

ARTES MEDIOS

80

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2014

Subir al SÓTANO

MÚSICA

RODRIGO
FRESAN

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. Mediados 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. 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-bocetos-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. La

idea inicial de Dylan —cansado de todo y de todos— es que esa nueva veta funcione como *portfolio* de tracks a ser versio-

cionados 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 el tuviese que salir a cantarlas por ahí y delante de alguien.

Pero, durante 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. 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 enseñada 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. Cuestionado 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.

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

(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 cómo nuevas versiones de todo eso siguen creciendo por aquí y por allá. 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 archiverista musical Jan 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* conectan directamente no solo

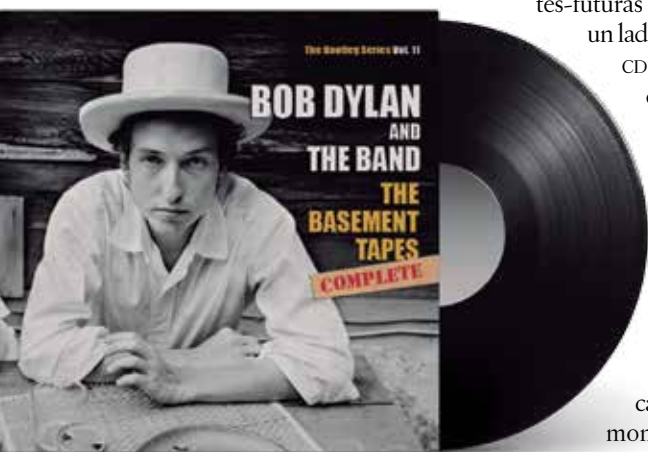
con lo que están haciendo los jóvenes músicos. Porque también, lo más importante y fascinante, entroncan directamente con el Bob Dylan que se reforma y resucita con la exploración de standards en *Good as I been to you* (1992) y *World gone wrong* (1993) y se asume como eternauta crepuscular en la racha 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 tahrú de *spaghetti western*. ¿Cómo definir todo esto? Fácil: actitud *forever young-basement*. Subir al sótano para jugar hasta que pase la lluvia dura y pesada. 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 conciencia 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 soga, chistes malísimos e himnos de salvación— suenan flamantes 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. —



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 alaluya. 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



82

CÓMO SALIR DE UN POZO

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2014

ARTES
PLÁSTICAS

CARLOS CRUZ-DIEZ
DANIELA FRANCO

El artista Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923) ha sido figura clave del arte cinético –término con el que, por cierto, está en desacuerdo– e investigador de la relación del arte con el color, el tiempo, el movimiento, la arquitectura, el espacio urbano y hasta la moda. Además de sus teorías y cuadros, sus instalaciones de luz y proyectos monumentales en espacios públicos recorren el mundo desde hace sesenta años. El recuento de sus años formativos en Venezuela y su llegada a París, ambos claves para entender su desarrollo intelectual, acaba de ser publicado en un anecdotario autobiográfico de gran candor, *Vivir en arte. Recuerdos de lo que me acuerdo* (Ediciones Cruz-Diez Foundation); con ese motivo Cruz-Diez y Daniela Franco conversaron en su taller parisino.

Carlos Cruz-Diez tiene noventa y un años. Es importante señalarlo porque ni la mente ni los intereses ni el sentido del humor de Cruz-Diez corresponden a su edad. Lejos de ello.

Daniela Franco (DF): Has sido pionero de una importante vanguardia del siglo xx, por otro lado tu libro está lleno de experiencias cotidianas y profesionales. Empieza por explicarme tu teoría sobre la “perversión del arte”.

Carlos Cruz-Diez (CCD): En el arte siempre hay tres periodos: invención, desarrollo y perversión. Esta llega con la deformación de las ideas. Una idea se va degradando hasta convertirse en su caricatura, en una fotocopia. Esto es lo que ahora vivimos. Duchamp se ha convertido en símbolo de lo que él combatía: en la Academia. Ahora vemos caricaturas sucesivas del *ready-made*. La idea fundamental de Duchamp era desacralizar y en su época eso tuvo un impacto poderoso. Hoy todo está desacralizado. En 1912-1915 la Academia era muy rígida y no había otra salida que la búsqueda de un nuevo camino. Hoy otra vez tenemos que buscar una salida porque vivimos la perversión de la que se encontró a principios del siglo pasado.

DF: ¿Cuál puede ser esa salida? ¿Qué hay más allá de la desacralización? Si cada movimiento de vanguardia ha sido uno de ruptura con su predecesor y ahora vivimos la vanguardia como academicismo... ¿cómo se rompe con la ruptura?

