



*EL MUNDO POÉTICO DE BOB DYLAN*

VICENTE ARAGUAS ÁLVAREZ



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

(2014)

Departamento de Filoloxía Inglesa

Tese dirixida por: Antonio R. de Toro



## ***AGRADECIMIENTOS***



Esta tesis doctoral hubiera sido impensable sin el apoyo, la comprensión y la paciencia infinitas de Antonio Raúl de Toro Santos. Compañero -¡y amigo!- en los viejos (de plata vieja, quiero decir) días de Santiago de Compostela, en cuya Universidad, aires de 1968, los tiempos estaban cambiando a un ritmo tan apasionante como el de las canciones de Bob Dylan. En el espíritu del cual hice por forjarme. Y aunque el viejo (de plata vieja, de nuevo) Dylan lo más probable es que jamás lea estas páginas para él mi más rendido agradecimiento. Porque sin él esto sería imposible, Y aunque hubiese abordado nuevas navegaciones la música siempre sería idéntica: la suya.

Y ahora debo decir que lo que al final desembarcó en A Coruña tuvo un destino primero en Alacant, a las órdenes de Brian Hughes (*O Captain! My Captain!*), en forma de memoria de licenciatura, también dylanita, con Kevin Power y Francisco Xavier Carro en la tripulación igualmente.

Patricia Serrano merece también mi gratitud, por haber ordenado y archivado con cariño y eficacia lo que aquí se presenta, supliendo mis carencias en materia informática.

Y Ana Andrea Araguas Baliño, por ser mi motor en tantas cosas, debe estar aquí ineludiblemente. Y lo está.



## ***ÍNDICE***





*El mundo poético de Bob Dylan*

	<i>Pág.</i>
<i>Prólogo:</i>	14
<i>Perfil biográfico:</i>	35
<i>Letras y poemas:</i>	81
<i>Contexto literario:</i>	107
<i>Opera Prima:</i>	121
<i>The Freewheelin´ Bob Dylan:</i>	141
<i>Cuando los tiempos iban a cambiar:</i>	151
<i>Este lado de Bob Dylan:</i>	197
<i>Contratextos:</i>	233
<i>Harina de otro costal:</i>	253
<i>Highway 61 Revisited:</i>	267
<i>Blonde on Blonde:</i>	285
<i>Addenda:</i>	329
<i>Conclusiones:</i>	345
<i>Bibliografía:</i>	354
<i>Discografía:</i>	361



## ***PRÓLOGO***



¿Insistir en Bob Dylan cuando de éste ya se ha dicho casi todo? ¿Volver a hablar de quien, entre otros muchos, ha inspirado un libro que lleva el inefable título de *Oh No! Not Another Bob Dylan Book*, de Patrick Humphries y John Bauldie? ¿Hacer que siga dando vueltas una noria que tantas veces lleva en sus cangilones material de desecho? ¿Remover unas cenizas, las del primer Bob Dylan, a las que el viento parecía haber llevado bien lejos? ¿Traer, en fin, a colación poética a alguien a quien los eruditos a la violeta siguen discutiéndole tales méritos, tal como hicieron con Leonard Cohen, mucho más que simple letrista y aun así de gran porte a la hora de confeccionar los textos que ilustran sus melodías, con motivo del Premio Príncipe de Asturias otorgado al novelista, poeta y cantautor canadiense? Curiosamente, al menos en España, nadie puso en tela de juicio los valores dylanianos cuando le fuera otorgado el mismo premio. En todo caso sería el propio Dylan quien cortó por lo sano la posible polémica no acudiendo a recoger el galardón, tal como algunos habíamos vaticinado que acabaría haciendo. Y es que una cosa es predicar, otra bien diferente dar trigo, y una última -en

fin- ceder gratuitamente una imagen trabajada desde la dureza, alzada desde la contradicción y vendida a un precio difícilísimo de calcular para quien no termine de ver la capacidad comercial de quien viendo que había quien se hacía de oro con sus discos piratas terminó autoeditándolos. En algo que se podría llamar rizar el rizo o, a la manera francesa, "tour de force". Y valga el giro franco para quien se jactó de haber dedicado su primera canción a Brigitte Bardot. Mito erótico desde los últimos cincuenta hasta la primera mitad de la década de los setenta. Hoy personaje ajado, pero no ya por la inevitable usura de los años, sino por la cascada ideología de que hace gala. A BB, ¿qué se le va a hacer?, la devoró el tiempo, con recursos negativos que no tienen siquiera la pureza estética de los versos de Villon cuando canta a las "neiges d'antan". A Bob Dylan, en cambio, la dureza cronológica no le ha hecho mella en su mundo artístico, tan vivo y bullidor como hace cincuenta y dos años cuando aparece su primer disco. Y, no sólo eso, sino con extraordinaria influencia, musical y literaria, en quienes han venido después, se llaman o no del de Duluth. Mariscal de tan abigarrado ejército de seguidores que me decía en cierta ocasión Benjamín Prado, uno de los más conspicuos, que su cálculo en España se hace imposible, y que en todo caso nos lleva a un número amplísimo. La hija de Prado (y de Teresa Rosenvinge) se llama, precisamente, Dylan. Y echémosle hilo a la cometa de la influencia cósmica y, por lo tanto, poderosísima de

este cantante, compositor, letrista, poeta, actor, novelista, intérprete, guitarrista y no sé cuántas cosas más que de él nos sería dado decir.

Y ahora, volviendo a las consideraciones previas, en primer lugar expondré que de cuanto se ha dicho acerca de Bob Dylan, y sobre él han caído cántaros de letra impresa, tantos como en la lluvia aquella de Pablo Guerrero, claramente inspirada en la famosa dylaniana, bíblica en su esplendor, cadencia, fiereza y espíritu, pocas, muy pocas han sido las interpretaciones novedosas. Mal común en todo caso a muchas de las investigaciones que se introducen de rondón no solo en el mundo académico, sino también en el de "batalla" que quiere ser equidistante entre éste y el representado por los "medios". Y es que lo presuntamente novedoso, a lo que me refería, no se ha tratado en muchos casos sino de un mero trasvase de huesos: material archiconocido que los presumibles especialistas se han limitado a trasladar sin añadir apenas nada de su propia cosecha. Y cuando esto ha ocurrido, hablo de la bibliografía española sobre el asunto, se ha incurrido en la hagiografía vergonzante cuando no en la invención peregrina. Clásica resulta ya por el conjunto de tropelías cometidas por su perpetrador la "versión" -así, entre comillas, y por llamarle algo-castellana que de los textos dylanianos aparece en el *Bob Dylan* ordovasio. Traducir:



*I was born at the bottom  
of a wishing well*

por:

*Nací con profundos buenos sentimientos* (Ordovás, 143)

*o the skeleton keys*

por:

*las llaves esqueléticas* (Ordovás, 203)

Es algo más que un simple disparate. Bien entendido que Jesús Ordovás, vaya en su descargo que fue pionero a la hora de poner en nuestro idioma a Dylan, también que éste puede ser enrevesado (no en el caso que acabo de citar, pues se trata de versos que podría interpretar casi que cualquier profano en la lengua anglicana), no estaba intentando traducir libremente a Bob Dylan. Lo que sí parecen hacer en determinados momentos Miquel Izquierdo y José Moreno en la versión que hacen de los textos cantados de Robert Zimmerman. En un libro de momento impagable, por único, que se llama *Bob Dylan Letras* y que constituye, hasta que venga otro a superarlo, canon y tributo al entendimiento en español del universo de un hombre que hace poema de la letra de canción, y de ésta poema en proceso incesante del que da testimonio este volumen de casi mil

trescientas páginas, y que a una traducción cuidada en líneas generales añade las notas de Alessandro Carrera. Unas notas que a mí se me antojan muy importantes pues explican, en lo posible, la génesis de las canciones y, consecuentemente, de los textos que las justifican, si no gestual sí conceptualmente. Quiero decir con ello que este volumen es oro o, al menos, plata vieja en un conjunto (la bibliografía española sobre Bob Dylan) opaca o de brillo limitadísimo. Lo que no deja de contradecirse con las pasiones que Dylan levanta en España. Y doy fe del público fidelísimo que ha venido acompañándolo en los conciertos que entre nosotros ha dado. El primero al que asistí, el del 26 de junio de 1984 en el estadio de Vallecas. Con Carlos Santana como telonero. Un Santana, por cierto, recién convertido al credo religioso que había conseguido arrancarlo de las drogas, y que prologaba sus interpretaciones con morosísimas proclamas de converso, secundado por el percusionista nicaragüense Chepito Areas. Por fin llegó la hora de Dylan y era ya la una de la mañana y el de Duluth fue más que generoso a la hora de desgranar repertorio para unos fieles más que convertidos a su opción artística. Y por cierto que él mismo, pues anduvo metido en drogas hubo -como Santana y tantos otros- de buscar apoyaturas para salir de ellas en congregaciones religiosas. Y de ahí los discos de su época "mística" que, pues quedan lejos de este estudio, merecerán otro lugar para ser analizados. Pero aquella

noche vallecana Dylan ya los había grabado, indicativo de que tal época había quedado atrás, y “noblesse oblige” no quiso atormentarnos a sus fieles con sus cantos “infidels” optando por los viejos éxitos que era lo que todos estábamos esperando. Seguimos haciéndolo, lo que sin duda es otro cantar. Como otro es el cantar que afecta a los libros escritos en inglés sobre Bob Dylan. Aquí, en algunos casos (cada vez en más, obviamente) pues la bibliografía sigue medrando, sí existe el rigor y el deseo de analizar por lo menudo las innovaciones dylanianas. Sin embargo, los mejores libros sobre el tema, excepción hecha del clásico de Anthony Scaduto, *Bob Dylan*, nunca vieron la luz en español y a estas alturas parece poco probable que lo vayan a hacer. Dígase ya que dentro de la incesante bibliografía dylaniana hay volúmenes recientes muy considerables, en inglés y a la venta en España en centros comerciales donde hasta hace poco su presencia hubiese sido imposible por evidente falta de compradores. Y es que no solo la pasión por Dylan sigue “in crescendo” sino que la capacidad de leer los libros sobre él en el idioma en que fueron escritos originalmente va también en progreso. De ahí que en la FNAC de Madrid sea factible encontrar, sin necesidad de encargarlos, libros como *Bob Dylan. The Essential Interviews*, editado por Jonathan Cott, *Bob Dylan in America*, de Sean Wilentz o *Behind The Shades*, en la edición del vigésimo aniversario (de su primera salida), de Clinton Heylin. Volúmenes, alguno de ellos bien voluminoso además, que dudosamente

aparecerán en español. Porque el mercado tampoco podría abarcarlos, pero sobre todo por la razón de que quien quiera acceder a ellos puede hacerlo, sin mayores problemas, en su versión original. Pero yo ahora me refería a aquellos libros tan añejos, como insuperables, sobre Dylan, hoy descatalogados (porque la propia voracidad, por lo demás tan exclusiva, de la bibliografía dylaniana hace que los tratados, monografías, biografías, opúsculos con él como tema central vayan solapándose en proceso vertiginoso, de ahí la dificultad para su reedición). Y hablo, por ejemplo, de los magníficos estudios de Michael Gray, *Song and Dance Man* y John Herdman, *Voice Without Restraint*. Tanto Gray como Herdman intentaron escudriñar en los recovecos literarios del joven Dylan, de modo semejante al que a mí me mueve ahora. Con la dificultad añadida, para el uno y para el otro, que el primero hizo de base de operaciones el año 1973, y el segundo el 1981. Es decir que contaron con poco material, que no fuese su propia frescura y voluntad innovadora, para unos tejemanejes decididamente novedosos. Es decir, dejando de lado el fervor del fan que solo ve los aspectos morbosos o mitológicos de la cuestión. Dicho de otra manera, lo original, al menos aquí y ahora, es meter el escapelo en Dylan, el trinchante, de un modo literario puro y duro. Con los problemas, pero también con las soluciones, que pudiera traer consigo. Muchos en todo caso porque la "gracia", una de las muchas posibles de Bob Dylan, es

que se trata de un hombre de muchísimas piezas, en absoluto de un artista unicolor. Lo que lo muda con sus múltiples interpretaciones (y contradicciones) en un personaje ciertamente atractivo; nada peor que esos sujetos que se definen como hombres de una sola pieza; para echarse a temblar.

Y al respecto me gusta la definición que de él da Alan Rinzler, bien que con el fin de citarla utilizo la versión italiana (que es de la que puedo disponer) con el plus que suele tener la lengua de Dante (Petrarca y Bocaccio):

*Bob Dylan è stato acclamato come un poeta, un profeta, un mistico "rabino", un "guru", un trascinatore spirituale dal suo tempo. Oltre a questa serie di definizioni (che Dylan stesso odia più di ogni altra cosa), egli rimane innanzitutto un musicista: un compositore e un esecutore la cui genilità é consistita nell'assorbire e assimilare tutto ciò che è accaduto prima e intorno a lui, in una costante sintesi evolutiva di grande originalità e di enorme influenza. (Rinzler, 7)*

En segundo lugar, el ya citado *Oh No! Not Another Bob Dylan Book!*, expresaba un estado anímico y editorial que lejos de remitir continúa creciendo de manera, y marea, imparable, sin duda porque la saturación bibliográfica dylaniana sigue teniendo mucho de negocio. Y es que, no nos engañemos, al lector realmente interesado en el fenómeno Dylan no le bastan con algunos títulos sobre éste. Por más que al público en general,

## El mundo poético de Bob Dylan

seguidor de la estrella del rock, y Dylan es sobre todo esto, nos guste o no, le da lo mismo la literatura acerca de su ídolo; siéndole suficiente con sus discos o sus actuaciones. Si acaso ya tiene bastante que ver con sus películas, con él en medio o alrededor de tan camaleónica figura, que también hay unas cuantas. Modélica, naturalmente, en la película *Don't look back* (Pennebaker, D.A.), referencia inexcusable cuando debamos hablar de las incursiones dylanianas en el mundo del cinema. En este caso al que se acoge al adjetivo "verité", y asignatura ineludible en cualquier facultad donde se explique determinada manera de filmar el mundo artístico cómo pudiera ser si se toman las alas del ave más que como adorno a manera de elemento fundamental para el vuelo. Alto, arrogante, descarnado, que así son algunos de los atributos, hay otros, desde luego, de este artista proteico y vitamínico.

Así que desaparecidos los árboles editoriales que no dejaban ver el bosque en su plenitud será cosa de intentar una entrada, humilde pero convencida en dicha arboleda. Sin duda porque Bob Dylan la vale, fundamentalmente en esa primera etapa en la que -también es cierto- el cantautor que nos ocupa sigue basando al menos parte de los conciertos que efectúa. Que a día de hoy, cuando escribo estas páginas, sigue efectuando, si bien disimulando ciertas carencias motrices, las piernas a los setenta y tres años ya no son lo que fueron, por supuesto, con un enroque contundente

y brillante a bordo de los teclados. En lo que no difiere de un número importante de artistas del circo del rock, quienes basan sus repertorios en lo que el público requiere, no otra cosa que aquellas canciones en la que poder reconocerse. Ejemplar, en este sentido, el concierto, 2 de noviembre de 1989, que escuché a Paul Mc Cartney, por entonces viva todavía (y actuante) la que era su mujer, Linda Eastwood, en el Palacio de los Deportes, de Madrid (donde Dylan también cantó en un par de ocasiones). Y el caso es que Paul basó el setenta por ciento (puede ser que me esté quedando corto) de su actuación ese día en repertorio Beatles, aunque -por supuesto- en aquellas canciones, perfectamente rastreables a pesar de la firma Lennon&Mc Cartney, claramente suyas. De manera que quienes queríamos oír material nuevo, por ejemplo la estupenda *This One*, nos quedamos (casi) con la mayor de las frustraciones. Ejemplar, igualmente pero en otro sentido resultó la actitud de Silvio Rodríguez en un concierto que dio con Aute en la Plaza de Toros de las Ventas, también en Madrid. Cuando ante la insistencia del público en pedir lo consabido el autor de *Rabo de nube* montó en cólera, echó en cara a sus fans tanto “aburguesamiento” y terminó por cantar las novedades que llevaba esa noche en el repertorio. Dylan, en fin, suele cantar lo mismo (o muy parecido) siempre. Pero también es cierto que con arreglos absolutamente cambiantes, tanto que muchas veces resulta difícilísimo reconocer la canción que el Bob

Dylan está comenzando a desgranar. Genio se llama la figura, probablemente, para quien es capaz de retorcer una y otra vez el pescuezo de un cisne que, sin llegar a cansar, podría resultar repetitivo.

