "nosotros" subsistente. Lo que hay en realidad es nuestro espíritu que es capaz de hacer aparecer este mundo bajo su apariencia.

Todas las personas que aparecen en el camino de Latif son en realidad señales para hacer progresar a Latif hacia una etapa más elevada. No se trata necesariamente de un maestro (*pir*), pero sí de una persona que se manifiesta en el plano de la imaginación —aunque no tenga existencia objetiva—. De hecho, cuando Latif

de la tradición islámica, o es una figura que representa al pir o maestro en general? ¿Quién es el zapatero?

Latif mantiene en secreto su ayuda a la familia de la joven. La película es, en muchos sentidos, una obra de adab, de buenas maneras, de cortesía espiritual. Con estos comentarios particulares tocamos la cuestión central de la especificidad de tu arte. Estamos hablando de contenidos, de interpretaciones... Y ahora quisiera que hablemos más de un aspecto central de tu concepción artística al que ya has aludido. Se trata de la relación que hay entre tu manera de concebir el cine, justamente esta diversidad de niveles de la conciencia, con la noción tradicional, en Sohravardí, en Ibn Arabí o en Molá Sadrá, del Mundo Imaginal, el Mundo intermedio de la Imaginación creativa.

A continuación Majid habla muy ampliamente de su película El Sauce Llorón, literalmente 'el sauce poseído de amor (machnún)', que también trata de un ciego, lo cual, por motivos de espacio, no se reproduce aquí. Sigue, como inciso en la entrevista, el relato de los niños ciegos que descifraban piedras.

vuelve al lugar en que estaba previamente el zapatero, ve que en el espacio que antes ocupaba no hay nada. Resuenan aquellas palabras tan sabias... y se pregunta, ¿cómo es posible que un zapatero pueda pronunciar palabras tan sabias? Todos los personajes de la película son signos que orientan el crecimiento de Latif. También la persona que lleva a Baran a trabajar y luego coge el dinero de Latif y se va, o quien más tarde recoge también dinero de Latif que es el mismo padre de la joven.

Se puede decir que todas mis obras hablan de una misma realidad. Mi empeño es siempre acercarme a ese aspecto interior del ser humano e ir relatando y describiendo etapas sucesivas cada vez más elevadas. Si vas siguiendo el orden de mis películas, verás que cada tema sucesivo tiende a ser más elevado que el tema de la película anterior. Es posible que haya fallos técnicos o de estructura narrativa, pero desde el punto de vista de la gnosis el contenido es cada vez más elevado. Mi cine sigue así un itinerario ascendente con respecto a ese Mundo Intermediario.

DIGA Por ejemplo, mi siguiente película, El Sauce Llorón¹, es una historia semejante a la de Baran pero, desde la perspectiva de la gnosis, se refiere a un estado muy superior del interior del ser humano [...].

Me gustaría ahora contarte otra experiencia. Creo que es una vivencia que sólo yo puedo contar. Fue una experiencia enriquecedora para mí mismo y me gustaría compartirla contigo. Yo no tenía planeado en absoluto hacer la película *El Color del Paraíso* sobre niños y sobre ese mundo de la ceguera. Sin embargo, un día durante el rodaje de *Niños del cielo* necesitaba incluir un personaje ciego y pensé en recurrir a alguien ciego de verdad. Al final no salió así y utilicé a alguien vidente. Pero mientras lo estuve buscando, fui a un centro de ciegos y me impresionó mucho el ambiente que reinaba allí

entre los niños. Había niños que habían llegado desde ciudades muy lejanas para estudiar en Teherán. A lo largo del año, pasaban allí nueve meses sin ver a su familia. Igual que aquellos niños de la película, de ocho o nueve años, cargando con todas las responsabilidades sobre sus espaldas. A mí me costaba mucho entender cómo eran capaces de vivir aquellos niños sin ver a su familia, sin un espacio propio, en un entorno tan cerrado. Pensaba en mi propio hijo, que tenía la misma edad: le dábamos el desayuno, había que llevarlo al colegio y traerlo, cuidándolo y mimándolo, y aún así estábamos preocupados por él. ¿Y aquellos niños? Me sobrevino cierta inquietud. Hablaba con el Creador y le preguntaba a Él, todo bondad, todo justicia: ¿cómo es posible que nazcan ciegos estos niños que no tienen culpa de nada? ¿Para qué? Me dediqué a buscar respuestas cuestionándome la justicia divina. Durante seis meses fui allí a vivir cerca de ellos. Los visitaba constantemente y pasaba varias horas con ellos, intentando comprender por qué habían quedado ciegos. ¿De verdad Dios los había marginado, como personas a las que no aceptara? ¿Cómo era posible? Iba y les leía libros. Me hice amigo de ellos. Cada día nuestra relación se hacía más fuerte. Un día por la tarde vi a la mayoría de ellos sentados, escuchando el Corán. Aquello me llamó mucho la atención y le pregunté a su monitor por qué obligaban a niños con aquella edad a escuchar el Corán. Le dije que era mejor que jugasen y que en sus ratos libres se divirtiesen. Y él me dijo que no, que era cosa de ellos, que eran los propios niños los que querían leerlo, que ellos no los obligaban. Le pregunté, “¿de verdad les gusta?”, y me dijo: “Sí, en cuanto tienen un rato libre les gusta escuchar el Corán”. “¿Y entienden algo?”, pregunto yo. “No, pero les gusta de todas maneras”. Y recordé la frase *alâ bi-dikr Allâh tatma'innu l-qulûb*, “el recuerdo de Dios apacigua los corazones”. Aquello fue para mí como una llave. Vi que realmente aquellos eran, de modo inmediato, unos místicos chiquitines. Pensé que los místicos se esfuerzan durante toda su vida para alejar de sí todo el conocimiento preconcebido que tienen y llegar a no ver nada, de modo que se les abra el ojo del corazón y llegar así a la visión intuitiva de lo Real. Parecía como si aquellos niños tuvieran ya abierto de por sí el ojo del corazón.