CCD: No sé, porque esta no es mi generación. Siempre insistí en ser un hombre de mi tiempo. Viví en mi tiempo y lo definí. Luego inevitablemente uno se convierte en “maestro”, ha sucedido

en todos los movimientos artísticos. Hay tantas teorías nuevas que están definiendo otra manera de ver el universo: lo fractal, lo deambulatorio, la teoría de cuerdas. Eso influye en la cultura y el arte: ¿quién lo analiza? En mi tiempo, yo analicé lo que sucedía y lo apliqué a mi trabajo. Hoy el artista tiene que seguir la misma mecánica con otros parámetros, pero con el mismo sentido de disciplina. ¿Qué será lo nuevo? No sé, un cuadro no; será un gesto, será una actitud. Cada uno de nosotros propuso diferentes soluciones: Soto, Le Parc, Tinguely, Agam, etcétera. Son descubrimientos todavía recientes como para analizar todo lo que abarcó esa palabra tan mala, “cinético”.

DF: ¿Qué término habría sido más adecuado para el movimiento?

CCD: Realista. Yo trabajo con la realidad. Cuando se dice “pintura realista”, eso no es realista, esa es una...

DF: Representación.

CCD: Claro, esa es una referencia de la realidad. Yo estoy trabajando con el tiempo y el espacio *reales*. No con una referencia, es el arte del espacio, el arte de la realidad.

DF: Dices que les preocupaba la historia, buscar soluciones y salidas; de tus comentarios asumo que les preocupaba la historia más allá de la historia del arte.

CCD: La historia del arte es la historia de la humanidad. Queríamos hacer algo que no existiera, que no se hubiera



Fotografía: Atelier Cruz-Diez-Paris

planteado. La meta era esa. ¿Conoces el libro *Carlos Cruz-Diez en conversación con Ariel Jiménez*? En él explico todo ese proceso y debería tener un subtítulo: *Cómo salir de un pozo*.

DF: ¿Qué tan inhóspito era, para un latinoamericano, el París de las vanguardias? Llegaste en un momento clave y te integraste a esa vanguardia tan francesa diseñando la revista *Robbo* y formando parte del Groupe de Recherche d'Art Visuel.

CCD: Vine aquí, como dirían ahora, a vender mis ideas. Todas las decisiones se tomaban fuera de Venezuela, era un lugar por el que no pasaban las coordenadas de la historia y yo quería ser parte de ella. Vine a París en 1955 a buscar a Soto que era mi compañero de parrandas. Lo que yo pensaba a cinco mil kilómetros de distancia, que el arte se había acabado, que había que buscar nuevas salidas, lo comprobé al llegar. Vine entonces a presentar mis ideas, no a buscarlas. Y me integré a todo lo que estaba pasando, a un momento histórico fundamental. Si hubiera demorado un año más, no participo del cuento.

DF: ¿Cómo ves París hoy? ¿Se quedó muy atrás? ¿Sigue siendo un lugar en donde las cosas pasan?

CCD: París ha dejado de ser la capital económica del arte, aquí no se vende arte. Los ranchos de Caracas están abarrotados de cuadros. Cosas horribles: paisajes nevados, payasos con una lágrima... pero llenos de cuadros. Aquí vas a la casa de tu abogado, de tu dentista y no hay un solo cuadro. Los

franceses saben mucho de literatura, pero no de arte ni música.

DF: Hablemos del mercado del arte, que es otro de mis temas fetiche.

CCD: Nunca en la historia de la humanidad había habido tanta producción artística. Antes el mercado del arte era insignificante porque no había mucho que ofrecer. Hoy hay un gran mercado que necesita mercancía y competencia para funcionar. El 80% del arte es mercancía. Es lo que hace Hirst, por ejemplo, ¿qué son el pescado ese podrido y la calavera? No son un pez y una calavera, su importancia radica en el precio que les asigna Hirst. Y los museos entran en el juego. Se dice "el MoMA metió cientos de millones de dólares en tal obra", pero no se habla de la importancia histórica de la obra. Koons lo ha entendido también. Dice: "No soy pintor, soy financista."

DF: ¿No hay nada redimible?

CCD: Bueno, en el caso de ellos en particular son importantes porque han definido una época. Han acertado y serán los que queden porque la definieron.

DF: Me parece que la situación en México es particular. La llegada del arte contemporáneo es reciente, pero ha sido arrolladora. Hace veinte años no había espacios para mostrar arte contemporáneo, hoy todos lo son. El arte contemporáneo se ha vuelto una moda y gusta porque tiene que gustar. Se acostumbra y educa al ojo, pero no

necesariamente a la mente. Al mismo tiempo hay una ola reaccionaria de crítica desinformada que añora el neomexicanismo y rechaza en bloque el arte conceptual. Hay miles de espacios, pero casi ningún acompañamiento didáctico para el público.

