

MUSICAL SIN BAILE

The *Deep Blue Sea* se estrenó en el West End londinense en marzo de 1952, y como la mayor parte de la producción escénica de Terence Rattigan tuvo un gran éxito y fue llevada al cine tres años después por un director rutinario, Anatole Litvak, que siguió al pie de la letra el guion escrito por el propio dramaturgo, contando con un magnífico reparto encabezado por Vivien Leigh en el papel de Hester Collyer, la protagonista femenina encarnada en el Duchess Theatre por Peggy Ashcroft. Según sus biógrafos Michael Darlow y Gillian Hodson, Rattigan escribió una primera versión teatral centrando el drama de la separación y el intento de suicidio en una pareja de hombres, influido por la conmoción que le produjo la muerte de su primer amante, el actor Kenneth Morgan, quien en 1949, poco tiempo después de haber abandonado al escritor, se suicidó de la misma manera en que lo intenta Hester Collyer en la pieza: ingiriendo

somníferos y abriendo la llave del gas. De esa original *The Deep Blue Sea* homoerótica no ha quedado rastro, si bien algunos amigos de Rattigan afirmaron haberla leído todavía en manuscrito en la década siguiente a su estreno. Conviene recordar que la homosexualidad fue un grave delito en Gran Bretaña hasta 1967.

La película de Terence Davies, escrita por el propio director, arranca con la escena suicida pero se toma una libertad que ya marca el sesgo de su adaptación: mientras espera la muerte, que nunca llega, Hester (Rachel Weisz), acompañada por un largo pasaje del *Concierto para violín y orquesta, op. 14* de Samuel Barber, rememora su vida sentimental triangular, presentando de paso al espectador, de un modo algo sumario, al marido convencional y fondón, el juez *sir* William Collyer (Simon Russell Beale), y al atractivo amante conocido en un campo de golf, el expiloto de la RAF Freddie Page (Tom Hiddleston). La música de Barber se repite en los momen-

tos más sentimentales, pero no es la única en la banda sonora del filme.

De niño, Terence Davies veía melodramas y musicales en los cines de Liverpool, y lo más probable es que tarareara los grandes *crescendos* orquestales y las canciones ligeras en el regreso a su casa de familia obrera. A los siete años, como él mismo ha contado, vio *Cantando bajo la lluvia*, un ejemplo de cómo “si la música está bien empleada, puede realzar las emociones y las tensiones de una película” (declaraciones a *Caimán Cuadernos de cine*, julio-agosto, 2012). Sin embargo, la naturaleza melódica de la obra fílmica de Davies nada tiene que ver, a mi juicio, con el fundamento y los mecanismos del cine musical de Hollywood. En sus dos mejores títulos, *Voces distantes* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988) y *El largo día acaba* (*The Long Day Closes*, 1992), el director inglés hace cantar a sus personajes de un modo dispar al de los alados héroes de Donen, Minnelli o George Sidney; los hombres y mujeres de mediocre vida *lower middle class* que entonan sin cesar éxitos po-





✦ *The Deep Blue Sea*, el más reciente filme de Terence Davies, con Rachel Weisz y Tom Hiddleston.