Decidí hacer un viaje con ellos. Escogí a tres e iniciamos un viaje. Estuve pensando dónde

Y además es su tierra.

sería mejor ir y, como para ellos sólo eran muy importantes los sentidos del tacto y el oído, pensé que lo mejor sería ir al norte de Irán, que tiene bosques, ríos, mar, el canto de los pájaros... Hay de todo, y sería una buena experiencia para ellos el conocer aquel espacio, con aquella naturaleza.

Sí, también es la tierra de mis antepasados. Para empezar, fuimos al bosque. Llegaba el ruido de los pájaros carpinteros, y los niños decían: “¿Qué es eso?”. Les dije: “Son pájaros carpinteros”. “¿Y qué dicen?”. Y yo respondí: “Nada, están construyendo sus casas”. Y el niño dijo: “¡No! ¡Escucha! Se nota perfectamente que están hablando”. En el sistema braille para ciegos se usan seis puntos. Además ellos contaban los golpes como si fueran señales del sistema morse. Cinco golpes, por ejemplo: la letra *alif*. O dos: la letra ‘b’. Les dije que contasen, a ver que decían. Pusieron atención, hasta que dijeron: “¡Hablan muy rápido!”. Así que grabamos el sonido de los pájaros carpinteros. De momento, lo dejamos ahí, y luego contaré lo que pasó.

Según íbamos de camino hacia el río, los niños iban diciendo “¡qué luz más bonita!, ¡qué luz más guay!”. Y yo queriendo descubrir por mí mismo a qué se referían... ¡Si no podían ver! Me decía que tal vez, al pasar entre las ramas de los árboles, sentían el calor del sol y lo llamaban luz. Cerré los ojos y vi que no, no hacía tanto calor. Era los comienzos de la primavera. No era eso. Y cada cierto trecho, seguían diciendo “¡qué luz más bonita!”. Yo tenía mucha curiosidad y quería descubrir de qué se trataba, pero por más que me esforzaba, no lo entendía. Les dije que la próxima vez que viniese la luz, me avisaran. Me dijeron: “Vale, estate atento... ¿La ves? ¡Ahora, ahora! ¡Está ahí!”. Y yo seguía sin entender, hasta un rato después, que me dijeron: “¡Mira! ¡Otra vez!”. Entonces comprendí que era el viento que, al dar vueltas entre los árboles, creaba una brisa que ellos comparaban a una luz. Me pareció muy poético que un niño de ocho años pudiese crear una concepción semejante de la naturaleza, comparando la brisa a la luz. Seguimos adelante hasta llegar cerca del río. Al oír el ruido del río, les entró el pánico. Decían que eran animales. Preguntaban, “¿qué bestias feroces hay aquí escondidas?”. Yo les decía que

¿Esto le dio la idea del río en que se cae el niño ciego en El color del Paraíso?

no, que era el agua. “¡No!”, me decía uno de ellos. “No puede ser, el agua es muy suave, cariñosa. Pero eso es salvaje, no puede ser agua”. Yo le aseguraba que era agua. “Entonces, ¿por qué suena tan terrible?”, me decía. Y yo: “Porque está en cuesta, choca con las piedras y las rocas, y produce este ruido”. Me dijeron: “¡Jura que es agua y no animales!”. Y yo: “Por Dios que es agua”. Estaban completamente aterrorizados por el río.

