

ARTES+  
MEDIOS

## Tres paisajes

CINE ROSEBUD VICENTE  
MOLINA FOIX

Aunque también describe un paisaje moral, la España democrática todavía vacilante de 1980, *La isla mínima* se concentra poderosamente en el bellísimo y poco frecuentado territorio de las marismas del Guadalquivir, especialmente en torno al acotado espacio de la así llamada La Isla. El director Alberto Rodríguez, que ha hecho un magnífico trabajo de narración y trazado de personajes, se permite sin embargo –y el espectador lo agradece– ser manierista a veces; sin dejar de ser esencial, rápido y trepidante, Rodríguez juega con nuestra percepción de espectadores de la pantalla grande, iniciando su película con un *trompe l'œil* que se repite y la termina: tomas cenitales de las riberas del río que pueden parecer (a mí me lo parecieron) un efecto de truca digital, y

que van perdiendo gradualmente su condición de vista aérea para mostrar el horizonte plano e infinito de sus arrozales abandonados. El juego le conviene a una historia que trata en clave social de las apariencias falsas, los engaños de la historia y la difícil investigación de la verdad. *La isla mínima* es así un *thriller* naturalista realzado por un correlato plástico que raya en la metafísica.

*Sueño de invierno*, del muy notable director turco Nuri Bilge Ceylan, lucha por el contrario con el idilio del paisajismo: “Tenía un poco de miedo de rodar en Capadocia, porque es una región de una gran belleza, mayor de la que yo deseaba, pero espero no haberla mostrado en exceso”, y añade que, si tras haberla descartado, eligió por fin esa espectacular región de la Anatolia central fue porque, además de no haber encontrado

otro hotel tan apartado del mundo pero con turistas en invierno, era “el lugar perfecto donde alejar totalmente a los personajes”. La Capadocia de las viviendas rupestres y formaciones graníticas inverosímiles tuvo una apacible existencia durante siglos, antes de la llegada masiva del turismo; yo la visité en el momento de transición, cuando las discotecas excavadas en la piedra eran una incipiente rareza y aún se podía estar de noche entre el roquedal sin el fagonazo de los móviles tomando fotos.

Ceylan, que no quiere en absoluto ser manierista, la afea cuanto puede, reflejando la suciedad de los poblados capadocios, el mal tiempo, el lado oscuro de la hostelería, pero su cámara panorámica, pese a todo, es incapaz de evitar la plasmación de unas arquitecturas orgánicas de halo sobrenatural. Sin embargo, *Sueño de invierno*



nunca alcanza, a mi juicio, la resonancia dramática que los desolados y más secos paisajes le daban a su anterior película, *Érase una vez en Anatolia*, una obra maestra de contención y exploración de la oquedad, tanto en el entorno rural como en los personajes allí presentes. “Necesito la misma libertad que un autor que, mientras escribe, no se pregunta cuantas páginas tendrá la novela”, ha confesado el director, y su nueva película es larga como las más largas novelas, sin ser novela-río ni saga histórica; su longitud es esencialmente verbal, y sus referencias, muy sutilmente introducidas, literarias: Shakespeare, Chéjov, Dostoievski. A veces la palabrería del protagonista, ese actor retirado, investigador de teatro y periodista de ocasión, no llena el vacío de la crisis multifuncional que se desgrana con morosidad en la pantalla.

El paisaje de la tercera película aquí comentada no es único ni preciso, ya que *La sal de la tierra*, realizada por Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, sigue a su personaje dominante, el fotógrafo Sebastião Salgado, por medio mundo, por su propia vida y por su extraordinaria obra. Los dos directores logran a veces emular la belleza intensa de los trabajos en papel de Salgado, pero este largometraje sufre la confusión de ser demasiadas cosas al mismo tiempo: un documental biográfico, un recuento de sus más famosas series fotográficas, un cuadro familiar, un alegato a favor de la sostenibilidad territorial y la asistencia humanitaria, a partir de los principios de la fundación creada en su propio país por el artista brasileño.