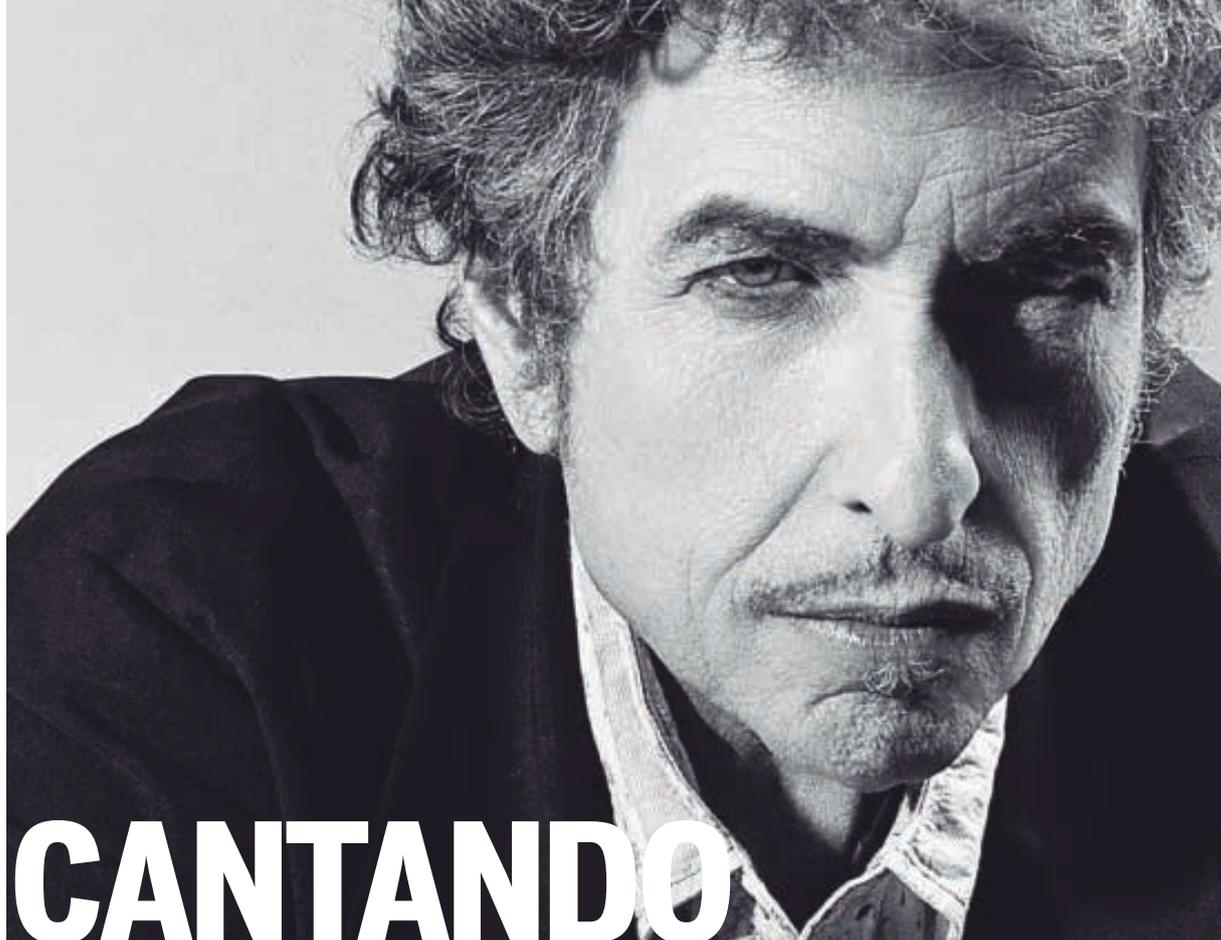
pulares del tiempo en que suceden esas dos originales películas no cuentan una historia propia, ni se declaran amor o desdén. Tampoco danzan ni hacen cabriolas, fuera de los *balls* de baile o las fiestas caseras. Ellos repiten canciones que han oído en la radio o los tocadiscos, y cantan para salir del tedio, para acompañar su soledad y prolongar sus sueños. Para salvarse.