En tercer lugar porque Bob Dylan, lejos de perder el fervor de las nuevas generaciones, parece mantener, aun sin demasiadas alharacas un público constantemente renovado. Ciertamente que, para los antiguos baremos de Dylan, se trata de un público juvenil minoritario, pero que añadido al que mantiene -de siempre- el de Minnesota como un cantante (un poeta) "de culto", arroja un saldo francamente considerable. Aunque, tampoco nos pongamos estupendos, que diría Don Latino de Híspalis, esa genialidad valleinclanesca, los "de siempre", entre quienes me incluyo con la mayor de las naturalidades, ya vamos teniendo nuestros años, de manera que la renovación generacional comienza a complicarse. Por más que, como digo, Dylan tenga un público "joven", pero en todo caso muy inferior en número al de las dos generaciones anteriores, seguidoras acérrimas de todo cuanto generase el hoy patriarca, seguramente "padre, padrone", por más que su hijo Jacob, el de Wallflowers, buen compositor e intérprete, haya sido víctima de esa "maldición" que castra artísticamente a los hijos de "padres prodigio". En todo caso esa pérdida, por razones cronológicas, de incondicionales con vidas que han ido transcurriendo en paralelo con la de Dylan, se ve -relativamente-



compensada con el personal joven que viene a los conciertos de Zimmerman para contrastar la leyenda, también desde la seguridad que el repertorio que va a desgranar es conocido, aunque a veces no sea reconocible, que no es lo mismo aunque pueda parecerlo, depende. Esa gente joven puede sentirse atraída, igualmente, por la bibliografía dylaniana. De los discos poco diremos en tiempos en que tienden a desaparecer, substituidos por todo tipo de reproducciones, ilegales o no. De manera que quedan los conciertos. Con Dylan a bordo, todavía, de este tren. Haciendo que suban en él gente de muy diferentes pelajes y edades. Luego está la circunstancia de que el repertorio de Dylan sigue siendo interpretado por gente muy dispar. Hasta el extremo de que hay un amplio sector de aficionados a la música que conocen los temas dylanianos por versiones ajenas. Incluso remontándonos a los años 80 donde gente tan conocida como U2 ('All Along the Watchtower', por ejemplo) o Guns And Roses ('Knockin' on Heaven's Door'), han versionado canciones de Dylan, dando a conocer su personalidad artística entre las nuevas generaciones. Y si el "viejo" Dylan interesa a los jóvenes nada tendrá de particular que siga llamando la atención de quienes lo hemos seguido desde el primer momento. Desde aquella primera etapa en su producción que es, precisamente, de lo que me ocupo en este trabajo.

En él abordo a lo largo de nueve capítulos los primeros

## El mundo poético de Bob Dylan

pasos de Dylan por el mundo de la canción. Por ese mundo, músico-textual, que comienza en *Bob Dylan* y finaliza en *Blonde On Blonde*. Estos capítulos llevan por título: *Perfil biográfico*, *Letras y poemas*, *Contexto literario*, *The freewheelin´ Bob Dylan*, *Cuando los tiempos iban a cambiar*, *Este lado de Bob Dylan*, *Contratextos*, *Highway 61 Revisited* y *Blonde on Blonde*. Más una *Addenda* relativa al último disco de Dylan, *Tempest*, que sirva para cotejar de dónde viene y adónde ha ido a parar tan descomunal empeño. Iniciado, discográfica y canónicamente hablando con:

*I´m out here a thousand miles from my home,  
Walkin´ a road other men have gone down.* (Dylan, 1994,  
14)

Siete de los nueve capítulos citados tienen que ver con los siete primeros discos de Bob Dylan, bien entendido que el llamado *Contratextos* analiza los poemas, esta vez no cantados, que aparecen en la contraportada de *Another Side of Bob Dylan*. Lo que comienza a introducirnos en la áspera y muy poco resuelta cuestión de dónde está la diferencia entre una letra de canción y un poema. Asunto bien abstruso que intentaré dilucidar, aportando alguna luz al debate, a lo largo de este trabajo. Partiendo de la base de que el inteligente (y además astuto) Bob Dylan intentó desmarcar ambos ríos, el letrístico y el poético, haciendo que fluyesen (al menos en teoría) por cauces diferentes.

Que acabasen encontrándose es algo muy obvio, puesto que los grandes creadores (y Dylan lo es como músico, poeta, letrista, memorialista; entraré como es de ley en su estupendo libro de *Chronicles Volume 1*, novelista, orador y échenle hilo a la cometa de la versatilidad) son capaces de hacer de su obra entera un gran artefacto que funcione como un zepelín dotado de todas las comodidades en su interior. Incluyendo ese piano de cola que el propio Dylan sería capaz de hacer que sonase. Y si Bob Dylan es quien de hacer encajar parcelas o mecanismos tan diferentes, qué decir de dos cosas tan aparentemente familiares como lo son las letras que complementan una canción o los poemas que podrían justificarla. Por más que Dylan, inteligentemente, intentase deslindar los dos territorios. O hacía como que los separaba, lo que ya es otra historia.

Los tres primeros capítulos, a su vez, sitúan o contextualizan a Bob Dylan en el plano socio-histórico que le tocó vivir. Intentan explicar, asimismo, la posible diferencia, si es que existe, entre la letra de canción y el poema. Procuran introducir, finalmente, a Dylan dentro de la herencia literaria de que es deudor. Sin olvidar el hecho de que Bob Dylan es, ante todo, una estrella del "show business", y no simplemente un cantautor, lo que dificulta la aproximación a su figura desde un punto de vista estrictamente literario.

Que esta opción también es posible, y tal vez incluso necesaria, es lo que se ha querido reivindicar en este estudio. Aun teniendo en cuenta que Bob Dylan, siempre caprichoso y desconcertante, jamás haya querido incorporarse al gremio literario. Al menos públicamente. Lo que hace extraño que hubiese aceptado en su momento el Premio Príncipe de Asturias, por más que no asistiendo al acto en que se entregaba, como nos maliciamos desde el primer momento los que venimos siguiendo la trayectoria del de Duluth. Un elemento integrado en el "show business" de tal manera que dudosamente se aparta un milímetro de las reglas que marca dicho asunto. Entre las cuales ninguna dictamina qué hacer si te conceden un galardón en el que no hay compensación económica de entidad. Y en el que, además, le vas a aportar tú mucho más al premio que él a ti. Eso es lo que pasó, entiendo, con Dylan obviando una ceremonia de entrega que a Woody Allen, por ejemplo, si le pareció de interés. Como la estatua con que lo inmortalizó el Ayuntamiento de Oviedo. Claro que Woody (que no Guthrie) es una cosa, y otra bien diferente Robert Allen Zimmermann, de Duluth (Minnesota). Queda por saber por qué aceptó un honor que no pensaba recoger. Y ahí entraría, tal vez, la frialdad protocolaria de uno que como su famosa chica viene de tierras del norte, no sé.

Luego está que, en su momento, alguna universidad también nortea, noruega por más señas, pretendiera engrosar con su nombre la nómina de los premios Nobel. Se desconoce la reacción de Dylan ante semejante pretensión. La de la Academia Sueca fue, desde luego, negativa. Lo que no podría tildarse de sorprendente. Al menos en aquel momento. Hoy cualquiera sabe, que los tiempos siguen cambiando a toda velocidad. Y la rueda girando. Y la propia, y emblemática, canción dylaniana llegó a ser enseña publicitaria de un banco determinado. Indicando que los tiempos, sin duda, no dejan de cambiar.

El sistema de trabajo, la metodología, pues, para esta tesis se inició con la recogida sistemática de cuanto material discográfico de Bob Dylan pudiese llegar a mis manos. Lo que ha venido ocurriendo en los últimos, pongamos, cincuenta años, desde la aparición de Dylan en mi vida. Ese material tuvo primero forma de vinilo, luego, de cassette, por último -y de momento- de cedé. Así hasta contabilizar toda la producción discográfica dylaniana, de la que aquí, como se verá, hay solo una parte, la que va de *Bob Dylan* a *Blonde on Blonde*. Ampliada con esa *Addenda* que recoge el último disco de Dylan: *Tempest*, como muestra provisional de que el mundo, poético o no, de Bob Dylan jamás termina de agotarse. De esta manera mi método fue, en principio, el trabajo intensivo sobre esos discos, porque tratándose

## *El mundo poético de Bob Dylan*

de un cantautor parece muy difícil, cuando no imposible, separar músicas de texto. Y en todo caso a ello dirijo parte importante de mi argumentación. Apoyada en la profusa bibliografía alrededor del fenómeno Dylan, de la que el núcleo duro se encuentra en el apartado correspondiente al final de mi trabajo. Dentro de ella ocupan lugar relevante los volúmenes que incluyen el “cancionero” dylaniano, necesarios por lo demás para fijar esos textos que aparecían en las hojas interiores de los discos, salvo aquellos que analizo en el capítulo *Contratextos*, los cuales se mostraban en la contraportada de *Another side of Bob Dylan*. En paralelo con todos ellos hice seguimiento de los artículos y glosas que alrededor de Dylan fueron saliendo en periódicos y revistas. Muchas veces coincidiendo con sus apariciones artísticas públicas, de las que fui testigo “in situ” cuando tuvieron lugar en espacios geográficos relativamente próximos. Quiero decir que todo ello fue para mí trabajo de campo. Y mi pluma, más guitarra que pala heaneyana. O ambas cosas

Todo ello desde la consideración de que hallar nuevos enfoques dignos de aplicación a la obra dylaniana parece tarea compleja. En todo caso, y considerando que ese sea tal vez mi punto fuerte, opté por sumergirme en la vertiente literaria de las canciones de Dylan. Lo que me llevó, ineludiblemente, a entrar en materia poética y ensayística referida a Bob Dylan pero también, genéricamente. Es decir, en todo aquello que hubiese

dejado caer su influencia en la esponja que es este autor camaleónico, capaz de fagocitar la Biblia, Bertolt Brecht, Woody Guthrie o el folclore universal en lo que pueda tener de aprovechable. De ello queda cumplida muestra, espero, en la bibliografía que se reproduce al final de la tesis. Que ha pretendido marcar la diferencia que va del poema a la letra de canción, Para lo que he ido marcando hitos y maneras. También el modo con que Cohen, Aute, Sabina y otros cantautores han publicado sus poemas de modo exento. Dylan no llegó tan lejos pero sí ubicó estos (o lo más parecido a ellos) en la contraportada de alguno de sus discos. Concretamente en la de *Another side of Bob Dylan*. Lo que da pie al capítulo de esta tesis llamado *Contratextos*, donde analizo por lo menudo lo que ahora me limito a señalar como cuestión de metodología. Donde también se habla de la diferencia que va de un texto poético hecho para ser recitado (o simplemente dicho en voz alta) o de aquel que nace (letra de canción) para que lo arroje una estructura musical, sin la que es muy poco o nada.

Siguiendo con el método dígame ya que seguir los textos dylanianos hace mucho que dejó de ser tarea asequible, porque el hombre detrás de ellos dejó de incorporarlos a sus discos. Tal vez para que se adquiriesen los libros o folletos (cuando van acompañados de partituras) "ad hoc". Por supuesto que internet

ha venido a facilitar el asunto, puesto que hoy todas las canciones de Dylan se encuentran incorporados a este nuevo sistema de comunicación. Sin embargo la base de mi tesis se hizo en época anterior a semejante invento. Lo que complicó (gozosamente, sigo creyendo en el libro convencional y, para el caso, en los discos que traen con ellos las letras de las canciones que incluyen) mi tarea. Que cubre los siete primeras entregas dylanianas. Con el añadido de una octava, *Tempest*, concebida en puridad como conferencia dictada por mí, a raíz de la salida del disco, en el *Foro La Región* de Ourense. Un disco, en fin, que tiene que ver con la última noche del "Titanic", aquel barco que se hundió apenas nacido, lo contrario que Bob Dylan quien utiliza el transatlántico construido en Belfast como contrametáfora (de la no desolación).

Y finalizo este apartado relativo a la metodología diciendo que si algo novedoso alienta este trabajo es la prospección literaria en el terreno de la (no se olvide) "canción ligera". Aquella que ocupa la figura dylaniana. Y no solo porque hubiera empezado en ella, pura y dura, antes de envolverse en la capa del "folk", luego del "rock", más tarde del "folk-rock" y así sucesivamente hasta llegar a esa tempestad o tormenta de ideas que es, precisamente, *Tempest*.





## ***PERFIL BIOGRÁFICO***



Robert Allen Zimmerman nació el 24 de mayo de 1941 en Duluth (Minnesota). Cuando tenía seis años se trasladó con su familia a Hibbing, cerca de la frontera canadiense, un pueblo minero también perteneciente a Minnesota donde el padre del que luego habría de ser Bob Dylan, Abraham Zimmerman (y atención al arranque de "Highway 61 Revisited", una de las canciones emblemáticas dylanianas en la que con gran sentido del humor, y tal vez una segunda intención, su autor evoca el momento bíblico en que Yavé pide a Abraham que le sacrifique a su hijo), trabajaba como copropietario de un almacén de material eléctrico. Dylan habría de definir (Dylan, 1974, 101) a Hibbing como un pueblo:

*Deserted*  
*Already dead*  
*With its old stone courthouse*  
*Decaying in the wind*

Hibbing era un pueblo del que, difícilmente, dada su situación, su idiosincrasia, podría esperarse que crease, intelectualmente hablando, a un elemento artístico como Dylan. Pues a decir de su convecina Linda Fidler: *It's astounding that Bob came of a non-thinking area.* (Scaduto, 11) De la que es difícil rastrear huellas, de su pasado minero, en las canciones

dylanianas, sino en "North Country Blues", que es la que más se le acerca, en esa primera estrofa:

*Come gather 'round friends  
And I'll tell you a tale  
Of when the red iron pits ran plenty  
But the cardboard filled windows  
And old men on the benches  
Tell you now that the whole town is empty* (Dylan, 1994,  
136)

En todo caso parece que a veces las condiciones extremas no hacen sino que surja lo mejor de cada individuo. Aparte de que probablemente las condiciones meteorológicas de Hibbing, por más que en verano el calor se hiciese ver rigurosamente tal como Dylan declara en la más que imprescindible película, *No Direction Home* (Scorsese), con fríos invernales tremendos, de esos que invitan a permanecer en casa, al amor de la chimenea, pero también de la guitarra (o de cualquier instrumento musical digno de ser tocado) o de la radio, hubiesen ayudado a forjar al Dylan artista. De manera que este podría decir, tan clásico como digno, "Hibbing fecit me" y no solamente al socaire de esas tres camisetas, tal como igualmente señala en el film de Scorsese, que debían ponerse para aliviarse de las gélidas temperaturas del invierno en Minnesota. Que obligaban al joven Dylan a dormir vestido. Como haría más adelante, en su primera estancia

neoyorquina, por más que ahora, tal como señalaron alguno de los buenos samaritanos que lo acogieron, semejante vestimenta nocturna fuese consecuencia de una cierta dejadez. En todo caso esto quizá forme parte de la leyenda dylaniana, esa que su protagonista jamás se ha preocupado de confirmar o desmentir, como al parecer jamás ha ni siquiera hojeado los numerosísimos libros, que siguen creciendo en progresión geométrica, acerca de su vida y milagros. No el menor el que todavía haga directos a pesar de una notoria decrepitud. Hace ya tiempo, en el concierto de Alcalá de Henares, 14 de julio de 2004, permaneció sentado al órgano todo el tiempo, en lo que se interpretó como incapacidad para aquel famoso juego de piernas, entre un "rocker" de manual y Charles Chaplin, que siempre fue marca de la casa.

Y hablaba de la radio como refugio y referencia de aquel, suponemos, friolero y joven Dylan, pues entonces era la referencia obligada para quien quisiese seguir, o simplemente iniciarse, en el asunto musical. Por lo que no es ocioso pensar en aquel muchacho captando ansioso las emisoras que emitían música "country", por ejemplo, a cargo de grupos musicales pioneros de lo que habría de ser el "rock and roll", manantial infinito para que en él abrevasen quienes, como el artista adolescente, Robert Zimmerman, iniciarían su recorrido musical precisamente por esos derroteros.

## El mundo poético de Bob Dylan

De los años de adolescencia de Dylan en Hibbing existe un amplio testimonio ofrecido por Echo Star Helstrom, un amor juvenil dylaniano y musa de "Girl of the North Country". Estupenda canción, por cierto, incluida en *The Freewheelin' Bob Dylan*, y revisitada (musicalmente hablando) en "Boots of Spanish Leather", de *The Times They're A-Changin'*, por más que en este caso el texto venga referido muy probablemente a Suze Rotolo y no a Echo Star Helstrom. En todo caso "Girl of the North Country" tuvo segunda, y muy gloriosa versión, en *Nashville Skyline*. Ahora de la mano de Johny Cash "the rough king of country music", con antecedentes sonoros en aquellas emisoras de música "country" que Dylan escuchaba en las frías veladas invernales de Hibbing.