Se trata, por otro lado, de la segunda película en la historia del cine de igual título, y eso da que reflexionar. *Salt of the Earth*, la primera, sin artículo, es una obra legendaria de un cineasta norteamericano ya fallecido y hoy olvidado, Herbert J. Biberman, que después de algunos títulos comerciales de escaso interés dirigió en 1953, con guion de Michael Wilson y producción de Paul Jarrico (y a los tres se les atribuye la autoría con igualdad de méritos), la crónica militante de una huelga de mineros del cinc, emigrantes mexicanos en su mayoría, en el estado fronterizo de Nuevo México. Biberman, que fue uno de los Diez de Hollywood represaliados en la caza de brujas del senador McCarthy, logró con sus colaboradores y un plantel de actores no profesionales una cumbre del cine proletario, anticipatoria, además, de la hoy tan vigente cuestión de las migraciones ilegales y el papel femenino en las luchas sociales, ya que es la mujer del líder minero encarcelado por el *sberiff* quien prosigue con vehemencia la protesta. Película fronteriza y transversal, que merecería una resurrección fílmica, coincide con la segunda *Sal de la tierra* en el empeño ético que la voz narradora de Wenders enuncia al comienzo del documental: “la sal de la tierra son los hombres”, es decir, los seres humanos que habitan los paisajes donde la miseria coincide con la exuberancia, la naturaleza más feraz con la más feroz explotación.—

# CINE aparte

con Fernanda  
Solórzano

<http://letraslib.re/CineAparte>





# Subir al SÓTANO

66

MÚSICA

RODRIGO  
FRESÁN

La historia es muy conocida, pero es apenas una entre decenas o centenas o miles de historias muy conocidas que componen el Libro de Bob o la leyenda en curso y trámite de Mr. Dylan.

La historia también, con el tiempo, ha probado ser una de las más recitadas y trascendentes a la hora de intentar explicar, en vano, el perfil siempre cambiante e inasible de un artista único. En cualquier caso, se la repite y se la rememora y se la altera según pasan los años y aquí va de nuevo, más pertinente que nunca.

A saber, a quien sabe y sepa. Medios de la década de los sesenta y un Dylan encendido por la electricidad y las anfetaminas y su propio genio recorre un mundo de escenarios donde se lo celebra. Y se lo condena por haber renunciado a sus raíces folks y protestonas. Y se le grita “¡Judas!” cuando en realidad él se siente más bien el más rabioso de los mesías listo para crucificar a todos con los clavos de sus visionarias canciones de odio. De regreso en casa, julio de 1966, un accidente en moto (inventado, exagerado, real, o estratégico a la hora de cancelar compromisos) obliga a hacer un alto y desintoxicarse de todo y renegar una vez más del propio mito. Así, para matar y hacer y perder y ganar tiempo, Dylan y su banda de apoyo (próxima a ser conocida como The Band) se recluyen en una casa de West Sugarties, Nueva York, a pocos kilómetros de Woodstock, a la que no

demoran en bautizar como “Big Pink” y en cuyo sótano se encierran muchas horas al día a grabar demasiadas canciones. Más de cien. *Traditionals, standards* y un montón de originales de Dylan que son como demos-boce-tos-postales-despachos-bromas desde otros tiempos. Versos y estribillos como surgiendo de las profundidades de una América antigua y a la vez futurística. Instrumentación primitiva e instantánea mientras ahí fuera, The Beatles & Co. grababan, ácidos y lisérgicos, con orquestas cada vez más grandes en estudios cada vez más sofisticados. Y estrofas breves que nada tienen que ver con el sonido mercurial perseguido y alcanzado en *Highway 61 Revisited* (1965) o *Blonde on Blonde* (1966). La idea inicial de Dylan—cansado de todo y de todos—es que esa nueva veta funcione como *portfolio de tracks* a ser versionados por otros y que (como en su momento sucediera con los *covers* de “Blowin’ in the Wind” por Peter, Paul and Mary o “Mr. Tambourine Man” por The Byrds) alimentasen su cuenta bancaria sin que él tuviese que salir a cantarlas por ahí y delante de alguien. De semejante impulso entre arcaico y ligero surgirán, casi enseguida, el gótico-bíblico de *John Wesley Harding* (1967), el soleado campesinismo de *Nashville Skyline* (1969), y ese gesto autodestructivo considerado “una mierda” en su momento y recientemente redimido y admirado *Self Portrait* (1970). Y entonces, de nuevo, Bob Dylan otra vez en apuros y a reinventarse con el cada vez mejor *New Morning* (1970), y el triunfal *single*

de película “Knockin’ on Heaven’s Door” (1973), y a volver al camino con The Band para el apresurado pero brillante *Planet Waves* (1974) y...