CCD: Hace poco di una conferencia en la Royal Academy of Arts en Londres. Y hablé de lo orgulloso que estoy de venir de un país precolombinamente subdesarrollado. No tengo que respetar nada, puedo ser irreverente porque no tengo nada que cuidar. No soy como un peruano o un mexicano que cargan sobre sus espaldas un piano. Puedo decir lo que me dé la gana. Al final se acercó a saludarme un mexicano y me dijo [imita acento mexicano entre chilango y película de Cantinflas]: "Pues mire, yo sí que cargo un piano, tiene toda la razón." Venezuela era una capitánía general, una guarnición, no había nada. Su riqueza era invisible. En cambio en México la riqueza estaba visible.

DF: Y encima de todo hemos pasado el siglo xx saltando del arte de Estado y los muralistas al arte comprometido: el latinoamericano tenía que hacer arte comprometido.

CCD: Todo el arte figurativo latinoamericano tiene influencia de los muralistas mexicanos. Tenías que hacer discurso político.

DF: Ahí traemos el piano todos. Aunque algunos no separamos ni tocarlo. —

Cómo entrenar A UN DRAGÓN

MÚSICA

DANIEL
HERRERA

En 1997 Brad Mehldau estaba luchando contra una adicción a la heroína que lo había dañado no solo física sino también creativamente. Y entonces, contra todos los pronósticos, creó una obra que le permitió entrar a la gloria mundial de la historia del jazz: *The art of the trio, volume 2: Live at the Village Vanguard*. Seis standards fueron suficientes para ser incluido en *The Penguin Jazz Guide* y encumbrado como la siguiente gran figura del piano.

No fue un asunto menor, el pianista tenía años trabajando sobre un estilo propio que no pudiera ser confundido con ninguno de sus predecesores. En muchas ocasiones los especialistas afirmaban que su forma de tocar era una clara repetición de lo que Bill Evans había logrado. Mehldau lo negó más de una vez, actitud que le acarreó distintas críticas sobre su soberbia y autocondescendencia. Era el pianista joven que parecía despreciar la herencia y la tradición jazzística. Pero la tradición está ahí para ser destruida, sin duda. Y Mehldau lo entendió correctamente al combinar en un disco una pieza de Coltrane junto a una de Henry Mancini, o una de Monk a un lado de una canción pop de Cole Porter.

Sin caer en los estereotipos que cada una de las piezas contiene en sí misma, el pianista atacó las melodías con ligeras distorsiones, detalles que van rompiendo lo que un escucha tradicional esperaría para luego sorprender con solos que buscan profundamente en las armonías, descubriendo distintos grados de sentidos tanto a una pieza pop como a un bebop. Algo que muchos logran después de una larga carrera en intensa búsqueda, Mehldau lo consiguió a los veintisiete años.

Para alcanzar ese nivel, convirtió su técnica en una vorágine de creatividad y virtuosismo, recreando y adaptando las formas de Brahms con la habilidad de tocar dos melodías al mismo tiempo con ambas manos incluso en distintos compases. También le sirvió trabajar por tiempo prolongado con los otros dos músicos de su trío, a fin de crear una interacción orgánica afortunada: el bajista Larry Grenadier, con quien inició su relación musical en 1995, y el baterista Jorge Rossy (quien en el 2005 fue sustituido por Jeff Ballard).

The art of the trio, la serie que grabó con ellos, se convirtió en un referente de cómo un solista puede integrarse con sus acompañantes sin sobresalir en exceso. Esto contradice las afirmaciones que acusan a Mehldau de soberbio y egocéntrico. También es, sin duda, un nombre atractivo que se ha convertido en una marca reconocible.

Mientras Mehldau grababa su primer disco como solista en 1995, Mark Guiliana quería ser un deportista y se dedicaba a perder el tiempo como cualquier adolescente. Diez años menor que el pianista, Guiliana no tenía ningún ejemplo musical a su alrededor. Escuchaba el rock que un típico adolescente de Nueva Jersey tenía al alcance en esos años: Red Hot Chili Peppers y Nirvana. Un día observó a su primo tocando la batería y se puso a jugar con ella. No era nada serio pero sus padres decidieron regalarle en la navidad del 95 unas clases de ese instrumento. Todo continuaba como un juego hasta que intentó entrar al equipo de béisbol de su escuela. El horario de entrenamiento coincidía con el de las clases de batería. El entrenador le dio un ultimátum y Guiliana pensó: "Aquí vamos. Será la música." Ni siquiera él lo podía creer, disfrutaba mucho más tocando en los distintos

grupos de rock en los que participaba que pertenecer al equipo de béisbol estudiantil.