Sea como fuere Echo Star habló ampliamente con Toby Thompson, autor de uno de los libros más interesantes de la bibliografía dylaniana, pues trata del recorrido-indagación que el por entonces joven periodista realizara por la ciudad de donde parte el periplo artístico-vital del joven Zimmerman. Y que incluye un dato suministrado por Echo más significativo, incluso, que la historia de la relación entre ambos, que por otra parte finalizó con la adolescencia (pero dejando para el recuerdo, como ya queda dicho, una de las mejores canciones dylanianas). En la que hay préstamos del folklore británico, concretamente de la muy conocida "Scarborough Fair". Cómparese el arranque de ésta, tal como aparece en el "long-play" de Simon y Garfunkel, *Parsley*,

*Sage, Rosemary and Thyme:*

*Are you going to Scarborough Fair  
Parsley, sage, rosemary and thyme  
Remember me to one who lives there  
For she once was a true love of mine (Columbia, 1966)*

Con el de "Girl of the North Country":

*Well, If you ´re travelin´ to the North Country Fair  
Where the wind hits heavy on the borderline  
Remember me to one who lives there  
She was once a true love of mine. (Dylan, 1994, 78)*

Préstamo o apropiación debida, máxime si consideramos que Paul Simon en "Scarborough Fair Canticle" ya no es que echase mano de ella sino que se sumergió en su totalidad. Eso sí, titulando el disco que la incluye *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, todo un homenaje a las plantas aromáticas citadas en la canción. Pero retomando la línea fluvial por uno de cuyos meandros nos habíamos dispersado dígame ya que el dato que Echo Star proporciona a Toby Thompson habla de la vuelta al pueblo del triunfador.

Y ahora cedo la palabra a Toby y a Echo para que nos relaten el regreso de Dylan a Hibbing bastantes años después:



"Have you ever met Dylan?" I asked

*"No, but last time he was in town for his father's funeral, I guess a bunch of us saw him up on Howard Street. He was on this big hairy Triumph, parked at the curb, he was just sitting there, smoking a huge cigar, and eyeing people as they walked by. Too much!"* (Thompson, 152)

Reconozcamos que Echo Star bien pudo haber echado a volar su imaginación contando esto y lo otro sobre Dylan "revisitado", desde la certeza de que éste no iba a desmentirla, como jamás ha hecho en lo relativo a la manera en que unos y otros hemos venido contando su vida. Y el caso es que, probablemente sin haberlo querido, ha trazado en esta mínima descripción del triunfador volviendo a los orígenes, simbólicamente a bordo de un vehículo llamado "Triumph", todo una prosa literaria de altísimo nivel. Casi el arranque, o el remate según se vea, de una historia a la manera de los escritores norteamericanos Cheever o Carver. Un asunto de esos en los que nunca pasa nada, y sin embargo está ocurriendo de todo.

Pero retrocedamos de nuevo, en oportuno "flash back", hacia los años cincuenta, en plena era Eisenhower y bajo la infausta égida del senador Joe Mc Carthy. Quien quiso involucrar en sus paranoias, tan peligrosas que arrastraron a delaciones y suicidios, al propio "Ike". Dylan extrapoló el espíritu de aquella caza de brujas en una canción no recogida en disco "oficial" cual

es 'Talkin' John Birch Paranoid Blues'. En ella se habla de Eisenhower como de un "Russian spy", y se cierra con esta estrofa:

*Well, I, fin'ly started thinkin' straight  
When I run outta things to investigate  
Couldn't imagine doin' anything else  
So now I'm sittin' home investigatin' myself  
Hope I don't find out anything...hmm, great God!* (Dylan,  
1994, 28)

Pero aún deberán pasar algunos años para que Dylan escriba esta, y otras canciones similares. De momento se encuentra en Hibbing iniciándose musicalmente en la estela de Hank Williams, el puente que lo llevaría del "country" hacia el "rock and roll". Un dato importante porque en el futuro Dylan habría de recorrer ese camino al revés para enderezarlo más adelante. De Hank Williams, muerto prematuramente (a los 29 años, y después de un camino jalonado por numerosas botellas de Southern Comfort) en 1953, Dylan pasa sin solución de continuidad al "rock and roll", y muy en concreto a Little Richard quien, como se sabe, por razones religiosas (como luego Bob Dylan) evolucionaría del "rock and roll" (fue el primer intérprete de "Tutti Frutti") al que había llegado desde el "gospel" hasta el "spiritual".

Bastante después Bob Dylan mezclaría en su particular "melting pot" todo esto y más, en una salsa caóticamente organizada, pero desde una lógica artística muy sabia que combina

Dionisio con Apolo de manera sutil y adobada con el aderezo de la inteligencia y sensibilidad dylanianas.

El primer grupo musical de Bob Dylan, y sería imposible enumerar en su infinitud el copioso volumen de conjuntos juveniles que al aire del vuelo del "rock and roll" estaban conformándose en ese momento en muchos lugares del mundo, recibió el nombre de The Golden Chords. Y hay una explicación, tal vez "naif", que nos recuerda aquellos muchachos que capitaneaban los equipos de fútbol porque suyo era el balón, para el liderazgo de Dylan: *He was the leader because they were playing his music: rhythm and blues and Little Richard.* (Scaduto, 27)

Ya entonces, entre los once y los doce años, Bob Dylan comienza a escribir poesía y años después dirá que su primera musa fue Brigitte Bardot, inspiración imposible en 1953 porque aunque BB ya había filmado su primera película, *Le trou normand*, un año antes, aún tardaría en darse a conocer; cierto que en Estados Unidos sería todo un "boom", llegando Dylan a referirse a ella, también a otras dos actrices opulentas en "I Shall Be Free":

*Well, my telephone rang it wouldn't stop  
It's President Kennedy callin' me up  
He said, 'My friend, Bob, what we need to make the  
country grow  
I said, 'My friend, John, Brigitte Bardot,  
Anita Ekberg,  
Sophia Loren  
(Put 'em all in the same room with Ernest Borgnine!)*  
(Dylan, 1994, 97)

si bien pronto los poemas se convertirían en letras de canciones. Cuando Dylan tiene catorce años James Dean fallece en accidente de automóvil (la mítica colisión entre su Porsche Spyder y el Ford del estudiante Turnupspeed en una intersección cerca de Pasos Robles, California), iniciándose así una leyenda que también habría de influir al joven Dylan. Porque si este ya tenía un músico, Hank Williams, al que emular, ahora le hacía falta un personaje al que seguir las huellas en lo referente a lo interpretativo. Charles Chaplin, consciente o inconscientemente, quedaba más lejos y Dean aportaba, aparte de sus dotes como actor, un sentimiento vital de inmediatez, "hay que vivir de prisa, la muerte puede llegar de un momento a otro", era un lema deaniano que pronto se haría también dylaniano, para convertirse en fuente de conflictos con su padre, el conservador Abraham Zimmerman, de alguna manera parecido al progenitor de *Rebel Without a Cause*, pero seguramente no tan contemporizador. Con todo The Golden Chords tuvieron una vida efímera, en parte porque Dylan, al

contrario que sus compañeros de grupo, estaba sobre todo interesado en la música negra. En otoño del 55 Dylan se enrola en un nuevo cuarteto, una vez más en la onda de Little Richard. Ahora Bob Dylan pretendía ser, desesperadamente, una estrella del "rock and roll".

En 1957 se encuentran por primera vez Echo Star Helstrom y Bob Dylan; a Echo le llama la atención en un principio que el joven Zimmerman reniegue de su origen judío. Hoy todos los analistas de Dylan coinciden en que la comunidad judía de Hibbing era reducida, tanto que para sus ceremonias religiosas debían de traer un rabino de otro lugar. El propio Dylan declaró en 1985 que:

*The town didn't have a rabbi, and it was time for me to be bar-mirzvahed. Suddenly a rabbi showed up under strange circumstances for only a year. He and his wife got off the bus in the middle of winter. He showed up just in time for me to learn this stuff. He was an old man from Brooklyn who had a white beard and wore a black hat and black clothes. (Heylyn, 5),*

Sin embargo como expuso en brillante teoría Anthony Scaduto:

*Bob Dylan is an outsider and he was an outsider even as a child. He is one of these outlaws who intuitively reject a standardized society, where consciousness has not been frozen in the immediate and confining present. (Scaduto, 14)*

Lo que, desde luego, puede aplicarse desde una perspectiva social pero también religiosa.

Otoño del 58 supone la ruptura amorosa de Echo y Bob Dylan y, consecuentemente, un período de crisis para éste, quien por otra parte estaba decidido a ser cantante, tanto que nada satisfecho con su nombre primitivo, en lo que parece discrepaba de su padre, nada dispuesto a que el hijo renunciase al Zimmerman que legalmente le correspondía, buscaba incluso nombre artístico. Ahora el ídolo ya no era Hank Williams, sino que había pasado a ser Elvis Presley, siendo su adscripción tribal la de "greaser" (motocicleta, cabello engominado hasta la exageración, etc.). Sin embargo, y simultáneamente, Bob Dylan proseguía en una iniciación literaria claramente autodidacta, y así en la primavera de 1958 el futuro cantautor descubría a John Steinbeck, a través de *Cannery Row*, que sería la clave para la introducción de Bob Dylan en la "opera omnia" steinbeckiana. Que debió de llegarle muy al alma con la lectura de *The Grapes of Wrath*, asunto relativo a la Gran Depresión en Oklahoma, y el cómo la familia Joad pierden sus tierras en Dust Bowl. Ah, pero Woody Guthrie venía también de Oklahoma, era un "oakie", pues, donde había

## El mundo poético de Bob Dylan

nacido en 1912, y beligerante testigo a lo largo de sus canciones, de aquel tiempo convulso. Dylan, en todo caso, recogería la herencia de ambos. En el caso de Guthrie hasta tal extremo que según una antigua relación, Bonnie Beecher, llegó a adoptar el papel guthriano de manera que:

*He came back talking with a real Oklahoma accent and wearing a cowboy hat and boots. He was into Woody Guthrie in a big, big way... At the time it seemed ludicrous and pretentious and foolish, but now I see it as allowing a greater Bob Dylan to come out. (Heylyn, 27)*

Desmintiendo de paso el tópico del cantante ajeno a la literatura. Dylan fue, y seguramente seguirá siéndolo, un hombre de lecturas múltiples, probablemente caóticas, sin duda sometidas al azar de los libros que apareciesen en su camino, o tal se infiere de la referencia a sus hábitos lectores neoyorquinos, en casa de Ray Gooch y Chloe Kiel, tal como aparecen en el libro de su autoría, *Chronicles 1*:

*A lot of these books were too big to read, like giant shoes fitted for large-footed people. I read the poetry books, mostly. Byron and Shelley and Longfellow and Poe. I memorized Poe's poem 'The Bells' and strummed it to a melody on my guitar (Dylan, 2004, 37)*

A lo largo de ese mismo curso, 1957-58, Robert Zimmerman pasa a ser definitivamente Bob Dylan:

*It was that same year, eleventh grade, that Bob came over to my house after school one day and told me he'd finally decided on his stage name. Yes, it was "Dylan"....after that poet, I think (Thompson, 69)*

Naturalmente el poeta al que se refiere Echo Star Helstrom, pues no otra es quien lleva ahora la voz cantante, es Dylan Thomas, tan popular en Estados Unidos en los cincuenta, gracias a sus intervenciones radiofónicas y a la dipsomanía, tan presente en la biografía del galés y que terminaría siendo su perdición.

Pero lo cierto es que Dylan en un principio no se manifestó proclive a discutir el origen de su nombre artístico pero sí a adjudicarle procedencias claramente falsas. Como la de haberlo tomado de un pariente así llamado y que ejercía de jugador profesional en Las Vegas. La vez que más se acercó, antes de la aparición del ya citado *Chronicles 1* a la verdad, es cuando declaró a Anthony Scaduto:

*That he first used on the spur of the momento, without having thought of it before, and that it did not happen in Hibbing but a year later (Scaduto, 33)*

Sin embargo en ese estupendo libro, como literatura, como testimonio, con el que Dylan ha decidido iniciar sus memorias, se dice en lo que parece versión definitiva:



## El mundo poético de Bob Dylan

*What I was going to do as soon as I left home was just call myself Robert Allen. As far as I was concerned, that was about who I was -that's what my parents named me. It sounded like the name of a Scottish king and I liked it. There was little of my identity that wasn't in it. What kind of confused me later was seeing an article in a "Downbeat" magazine with a story about a West Coast saxophone player named David Allyn. I had suspected that the musician had changed the spelling of Allen to Allyn. I could see why. It looked more exotic, more inescrutable. I was going to do this, too. Instead of Robert Allen it would be Robert Allyn. Then sometimes later, unexpectedly, I'd seen some poems by Dylan Thomas. Dylan and Allyn sounded similar. Robert Dylan. Robert Allyn. I couldn't decide -the letter D came on stronger. But Robert Dylan didn't look or sound as good as Robert Allyn. People had always called me either Robert or Bobby, but Bobby Dylan sounded too skittish to me and besides, there already was a Bobby Darin, a Bobby Vee, a Bobby Rydell, a Bobby Neely and a lot of other Bobbys. Bob Dylan looked and sounded better than Bob Allyn. The first time I was asked my name in the Twin Cities, I instinctively and automatically without thinking simply said, "Bob Dylan". (Dylan, 2004, 78)*

El cambio de nombre, su adopción como alias artístico, debió de surgir por lo tanto, al aire de la llegada de Bob Dylan a Minnesota, dispuesto a cursar estudios en el Arts College de la Universidad de Minneapolis. Pero antes de seguir adelante y una vez sentadas las bases "canónicas" sobre el origen del nombre artístico de Bob Dylan veamos algunas variaciones sobre el tema, en todo caso anuladas por lo dicho por el mayor interesado en

el asunto en *Chronicles 1*.

Así:

*No, God no, I took the Dylan because I have an uncle named Dillon. I changed the spelling but only because it looked better. I´ve read some of Dylan Thomas´ stuff, and it´s not the same as mine. We´re different. (Mc Gregor, 112)*

O bien:

*I didn´t change my name in honour of Dylan Thomas. That´s just a story. I´ve done more for Dylan Thomas than he´s ever done for me. Look how many kids are probably reading his poetry now because they heard that story. (Mc Gregor, 150)*

Declaraciones bastante atrabiliarias las dos, con su aquel de ninguneo hacia un poeta ya clásico. Quien, sin duda, tiene poco que ver con la escritura de su "tocayo", aunque solamente sea por la fuerza simbólica, de un telurismo simbólico brutal, que la poética del galés emana. Esto por un lado, pero por el otro decir que muchos jóvenes se acercaron a Dylan Thomas, a su obra, por obra y gracia del de Duluth es mucho decir. A mí eso me recuerda, de alguna manera, a quienes presumen de haber traído ciertos poetas a un público masivo gracias a la musicación que de ellos hicieron. Olvidando que, en todo caso, lo que han aproximado es un poeta normalmente adulterado cuando la poesía,

en primer lugar, está para ser leída. Volviendo a Dylan Thomas su puesto en la literatura universal no tiene nada que ver con el otro Dylan, por mucho que éste hubiese lanzado semejante "boutade" cuando no pasaba de ser un artista adolescente. O, por decirlo en palabras del poeta galés, un cachorro, "a young dog".

Y siguiendo con los nombres artísticos tampoco está mal éste, utilizado en primera instancia y enseguida desechado por Zimmerman:

*But his attitude toward himself as a public personality was always clear. On an early recording, he used the eloquent pseudonym, "Blind Boy Grunt." (McGregor, 219)*

Como era presumible Dylan frecuentó poco las aulas universitarias de Saint Paul, siendo más bien asiduo de Dynkiton, un barrio de "freaks", curiosa palabra que en inglés vale para monstruo y que hace tiempo se españolizó en "friquis", y marginales en general. Allí, en un local llamado The Ten O'Clock Scholar, se iniciará como cantante de "folk". Canciones tradicionales, "country", "hillbilly". Allí, según Scaduto repentiza el nombre artístico para firmar los recibos de sus actuaciones. Lo que, por cierto, dice mucho a favor del sentimiento de la legalidad que tenía David Lee, el dueño del local. Quien, cuenta la pequeña historia de este perfil biográfico, no apostaba por la valía de

Dylan como cantante de "folk". Sólo que la vocación dylaniana iba más allá de todo esto, tanto que su substrato de cantante de "rock and roll" apenas sí se dejaba ver en los años de iniciación en que nos hallamos. De los que ha quedado para el mito su primera canción original, "Blackjack Blues". Al cabo de seis meses Dylan dejó de asistir a la Universidad; años después daría múltiples razones para el abandono, tal vez la más importante (y dejaremos a un lado, porque la buena intención no parece acompañarlos, aquellos testimonios de gente aparentemente próxima a él en esos años que hablan de la escasa asistencia a clases del hombre de Duluth, sobre todo por la ingesta masiva de alcohol en las noches previas a éstas) ésta que a continuación reproduzco:

*Colleges are like old-age homes; except for the fact that more people die in colleges than in old-age homes, there's really no difference. (McGregor, 139)*

Ahora la vida de Dylan se parecía a la de los "beat", aquellos que la prensa bien pensante llamaba "beatniks", tan parecida a la de los antiguos estoicos, por no decir a la de los cínicos, o -steinbeckianamente- de modo semejante a la de los marginales de Cannery Row. Al mismo tiempo Dylan comienza a moverse desde el "folk" más comercial, tipo Kingston Trio (bastante menos "sacarina" de lo que dicen los tratados "ad hoc", sino azúcar pero con todas las propiedades que esta substancia endulzante conlleva) o Harry Belafonte, "folk" al

### El mundo poético de Bob Dylan

alcance de todos y con una postura política ciertamente comprometida, hacia Jess Fuller, Big Bill Broonzy, Odetta y Woody Guthrie. A las influencias gestuales de James Dean, Buddy Holly o Elvis Presley, Dylan comienza a incorporar las de Charles Chaplin. Con el tiempo Dylan admitiría haber tomado el toque chaplinesco vía Marlon Brando, otro artista de alguna manera charlotesco. Y quien lo dude haría bien en visitar *Last tango in Paris*, por ejemplo, para ver en las evoluciones (no en las eróticas, ciertamente) de aquel dramático y arrogante solitario, también en su sobreactuación parisina, un aire a lo Chaplin. Ese mismo que manifestaba Bob Dylan al tiempo que cubría su cabeza con una gorra a lo Huck Finn, esa maravilla de la literatura "on the road" (y seguimos en materia) creado por Mark Twain, tan la América profunda como Woody Guthrie o el propio Bob Dylan, en según que momentos, eso sí.