En los años noventa, Davies, que siempre ha conservado una atractiva personalidad de *outsider* dentro del cine en lengua inglesa, filmó, con más medios de los habituales en él, dos conocidas novelas norteamericanas, *La Biblia de neón* de John Kennedy Toole (*The Neon Bible*, 1995), y *La casa de la alegría* de Edith Wharton (*The House of Mirth*, 2000). Se trata de películas superficiales y yertas, por momentos ridículas, en las que Davies muestra su buen gusto compositivo y su más terrible carencia: la dirección de actores, muy notable por el hecho de que en esas dos fracasadas adaptaciones tenía ante el objetivo verdaderos personajes de ficción y no figuras de su entorno familiar. En

The Deep Blue Sea, el material literario de base, fielmente tratado, le resulta evidentemente más próximo que los de Toole y Wharton, y por lo general acierta en la transposición, aunque sigue sin saber sacar provecho de su excelente *cast*. El ambiente de la mansión victoriana desmembrada en sórdidos *flats* de alquiler está bien reflejado (es el “territorio Davies” por antonomasia), y el enigmático plano final en el que la cámara se aleja de la ventana del cuarto de la mujer hasta llegar a una especie de terreno baldío con desechos es un secreto guiño a Rattigan, quien describe en la primera acotación de su drama la mansión, venida a menos “como sus alrededores muy dañados por las bombas” (“its badly-blitzed neighbourhood”). La guerra mundial palpita aún en los contornos de la historia contada, como se pone siempre de manifiesto en las alocuciones del personaje de Freddie, el joven cuya vida quedó detenida cuando sus vuelos militares acabaron.

Es por el contrario una pérdida que Davies elimine del personaje de

Hester su formación de pintora, solo insinuada de un modo confuso en la graciosa escena de la visita al museo, cuando Freddie, aburrido de la pintura cubista, sale corriendo a ver a los impresionistas. Pero la Hester de Rattigan pinta, y sus cuadros la acompañan en la modesta casa donde vive su adulterio, hablándose más de una vez en la pieza teatral de que quizá esa vocación podría redimirla. Davies, subrayando el perfil *bovary*, prefiere reducirla a la mujer pasional a quien ninguno de sus dos enamorados, el marido consuetudinario y el amante alborotado, satisfacen. Y para aliviar o animar el reducido esquema dramático (que acaba por pesar), recurre al repertorio tradicional de las canciones que tanto le gustan: la de los parroquianos en el *pub* y la balada popular irlandesa entonada a capela por los londinenses refugiados durante un bombardeo en la estación de metro de Aldwych. Son las dos mejores escenas de su filme, pertenecen a una película que no es la que estamos viendo. —



CANTANDO EN LA TEMPESTAD

i Cuántas horas debe esperar un hombre por lo nuevo de Bob Dylan antes de que puedas considerarlo un hombre? La respuesta —que no está *blowin' in the wind* sino en el estático y torrencial calor de una mañana de finales de verano en Barcelona— es: varias, muchas. Porque, sí, ahí estoy yo: con casi cincuenta años de edad y temblando como un niño a las puertas de una tienda de discos de la calle Tallers. Esperando a que me entreguen flamante copia de *Tempest* —número uno de ventas producido por su álter ego Jack Frost, título de estudio número treinta y cinco en el medio siglo de carrera musical de un hombre de setenta y un años de edad— unos días antes de que sus rayos y centellas se desaten sobre todo el mundo.

Y de acuerdo: podría haberlo escuchado ya vía iTunes, en *streaming*; pero esas cosas son para mí impropias de tan magna ocasión. Quiero el ob-

jeto, quiero sostenerlo en mis manos. Y luego volver a casa y meterlo en mi aparato y presionar *PLAY* y que el fantasma de su electricidad aülle en los huesos de mi rostro.

Así que hace calor y pasa el tiempo y en algún momento —al otro lado del mediodía, habiendo sudado lo mío— recibo mi recompensa. Y vuelvo como un completo desconocido reconocible, como una piedra que rueda, pero en dirección a casa. A esa casa que se ha ido construyendo —desde mi cada vez más lejana adolescencia— con cada disco de Bob Dylan.