Así es. Luego me referiré a eso. Lentamente nos fuimos acercando al río. Y el niño tenía miedo, decía que aquello era una criatura espantosa. Y yo, “que no, que es agua”. Los salpiqué un poco, y dijeron: “¡Anda! ¡Es agua?”. Les digo, “sí, venga, vamos a sentarnos, que es agua”. Me senté al lado del río, y poco a poco ellos también se acercaron. Metieron la mano y llegaron a la conclusión de que sí, que era agua. Y ya se pusieron a jugar. Yo estaba sentado, charlando con mi amigo Mohammad Reza Delpak, y de repente noté que se habían callado. Y vi que con las manos estaban palpando los puntos salientes de las piedras junto al río, como si fueran puntos de braille. Les dije, “Mohsen, ¿qué hacéis?, ¿qué hay?”, y me dijo: “Señor Mayidí, ¿quién ha escrito estas tonterías en las piedras?”. Le pregunté, “¿qué pone?”. Y me dijo que ponía algo así, por ejemplo, como “32na a b 2...”, tanto cifras como letras. Me pareció muy interesante que leyesen palabras en las piedras. Y ellos, ¡venga a leer! Uno de los niños, según estaba leyendo una piedra, va y dice: “¡Señor Mayidí! ¡Aquí pone *Allâh*! [Dios en árabe]. Le digo, “¿seguro?”, y dice: “Sí, sí... *Alif*, ele... ¡Está hasta el signo de la doble ele!”. Yo fui rápidamente, marqué el lugar que decía con rotulador y aparté la piedra. Pensé que sería su imaginación. La llevé a otro de los niños y le dije que leyese. Y él leyó y leyó, hasta que al llegar al círculo, leyó él también “*Allâh*”. Una vez más, para asegurarme, le di la piedra a un tercero. Y él también fue leyendo y leyendo y al llegar allí dijo “*Allâh*”. Esta fue para mí una de las claves de *El color del Paraíso*. Como le dije a un amigo: “No sé qué película quiero hacer, pero creo que quiero hacer algo sobre el *tawhîd*”. El *tawhîd* es la adoración de un solo Dios. Según se dice en el Corán todo cuanto existe y toda la naturaleza proclama la alabanza de Dios. Junto a los niños ví con mis propios ojos que en las mismas piedras había signos de Dios y la celebración de su gloria.

Hay un verso famoso de Abû l-Atahiyá que Ibn Arabí cita mucho que dice que en cada cosa hay un signo que muestra que Él es uno.

Aquí es preciso incluir algunos comentarios para que se entienda la belleza de este punto del relato. En el libro cuyo texto, por cierto, se ha reproducido también en el programa del IBAFF, el Mashâhid al-asrâr o Contemplaciones de los misterios, Ibn Arabí dice que “el alif está inscrito en todas las cosas”. La letra alif, un trazo vertical que equivale numéricamente al uno, representa en el esoterismo islámico tanto la Esencia como la Unidad indiferenciada. Es la primera letra y la expresión simbólica del nombre Alláh. Es también el trazo a partir del cual se articulan todas las demás letras que, a su vez, articulan el cosmos. Cada punto aislado –aquí cada grano de arena– es en braille para ciegos iraníes la expresión de la letra alif y, por tanto, de la Unidad y del nombre de Dios. La infinidad de los granos de arena en manos de los niños expresa así la singularidad de cada manifestación como expresión única del Uno.

Eso mismo. De allí fuimos al mar. Llegamos con el coche y les dije: “Aquí está el mar. Bajad del coche”. Y al bajarse del coche y pisar la arena se asustaron. Decían, “¡qué blanda está aquí la tierra!”. Se tranquilizaron, se sentaron y empezaron a palpar la arena. Cogían los granos de arena y decían “¡Vaya! ¡Cuántos *alif* hay aquí! *Alif, alif, alif, alif...*”

Luego, nos arrimamos al mar, que estaba en calma. Les dije: “Aquí está el mar”. Exclamaron: “¡Anda! ¿Esto es más pequeño que el río?”. Y yo: “¡No! ¡Es muuucho más grande!”. “¿Cuánto más grande?” -me decía uno-. “¿Cien mil veces?”. Y yo le respondía: “Miles y miles y miles de veces”... “¡Imposible! Este no suena como el otro. ¡Si apenas hace ruido!”. Y ahí había de nuevo un concepto muy bello: una imagen de la persona que tiene mucha grandeza en sí, pero no se exhibe, como el mar; y de la persona pequeña que hace muchos aspavientos. En ese momento, el mar adquirió para mí una nueva personalidad. Iban andando por la playa y de repente llegó una ola y alcanzó el pie de uno de ellos. “¡Uy! ¿Quién me ha mojado?”. Le digo: “Te ha mojado el mar”. “¿Es que quiere jugar?”. Y empezaron a jugar con el mar, escuchando las olas, y cada vez que se acercaba una, ellos echaban a correr diciéndole: “¡Has perdido! ¡No me pillas!”. Yo los miraba, y pensaba en lo pequeño que se había hecho el mar para jugar con aquellos niños. Me dio una sensación muy extraña.