En esta época, así mismo, Dylan llega al Guthrie escritor de la mano de David Whittaker. Lee la autobiografía guthriana, *Bound to the Glory* y se decide a emular a su ya, por entonces, maestro. No solo por la obra de Guthrie, tan poderosa como para albergar en sus más de mil canciones joyas como "This Land Is Your Land", "Roll On, Columbia" o "So Long, It's Been Good to Know You", sino también por su vida de auténtico "hobo".

A partir de este "encuentro" Dylan abriga en su mente la idea obsesiva de partir para Nueva York con el fin de conocer

personalmente a su ídolo. O eso consta en todas las biografías “ad usum” de Dylan. A ello cabría añadir la muy razonable intuición de que al de Duluth el mundo provincial (aunque fuese el de los Estados Unidos) se le hacía muy pequeño y la gran urbe estaba llena de promesas incluso para quien hasta ahora no hacía sino alimentarse de folclore. Woody Guthrie, a todo esto, no se hallaba en Nueva York, aunque sí en la relativa proximidad del Greystone Hospital de New Jersey.

Para entonces Dylan ya había escrito “Song to Woody”, tomada en parte de una canción del propio Guthrie, “1913 Massacre”. No consta que a Woody Guthrie, atento oyente de una de las primeras interpretaciones de la melodía, le hubiese parecido una apropiación indebida, en parte, tal vez, porque en práctica habitual de los “folk singers” él mismo había vuelto a elaborar temas ajenos que habían llegado a sus manos. Sea como fuere Bob Dylan llega por fin a Nueva York hacia finales de enero de 1961. Uno o dos días después de su llegada ya se había dirigido hacia el Greystone Hospital donde Guthrie, paralizado por la enfermedad llamada corea (etimología griega, relativa - irónicamente- a la danza, y de hecho en la antigüedad se conocía esta grave dolencia como baile de San Vito) de Huntington, apenas si pudo tocar para él “This Land Is Your Land”. Empiezan las visitas semanales a Guthrie, quien los domingos estaba autorizado a recibir a amigos y conocidos, bien dispuesto a reconocer a esta

### *El mundo poético de Bob Dylan*

nueva amistad el rango de "folk singer" y no de "singer of folk songs" como Seeger o Jack Elliott. En todo caso Dylan aprendió mucho de Jack Elliott, quien había hecho lo propio de Guthrie, de modo que hubo quien llamó a Dylan "hijo de Jack Elliott y nieto de Woody Guthrie". Ahora Dylan cantaba en los diferentes recintos del Greenwich Village, donde habría de reciclarse artísticamente, aprendiendo y practicando cuanto truco se refleja al menos en sus primeras canciones. Otro maestro de Dylan, Cisco Houston, también se hallaba enfermo en fase terminal lo que no impedía que siguiese cantando en el Village, y allí estaba Dylan tan dispuesto a absorber cuanto el viento del arte pudiese depararle como una esponja precisada de aprendizaje. El 11 de abril de 1961 Dylan canta en Gerde's como telonero de John Lee Hooker, el guitarrista de "blues". Debutó con estas dos canciones: "House of the Rising House" y "Song to Woody".

Y sin embargo las cosas no salen aún como debieran y de ahí la amargura que refleja "Talkin' New York Blues", escrita y aun interpretada en el estilo Guthrie, fraseando con la debida opacidad un mensaje que hiere ya en su propia fragmentación, por no decir en su contenido, fiel reflejo del encuentro con la realidad de la urbe descomunal de un joven nacido en un lugar ya sin retorno. Precisamente por ello Dylan avanza por un río cada vez menos extraño y más asequible, de manera que en el verano del 61 Dylan acompaña a Harry Belafonte en una grabación

de éste, si bien limitándose a tocar la armónica en un tema. Y es que en un principio más que como guitarrista a Dylan se le veía, en los clubs nocturnos de sus primeras actuaciones, como un buen intérprete de armónica, con aquel modo sincopado de hacerla sonar, más hacia fuera que hacía adentro, a toques que parecían hiatos. En setiembre del mismo año Bob Dylan graba por vez primera en condiciones aunque todavía no sus temas o, en todo caso, canciones de su repertorio; de esta manera su voz aparece en el disco *Three Kings and The Queen*, un álbum en el que también están Victoria Spivey, Big Joe Williams, Lonnie Johnson y Roosevelt Skies. Poco después la armónica de Dylan brilla en un álbum de Carolyn Hester, en tres canciones. Todo esto fue un evidente rodaje para lo que vendría a continuación, es decir las grabaciones de Bob Dylan conteniendo sus propios temas. Lo que, como sabemos, en puridad no ocurriría hasta su segundo disco. Una vez registrado el primero, llamado precisamente *Bob Dylan*, el de Minnesota declaró:

*There was a violent, angry emotion running through me then. I just played guitar and harmonica and sang these songs, and that was it. Mr. Hammond asked me if I wanted to sing any of them again and I said no. I can't see myself singing the same song twice in a row. That's terrible.*  
(Scaduto, 125)

Este Mr. Hammond sería el primer "manager" de Dylan y



el hombre que catapultaría a The Kingston Trio, con Tom Dooley, a los primeros puestos de los "hit parades". Ello supuso en su momento la ascensión comercial del "folk". Después Hammond haría lo propio con Peter, Paul and Mary, especie de "supergrupo" de su creación, y por lo demás intérpretes de canciones dylanianas (y si se me permite una confesión personal de la primera canción de Dylan, "Blowin' In The Wind", que conocí, precisamente a través de sus armonías suavemente endulzadas), y desde luego con Bob Dylan quien, en todo caso, apenas sí vendería ejemplares de su primer disco.

Más adelante la iniciación discográfica de Dylan se vería arrastrada, comercialmente hablando, por la difusión masiva de los discos que habrían de sucederle. Lo que, ciertamente, ya es otra historia.

Como aquella según la cual a Dylan le ofrecieron interpretar en la pantalla a Holden Caulfield, el antihéroe de la novela de J.D. Salinger *Catcher in the Rye*. Por entonces lejos de convertirse en el "long long-seller" que hoy es. Y no solamente en los Estados Unidos donde hace ya años que superó el listón de los quince millones de ejemplares vendidos. Y con tendencia a la alza todavía. Uno de sus compradores, un tal Mark Chapman, la llevaba en el bolsillo de la chaqueta el día que asesinó a John Lennon, amigo que había sido de Bob Dylan. Y es que los destinos de la gente

se cruzan, para luego separarse y volver a reunirse, en fin. En cuanto a la versión española de la novela de Salinger, *El guardián en el centeno*, digamos que también gozó de una difusión considerable. Sobre todo por obra y gracia (y consejo) de los profesores de Ética que en el país son (y ejercen). Lo que no deja de ser llamativo. Porque que una novela de los últimos cuarenta, con un personaje tan alejado, geográfica y sentimentalmente, de nuestra realidad, es algo cuando menos extraño. Independientemente de su incorporación a nuestro esquema escolástico de lecturas obligatorias.

Lo cierto es que el proyecto, si es que alguna vez existió, jamás siguió adelante, lo que no deja de ser una pena. No hubiera estado mal el ver a Bob Dylan personificando a semejante elemento, aunque su edad superase ya en unos cuantos años al personaje de J.D. Salinger, otro carácter, otro tipo extraño, tanto como Dylan ya comenzaba a definirse en esta etapa de iniciación. Cuando, en paralelo con Holden Caulfield, él mismo estaba a punto de convertirse precisamente en el sujeto (por "poeta", por marginal, por músico, en fin) más celebrado en las aulas americanas.

Por obra y gracia, naturalmente, de su segundo disco, *The Freewheelin' Bob Dylan* que comenzó a grabarse el 24 de abril de 1962 y no salió a la venta hasta el 27 de mayo de 1963 (en

### El mundo poético de Bob Dylan

el interín, en agosto del 62, Robert Allen Zimmerman pasó a llamarse legalmente Bob Dylan todo un dato). *The Freewheelin´ Bob Dylan* es un disco excelente y, sobre todo, monográfico, pues al contrario que *Bob Dylan* está compuesto, prácticamente en su totalidad, por un repertorio debido al propio Dylan. Pero es que además *The Freewheelin´ Bob Dylan* supuso el lanzamiento definitivo de Dylan a nivel popular y, por si ello fuera poco, la identificación masiva con una canción, "Blowin´ In The Wind", más que popularizada por el trío Peter, Paul and Mary (y rondando actualmente las cuatrocientas versiones recogidas en grabación "oficial") e incluso hoy ineludible punto de referencia moral. Tanto que el propio papa Juan Pablo II, en la inauguración del Congreso Eucarístico de Bolonia, se permitió, en presencia de Dylan, parafrasear "Blowin´ In The Wind" de la siguiente manera:

*Las cuestiones de vuestra vida están soplando en el viento.  
Pero en el viento que sopla, y en la voz del espíritu, y no  
en el viento que todo lo dispersa en los torbellinos de la  
nada. (El País, 30/ 9/1997).*

La noche del 12 de abril de 1963 Dylan da su primer gran concierto en el Town Hall neoyorquino. Para Eric Andersen aquello fue:

*Like the first Woodstock, happening back then. The old left, the new left, college singers, everyone started singing the vibes. (Scaduto, 161)*

Muy llamativa, en su brevedad y aun en su economía expresiva, esta descripción de Eric Andersen de un acto lleno de gente dispuesta a satisfacer sus expectativas políticas con un recién llegado que, en todo caso, no quería adscripción ideológica alguna, como enseguida se vería, siendo la suya una toma de postura obligada por las circunstancias conceptuales que se debían al tipo de expresión, el "folk", de momento, escogido.

El concierto del Town Hall finalizó con Dylan recitando *Last Thoughts on Woody Guthrie*, un hecho significativo de que para Dylan música y poesía tenían que estar unidas, juntas o independientes pero unidas. Vendría después un intento de cantar en el Ed Sullivan Show, un paso adelante en la difusión de un cantante que se pretendía promover a lo largo y ancho de los Estados Unidos. Sin embargo el intento resultó abortado por la negativa de los promotores del "show", uno de los más populares de su país, a permitirle interpretar "Talkin' John Birch Society Blues", acerada sátira de un grupo de extrema derecha hoy totalmente olvidado si no fuera por la popularidad que le dio (sigue haciéndolo, ya se ve) el tema escrito por Dylan sobre tan estrafalario grupúsculo. Ante la censura de la CBS, propietaria de la cadena televisiva que se ocupaba del Ed Sullivan Show, Dylan

abandonó el plató sin cantar. En todo caso, conscientes de lo problemática que resultaba la canción, Dylan y sus asesores consideraron procedente no incluirla en *The Freewheelin´ Bob Dylan*.

A finales de julio de 1963 Dylan participa en el Newport Folk Festival donde es jaleado por algún medio de comunicación como "the crown prince of folk music". Este festival multitudinario se cerró con la interpretación masiva, atención a los gorgoritos de soprano en celo que emite Joan Baez, comiéndose por momentos a los demás participantes en la masa coral del escenario, en "Blowin´ in the Wind" y "We Shall Overcome". Sin embargo en Newport surgen los primeros síntomas de paranoia por parte de Dylan, una especie de pánico cerval a ser convertido en líder de multitudes, lo que lo hace refugiarse en un humor ácido y autodefensivo que habrá de ser elemento básico en gran parte de su obra posterior. El humor como elemento de defensa ante un mundo hostil, y no sólo el que se hallaba enfrente sino igualmente al lado de un individuo muy fuerte, desde el punto de vista artístico, pero considerablemente frágil a la hora de tomar un liderazgo para el que no sólo no estaba dotado sino en absoluto deseoso de ejercerlo.

En agosto del mismo año 1963 Dylan participa, junto con Joan Baez, Odetta, Peter, Paul and Mary, Mahalia Jackson y Harry

Belafonte, entre otros, en la "Marcha sobre Washington" para apoyar el movimiento de los derechos civiles. En esta ocasión Bob Dylan interpretó "Only a Pawn in Their Game". A finales de setiembre y principios de octubre de 1963 Bob Dylan graba un tercer álbum *The Times They´re A´ Changin´*, cuando el segundo ya había vendido cien mil ejemplares y estaba en camino de duplicar la cifra. Este disco, con portada desoladora, con un primer plano de Dylan entre perplejo y desmejorado, y sin embargo en plena apoteosis creativa como confirma el interior del vinilo, hace patentes los "head changes" que el de Duluth venía anunciando. Y por seguir a Anthony Scaduto: *In the songs about personal relationships that would point the way to Dylan´s future work* (Scaduto, 180)

Esto sin olvidar su primera estancia inglesa, ocurrida entre finales de 1962 y 1963, y en la que Dylan tuvo ocasión de relacionarse con la atmósfera "folk" británica. Con gente como Nigel Denver o Dave Davenport, o con Martin Carthy, quien ha llegado a atribuir las "novedades" del tercer disco de Dylan a lo aprendido, con sus maneras de esponja, en Londres. Pues a partir de entonces: *...there´s an enormous difference in the way he´s singing, in the sort of tunes he´s singing, the way he´s putting words together...* (Heylin, 61)

El álbum tiene un remate preciso en "Restless Farewell",

especie de testamento de la primera etapa dylaniana, la que estaba a punto de cierre por liquidación (por autoliquidación de su artífice). Y no porque esta primera etapa no fuese un éxito comercial, que sí, pues como se señala en el interesante libro, de procedencia gala y colectiva, *Dylan*:

*The Times They Are A ´Changin ´ grimpe dans les charts des USA. Les gosses turbulents des banlieus rejoignent les folkies appliqués dans l ´identification aux héros du disque puisqu ´ils sentent tous que Hattie Carroll et Hollis Brown sont des leurs. Et que les refrains du titre sortent comme de leur proper bouche. (Ducrau et alii, 94)*

En esta época Dylan al decir del testimonio generalizado de quienes lo rodeaban no hacía sino experimentar con drogas "mind-expanders" como ácidos y hongos. En palabras suyas "I ´m pro chemistry" (Scaduto, 18) (Sobre la experiencia de Dylan con las drogas véase la entrevista que sostuvo en noviembre de 1969 con Jan Wenner para la revista *Rolling Stone*. (Cott, 148))

El 22 de noviembre de 1963 John Fitzgerald Kennedy es asesinado en Dallas. El hecho impresiona profundamente a Dylan, y no sólo en su condición individual sino también en ese papel de líder "in pectore" que habiéndosele sido otorgado le hacía temer seriamente por su propia vida en un país donde no es nada difícil conseguir un arma y que, por si ello fuera poco, vivía por entonces un contexto especialmente conflictivo. Dylan contempla en directo la retransmisión del funeral kennedyano, apagando el sonido de

la televisión, y substituyendo su sonido por el del "Requiem" de Berlioz, que pone una y otra vez. En todo caso y de manera coherente con lo antes señalado parece que la reacción de Bob Dylan fue de miedo. De miedo a que le pudiera suceder algo semejante al magnicidio que acababa de producirse. Ello no haría sino precipitar su particular reacción temática, provocando un giro radical en los textos que a partir de ahora escribirá. Tampoco necesariamente escapistas, la buena literatura jamás lo es, pero sí alejados de aquella visceralidad terrenal que se palpa en el primer Dylan, el que se nutre y vivifica en una beligerancia, tendencia o compromiso con los demás que es, por cierto, literatura igualmente considerable.