Pero durante todos esos años en que Dylan parece inmóvil o proyectándose en varias direcciones al mismo tiempo como queriendo pisar la propia sombra, hay otro Dylan fantasmal y que él no controla y al que todos desean más que al auténtico Dylan. Es el lado más sepia que oscuro de ese Dylan que parece una especie de cómodo y relajado terrateniente doméstico de daguerrotipo en las bucólicas fotos que por entonces le tomó Elliott Landy. El Dylan padre de familia y huérfano de sus fans que todas las mañanas bajaba al más alto de los sótanos a registrar esas cancioncitas. El Dylan que circula—de manera difusa e ilegal e incompleta desde 1969, como filtrándose gota a gota—en un álbum doble de portada blanca en la que tan solo se leía la sigla *GF 001/2/3/4* (que fue pronto retitulado *Great White Wonder* y enseguida aumentado por *Troubled Troubadour*, *Waters of Oblivion* y *Little White Wonder*) y al que ya entonces se considera “uno de los más importantes en toda la historia de la música popular”. Y piedra fundamental no solo de lo *indie*, *alt-country* y *americana* sino, también, de la industria del vinilo pirata. Preguntado una y otra vez sobre el asunto, Dylan se encogía de hombros, aseguraba no acordarse de nada de lo allí registrado, y prefería lanzar flamígeras parrafadas contra el pirateo en general y contra el hecho particular de que él es, desde

entonces, el artista más pirateado de la historia del rock.

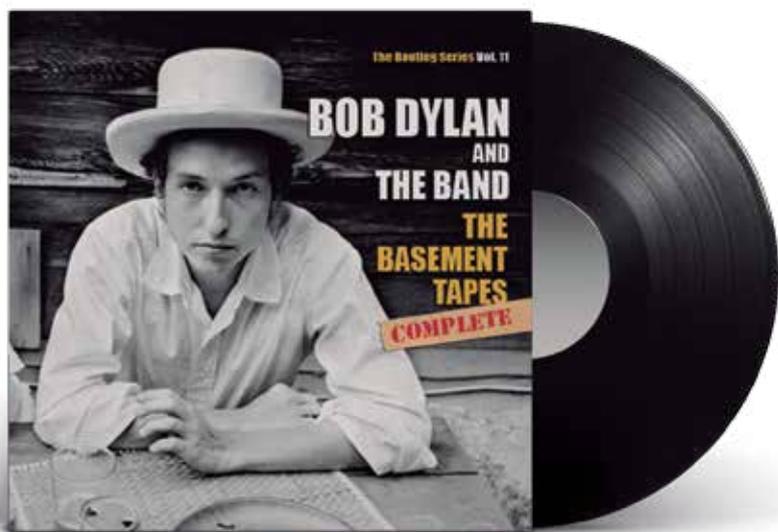
“Esos discos piratas son algo indignante. Quiero decir, sacan cosas que tú grabaste dentro de una cabina telefónica. A solas. Si estás rasgueando tu guitarra en una habitación de hotel piensas que no hay nadie allí. Pero es como si tuviesen un micrófono en el teléfono. Y de pronto todo eso sale en un disco pirata. Con una foto en la portada que parece que te la hubiesen tomado desde debajo de tu cama y un título con tipografía de *striptease* y cuesta treinta dólares. Asombroso. Y luego te preguntas por qué los artistas somos tan paranoicos”, bramaba Dylan mientras con una sonrisa torcida aseguraba que el denostado *Self Portrait* era “mi propio disco pirata, ahí lo tienen, que lo disfruten”.