El primer disco que compré de Bob Dylan fue *Street Legal*. Fue bastante (mal) criticado en 1978 y posteriormente (como suele ocurrir con todos y cada uno de los gestos más o menos cuestionables del cantautor) reivindicado como poco menos que sublime. En cualquier caso, yo me lo compré por la portada. Poco y nada sabía de Dylan entonces. En las casas de mis padres divorciados había Beatles y Rolling Stones y Cat

Stevens y Pink Floyd, pero nada de Dylan, salvo ese célebre póster firmado por Milton Glaser con perfil en sombras y cabellera encendida de colores. Pero esa fotografía de Dylan asomado a un portal sigue siendo de mis favoritas y me parece una de sus mejores y más reveladoras y definitorias “poses” a la hora de explicar, sin palabras, lo que él hace cuando suena. Dylan siempre se asoma, mira, y vuelve dentro y nos cuenta, a su manera, lo que vio. En *Tempest*, Dylan vuelve a asomarse —¿a ver si llueve?, ¿a ver cuánto falta para que deje de caer esta lluvia pesada y pare de soplar este viento idiota?— y canta en la tempestad con la misma compleja sencillez con que Gene Kelly canta en la lluvia. Preparen los paraguas para otra obra maestra y aquí todo parece fácil y sin dificultades; pero apenas bajo la superficie de diez nuevas canciones irreprochables ya se detecta y se disfruta y se admira la elaborada complejidad de décadas en el camino para conseguir semejante destilado.

+**Tempest**, el disco de estudio número treinta y cinco de Bob Dylan.

En los sesenta y ocho minutos de *Tempest* —de los mejores en su canon, llenos de versos inmediatamente citables y funcionando como un instantáneo *greatest hits* extraído de varios discos editados en una dimensión alternativa— reaparecen y vuelven a mezclarse algunas de las motivaciones y motivos clásicos en la carrera de Dylan tratados, como lo viene haciendo desde el 2001 con el glorioso *Love and Theft*, con esa estética macro-minimal para conseguir el expansivo concentrado de un sonido primitivo a la vez que futurista, cortesía de una banda ejemplar a la que se ha sumado con categoría de estable David “Los Lobos” Hidalgo y a la que, alegría, ha regresado el gran Charlie Sexton.

Así, a saber:

La canción ferroviaria tras los pasos de Jimmie Rodgers y Woody Guthrie y Johnny Cash en la apertura soleada de “Duquesne Whistle” (que ya ha dado lugar a otro de esos gozosos y desconcertantes videoclips ultravioletos de los últimos tiempos como “Beyond Here Lies Nothin’” y “Must Be Santa”). “Soon After Midnight” como la ya infaltable y delicada pieza para *crooner* de medianoche con voz rota. La *re-revisitación* de la Highway 61 junto al espectro de sus admirados Mississippi Sheiks con “Narrow Way”. El tratamiento *spoken* —como en “Three Angels”, “Angelina” o “Brownsville Girl”— para desgarrar la desgarrada y bellísima “Long and Wasted Years”. El himno rocker-bandolero con más de un guiño a Warren Zevon y el Dylan más airado y venenoso en mucho tiempo de “Pay in Blood”. “Scarlet Town”, tanto en atmósfera como en intenciones narrativas, es casi un *outtake* de *Desire* o la secuela de “Señor (Tales of Yankee Power)”. “Early Roman Kings” es la inevitable y ya familiar dylaniana apropiación de un clásico para convertirlo en algo suyo y nada más que suyo con una letra antológica y sí: de aquí en más “Mannish Boy” de Muddy Waters se parecerá mucho a esta canción, lo siento o no lo siento en absoluto. “Tin Angel” es un au-