De entrada, y esto ya en el terreno meramente personal, tiene una extraña reacción al recibir, el 13 de diciembre del mismo año, el Tom Paine Award que le había concedido el Emergency Liberties Committee e indicar ante un estupefacto, primero, después airado auditorio, que en el presunto asesino de John Fitzgerald Kennedy, Lee Harvey Oswald, había visto algo de sí mismo. Pero dejemos que sea Bob Spitz, reconocido y reconocible (y polémico) biógrafo de Dylan quien narre lo ocurrido ese día cuando, después de pronunciar un discurso en línea, digamos, humorista el de Duluth dijo:



El mundo poético de Bob Dylan

*I'll stand up and to get uncompromisable about it -which I have to be honest... I just got to be, Bob fumfered, as I got to admit that the man who shot President Kennedy, Lee Oswald...I don't know exactly where...what he thought he was doing, but I got to admit that I, too -I saw some of myself in him. (Spitz, 242)*

El público presente en la sala, gente de izquierda mayoritariamente, comprometida en defensa de los principios que habían creído ver en aquel muchacho que había hecho hasta entonces una canción beligerante o de tendencia, prorrumpió en muestras de desaprobación concretadas en abucheos. Ante lo que Dylan replicó tomando de nuevo el micrófono: *You can boo, Bob snarls, but booing's got nothing to do with it. It's a -I just, ah- I've got to tell you, man, it's Bill of Rights, it's free speech, and...(Spitz, 242)*. Y ahí terminó, por parte de Dylan, la ceremonia de entrega del Tom Paine Award, dejando en el auditorio la penosa impresión de haber presenciado un acto bufo por parte de quien ya no podría representar, canoramente, las esperanzas políticas de toda una generación.

Muchos años después, en el concierto del trigésimo aniversario de su debú artístico, Dylan probablemente retrocedió anímicamente en el tiempo cuando el público abucheó con crueldad, impidiendo que cantase, a la impulsiva irlandesa Sinead O'Connor, quien días antes había destrozado públicamente un

retrato de Juan Pablo II. Con una furia ciertamente irlandesa, es decir, la de un país temperamental pero -además- en donde las jerarquías católicas campan por sus respetos aprovechando el tirón independentista que supuso la represión del catolicismo durante la dominación británica. De ahí que Sinead, educada católica en un orfanato (y échenle hilo a la cometa de la acumulación de circunstancias), se ensañase en el retrato del entonces papa reinante. Lo que se tradujo para ella en el abucheo de una parte importante del público que llenaba el Madison Square Garden aquel 16 de octubre de 1992. Hecho ante el cual, el maltrato sonoro y generalizado a O'Connor en su propio concierto, Dylan no tomó en absoluto partido.

En febrero del 64 Dylan encuentra a Carl Sandburg en Flat Rock, Carolina del Norte, su residencia habitual. Ciertamente que el autor de *Good morning, America*, tenía ya una edad muy avanzada (había nacido en 1878 y le restaban solamente tres años de vida), de manera que no parece que su capacidad de entusiasmo fuese nada del otro mundo. Así y todo el encuentro fue sumamente decepcionante para Dylan, puesto que Carl Sandburg, amable al fin y al cabo, no parecía conocer al cantautor de Duluth, lo que supuso para éste una cierta humillación. Bob Spitz describe con espléndida economía expresiva parte del encuentro:

El mundo poético de Bob Dylan

*So Bob tried another angle: the colleague approach. Catching Sandburg's eye he said, "I, too, am a poet," as if that'd capture his host's heart, but the old man would have none of it. He promised Bob and Paul that he'd listen to their albums, then promptly took his leave. (Spitz, 25).*

Paul no es otro que Paul Clayton, "folksinger" y folklorista, compañero de Dylan en este viaje que habría de llevarlos a Carolina del Norte. Clayton era por entonces pareja de Carla Rotolo, hermana de Suze, sin embargo en el mundillo "folk" se hablaba de que el centro de su parcialidad amorosa no era otro que el propio Dylan. Quien se habría inspirado en un tema claytoniano para componer su "Don't think twice, it's all right", lo que terminó siendo motivo de querellas entre sus respectivas editoras. Paul Clayton, quien había nacido en 1931, se quitó la vida en 1967.

En marzo de 1964 Bob Dylan rompe definitivamente con Suze Rotolo, muerta en febrero de 2011, y autora del libro *A Freewheelin' Time. A Memoir of Greenwich Village in the Sixties*, ya para siempre la chica de la portada de *The Freewheelin' Bob Dylan*, lo que será contado en "Ballad In Plain D". Una canción cargada de veneno para Carla, la hermana entrometida (dijeron algunos) y controladora (sostuvieron otros):

*Of the two sisters, I loved the young  
With sensitive instincts, she was the creative one  
The constant scapegoat, she was easily undone  
By the jealousy of others around  
For her parasite sister, I had no respect  
Bound by her boredom, her pride to protect  
Countless visions of the other she 'd reflect  
As a crutch for her scenes and her society. (Dylan, 1994,  
213)*

En mayo de 1964 Dylan viaja a Gran Bretaña para una gira de conciertos. Allí alternará con The Beatles, The Rolling Stones y Eric Burdon, quien por entonces, al frente (vocalmente, que el alma del grupo no era otro que el organista Alan Price) del grupo The Animals, de Newcastle, quienes por entonces revolucionaban los "charts" con "The House of the Rising Sun", lo que impresiona a Dylan, haciéndole ver que, al cabo, la música moderna está haciendo la vuelta atrás hacia sus orígenes. También que la combinación, altamente explosiva, entre el "rock" y el "folk" es posible. Y resulta sintomático que The Animals realizaran semejante fusión a partir de una canción ya versionada, bien que en su caso en clave "folk" por el propio Bob Dylan, a partir de un arreglo tomado prestado a Dave Van Ronk, aunque con la liberalidad con la que siempre funcionó el de Duluth a la hora de este tipo de préstamos. A ello debemos añadirle el deseo de Dylan de abandonar la canción política, en parte por el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, pero no solamente esto sino para

comprobar que las condiciones estaban dadas, o el terreno bien abonado, para la grabación de *Another Side of Bob Dylan*, álbum de título bien significativo.

*Another Side of Bob Dylan*, grabado en una sola sesión, el 9 de junio de 1964, dato que demuestra, aparte del espíritu austero de Columbia, las posibilidades del cantautor que nos ocupa, un todoterreno, un elemento con una vocación artística a prueba de bomba, y dueño de un ansia de difusión asombrosa supuso la aparición de un Bob Dylan baladista pero electrificado, y sin duda electrizante, que cantaba unas canciones rabiosamente personales con las que apuntar a una colectividad que también ahora habría de identificarse con ellas. Aunque alguna de ellas, "Ballad in Plain D", ya se dijo, fuese tan críptica que solamente los que se hallaban cerca de Bob Dylan en esa época serían capaces de analizarla y entenderla. Porque otra de las joyas del disco, "It Ain't Me, Babe", con su inefable:

*But it ain't me, babe*

*No, no, no, it ain't me, babe*

*It ain't me you're lookin for babe* (Dylan, 1994, 215)

estaba al alcance de todos los públicos, también de las posibilidades de identificación con alguien que, cantándole las cuarenta, se dirige a su pareja diciéndole que se había equivocado de persona.

Es decir que Dylan, ya todo un zorro, sabía como dirigirse a la gente, hacerla suya, envolverla en sus redes de marinero de altura, aunque utilizase algo más (mucho más) que el consabido “chico quiere a chica”, “chica quiere a chico”, “chica deja a chico” o viceversa. Y aun así los oyentes que entraban al anzuelo dylaniano venían precisamente de ese lenguaje, ese era justamente su código, el aprendido a través del ya amplísimo repertorio del “rock” que comenzaba a derivar hacia la causa “pop”, esas dos razones básicas del sentimiento musical que nutría los “hit parades” de la época, por los que ya trepaban las canciones de Bob Dylan. Aunque este, voraz, insaciable, quisiese todavía más y más. Y ahí comenzaba a mostrarse el “nuevo” Dylan. El que estaba a punto de llegar, enraizado (en el “folk”) pero a su vez enraizándose (en ese invento del “folk-rock”, padre o madre de tantas fusiones como habrían de venir después, en el “melting pot” tan activo que es la base y cimiento de la música, de todas). Y ese Dylan tan novedoso es el que estaba comenzando a cantar en sus directos, para perplejidad de algunos auditorios, los más puristas, para regocijo de otros, aquellos más revolucionados (o aun revolucionarios; en el arte lo que no se mueve es pura reacción aunque pueda ser, en alguno de los casos, reacción bellísima), canciones como “Gates of Eden”, “It’s All Right Ma (I’m Only Bleeding)”, y -sobre todo- “Mr. Tambourine Man”, temas auténticamente innovadores en la vía introspectiva

que Bob Dylan se estaba autoimponiendo (e imponiendo).

*Bringing It All Back Home*, con su icónica portada, con espléndida fotografía de Daniel Kramer, introduce además de Dylan a Sally Grossman, esposa del "manager" del artista, Albert Grossman, vestida de rojo y sosteniendo en su mano derecha (el brazo extendido hacia lo alto) un cigarrillo medio consumido. Hay en su languidez, de mujer delgada, una cierta perplejidad perversa, borrosa dentro de la ceremonia de confusión que el conjunto presenta. Y en el que se muestra Bob Dylan en un primer plano que afila aun más su rostro aguileño. Al fondo, bajo la repisa de la chimenea, medio aparece la portada de *Another Side of Bob Dylan*, como ya hemos visto disco fronterizo entre el Dylan anterior y este que ahora comienza a mostrar unas garras decididamente afiladas, tan aquilinas como el rostro de esa ave de presa (y de paso) que es el cantautor de Duluth, dispuesto a comerse el mundo, el discográfico sin duda pero también el otro. En todo caso esta portada, con toda su parafernalia y aparato escénico simboliza un conglomerado de intenciones cuando no de actitudes por parte del joven pero ya maduro zorro.

*Bringing It All Back Home*, en fin, aparece en marzo de 1965 y supone, definitivamente, la vuelta de tuerca dylaniana a un repertorio que, al menos para él, se había quedado añejo. De momento, naturalmente. Que el tiempo habría de obligar a Dylan

a recuperar viejas canciones para nuevos conciertos. Sin embargo ahora Dylan aparecía dispuesto a la revolución, que no a la renovación. Sólo que esta revolución dylaniana tiene muy poco de política, si prescindimos del viejo principio de que todo es política, incluso el hecho de desdeñarla aparentemente (y ya vimos como Bob Dylan se echó a un lado del escenario político por causa, al menos en parte, del magnicidio de Dallas). *Bringing It All Back Home* es, empezando ya por el título, una carga de profundidad introspectiva, que si bien divorcia a Dylan de su público original, los más puristas, le atrajo la confianza de quienes querían ver hasta qué punto una canción, un conjunto de ellas, era capaz de reflejar lo inmediato. Aunque eso tan inmediato perdiese enseguida el rango de anecdótico para transformarse en categoría. Algo que está solamente al alcance de un artista integral, como lo es Bob Dylan, tan completo como “juguetón”, capaz de desarmar o desarticular su artefacto para volver a construirlo, haciendo de él soberbia pieza de colección. Así que pasen los años, como aquellos sucedidos desde la aparición de la obra maestra que es *Bringing It All Back Home* hasta hoy.

A tono con el nuevo y amplio público recolectado con este viraje que, en todo caso, no desmentía las esencias primigenias de Bob Dylan, este comenzó vendiendo miles de ejemplares de *Bringing It All Back Home* a la semana, al tiempo que el disco sencillo de “Like a Rolling Stone” sonaba en casi todas las emisoras



### *El mundo poético de Bob Dylan*

de radio (excepto, como es natural, en aquellas dedicadas exclusivamente a transmitir música genérica) pero, y ahí la novedad en lo referido a las canciones de Dylan, también en aquellas que emitían música para preadolescentes. Dígase ya que con el tiempo "Like a Rolling Stone" se ha convertido en una especie de himno, y por supuesto en la canción emblemática de Bob Dylan. Tanto que es muy probable que así que pasen cien años, o doscientos, los melómanos de entonces asociarán este tema a aquel individuo de Duluth (Minnesota) que dio en poner patas arriba el mundo de la canción ligera acercando a él algo que habiendo sido folklore (a veces "rancio", pero siempre puesto al día) terminó electrificándolo, con el mismo misterioso afán con que Thomas Alva Edison había buscado (y encontrado) la bombilla. Como la que aparece en el lenguaje de los "comics", en el clásico bocadillo o "bubble", a modo de un rotundo ¡eureka! El que Bob Dylan exclamó, o más probablemente pensó, al encontrar esa fórmula tan magistral, como de difícil reiteración, que llevaría un tema como el de "Like a Rolling Stone", la historia de una muchacha un tanto desafortunada que pasó un día ante el de Duluth, sin dejar más huella que el de esta canción, a convertirse en himno generacional y, por supuesto, de muchos de los dylanólogos y dylanófilos y aun dylanitas que en el mundo son (o somos). Por cierto que algo parecido, salvando tiempos y distancias, hizo Don Francisco de Quevedo y Villegas, cuando

escribió ese maravilloso soneto, que nada entre los escollos de las anáforas y los sargazos de las hipérboles, *Érase un hombre a una nariz pegado*. Un poema que jamás tuvo a Gongora como destinatario, por más que en ello se empeñen ciertos maestrillos, sino a un sacerdote manchego que pasó un día, con su apéndice respetable, ante el cojitranco genial. Y de ahí ese individuo pegado a su nariz, y no a la inversa como dice la lógica, la de toda la vida y la poética. Esta última la de Federico García Lorca, cuando sentencia que “el barco sobre la mar y el caballo en la montaña”. Por ejemplo.

Así las cosas Dylan aparece el 25 de julio de ese año en el Newport Folk Festival. Con una actuación que supuso una cruz, con madera de abucheos, para el cantautor que nos ocupa. El que la cruz fuese voluntariamente buscada en parte no excluye su importancia. Bien es cierto que el efecto calvario fue amortiguado parcialmente por la interpretación final de “It´s All Over Now, Baby Blue” y “Mr. Tambourine Man”, canciones que el consabido sector purista de los “folkies” acogió como propias. Lo cierto es que el conflicto, no exactamente generacional, estaba bien marcado. Y tan bien balizado parecía, y tanto semejaba gustarle al encargado de señalizarlo, que para completar la jugada que supuso la introducción comercial de Bob Dylan en el rock ácido, este vuelve a atacar seis meses después de *Bringing It All Back Home* con *Highway 61 Revisited*.

Ahora el punto de inflexión, título genérico del "long-play" y de una de las canciones que en él se hallan, no es otro que la mítica Autopista 61, donde se cruzan tantos sueños, baldíos o pletóricos, de un país marcado, precisamente, por sus "thruways", también por sus "highways", y esos continuos ir y venir que son la obra y la vida dylanianas. Donde si hay algo que marca y condiciona a su hacedor y protagonista es un sentimiento "on the road", decisivo en todo caso para los nativos de un país joven, que se hizo en tanto que rodaba, en paralelo con el avance del ferrocarril, pero también en carromatos o diligencias, en dirección oeste. Y *On the road* es, por cierto, el título de un libro clave en el progreso de la literatura norteamericana moderna. Y aunque no consta que Jack Kerouac hubiese influido decisivamente en el devenir dylaniano sí se puede decir, sin ningún género de dudas, que la "actitud" kerouaquiana, y la de sus comilitones generacionales, tuvo que ver con la adopción de ciertos rasgos por parte de Bob Dylan.

Y no es casualidad que Dylan aparezca (en la sección "Other fellow travelers", con "Blowin' in the Wind", "The Times They're A-Changin'", "A Hard Rain's A-Gonna Fall" y un fragmento de *Tarantula*) en el libro editado por Ann Charters, *The Portable Beat Reader*. En compañía de toda la pléyade "beat", y por supuesto de aquellos "compañeros de viaje" que como él pudieran

ser dignos de ser considerados en los alrededores de tan excelsa generación. Donde se enmarca Allen Ginsberg, amigo y cofrade de Dylan, quien acabaría participando en la "Rolling Thunder Revue", otoño de 1975, primavera de 1976, vigorosísima gira de la que existe crónica, razón y aun argumento de la mano de Sam Shepard, involucrado también en ella.

*Highway 61 Revisited* supone uno de los álbumes más memorables de la historia del "rock and roll" y un conjunto excepcional de canciones de las que ninguna desmerece dentro de la totalidad. De "Like a Rolling Stone", como ya queda dicho, con el tiempo y a pesar de lo particular de su letra, esencia hímica de los conciertos de Bob Dylan, a "Just Like Tom Thumb's Blues", pasando por "From a Buick 6", *Highway 61 Revisited* no tiene, esta es la verdad, desperdicio ninguno. De este disco podríamos decir como Brassens de la dama de su "Rien á jeter":

*Tout est bon chez elle, y a rien á jeter,  
Sur l'île déserte il faut tout emporter.* (Brassens, 178)

Georges Brassens, que lejos y sin embargo qué cerca (como en Daniel Viglietti) de Bob Dylan. Desconocemos, que yo sepa, que opinaba el uno del otro. También si Dylan conocía a Brassens, este al americano muy probablemente. Pero sostengo que el primer Dylan y Brassens tienen mucho puntos en común, y no sólo por lo austero de su presencia musical. No tan primaria en

Brassens como algunos piensan. Ocorre que después Dylan se complicó la existencia, musical y humanamente también, y de pasó hizo más (gozosamente) difícil la nuestra. Georges Brassens se mantuvo en idéntica (y maravillosa) tesitura todo el tiempo. Y nosotros con él.