En cualquier caso, Dylan hizo las paces consigo mismo y, de golpe, decidió legitimar todo el asunto editando oficialmente *The Basement Tapes* (1975). ¿Por qué? Las explicaciones fueron/son varias: Dylan acababa de publicar el excelso *Blood on the Tracks* y muy pronto editaría el magnífico *Desire* (1976) y estaba de nuevo en la cima y el pasado no podía hacerle sombra; Robbie Robertson y The Band estaban pasando por apuros económicos; Dylan se preparaba para un divorcio multimillonario y necesitaba efectivo. Fuese lo que fuese, sea lo que sea, todos arrojan sus sombreros al aire y gritan aleluya. El periodista-rock Robert Christgau advierte de que “Debemos inclinar

nuestra cabeza avergonzados porque el mejor disco de 1975 es también el mejor de 1967 y seguramente será el mejor de 1983.” Así, *The Basement Tapes*, que es celebrado como el primer gran gesto nostálgico del rock a la vez que arca perdida y santo grial y secreto decodificado—acompañado por un encendido texto del dylanita cum laude Greil Marcus y metido dentro de una portada que parece una versión *carnivalera* de la de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*—, no es más que una falsificación autorizada: incompleto (apenas dieciséis tracks), retocado con instrumentación sobregrabada para el evento, con ocho temas de The Band que nada tienen que ver con lo que se registró en Big Pink. Pero nadie se queja. Salvo Dylan, claro, que enseguida ve como nuevas versiones de todo eso siguen creciendo por aquí y por allá (hasta ahora, la más recomendable en lo que hace a sonido y completismo era *A Tree with Roots*, 2002). El Dylan que un día—con su carrera en horas bajas, durante la década de los ochenta en la que parece no encontrar sitio ni razón de ser—tiene una idea brillante: sacar a la venta su propia línea de grabaciones piratas. Y así vuelve a bajar al sótano, no para grabar sino para recopilar. Y así ven la luz primero *Biograph* (1985, un *greatest hits* trufado de abundantes rarezas y piezas maestras caprichosamente descartadas) y, en 1991, *The Bootleg Series 1-3 (Rare and Unreleased) 1961-1991*. Y todos felices y contentos.

Veintitrés años y diez volúmenes *bootleg* legítimos después, Bob Dylan decide volver a enfrentarse a ese fantasma de Navidades pasadas-presentes-futuras y lo hace a lo grande. Por un lado la onerosa versión en seis CD (“Complete”, bajo el cuidado de Garth Hudson de The Band y el archivero musical John Haust), la versión abreviada y económica en dos CD (“Raw”). Y, ya que estamos en tema, hasta unas “New Basement Tapes” ensambladas en base a letras y músicas jamás registradas en su momento por Dylan y ahora versionadas (con la colaboración de Elvis Costello y amigos que incluyen a miembros de My Morning Jacket y de Mumford & Sons, con la producción de T-Bone Burnett) bajo el título de *Lost in the River*.

Por qué aquí y por qué ahora. Quién lo sabe. Pero una cosa está clara: Dylan—de nuevo, próximo a publicar un nuevo álbum, dicen, con el título de *Shadows in the Night*—es hoy tan indiscutible como lo era en 1963 y en 1967 y en 1975. Su influencia se nota y se escucha en todas partes y los sonidos *oldie* y ritmo *primitive* y actitud *proto-punkie* de *The Complete Basement Tapes* (a los que Greil Marcus en 1997 dedicara todo un libro, *The Old, Weird America: The World of Bob Dylan's Basement Tapes*, proponiéndolos como artefacto clave para la mejor comprensión del *made in USA*) conectan directamente no solo con lo que están haciendo los jóvenes músicos. Porque también, lo más importante y fascinante, entroncan directamente con el Bob Dylan que se reforma y resucita con la exploración de *standards* en *Good As I Been to You* (1991) y *World Gone Wrong* (1993) y se asume como eternauta crepuscular en la racha que arranca con *Time Out of Mind* (1997) y que, por ahora, llega hasta *Tempest* (2012). Así, la estampa de un hombre que parece contener multitudes en un rostro de tahúr de *spagbetti western*. Un joven septuagenario—pero fuera del tiempo y del espacio—que salta sin cesar de escenario en escenario y que conecta sónica y directamente con aquellos músicos legendarios del blues y del country que deslumbraron a un jovencito de Duluth, Minnesota, a mediados del siglo pasado. También—porque se le da la gana y qué ganas