téntico drama isabelino de callejón, una legítima *murder ballad*, y otra de sus *movie songs* para el trazado de un fatal triángulo amoroso conectando directamente con el “Man in the Long Black Coat” de *Ob Mercy*, en 1989. “Tempest” es la *pièce de résistance* del asunto y otra de sus ya habituales despedidas a lo grande y largo tras los pasos de The Carter Family: suban a bordo de catorce minutos y cuarenta y cinco estrofas sin estribillos para reflotar a su manera —¡sin iceberg!— el hundimiento del *Titanic* con aires celtas, la participación de un tal Leo, la catástrofe haciendo a todos iguales, y un vigía que se queda dormido para soñar que todo se va a pique, y hasta la próxima. Pero *Tempest* se reserva la coda de una última sorpresa —en principio inesperada pero enseguida coherente con todo lo anterior— en la muy sentida “Roll On John”: un elegíaco responso con perfume a “Knockin’ On Heaven’s Door”, más de treinta años después pero como si hubiese sido ayer mismo, por John Lennon. Allí, denunciando las heridas de la fama y a un asesino en plural —“Le dispararon por la espalda y se vino abajo”— Dylan *westerniza* la muerte de su colega de sangre y se inclina ante el genio caído con la generosidad y la culpa del sobreviviente a solas. Y así, de algún modo, redondea el Gran Tema de *Tempest*: el permanecer en la memoria, el mantenerse erguido ante la furia de los elementos, el nadar y no ahogarse, el vivir para cantarla.

Mucho se ha escrito ya del subtexto crepuscular, ya desde su nombre, de *Tempest* (con Dylan protestando —y, de paso, legitimando subliminalmente sus métodos de apropiación de urraca archivista y reescritura— que lo suyo no se llama igual que lo último de Shakespeare porque “no es *THE Tempest* sino *Tempest*”). Pero de lo que aquí se trata no es de una despedida sino de un hasta siempre. No hay nada en *Tempest* que haga pensar que nos encontramos ante el calculado o temido graznido del cisne. Todo lo contrario. Todos los personajes de *Tempest* (que a menudo terminan mal porque “La ayuda llega / Pero demasiado tarde”;

el álbum es, digámoslo, de lo más sangriento que nunca ha ofrecido Dylan), así como la persona que los ha escrito y los canta, apuestan al vale todo y todo vale en nombre de la permanencia, del seguir en el camino por más que estallen diluvios y los mundos ardan en llamas y los cerebros se atormenten y los corazones se descorazonen. Así, en “Early Roman Kings”, Dylan gruñe: “Todavía no estoy muerto / Mi campana aún suena / Voy con los dedos cruzados / Como los primeros reyes romanos.” *Tempest* —que en principio fue pensado como “un montón de canciones religiosas”— es más salvadora arca de Noé que maldito trasatlántico *on the rocks*.

Y mucho se ha repetido también —como si se tratase de un milagro o algo fuera de lugar y tiempo— el que a los setenta y un años Dylan truene y relampaguee con tanta gracia y talento y energía. Después de todo, un aún adolescente Dylan debutó en 1962 con un disco desbordante de *standards* sobre el fino arte de agonizar, nunca esperó “morir antes de llegar a viejo” y ahora disfruta del crepúsculo más encandilador, de una vejez cero kilómetro. Y, por eso, no la disimula sino que la ostenta. Pero, tal vez, el verdadero mensaje de *Tempest* y la auténtica importancia de Dylan aquí sea la de recordarnos algo que alguna vez fue obvio y que parecemos haber olvidado por culpa de tantos huracanes de juventudes efímeras y esqueletos endebles: los ancianos fueron alguna vez los hombres sabios de la tribu, aquellos que tenían todas las soluciones para todos los problemas por la simple razón de haber sido quienes más y mejor habían vivido para contar el cuento, para cantar la canción.

Algo que Dylan —quien ya estaba fuera de época y de moda desde sus inicios, alguien que desde su Alfa y hasta su Omega empieza y termina en sí mismo— ya nos había advertido, en 1964, en “My Back Pages”, donde cantaba aquello de “Ah, pero yo era tanto más viejo entonces / Soy más joven ahora.”

Sea.

Es. —

+Druksland-Physical and Socia,
15 January 1974, 11.30 a.m., de
Michael Druks (1974).