Así las cosas, y las grabaciones, parecía que Bob Dylan se hallaba en un camino sin retorno, el que lo iba a llevar a su obra cumbre hasta hoy (cuando ya parece que Dylan dudosamente va a hacer nada que vaya mucho más allá de lo ya hecho, hecha la salvedad de que decir esto de Bob Dylan ya es decir mucho); me refiero, por supuesto, a *Blonde on Blonde*, el final de la trilogía "ácida" de Dylan (*The Basement Tapes* aparte, siendo como es éste disco complementario de los tres anteriores, es decir, la famosa trilogía, pero en puridad, por las circunstancias en que fue compuesto, algo radicalmente diferente del trío central, de oros podríamos decir, en la obra dylaniana) y uno de los puntos álgidos de la historia del "rock".

Para mí, y esta es una visión o lectura radicalmente personal, *Blonde on Blonde*, grabado entre octubre de 1965 y marzo de 1966, con tiempo para que Dylan y Sara Lowndes se casasen en noviembre, a la venta el 16 de mayo de 1966, es una de las tres patas sobre las que se alza el trípode esencial del "rock" de los sesenta o, lo que es o mismo, del "rock" de siempre. Las otras dos extremidades serían *Sargeant Pepper's Lonely*

*Club Hearts Club Band* de The Beatles y *Exile on Main Street*, de The Rolling Stones. *Blonde on Blonde*, acrónimo de Bob según algunos, contiene además (y vuelvo a la subjetividad) la mejor canción de Bob Dylan: "Visions of Johanna". Juicio que comparto con Anthony Scaduto: *Certainly Dylan's most beautiful song, Visions of Johanna, may have been written for Joan Baez* (Scaduto, 280)

Por cierto que Joan Baez ocupó un puesto importante en la vida de Bob Dylan a lo largo de estos años, sin embargo con la discreción necesaria para que ello no terminase arruinando su carrera artística, tan errática como para que entre sus grabaciones figure la de "De colores", una canción tan de cursillistas, y no de verano, precisamente, que asombra oírla en boca de quien cantara, con dulzura radical, a Sacco y Vanzetti. La relación tampoco echaría abajo, ya se ve, la de Dylan. En todo caso parecía imposible que el rey y la reina del "folk", como se les llamó en su momento, pudieran estar juntos demasiado tiempo sin llegar a interferirse. Máxime cuando Bob Dylan, al pasarse al "rock and roll", se estaba autodestronando del probablemente nunca querido y peligroso, por castrador de su voluntad, reinado.

Baez siguió adelante, ya en solitario, en la senda del "folk" más o menos puro para más adelante realizar alguna incursión, pongamos, intermitente, en la línea del "folk-rock". Pero Dylan

por entonces viajaba, si no muchas millas adelante si bastantes millas más arriba, en el amplio sentido de la expresión, que Joan Baez. Sea como fuere esta quedará en la biografía dylaniana cuando menos como inspiradora (probablemente no deseada) de la mejor canción de Bob Dylan. O no.

La época ácida de Dylan terminó con el "tour" mundial de ese año de 1966, que finalizó abruptamente para él el 29 de julio cuando sufrió un grave accidente de motocicleta que lo envió directamente al hospital con varias vértebras rotas. De vuelta a su casa de Woodstock, y durante los largos meses de convalecencia, Dylan reflexionó, también artísticamente hablando, sobre su trayectoria. Un retiro, una "solitude" que jamás llegaría a "loneliness", que suponemos cubierta, tal vez compulsivamente, por la lectura de libros religiosos, básicamente la Biblia, que habrían de iluminar esa "vita nuova" que el de Duluth se disponía a hacer suya. Consecuentemente de ella saldrían nuevos caminos, iniciados por ese disco tan "diferente" en el recorrido dylaniano que se llama *John Wesley Harding*. Vuelta de tuerca en un camino muy irregular, lleno de momentos gloriosos, de acordes y muy pocos desacordes y aun desacuerdos, como el planteado por este caminante. Quien de vuelta de su particular calvario, y de haberle visto la cara a la que no tiene solución, optaba por una huida hacia adelante en lo humano y, para lo que aquí nos interesa, en el concepto y en la música que lo acompañaba. Pero como diría





Rudyard Kipling, "that is another story", y como tal necesita otro lugar para ser contada.

***LETRAS Y POEMAS***



¿Dónde termina el letrista y dónde empieza el poeta?  
¿Daremos por válida la tesis según la cual una letra y un poema difieren esencialmente en que la primera está prevista para dos o tres minutos de interpretación y el segundo no tiene límite temporal alguno? ¿Hasta qué punto resultan hueros todos los textos que fueron pensados para que su soporte musical les diese la oportuna vaselina para no dañar el oído de quien los escucha? ¿Es oro todo lo que reluce en el mundo conceptual de los - digamos- cantautores? ¿Son estos esos poetas “terrenales”, al alcance de todas las sensibilidades, incluso las más planas tal como se nos pretende hacer creer? ¿Es lícito que Joan Manuel Serrat, por ejemplo, incorpore versos suyos a un poema de Antonio Machado haciendo que el famoso “Caminante” se fusione con una letra serratiana de lo más pedestre sin que los herederos machadianos, o quien velase en ese momento por la pureza de su poesía, dijese ni pío?

Porque si hablamos hoy de textos “populares” está claro que tendremos que usar como referencia el mundo de aquellos

que, con el tiempo, han tomado el testigo de los arcaicos trovadores, quienes -por cierto- sí que escribían poemas para ser cantados, y no hay que ir muy lejos para encontrar entre nosotros a quienes, subidos en la cauda del cometa provenzal, dieron muestras sublimes de poesía (y también de música, y esa es la razón de que hayan llegado hasta nosotros, pues en la fusión de ambos elementos es donde, tal vez, se encuentra la excelencia de cierto tipo de arte).

Y, dentro del contexto medieval, me refiero a Martín Codax, por ejemplo, autor de siete cantigas de las cuales seis son moderadamente inseparables del soporte musical que las acompaña, o del Rey Alfonso X, más conocido (y con razón) por "El Sabio", escasamente bélico, con el poco avanzó la Reconquista, pero extremadamente culto y amante de la poesía, tan familiares a los melómanos como a los simples degustadores de poesía. Martín Codax debió de ser un cantautor "avant la lettre". Como sin casi ninguna duda también lo fueron Mendiño o Fernando Esquío, y sus poemas, además de en las propias, cayeron en manos y voces de juglares que ayudaron a su difusión. Del mismo modo que muchas de las canciones de Bob Dylan, sobre todo las de la primera época, para seguir en la materia que nos ocupa, no solamente conocieron la versión de quien las escribiera sino que se hicieron pasto de múltiples intérpretes, de Peter, Paul and Mary o Joan Baez en adelante. "Blowin' in the Wind", sobre

todo, hasta el extremo de ocupar el quinto lugar en el "hit-parade" de los temas más versionados de todos los tiempos (el primero, "Yesterday", y el segundo "Georgia on my Mind"). La canción dylaniana, ya se dijo, ocupa también lugar en las eucaristías de los templos españoles, Concretamente en el *Ofertorio*: "Por este mundo que Cristo nos da/ hacemos la ofrenda del pan./ El pan de nuestro trabajo sin fin/ y el vino de nuestro cantar." Lo que nos habla de la versatilidad de una canción que igual sirve para un roto que para un descosido, basada en una vieja melodía o canto de esclavos: "No More Auction Block". Desde ahí hasta hoy "Blowin' in the Wind" ha conocido más de trescientas versiones, alguna magistral, así la de Neil Young, otras prescindibles, la de Trini Lopez, por ejemplo, quien también se atrevió con "If I Had a Hammer", de Pete Seeger, y otras tan indignas que merecen pasar al sumidero de la historia de la canción ligera.

El *Cantar del Mío Cid*, por ejemplo y puestos a citar una obra "completa", fue escrito para ser cantado, en época (no se olvide) bélica y que a falta de otros medios de información necesitaba de canales comunicativos como los que la canción suministraba, y el famoso manuscrito de Pero Abad, conservado en la Biblioteca Nacional, muy probablemente llegó hasta nosotros en tanto que apunte o recordatorio que el citado juglar utilizaba en sus actuaciones.

El que las noticias se transmitiesen de semejante manera, es decir oralmente y con soporte de melodías “ad hoc”, no fue exclusivo de aquellos tiempos. Siglos después y en las plazas públicos nuevos juglares, muchas veces invidentes, serían los encargados de informar, por medio de maneras normalmente arromanzadas, al pueblo soberano de acontecidos, la mayor de las veces cruentos, conocidos hasta el día de hoy como sucesos. Aquellos ciegos llevaban como ayudantes unos muchachos, a modo de lazarillos, que iban señalando en un tablero groseramente ilustrado aquello que su mentor exponía cantando. Si se me permite el testimonio personal contaré que en el Ferrol de los años cincuenta, siendo yo un niño, alcancé a ver a uno de aquellos invidentes cantando con el consabido sonsonete de “Miren, señores, qué historia” o “En la provincia de Lugo”, sucesos muy truculentos que el personal escuchaba francamente aterrado. Claro es que el relator de asunto tan luctuoso ya no llevaba un mozalbete para ir punteando su historia sino alguien que, finalizada la melopea, vendía ésta impresa en papeles de colores. Compré alguno de ellos y desgraciadamente los he perdido entre viajes y mudanzas. Una pena, desde luego.

Volviendo al término cantautor, tan mal utilizado en múltiples ocasiones como ya dejé dicho, por ser utilizado como “joker” o comodín, y vuelvo al punto de partida, es tan amplio (en principio recoge a quienes interpretan canciones de su autoría,

jamás, por cierto, a quienes se limitan, desde la limitación de la pereza, tal vez, a musicar en batería poemas de poetas conocidos y reconocibles) que equivale a un auténtico cajón de sastre. En el que irían gente de lo más dispar, del Dúo Dinámico a José Luis Perales, pasando por Domenico Modugno o Nuno da Camara Pereira, por lo que desde este momento convendrá matizarlo o cubrirlo con un cobertor "ad hoc" para evitar sofocones, equívocos o malentendidos, que la historia de la música popular está, por definición, frecuentada por gente de todos los pelajes, quienes -al no serles pedido salvoconducto alguno- pueden ir de lo sublime a lo ridículo. Y en este último apartado podrían ingresar algunos de los (mal) llamados cantautores.

Ante lo cual tan sólo se me ocurre intentar una definición de la cantautoría andante, dando validez semejante apartado solamente para aquellos que escriben la letra y la música de los temas por ellos interpretados, o cedidos a otros para que los lleven adelante (en cuyo caso al rango de cantautor cabría incorporar el de autor a secas). Ah, pero no basta con eso, pues parece que lo oportuno sería exigir un mínimo de seriedad a las canciones escritas por los llamados cantautores. Quiero decir que Luis Aguilé o Palito Ortega, por ejemplo, no podrían encajar en mar tan proceloso. Pero no porque sus temas rocen normalmente lo festivo, Quevedo es humorista muchas veces pero su humor posee una innegable calidad literaria, sino por la maldad intrínseca



que suelen incorporar las canciones diseñadas por estos dos cantores. Argentinos, por cierto. Como también lo son, o fueron, Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, José Larralde y muchos otros que sí dieron en el clavo a la hora de insuflarle a la melodía un sentimiento poético que hiciese conmoverse por partida doble a sus destinatarios.

Luego está la circunstancia de que, si nos atenemos al canon o molde cantautoril, Jim Morrison, por ejemplo, en tanto que líder de un grupo o banda de "rock" no encajaría en la casilla, y sin embargo Jim Morrison era un más que estimable poeta: "Waiting for the Sun" o "Light my Fire" servirían de ejemplo. Lástima que el tiempo, también aquel tomado en planear meticulosamente su autodestrucción, no permitiera que Morrison llegara a cuajar todo aquello cuanto prometía. Del cantante enterrado en París, en Père Lachaise, en tumba tan visitada que el propio cementerio ha puesto en torno a ella guardias de seguridad, básicamente para que los "mourners" de Morrison no devasten las lápidas de las fosas vecinas, del mítico líder de The Doors ("doors" de la percepción, siguiendo a William Blake, a quien asimismo siguió Aldoux Huxley, cada vez más olvidado pero patrón en cierta manera de la sicodelia) circulan libros recopilatorios de sus "poemas" y "canciones", aparte -desde luego- de la cobertura musical que les dio difusión amplísima.

A las canciones, no desde luego a los llamados poemas

(Luis Eduardo Aute, Leonard Cohen o, en los últimos años, Joaquín Sabina practicante de testaruda y no excesivamente brillante sonetería, parece que deslindan ambos terrenos al publicar por separado letras y versos) que, pues quedaron sin música, hubieron de limitarse a disfrutar de vida autónoma. Y -en todo caso- sin garantizarle a su autor puesto alguno en el mundo poético. O eso parece tantos años después de aquella muerte, veraniega y parisina, que engrandeció -¡y de qué manera!- la leyenda de Jim Morrison.

Quien se quedó sin mostrar su validez poética más allá de aquella inspiración contenida en las letras que esbozó para The Doors. Donde sí se vislumbra ese aliento poético es en Patti Smith, intérprete de sus poemas en directo, sin acompañamiento musical alguno, y quien aun siendo "rocker" suele englobarse en la cantautoría al uso.

Y seguramente John Lennon, otro artista que circuló por una vida tan intensa tan breve (bien que su muerte ni siquiera puede englobarse en aquellas de alguna manera buscadas, así las de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Brian Jones, Keith Moon, el propio Jim Morrison, Elvis Presley o, recientemente, Amy Winehouse) hubiera sido un escritor de consideración de no haberse embarcado en el mundillo del "rock", ése que tiene unas claves demasiado directas como para que la opinión general (o la especializada)

hubiesen dado al de Liverpool beligerancia o cuartelillo literarios.

Y el caso es que el miembro más inconformista de The Beatles, aquel que de puro tener las ideas más claras aparentaba tenerlas más confusas, tenía categoría escritora. Y basta con leer *A Spaniard In the Works* para ver de qué -excelente- pie cojeaba en términos estrictamente literarios. Un libro heterogéneo y caprichoso, proteico y misceláneo, desbordante de talento y aun de sentido del humor. Un poco como John Winston Lennon era y otro poco como hubiese podido llegar a ser de no mediar en su camino el arma asesina de Mark Chapman, el sujeto que proclamaba estar enamorado de Jodie Foster, y llevaba en el bolsillo de su tabardo del día aquel, terrible, un ejemplar de *The Catcher in the Rye*. Y el tal Chapman quería ser famoso para que la Foster supiese de quien se trataba. Y lo malo es que no consigo olvidar su nombre, como me pasa con el de Eróstrato, otro que quería gozar de su momento de gloria, de sus minutos de televisión.

De la lucidez intelectual de John Lennon da prueba la larga conversación que mantuvo con Jan Wenner para *Rolling Stone*, recuperada en *John Lennon Remembers*, título de revista emparentado con el de un grupo de "rock" mítico y con el de una memorable canción de Bob Dylan, "Like a Rolling Stone", con la que -evidentemente- ya vamos entrando en materia.

Dylan conoció a Lennon, el Beatle que más iba a interesarle, por cuestiones fundamentalmente intelectuales, como a los restantes miembros del grupo, en Nueva York, en agosto de 1964. Presentados por Al Aronowitz pasaron dos noches de amistosa charla en Delmonico Hotel. Allí, aparentemente, los Beatles fueron introducidos en el consumo de marihuana. Sin embargo, en su segundo encuentro, mayo de 1965, Dylan descubrió que los experimentos de los chicos de Liverpool con “mind- expanding chemicals” habían progresado. Y el propio John Lennon recordando aquellos tiempos señalaría:

*I just remember... that we were both (Dylan y él) in shades and both on fucking junk and all these freaks around us and Ginsberg and all those people. I was anxious as shit.*  
(Heylin, 113)

La alusión a Ginsberg, uno de los grandes poetas del Siglo XX es indicativa del entorno en que se movían las relaciones de John Lennon y Bob Dylan, dos escritores potenciales de no haber mediado entre la literatura y ellos la sustancia tan adictiva del “rock”. Al menos tanto como las drogas que los dos consumían. En constante tan obvia en el mundo de las letras que las menciones a Huxley, Rimbaud, Baudelaire o Coleridge apenas son unas gotas en una lluvia bastante más copiosa.