nos dan siempre de que se le dé—alguien que no duda en grabar un psicotrónico álbum de villancicos a beneficio o en contonearse junto a chicas calientes para un anuncio de Victoria's Secret o en calzarse una peluca rubia para tocar en directo. ¿Cómo definir todo esto? Fácil: actitud *forever young-basement*. Subir al sótano para jugar hasta que pase la lluvia dura y pesada. Más allá del bien y del mal, Dylan vive desde sus inicios de hacer, literaria y literalmente, lo que se le canta feliz de saber —luego de tantas resurrecciones— que siempre sobrevivirá para cantar el cuento. Pocos artistas no son inferiores o mediocres comparados con alguien. Yo —más de uno dirá que exagero, ya lo dije otras veces, no me tiembla el pulso y el tecleo a la hora de repetirlo— solo he contado tres indiscutibles que escapan a esta regla: Leonardo da Vinci, William Shakespeare y Bob Dylan. Algunos aseguran que ya está viejo pero, en verdad, envejecemos nosotros, quienes gozamos del privilegio de compartir su época y de poder decir, de aquí a unos años: “Yo lo vi.” Mientras tanto, como rima en “My Back Pages”, él era tan viejo entonces, es mucho más joven ahora.

Las nuevas canciones de Dylan —comprobarlo en esa joya del *rewind/fast-forward* que es *Love and Theft* (2001)— suenan entre antiquísimas y atemporales. Todas como arropadas con la voz rota pero invulnerable de aquel que en un tramo de *Modern Times* (2006) confiesa sin que haga falta que “he mamado de más de mil vacas” con la consciencia tranquila del que sabe que millones han mamado y siguen mamando de él.

Las viejas canciones de Dylan —incluidas las de este *The Complete Basement Tapes* que seguramente no es *complete*, con su elenco de *freaks*, esqui-males, borrachos, ropa puesta a secar en una sogá, chistes malísimos e himnos de salvación— suenan flaman-tes y frescas. Y —en su humilde afán de miniaturas— inmensas y soberbias.

¿Porque —a ver, a oír— cuántos artistas modernos han tenido el tiempo y el talento para inventarse una prehistoria en la que ya suenan ellos mismos?

La respuesta, mi amigo, está flotando en el viento. —



# EL ROSTRO de las letras

FOTOGRAFÍA

JUAN GÓMEZ  
BARCENA

Resulta sorprendente la fascinación que los lectores podemos llegar a sentir por los autores de nuestras obras favoritas. En algunos casos se convierte en una admiración irracional, casi mística; un fanatismo por atesorar ejemplares autografiados, diarios personales y toda clase de trofeos menores, con un celo que recuerda a la veneración de las reliquias de ciertos mártires. Parece que esa novela, ese libro de poemas o ese relato que logró conmovernos no acaba de bastar por sí solo; que para culminar nuestra comunión necesitamos hallar a la persona que se enmascara detrás de la obra. Descubrir lo que por otra parte ya sabemos demasiado bien; que a ese escritor lo definen las mismas mezquindades y grandezas, la misma vulgaridad y la misma excepcionalidad que puede alcanzar cualquier ser humano. Que tiene, también, un cuerpo y un rostro; acaso no más distinguido que el nuestro.

Hasta el 11 de enero de 2015 puede visitarse en la Sala Alcalá 31 de Madrid la exposición “El rostro de las letras”, comisariada por el académico de Bellas Artes Publio López Mondéjar. La muestra reúne una amplia colección de fotografías

de escritores españoles, desde los primeros daguerrotipos a mediados del siglo XIX hasta bien entrado el XX, con retratos de los últimos representantes de la generación del 98 y del 14. Se trata de un recorrido que no solo atañe a la literatura; también nos invita a interesarnos por la historia de los propios fotógrafos, que a su vez aparecen retratados en sus estudios en una de las salas de la galería. Y por último, es inevitablemente un homenaje a la propia ciudad de Madrid, con sus tertulias y sus avenidas finiseculares; esa capital intelectual donde, como escribió Ramón Gómez de la Serna, una pedrada bastaba para mover ondas concéntricas en toda la laguna de España.