LITERATURA
Y ARTE

Jorge
Carrión

72

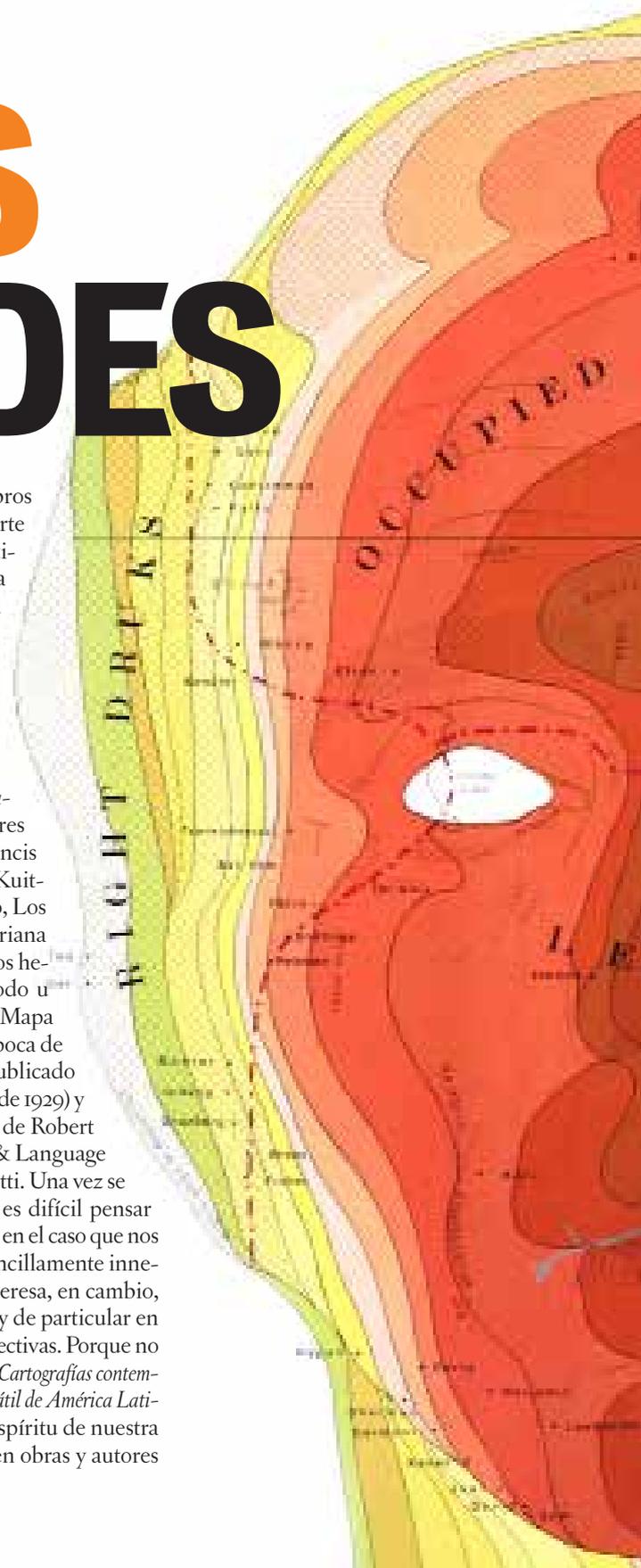
LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2012

MAPAS DE REDES

No es casual la coincidencia en el tiempo y el espacio de una exposición como

Cartografías contemporáneas y de un ensayo como *Atlas portátil de América Latina*. Responde a la importancia que el paradigma topográfico ha ido ganando en las últimas décadas. Se puede interpretar el énfasis en la memoria histórica como una estrategia de resistencia ante el ímpetu posmoderno de lo espacial y de sus representaciones, cuyo epítome es Google, que nos sirve en bandejas de fragmentos una realidad posible descuartizada en pasajes textuales, fotografías, vídeos, mapas; en superficies no ordenadas según los criterios cronológicos o jerárquicos, finalmente temporales, que imperaron durante la mayor parte del siglo xx. Y se puede interpretar la proliferación de libros y de exposiciones sobre las relaciones entre cartografía y artes contemporáneas no solo como una tendencia, sino como una toma de conciencia. Porque desde las vanguardias históricas hasta el presente son muchos los artistas de peso que han trabajado con rigor la topografía, como ya demostraron los volúmenes *Contra el mapa* (Siruela, 2008) de Estrella de Diego y *The Map As Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (Princeton Architectural Press, 2009) de Katharine Harmon.