Lo lógico era que, habiendo comenzado Guiliana tarde en la música, no pudiera llegar más allá de las habilidades básicas que cualquier baterista debe tener. Pero el jazz poco a poco fue inoculándose en su vida. Primero escuchó a Buddy Rich, quien lo convenció de que la improvisación y la batería se pueden llevar mucho mejor de lo

84

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2014



que parece. Después llegaron Tony Williams, Max Roach, Elvin Jones y la larga lista que atiborra la mente de miles de bateristas en el mundo. A esa lista se puede agregar ahora a Mark Guiliana, quien se ha convertido en una de las grandes promesas del jazz al demostrar que la batería todavía puede ser revolucionada.

La carrera de Guiliana lo ha llevado a tocar tanto con músicos consagrados como David Bowie como con exponentes del hip hop, el world



music y el jazz contemporáneo. Fue precisamente en un disco grabado con el bajista Avishai Cohen, jazzero israelí especialista en el jazz fusión, que Mehldau escuchó al baterista y decidió que la originalidad de Guiliana era suficiente para buscarlo y montar un proyecto.

El pianista ha expresado su admiración hacia su compañero de fórmula: “Mark tiene su propio sonido, así de simple, en serio. Ya ha influenciado a un montón de bateristas y es un músico muy empático y un cuidadoso escucha. Realmente sabe improvisar. Todas esas características son agradables para mí, por supuesto.”

Los dos músicos se encontraron en la carretera en 2007, comenzaron a improvisar en vivo en una suerte de laboratorio sonoro, y seis años después comenzaron a tocar como Mehliana. Lamentablemente, en ese momento el sonido que crearon no dio los resultados esperados. El crítico John Kelman afirmó, después de escucharlos, que el sonido era flojo e incompleto. Se notaba que las habilidades del pianista en su trío acústico no lograban extenderse al sonido electrónico. Pero las primeras impresiones también pueden estar equivocadas y el debut discográfico del dúo dejó atrás las dudas respecto a la imaginación y la exploración sonora del grupo.

Cuando los músicos graban nuevos discos no tienen más opción que enseñarnos la evolución de su sonido. Lo que se espera de ellos es un crecimiento, no solo en sus composiciones sino también en su virtuosismo. Por eso el jazz lleva ventaja frente a otros géneros, es una música que no miente, siempre muestra desnudo al músico. Por otro lado, permite la fusión con prácticamente todos los géneros y estilos musicales del mundo. No hay nada que no se pueda incorporar. Esto incluye lo que se escucha en *Mehliana: Taming the dragon* (Nonesuch Records, 2014): electrónico, funk, rock progresivo y otros elementos que nos develan hasta dónde pueden llegar dos de los músicos más innovadores del jazz contemporáneo.

Tres piezas, me parece, pueden definir el disco entero. Esto no

significa que los 72 minutos no sean por completo una obra maestra y un nuevo camino para el sonido de ambos músicos. Pero estos tracks contienen en ellos mismos la raíz de todo el álbum: primero la pieza que abre, “Taming the dragon”, una combinación de sonidos ambientales con drum and bass alternados mientras una voz, tal vez la de Mehldau, cuenta un extraño sueño, una especie de viaje por Los Ángeles que termina en el autoconocimiento, una dualidad en cada uno de nosotros: “you’ve got this one part of you that watches out for you and keeps you steady, you’ve got this other part that’s raging and full of anger”. La mayor parte del disco transita por este camino: de la tranquilidad a la rabia en un segundo. Pero los músicos domaron al dragón, la tranquilidad jamás es aburrida y la rabia no es desbocada. Pocas veces el sonido de un sintetizador puede ser tan hermoso como lo es en “The dreamer”. Aquí el pianista nos revela parte de sus influencias. Es sencillo escuchar los restos de Yes y Pink Floyd pero potenciados por ese virtuosismo contenido, aquel que se olvida de impresionar únicamente al cerebro y se ocupa de las emociones. Una pieza en donde no solo existe Mehldau, sino que Guiliana participa más allá del ritmo añadiendo efectos de sonidos y percusiones electrónicas procesadas. Música que demuestra la compenetración de los dos solistas.

Y finalmente “Sassyassed Sassafrass” nos enseña otra parte del dragón domado, aquella más digerible y rítmica. El track es un funk que con lentitud se va poniendo un suéter de jazz. Una pieza que abre con un solo de Mehldau en el Fender Rhodes que es extendido al sintetizador y de regreso al Fender. De esta manera el sonido de la pieza está en constante tensión sin perder el golpe en el primer tiempo del compás tan característico del funk. Así es como se baila con jazz, porque esta música no es para solo sentarse y escuchar. Es para romper ataduras y escupir fuego de dragón a las tradiciones añejas que con frecuencia enmohecen la música. —