Después, al volver a Teherán, fuimos con ese mismo amigo a un estudio con el sonido de los pájaros carpinteros. Y si, por ejemplo, tenía un ritmo de dieciocho, lo bajamos hasta diez o doce, para ralentizar el periodo de los golpes. Lo grabamos en una cinta y se lo llevamos a los niños para que lo escucharan. Las cosas tan hermosas que salieron parecían increíbles. Se escuchaban cosas como “hemos emigrado”, “queremos irnos de aquí”, “¿cuándo venís?”, “¿cuándo llegaréis hasta nosotros?”. Había tal cantidad de frases hermosas... Pensamos en sacar un libro sobre las frases de los pájaros carpinteros y sobre la lengua de las piedras, pero de momento no ha podido ser. Si un día encuentro el momento, lo publicaré.

Majid, ¿tienes que hacer una película para ciegos! De alguna manera, tu cine es para ciegos, para los que ven por dentro. Hay también en el Color del paraíso (o de Dios) una transmisión del conocimiento. El niño ciego aprende carpintería de su maestro. Se entiende que de algún modo está dotado de la facultad de la develación (kashf): el ciego es el que realmente puede ver. Su maestro carpintero le hace consciente de su condición de conocedor, de 'arif.

Cuando el padre va a abandonar al niño en el bosque con los lobos para librarse de él, el niño cae al río y el propio padre, arrepentido, lo salva. En ese momento se produce el despertar de su corazón. Justamente quiero preguntarte por esta categoría que yo considero central en tu obra. Todo drama culmina y se resuelve en el momento en que el corazón despierta y transforma radicalmente la situación. ¿Qué es el corazón para Majid Majidi?

Cambiando de tema, ¿conocen tus actores el guión? ¿Saben lo que están haciendo? ¿O los mantienes ignorantes como hacía Bresson con sus figuras?

La cuestión es que me cambió la manera de mirar. Sentí que Dios no sólo no había abandonado a esos niños ciegos, sino que había concedido una gracia inmensa a aquellas personas discapacitadas, porque había hecho de ellos, de manera inmediata, personas especiales y elevadas, escogidas para hacerlos llegar a un conocimiento superior. En *El color del Paraíso* vemos cómo el niño, a pesar de no poder más que palpar el mundo que lo rodea, es capaz de captar la verdad de la existencia. Palpa las flores, palpa el trigo, y comprende el sentido de la belleza. Sin embargo el padre, a pesar de ver, no percibe nada de esa belleza. Transforma la belleza en negrura, como carbonero que es. De modo que no tiene ninguna percepción de la belleza. Puede decirse de alguna manera que el auténtico ciego es el padre, no el niño. De alguna manera, puede decirse que los auténticos ciegos somos nosotros, la gente normal.

Se puede decir que el corazón es la sede del alma. De alguna manera el corazón se despierta, crece hasta alcanzar el conocimiento. Yo siento que se trata de quitarle el polvo. Siento que hay que limpiar el hollín que cubre el espejo de nuestro ser. Hay que hacerlo revivir.

No tienen ni idea del argumento. Empezamos la película más o menos por el principio, siguiendo el guión. Ellos no saben cómo es la historia. La van viendo día a día.

Una pregunta muy específica, una curiosidad personal para concluir la entrevista. La escena de erotismo místico más bella que recuerdo es aquella en que las manos de la Latif y Baran recogen las manzanas caídas por el suelo hacia el final de Baran. ¿Qué instrucciones dio a los actores y al cámara para que consiguieran ese ritmo, esa belleza?

Ensayamos muchísimo. Incluso cada una de las cositas que caen de la cesta y desde dónde tenían que cogerlas. El higo, por ejemplo, por aquí. El terrón de azúcar por allá. Y otra cosa es la técnica que empleé ahí, al igual que en *El color del Paraíso*, cuando el niño está palpando. Rodé a veintiocho o treinta fotogramas por segundo, en lugar de veinticuatro. No se distingue en absoluto que sea cámara lenta, pero inconscientemente sientes que hay algo, que no es ni lento ni rápido. Sientes que ocurre algo dentro de ti. Esos veintiocho o treinta fotogramas por segundo ayudan a que, sin recurrir a la cámara lenta, la película adquiera una cualidad poética y sutil. Nadie se da cuenta de que son veintiocho fotogramas, porque una diferencia de cuatro o cinco fotogramas no se nota.

(Entrevista realizada en el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia, el día 26 de febrero de 2010).

Notas

1 Nota del traductor: En persa, نون جم دیب
Estrenado bajo el título inglés *"The Willow Tree"*.