En esos dos libros aparece buena parte del corpus que utilizan la comisaria Helena Tatay y la ensayista Graciela Speranza, porque la discusión sobre el mapa y el territorio en las artes visuales pasa hoy –casi necesariamente– por nombres propios como Francis Alÿs, Guillermo Kuitca, Gabriel Orozco, Los Carpinteros o Adriana Varejão. Todos ellos herederos, de un modo u otro, del célebre “Mapa del mundo en la época de los surrealistas” (publicado en *Variétés* en junio de 1929) y del situacionismo, de Robert Smithson, de Art & Language o de Alighiero Boetti. Una vez se impone un canon es difícil pensar desde sus afueras, y en el caso que nos ocupa quizá sea sencillamente innecesario. Lo que interesa, en cambio, es observar qué hay de particular en las propuestas respectivas. Porque no existe duda de que *Cartografías contemporáneas* y *Atlas portátil de América Latina* participan del espíritu de nuestra época y abundan en obras y autores



que ya han sido visitados con insistencia, pero modulan visiones novedosas sobre todo gracias al marco que articulan para exhibirlas, es decir: defenderlas.

La exposición responde a unos criterios que podríamos llamar *mains-tream*. La comparación con *DOCUMENTA (13)* es ilustrativa al respecto: en ambas se combina la instalación, la escultura, la pintura, lo conceptual, la estética fanzine, la videoinstalación, la narrativa literaria, la *performance*, lo artesanal o el cine, es decir, la mayor parte de los formatos artísticos actuales; en ambas hay una pieza de William Kentridge y otra de Alÿs; las dos son geográficamente globales; incluso en ambas hay un rincón reservado al arte aborigen australiano. De modo que *Cartografías contemporáneas* jibariza un modo de plantear las exposiciones para el público en general muy extendido en nuestros días, y que es el adecuado para un espacio como el de CaixaForum. Pero mientras que en Kassel el factor local no tiene demasiada relevancia, en una exposición pensada para Barcelona y para Madrid sí que lo tiene. Y ahí penetra en el espacio expositivo un vector interesante: los mapas en el arte español contemporáneo.

Con un centro claro: el de Isidoro Valcárcel Medina. Porque más allá de que junto con las obras de nombres conocidos, como los de Ignasi Aballí, Rogelio López Cuenca o Efrén Álvarez, tal vez habría sido deseable apostar por otros menos habituales (pienso en Josep Maria Cabané, por ejemplo, cuyas topografías del mundo concentracionario se dieron a conocer recientemente en *Pintar després*, del centro Arts Santa Mònica), lo que queda claro en *Cartografías contemporáneas* es que el gran artista español que ha pensado cómo mapear el espacio podría ser Valcárcel Medina. Y digo pensar porque su obra se sostiene mediante *conceptos*. Desde los años sesenta, cuando indagó en la idea de lugar a través de la pintura —que bautizaría como *habitable*—, hasta su obra literaria *Topología hermenéutica, o bien hermenéutica topológica*, de 2005, inmediatamente previa al reconocimiento del que ha disfrutado en los últimos años, pasando por la