Pero, sobre todo, la exposición constituye una oportunidad para conocer a los autores que componen el canon de la literatura española en sus entornos más íntimos. Una forma de acercarnos a ellos sin la distancia solemne de sus pedestales para presentirlos por primera vez frágiles, vulgares, insignificantes; muy por debajo —o muy por encima, según se mire— de la estatura incontestable de las obras que escribieron. De pronto podemos redescubrirlos en toda su pequeñez, sorprendidos eternamente en



gestos cotidianos y mínimos que por primera vez nos los hacen humanos. Ante nuestros ojos desfilan docenas de imágenes entrañables, solemnes o ridículas; hombres llenos de vida como el Alejandro Sawa de sus años de bohemia o a punto de extinguirse como la fotografía en que Rubén Darío da sus últimas boqueadas en su lecho de muerte; sobrios como el Galdós casi arruinado de sus últimos años o suntuosos como Blasco Ibáñez en su palacete de la playa de Malvarrosa; graves como Adolfo Bécquer o festivos como Gómez de la Serna balanceándose en un trapico del Circo Price; mujeres que como Emilia Pardo Bazán lograron la admiración de sus contemporáneos o aquellas que como Zenobia Camprubí vivieron a pesar de su talento a la sombra de otros hombres. Intelectuales que posan solos, o rodeados de sus familias numerosas, o armando bulla tras los mármoles de un café, y que solo aparecen acompañados por multitudes en las imágenes de sus sepelios.

Pero tal vez lo que más llama nuestra atención no son los nombres célebres, los autores cuyos rostros ya sabemos tan familiares como las obras que escribieron, sino aquellos ante los cuales nuestro conocimiento

enmudece. Porque entre las fotografías de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, de Clarín y de Miguel de Unamuno, encontramos a menudo rostros y nombres de los que sabemos muy poco o nada. Apellidos que en el mejor de los casos nos retrotraen a los apuntes gastados del instituto. Un jovencísimo Ramón Pérez de Ayala, que algún día tuvo su propio tema en mi manual de texto de historia de la literatura pero cuyas obras ya nadie lee; Rafael Cansinos Assens, cuya mayor proeza en mi memoria no es haber dirigido el movimiento ultraísta sino haber guiado los pasos de Jorge Luis Borges en España; Felipe Trigo, indiscutible *best seller* de la época, que apenas nos ha dejado otra cosa que el nombre de cierto premio literario y la olvidada versión cinematográfica de su *Jarrapellejos*. Tal vez regresamos a casa con la ambición de investigar los nombres de Emilio Carrere, o Ventura de la Vega, o Eugenio Noel. Tal vez la Wikipedia nos arroje un largo compendio de hazañas y obras que nos intrigan durante un momento y que no leeremos jamás. Pero sobre todo nos preguntamos en virtud de qué inercia misteriosa quienes una vez ocuparon un puesto de honor en la tertulia del Café Pombo o se alinearon en la primera fila de cierta

fotografía de grupo pueden ser hoy poco menos que nadie. Si es producto de la justicia o del azar que Jacinto Verdguer sea para muchos de nosotros una parada de metro antes que el escritor catalán más representativo del siglo XIX. O qué sucedió en la cabeza de millones de españoles —y de unos pocos miembros de la Academia Sueca— para que Joaquín Echegaray y Jacinto Benavente recibieran el Premio Nobel que se le negó a Benito Pérez Galdós.

“Es preciso vivir en este Madrid terrible. En provincias no se puede conquistar la fama. La fama no estamos muy seguros los que vamos tras ella en lo que consiste; pero yo puedo asegurar que el fajo de cuartillas que emborrono, lo emborrono para conquistar la fama.” Con esa sentencia de Valle-Inclán comienza la exposición. Y recorriendo sus salas, uno no puede dejar de pensar que esto es en definitiva la fama; que este museo, estas paredes, esta sucesión de poses y rostros, de fantasmas de otras épocas cuyos nombres reconocemos solo a medias, son esa fama que él y tantos como él ansiaron sin comprender nunca del todo; el propósito secreto que guió la escritura de sus sonatas y sus noches de Bohemia. No sabría decir si el autor gallego habría estado satisfecho de este legado. —