Pero volviendo al tema que centra este capítulo digamos

que la clasificación poética de los textos de la canción popular fue bien definida por Vicente Molina Foix, narrador, poeta, articulista levantino e inteligente observador de cuanto acontece en el entorno artístico. Y escribió Molina Foix, a propósito de cierto concierto de la banda aragonesa Héroes del Silencio, hoy un tanto olvidados, en todo caso alejados, en lo que se refiere a su talento y logros artísticos, de cuanto prometía nombre tan sugerente, propio de una escuela poética o, cuando menos, de un libro de poemas "comme il faut".

Y dijo, y dijo bien, el escritor ilicitano:

*...nunca he sido un gran admirador de la poesía letrista o cancioneril, que tiene sus adeptos, incluso entre escritores y otra gente herida de letras. La letra psicodélica, la letra futurista (Bowie), la letra apocalíptica (The Doors), la letra de batalla y de alcoba (Raimon, Bob Dylan) siempre me ha parecido escasa y un pelín hueca cuando leída en seco, sin la voz ni la música (El País, 27/ 10/ 1996)*

Exactamente.

El argumento molinafoixiano no me parece nada mal, sobre todo en la medida que representa el punto de vista de una mayoría (de una mayoría leída, "well read", si esto no es paradoja o, directamente, oxímoron) para la que, como quería Federico García Lorca, el barco debe seguir estando en la mar y el caballo en la montaña.

Es decir, se trata de favorecer, por encima de todo, el orden lógico de las cosas. Sin embargo parece que los productos artísticos de calidad pueden -y deben- sacarse de su contexto. De esta manera no es rechazable el ver *La Creación* de Miguel Ángel hecha camiseta sobre un torso, adolescente o no. Por más que el marco natural de dicha maravilla no sea otro que la bóveda de la Capilla Sixtina. Ciertamente que a veces determinadas obras de arte han salido de su contexto (y los ejemplos son múltiples, se trate de cuadros de gran formato procedentes de templos desacralizados y trasladados a museos o el Templo de Debod, nacido en Egipto y mudado de su emplazamiento, por causa de la construcción de la Presa de Assuan, a la madrileña Montaña del Príncipe Pío) sin trauma alguno, al menos aparente. Pero no es menos cierto que el arte se debe, en principio, al lugar para donde fuera concebido. Aunque haya bastantes excepciones. Las mismas que hacen factible leer, sin música que las acompañe, las canciones de Georges Brassens o Jacques Brel. Porque "Les amoureux des bancs publics" es un poema. Porque la calidad poética de "Le Plat Pays" o "Ne me quitte pas" es innegable. Porque para entonar la palinodia amorosa a lo mejor es más útil Jacques Brel que Gustavo Adolfo Bécquer. Aunque este haya sido el autor de "rimas" como la que habla del amante que acaba de ser mirado por la amada y cree en Dios, o el que cambiaría una sonrisa por todo un cielo o, en fin, el que considera que en una pupila azul (confundiéndolo, por

cierto, esta con el iris) se halla todo el secreto de qué cosa pueda ser la poesía, ni más ni menos. Y cito a Bécquer porque éste, hoy quizá menos, era extremadamente popular. Tanto así que “la gente de la calle” conocía las “rimas” que acabo de citar. Y muchas otras. De manera que el sevillano llegó a tener la misma, o mayor, popularidad que los cantantes de hoy. Muchas veces flores de un día. Lo que de ninguna manera es Gustavo Adolfo Bécquer, ejemplo impecable, díganlo Antonio Machado o la Generación del 27, de cómo la calidad y la accesibilidad pueden ir en paralelo. Algo así como Bob Dylan. Al menos el de la primera etapa.

Luego está la circunstancia de que si determinadas letras de canciones se pueden leer como si fueran poemas, dudosamente se soportarán ciertos versos amados llevados a la partitura por desaprensivos. Y conviene decir que entre nosotros ese ritual que iniciara masivamente Paco Ibáñez, con la musicación indiscriminada de poetas y poetas, incluyendo a Jorge Manrique y Samaniego (entre muchos otros), ha pasado ya de moda, y eso que salió ganando la sufrida poesía (aunque determinados poetas, no los que acabo de citar, naturalmente, se hayan quedado sin las sabrosas regalías que su aquiescencia les reportaba).

Y es que lo que podía ser anecdótico, jamás categórico, para algunos dentro de su producción literaria (Georges Brassens

cantando a Francis Jammes o Paul Fort, Léo Ferre o Jean Ferrat haciendo lo propio con Louis Aragon), entre nosotros resultó un disparate que no solamente no acercó a la gente al mundo de la poesía (Antonio Machado o Miguel Hernández filtrados por Serrat tenían mucho de adulteración) sino que hizo que muchas personas pensaran que los poemas estaban escritos para ser cantados por cantantes más o menos melódicos. Esto por no hablar de la mistificación, o engaño, que supone que haya individuos convencidos de haber llegado a la poesía a través de las versiones, tantas veces fraudulentas, de los musicadores masivos de poemas. Y recuerdo, moderando una mesa redonda en el Concello de Narón (Coruña), con Elisa Serna, Luis Pastor y José Antonio Labordeta, el haberme granjeado la inquina popular por exponer en público lo que acabo de desarrollar por escrito, muy en especial la de un espectador que en el debate posterior sostenía que nunca hubiese conocido a Rosalía de Castro de no haber sido por Amancio Prada. Musicador de la poeta nacional gallega, de San Juan de la Cruz o de Agustín García Calvo.

En este sentido, y como veremos, la actitud coherente y unidimensional del cantautor (él, sí, de verdad) objeto de este estudio, Bob Dylan, me parece modélica. Aunque no haya nada que objetar, al menos por mi parte, al Leonard Cohen que interpreta, y nunca mejor empleado el verbo, al Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* o al Raimon que dio en musicar *La*



*roda\_del temps* de Salvador Espriu. Lo indignante es que aquellos que carecen de talento poético, véase la pobreza de sus propios textos, echen mano de versos ajenos para ilustrar y (presuntamente) enriquecer sus melopeas. Es decir, dejemos los poemas donde están. O por decirlo con versión española de éxito de los últimos sesenta, “Es mejor dejarlo como está” (en el inglés original, de The Four Tops, “Reach Out and I´ll Be There”). Salvo, bien entendido, que espontáneamente surja la necesidad de musicarlo (así apareció, seguramente, esa joya -música y texto- de la Inglaterra isabelina que se llama “Greensleeves”, atribuida a Enrique VIII sin más fundamento que el de ennoblecer una figura bastante mortificada por la Historia).

Y es que entiendo que para que el lector de poesía no pierda la costumbre, la práctica, de sumergirse en ella en la más absoluta soledad, a solas consigo mismo, al poema le sobra la compañía musical. Distinta será la consideración de sí, que yo creo que sí, el poema nace por circunstancias diferentes a las de la letra de canción.

Hace unos años, tampoco demasiados, Paul Mc Cartney desmontaba uno de los grandes mitos de la canción ligera moderna. No otro que el sustentado por una canción de su autoría, por más que aparezca inevitablemente firmada (pues los dos eran “razón social” hasta que dejaron de serlo) por Lennon y Mc Cartney. Una

canción prodigiosa que goza de ser la primera, en esa lista ya citada en que "Blowin' in the Wind" ocupa el lugar número cinco, más versionada de toda la historia del "rock". Me refiero, por supuesto, a "Yesterday" (junto a "Ne me quitte pas", "Greensleeves", "Si tú me dices ven" y "Siento que te estoy perdiendo", y esta es una apreciación totalmente subjetiva, la gran balada, la mejor canción de amor de todos los tiempos). Bien, pues Paul Mc Cartney declaraba que el "monstruo" que habría de conformar la canción decía, en lugar de "yesterday", "scrambled eggs", lo que no deja de constituir un desengaño bien prosaico para quienes creíamos que el autor del texto, el propio Paul Mc Cartney, se había basado al componer esta canción en el más nostálgico y evocativo de los adverbios de tiempo, en lugar de algo tan nutritivo como escasamente poético cual son los huevos revueltos del "monstruo" de marras.

Y es que "Yesterday", esa canción sublime en la que tantos nos hemos sentido involucrados de puro sentimiento nostálgico como lleva implícito, ideada en París y resuelta en un viaje en automóvil entre Lisboa y Albufeira, de cinco horas de duración, en el que iba Paul con Jane Asher, su novia entonces, empezó siendo estos versos bufos: (*Scrambled eggs, oh my darling you've got lovely legs*). Para terminar en la letra de todos conocida, con la suficiente substancia poética como para hacernos olvidar lo que, por otra parte, no se conoció hasta muchos años después.

Mientras la sensación era (sigue siendo, por cierto) de que "Yesterday" no podía ser de otra manera. Y sin duda no lo fue. Jane Asher, por cierto, es la hermana de Peter Asher, del dúo Peter and Gordon, al que Paul Mc Cartney, a través de la firma Lennon&Mc Cartney, abasteció de algunas canciones. La más significativa "A World Without Love", todo un prodigio de frescura "pop", incluso hoy.

Y algo semejante al caso que acabo de relatar es el referido a las famosas *Coplas* de Jorge Manrique, de las que veinticuatro habían sido escritas muy probablemente antes del óbito de Don Rodrigo, padre del autor; por supuesto aquellas que tienen que ver con generalidades sobre vida, muerte, fugacidad del tiempo y demás cuestiones aplicables a cualquiera que no fuese, necesariamente, el mítico maestro de la Orden de Santiago, muerto en Ocaña. De manera que son las dieciséis restantes las que forman, en pureza, la renombrada elegía.

Ahora bien, el asunto es decir que qué más nos dan éstas y otras circunstancias aleatorias si "Yesterday" ahí está, con toda su belleza y poder evocativos, y las citadas *Coplas* son uno de los más formidables alegatos sobre la vida y la muerte que jamás se hayan escrito. Del mismo modo tendría que darnos lo mismo que Homero sea, como se ha dicho, un personaje tan de ficción como Ulises, que Shakespeare se valiera de "negros" (en inglés "ghost

writers” que es mucho más políticamente correcto, como saben los adaptadores al español de una de las últimas películas de Roman Polanski y dejaron en *El escritor*, simplemente, lo que bien traducido a nuestro idioma sería “El negro”) o que el supuesto retrato de Cervantes debido a Jáuregui represente a un individuo ajeno al autor de Alcalá de Henares.

De manera que, terminando este razonamiento: ¿qué más da que Bob Dylan, por ejemplo, sea letrista o poeta si su mensaje, por lo menos aquel de su primera y segunda etapa, implica elevación, comunicación, lirismo, misterio, épica, combate, erotismo y toda la serie de elementos que, desde los tiempos de Homero (ese genio del lirismo tan apegado a la realidad que provocó, involuntariamente, tantos años después, el descubrimiento de la verdadera Troya) e incluso antes, han venido constituyendo la materia poética?

Tanto debería dar y, sin embargo, considerando las vueltas que sobre sí misma ha venido dando a lo largo del tiempo la diferencia que va de letra a poema o viceversa, no parece baladí incidir en el hecho de que Bob Dylan suela aparecer en cuanta revisión o antología se publica del hecho “beat”. Sin duda por la amistad tan intensa que mantuvo con Allen Ginsberg, uno de los padres del movimiento, pero también por haber alcanzado como coétaneo sus momentos de esplendor. Incluso por la circunstancia

de la frescura poética que emanan las canciones dylanianas. Por ello, aunque los tratadistas no osen incluirlo como un "beat" canónico, lo cierto es que Dylan suele aparecer como un compañero de viaje de los miembros conspicuos de la "beat generation", al lado de otros acompañantes marginales como LeRoi Jones, Ray Bremser, Diane di Prima, Brenda Frazier y así sucesivamente. Gente, en todo caso, nada desdeñables como escritores, pero de relativo fuste o monto al lado de los Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, Kerouac, Lamantia, Burroughs y -naturalmente- Jack Kerouac, la madre de todas las batallas, también de este grupo mal llamado "beatnik" por indocumentados que no comprenden que el término no tiene sino las connotaciones negativas que le dieron sus acuñadores, amalgamando "beat" con "sputnik", pretendiendo subrayar el pretendido espíritu antiestadounidense y comunista del personal "beat".

En todo caso, y volviendo a Dylan, en el ya citado *The Portable Beat Reader* no se incluye ninguna de sus canciones más elaboradas, de la etapa Rimbaud-Blake pasada por la batidora Allen Ginsberg sino alguna donde prima la liviandad junto a aspectos elementales y aun frescos.

Hablo de "Blowin' in the Wind", "The Times They're A-changin'" y "A Hard Rain's A-Gonna Fall". Todo un síntoma, pues, de que autores, cantantes, "bailarines" (uno de los adjetivos que Bob Dylan gusta de aplicarse) o -sencillamente- poetas no

necesitan de soportes o andadores conceptuales para justificar nada. Ni siquiera cuando escriben lo más linealmente posible. Y es que a veces (también en poesía, y en su traslación adonde el poema deriva en asunto de letra) conviene hacer el camino más directo. Siempre pensando en que la canción es un asunto de pocos minutos, que ha de quedar en quien la escucha con toda nitidez. De ahí la sencillez de la mayor parte de los textos concebidos para ser cantados. Lo que no debe implicar, sólo faltaría, pobreza conceptual.

Y lineales son, por cierto, las muestras de folclore popular que, por válidas, han llegado hasta nosotros envueltas en la legitimidad, y aun en la estricta pureza, que les confiere el anonimato. Y no estoy hablando es claro de aquellos autores como el todavía ignoto, a pesar de tan meritorios como voluntaristas esfuerzos, diseñador de las aventuras y desventuras de Lázaro de Tormes. Anónimo "motu proprio", sino de quienes permanecen en la oscuridad autoral simplemente porque así le ha convenido al azar literario.

La cuestión es la dejaría aclarada de una vez por todas Manuel Machado, ese grandísimo poeta que ha sufrido el oprobio de ser contrapuesto, una y otra vez, a su hermano Antonio. Pues ni uno es "El Bueno" ni el otro, consecuentemente, "El Malo". Por lo que no dejo de apreciar la "boutade" del malévolo Jorge

Luis Borges cuando, preguntado acerca de Antonio dijo, con acento definitivamente perplejo, "¿Antonio Machado, decís? No sabía que Manuel tuviese hermano alguno" Y sentó cátedra Manuel Machado, pontificando en tal materia, seguramente sin pretenderlo, cuando poetizó:

*Hasta que el pueblo las canta  
Las coplas, coplas no son  
Y cuando las canta el pueblo  
Ya nadie sabe el autor. (Machado, 35 )*

Lo cierto es que no parece inteligente soslayar aquellas canciones -todos los poemas populares, insisto, han contado con música en el principio- tocadas por el gusto popular. Lo que daría mucho juego a las posibles interpretaciones sobre las preferencias mayoritarias. Y digamos de nuevo que por mucho que se empeñen algunos "exquisitos" estas no siempre deben presuponer chabacanería. Acogiendo esta palabra, desde un sentido etimológico estricto, la existencia de una lengua, hablada en Filipinas y mezcla de otras. Y el hecho es que el adjetivo chabacano implica, en su origen, ciertas opciones lingüísticas del pueblo soberano, acuñador del término, cuando menos curiosas.

No menos cierto es que desde los más remotos principios el ser humano ha venido acompañándose de música (y hay unas palabras muy esclarecedoras al respecto de James Joyce, melómano él mismo, desde ese sentimiento radical que en este

sentido poseen tantos de los nacidos en Irlanda, en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Joyce, 214)) para sus actividades más diversas. Desde la ejercida por aquella madre que, ante su escaso éxito a la hora de dormir al retoño, probó con una nana tan rudimentaria como efectiva, hasta el caminante que, con el fin de ahuyentar los miedos del camino nocturno, tan amenazador como sugerente, compuso un a modo de marcha. Ahí se encontraba la canción más o menos elaborada.

Antes de todo esto, de que la canción comenzase a tomar un aire o manera conceptual, habían ido apareciendo sonidos más primarios, cuando los primeros habitantes del espacio terráqueo comenzaban a descubrir las posibilidades sonoras de sus cuerpos, o de aquellos instrumentos que instintivamente daban en elaborar. Como ejemplo de la ductilidad corporal pensemos solamente en la materia percutiva que nos ofrece el pecho, a modo de pandero, si hacemos sonar en él las palmas de la mano, un poco a la manera de los grandes simios para reclamar la atención, amenazar, etc., a sus congéneres. Después de todo esto vendrían ciertos textos que, difíciles de memorizar, pedían urgentemente una música que los acompañase en el arduo proceso del aprendizaje. Y quizá no haga falta señalar como hasta no hace demasiado tiempo los escolares aprendían las tablas de multiplicar (por ejemplo) con un curioso soniquete que facilitaba su memorización.



De hecho, y valga el salto temporal desde aquellos primeros tiempos en que el ser humano comenzaba a descubrirse como fuente, canal, instrumento, gesto y manera de comunicación artística, siempre con fines funcionales, la *Iliada* o mucho después el *Poema del Cid* fueron escritos o imaginados para una puesta escénica en la que la música tendría que jugar un papel decisivo.