fotografía, el arte sonoro y la *performance* relacional como formas de investigación en las arquitecturas de lo urbano, el artista ha sintonizado con brillantez en el paradigma espacial de nuestra época. Si tuviera que escoger otra obra expuesta que dialoga con las suyas, serían los dibujos neuronales de Ramón y Cajal. Pero el valor de Valcárcel Medina, en el conjunto de lectura que propone Tatay, trasciende el contexto nacional: cualquiera de sus piezas dialogan de tú a tú con las de los artistas internacionales representados. Desde los mapas mentales de Lewis Carroll hasta el *Globo terráqueo* de Kris Martin, pasando por las inversiones cardinales de Torres García o las heridas espaciales de Gordon Matta-Clark, todo parece estar en comunicación con Valcárcel Medina, que como todos ellos cuestiona las convenciones que imperan en las representaciones consensuadas, colectivas, siempre políticas, del espacio. Contra unos mapas tranquilizadores, que simulan domesticar lo inabarcable, unas construcciones cuyo objetivo es recordarnos la ingobernable complejidad.

Por supuesto esa conexión total solo ocurría en mi cerebro visitante. Cada cual encontrará las suyas, como lo hará cada lector de *Atlas portátil de América Latina*. Porque el libro se presenta —arriesgada y brillantemente— como un mapa que no quiere ser exhaustivo, como un álbum de fragmentos que el lector debe completar (y de ese modo, secretamente, se convierte en el catálogo del que está desprovista la exposición). Cuatro son sus secciones: Mapas, Ciudades, Supervivencias y Esferas y redes. En ellas, a través de la noción de *figuras errantes*, se proponen vínculos posibles entre escritores y artistas como Teresa Margolles, Sergio Chejfec, Roberto Bolaño, Santiago Sierra, Oscar Masotta, Mario Bellatin, Doris Salcedo o Carlos Busqued. Vínculos a veces directos, pero casi siempre sugeridos a través de tres estrategias: el pasaje ensayístico, la cita extensa y la reproducción de una imagen. Una concatenación de materiales que provoca estimulantes efectos de lectura y que se opone a la jerarquía “entre

los saberes del arte contemporáneo”, a la busca de un nuevo lugar desde el que pensar el arte latinoamericano, que “puede redefinir su lugar en la red de la cultura mundializada sin subsumirse sin más en la esfera global jerárquica que aloja las culturas periféricas anulando las tensiones, sino complejizando la red con relaciones flexibles que preserven la autonomía relativa de la esfera propia y al mismo tiempo aumenten la tensión y la variedad de los enlaces”.

De ese modo Speranza hace suyo el modelo de Walter Benjamin o de Aby Warburg, pues no en vano todo el volumen conversa con *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, la exposición que sobre el autor de *Atlas Mnemosyne* comisarió Georges Didi-Huberman; pero lo actualiza, insertándolo en las coordenadas del siglo XXI. Si el álbum, el mural, la colección de postales o el pasaje constituyen herramientas de pensamiento útiles para esos grandes filósofos del primer tercio del siglo pasado, para la autora de *Fuera de campo* (un libro sí ordenado cronológicamente, pero con el inesperado hilo conductor de Duchamp para entender la literatura argentina contemporánea) son la nube, la escultura elástica, el museo portátil o la red virtual los equivalentes para pensar un mundo completamente distinto e igual de fascinante. Un mundo en que la ciencia, la tecnología y las artes están en perpetuo movimiento, en perpetua interacción, negociando constantemente con fronteras de todo tipo y superándolas, de modo que para *ensayarlo* es necesario adaptarse a una retórica también móvil y mutante, abierta, por la que el lector se desliza como por una ruta de hipervínculos cuya meta no sea alcanzar un capítulo de “conclusiones”, sino demorarse y aprender en la propia ruta, en la propia red. —

**CARTOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS.
DIBUJANDO EL PENSAMIENTO**
En CaixaForum Barcelona hasta
el 28 de octubre de 2012
En CaixaForum Madrid hasta
el 24 de febrero de 2013

Graciela Speranza
**ATLAS PORTÁTIL DE AMÉRICA LATINA.
ARTE Y FICCIONES ERRANTES**
Finalista Premio Anagrama de Ensayo
Barcelona, Anagrama 2012, 254 pp.