Otro salto en el tiempo nos llevará a los escolares de los que hablé hace un momento, y que sometidos a la férrea disciplina de un aprendizaje basado -también- en la memoria (y no será ahora el momento de cantar las ventajas de algo tan obviado como probablemente fundamental, aunque no desde luego con aquellas fatigosas enumeraciones, tan rítmicas como prescindibles) eran sometidos a la tortura de aprender no solo las consabidas tablas sino que también todo tipo de accidentes geográficos, los diez mandamientos o, incluso, la lista de los reyes godos.

Vemos pues que el ritmo musical juega un papel decisivo a la hora de interpretar textos que sin él hubieran sido diferentes o tal vez nunca habrían existido. Y volviendo a la diferencia (hipotética) entre letra de canción y poema: ¿sería tal vez la más canónica aquella que desmarcara la naturalidad o sencillez de la primera y el deseo de ir más allá del segundo? Pudiera. Y, sin embargo, cuantos poemas no se han hundido en el pozo del olvido temporal mientras un número muy surtido de canciones

lograba superar la barrera de la amnesia.

Y no sólo eso: ¿qué habría sido de ciertos poemas del Marqués de Santillana, Gil Vicente, Lope de Vega, de no haber abrevado en el agua incesante de la lírica popular? Esto por no referirnos a poetas de la llamada "Generación del 27", como Federico García Lorca o Rafael Alberti, o aquellos poetas gallegos parciales de la fórmula "neotrovadoresca", Fermín Bouza-Brey, Álvaro Cunqueiro, deudores también del mismo préstamo. De manera que el límite o diferencia entre letras y poemas tampoco están nada claras. E igual conviene dejar así las cosas porque así es la rosa, por decirlo en palabras del gran experto en éstas, Juan Ramón Jiménez, quien tampoco es que escribiese para el pueblo, sea esto lo que sea, que pocas cosas más confusas, etéreas y proclives a la demagogia como el estrato popular, y sí para la "minoría, siempre".

En lo que se refiere a Juan Ramón Jiménez, y estoy por asegurar que al de Moguer, tan exigente, consigo mismo y con lo demás, no hubiera disfrutado viendo sus poemas en solfa "baja", los cantantes masivos de poemas no entraron, ni a saco ni de ninguna de las maneras, en su producción poética. Y es que el autor de *Platero y yo* no se presta, en su gesto poético, a la popularización de sus motivos. Distinto que otro tipo de compositores, de la llamada "música culta" sí se han afanado en esbozar "lieder" a partir de textos suyos. Lo cual no deja de ser

otro mundo, totalmente distinto al que aquí vengo esbozando y que merecería diferente tratamiento.

Uno de los problemas que conlleva la musicación de poemas con destino a la "canción ligera" tiene que ver con su adulteración. También con la idea, errónea a todas luces, de que es este el modo adecuado para divulgar algo tan especial como la poesía. Al respecto se me ocurre la comparación con las tremendas barrabasadas que con Mozart hiciera aquel atroz Waldo de Ríos, mistificando las partituras originales a base de cambiar ritmos, "tempos" y así sucesivamente. Semejante "heroicidad" sería continuada después por un señor llamado Cobos, asesino de sinfonías clásicas y también de zarzuelas.

Lo que es meridiano, sin embargo, es que ciertas canciones han trascendido, han ido mucho más allá de lo que sus autores hubieran soñado, y ahí está "Blowin' in the Wind", como ya se ha dicho, incorporada -claro que con otro texto, debido a Ricardo Cantalapiedra, cantautor y periodista- a ciertas ceremonias religiosas. Lo mismo ocurre con "The Sounds of Silence", de Paul Simon. Y ello, me temo, sin generar derechos de autor a quienes las concibieron. Claro que esta es, definitivamente, otra canción, que no -desde luego- poema.





## ***CONTEXTO LITERARIO***



Mucha tinta se ha gastado en exponer las influencias literarias que marcaron los caminos artísticos de Bob Dylan, a veces desde la inseguridad de que este hubiera conseguido mantenerse por sí solo. O al menos con unos mínimos elementos de influencia sobre que sustentarse en lugar de la copiosa panoplia que suele adornar el escudo de armas dylaniano. De entre las influencias consabidas viene siendo lugar común citar las de Arthur Rimbaud. Porque ya uno de los primeros exégetas con que contó el de Duluth: *Van Ronk, by most accounts, also got Dylan into the French symbolist poets, particularly Rimbaud, and into Villiers and Bertolt Brecht.* (Scaduto, 99)

Y no solamente esto, el mismo estudioso y pionero en los estudios sobre Dylan habría de decir, sentando base para ensayos futuros y biografías relativas al de Minnesota, al decir que este más allá de ser un simple poeta “folk” a la manera de Woody



Guthrie se sintió *Bombarded by visionaries such as Rimbaud, Byron, Ginsberg, and the anonymous authors of the Bible...* (Scaduto, 206)

Si bien en este caso al atinado juicio scadutiano cabría ponerle la tacha de que Bertolt Brecht, poeta, dramaturgo, guionista, agitador político, acuñador de frases comodín probablemente “malgré lui”, fue cualquier cosa excepto un visionario.

Volviendo a Rimbaud, y es inevitable (re)volver continuamente a la peripecia vital de un elemento tan semejante a cierto Dylan, aunque tan solo lo fuese por su precocidad (artística pero también vital), parece obvio que la vida turbulenta del de Charleville, también su iniciación en los alucinógenos, inseparable de al menos una parte de su obra, habría de incidir meridianamente en el joven Dylan, quien sobre todo en su etapa “ácida” optó por plasmar en la realidad lo entrevisto o definitivamente soñado (o visionado, que ambos aspectos pueden prestarse a la confusión, precisamente por la ambigüedad que en ellos se encuentra). Y se produce semejante extrapolación, de Rimbaud a Dylan porque este, al igual que el poeta revolucionario (y revolucionado) francés, había decidido que: *Maintenant je m'encrapule le plus possible.* (Vidal-Jover, 14)

Luego vendría el famoso accidente de la motocicleta, que

habría de mantener ocupada en conjeturas a la prensa (sobre todo revistas del ramo “musical”) sobre qué le había ocurrido exactamente a aquel hombre tan difícilmente clasificable, tan camaleónico que muchos podían aproximarle a su fuego desde las credos políticos y aun religiosos más dispares. Mientras tanto el silencio más absoluto y, consecuentemente, todas las especulaciones acerca del paradero del cantautor más vigoroso y musculado de la historia de la música grabada.

De semejante “impasse” habría de renacer Bob Dylan con sus principios religiosos recuperados, con su vida definitivamente “salvada” por medio de una vida ciertamente familiar y burguesa. Algo así como la que Rimbaud hubiese adoptado, tal vez, de no perder la pierna, y la vida, en aquel hospital de Marsella, bajo el abrigo de la mirada de su hermana Isabelle.

En todo caso Dylan se estaba ya alejando del Rimbaud de, por ejemplo, *Les poètes de sept ans*:

*Et la Mère, fermant le livre du devoir  
S'en allait satisfaite et tres fière, sans voir  
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'eminence  
L'ame de son enfant livrée aux répugnances.* (Rimbaud, 289)

En la misma línea, por cierto, que habría de tratar, con el tiempo el Cernuda de *La familia*:

El mundo poético de Bob Dylan

*Era, a la cabecera, el padre adusto,  
La madre caprichosa estaba en frente  
Con la hermana mayor imposible y desdichada  
Y la menor más dulce, quizá no más dichosa. (Cernuda,  
211)*

John Herdman -y vuelvo a Rimbaud- cae en en hipérbole más que presunta cuando dice, a propósito de "Visions of Johanna" y de un verso de esta canción en concreto: *The ghost of electricity howls in the bones of her face might well have been envied by the Rimbaud of the sonnet Voyelles. (Herdman, 29).*

Pero no limitándose a ello, y en entrada en materia alucinógena, nada distante al tema que nos ocupa el propio Herdman señala que:

*I am sure, again, that the drug-orientated and visionary songs from Bringing It All Back Home through Highway 61 Revisited to Blonde on Blonde are profoundly, if diffusely, influenced by the Rimbaud of Les Illuminations (Herdman, 11)*

Pero es que, además, al referirse al referirse a la disponibilidad dylaniana *to imagine the experience of others as if it were their own, to enter, for the time being, another personality, and to project one's own experience into one's understanding of another's* (Herdman, 20), lo que enlazaría con las palabras, tan ilustrativas como fronterizas con la esquizofrenia; aquellas que literaturizan el tantas veces repetido: *Je est un*

*autre.*

Naturalmente aun cabría hablar de las experiencias “on the road” de Arthur Rimbaud, uno de los viajeros más infatigablemente incomodados (consigo mismos, con los demás) que el mundo literario haya producido, mucho más llamativas y radicales que todas las de Bob Dylan juntas, tan escudriñables por otra parte en cualquiera de las biografías al uso. Con la diferencia que Rimbaud terminó sacrificando su talento en beneficio de no sé sabe bien qué intereses, económicos por supuesto, que nos llevarían a Bécquer e a su ironía sobre la poesía escrita al dorso de los billetes de banco.

O de los estudios sobre el cantautor de Minnesota, de quien (en tanto que poeta) se han dicho cosas tan sabrosas, y tremendas, provistas de una parafernalia argumentativa decididamente barroca, como la que sigue, de la autoría de Ellen Willis:

*But poetry also requires economy, coherence and discrimination, and Dylan has perpetrated prolix verses, horrendous grammar, tangled phrases, silly metaphors, embarrassing clichés, middle thoughts.... (McGregor, 233)*

Me anticipo a argumentar que muy pocos poetas han conseguido evitar, juntos o por separado, los hechos “perversos” que Willis anuncia; versos prolijos, ataques a la lógica sintáctica (este, sobre todo), frases enmarañadas, etc., etc. Con el agravante

de que Dylan, y volvemos a lo siempre, precisamente por ser un cantautor antes que ninguna otra cosa, ha tenido que ir ajustando sus textos a la melodía, y no a la inversa.

Así las cosas tal vez Georges Brassens (porque el caso de Cohen, más "electrificado" que no "eléctrico" que el francés ya es otro cantar) sea uno de los poquísimos cantantes-poetas que, por la sencillez (sumamente compleja por otra parte) de sus canciones, no ha debido retocar sus textos para situarlos en el soporte musical correspondiente. Pero ahora estábamos hablando de influencias, y vuelve a ser la incombustible y sumamente testaruda Ellen Wallis la que pone la mano en el fuego cuando, después de admitir que Dylan *had less in common with the left than with literary rebels - Blake Whitman, Rimbaud, Crane, Ginsberg*, señala que los textos del de Duluth dejan mucho que desear pues:

*As poetry these songs were overrated - "Howl" had said it all much better- and they were unmusical, near chants, declaimed to a monotonous guitar strum* (McGregor, 227)

Cuando menos parecen arriesgados los juicios que Willis expone aquí sobre monumentos musicales como "Gates of Eden" o "It´s Alright, Ma (I´m Only Bleeding)", muestras impecables de cómo Dylan combina textos y partituras con talento radical (lo de la monotonía guitarrística suena a broma entre chabacana y surrealista), y sin embargo entramos ya en la materia que ahora

interesa, que es la expuesta al considerar que lo que decía Dylan ya estaba dicho por el Ginsberg de *Howl*. Quien de acuerdo con el Chicago Tribune (Mc Gregor, 194) habría señalado: *He writes better poetry than I did at his age. I´d say he´s a space-age genius more than an old library poet.*

Pero mucho más lejos iba aún su conmitón generacional, el gran Lawrence Ferlinghetti, al declarar, al mismo tiempo y a igual medio que:

*I wouldn´t say he was avant-garde, certainly not in printed poetry. Dylan is doing what the Beat poets were doing ten years ago, that is mixing poetry and jazz. But he has brilliant imagery and imagination. And many of his songs have crazy phrasing that any poet would be glad to have.* (Mc Gregor, 194)

Pero no quedaba ahí la cosa pues según el poeta y crítico Kenneth Rexroth, ese paladín del amor transcendente, uno de los grandes de la poesía erótica en inglés, al menos de los tiempos en que Bob Dylan llevaba a la partitura sus propios textos de amor radicalizado entre nubes sicodélicas: *Probably the most important event in recent poetry is Bob Dylan.* (Mc Gregor, 195)

Pero más lejos aún iba John Clellon Holmes, cuando el renombrado autor de *Go*, para muchos la espoleta de la "beat generation" al decir que: *Dylan has the authentic mark of the*

*bard on him.* (Mc Gregor, 195)

Ahora hablaremos de cómo Dylan puede encajar en la tradición literaria inglesa. Si examinamos la cuestión desde un punto de vista práctico sería excesivamente ingenuo pensar que Dylan, asociado desde el primer momento a los poetas ‘beat’, fuese a echar mano de los poemas de éstos aunque lo hiciera a manera de citas privadas o, incluso, de “literate jokes”. Y Dylan si de algo no ha pecado en su compleja o prolija carrera artística y en su no menos procelosa biografía, salpicada –como sabemos– de incidentes que van de la realidad a la leyenda en un vaivén sintomático, ha sido de ingenuidad. De modo que su recorrido, de larguísima duración, ha sido estudiado milimétricamente por el propio caminante, un elemento dispuesto a no dar pasos en falso. Por lo que pensar que un artifice de sí mismo, tan minucioso y comedido, pudiese apoyarse en autores de una generación (la “beat”) tan mimética consigo, hubiese sido pedirle peras al olmo.

Y sin embargo el espíritu “beat” aparece nítidamente en los textos dylanianos, al menos hasta el final de su época “ácida”. Por supuesto que aquí tendríamos que hablar de las drogas y Dylan (y los “beat”), ya que es obvio que éstas jugaron un papel muy importante en unos y otros. Ya el Allen Ginsberg de *Howl* no se recataba lo más mínimo al decir en poema escrito en 1956 (*America*) que *I smoke marijuana every chance I get.* (Charters, 75)

Por supuesto que semejante verso hoy no tendría nada de subversivo; en aquella época, sí. Del mismo modo que antes, bastante antes, en 1919, año de su publicación, *La pipa de kif*, de Valle-Inclán, carecía de las connotaciones (no pasaba de ser un título tan estrambótico como su autor) que acabaría teniendo.

Por cierto que *America* es una especie de *Canto General* reducido a lo íntimo (en el fondo, y ello pese a su motivación colectiva), y no estaría de más comparar las razones de Pablo Neruda al escribir una de las piezas decisivas dentro de su "opera omnia", tan caudalosa de por sí, con las que llevaron a Ginsberg a escribir este poema, y el libro en que se inscribe. Que por otra parte (supongo) hubiera firmado Bob Dylan gustoso; y un remedo de él, pero popularizado, es su equivalencia llevada a la partitura por Arlo Guthrie, hijo de Woody, con lo cual las cosas continúan enlazándose en proceso imparable o, como diría Miguel Hernández, otro cabo suelto y a la vez fortísimo, "rayo que no cesa".

Así las cosas no es difícil deducir que Bob Dylan se echó a la espalda, por querencia propia, el espíritu ´beat´ y sin embargo no resulta sencillo encontrar paralelismo nítido entre los poemas de este movimiento y los de Dylan. El de Duluth se "refugió" además de en Rimbaud o en Bertolt Brecht (y episódicamente en escritores coetáneos suyos) en autores bien recogidos por la



tradición literaria británica. Así William Blake, Robert Browning o T.S. Eliot.

Los paralelismos entre estos tres autores y Dylan han sido bien estudiados por el británico Michael Gray en su libro *Song and Dance Man (The Art of Bob Dylan)*, quien a propósito de Eliot y en un arranque hagiográfico escribe que:

*... the finely chiselled language of Dylan owes something emphatic to the tutoring of Eliot's early poetry; but the first thing to be said is this Folk-Rock is Dylan's Prufrock (Gray, 107).*

Lo cual es mucho decir, si consideramos lo que semejante referencia supone en el mundo de la literatura, también como fusión de elementos.

Y siguiendo con Eliot da la impresión de que las palabras que éste aplica a E.L. Masters y su *Spoon River Anthology* podrían servir para Bob Dylan. Porque, en efecto, el de ambos *is not material of the first intensity; it is reflective, not immediate; its autor is a moralist, rather than an observer (Eliot, 107)*

Puesto que Dylan más que observar a la realidad dota a ésta de un toque moralizante, muy patente en lo que habría de venir a partir de *John Wesley Harding*, ese cambio de rumbo, ese golpe de timón definido y definitorio en el discurrir dylaniano, y ello a pesar de que difícilmente en el cantautor, al menos en

aquel que es objeto de este estudio, podríamos encontrar “satisfacciones religiosas”.

Porque, cedámosle de nuevo la palabra a T.S. Eliot:

*There is another danger in the association of poetry with mysticism besides that which I have just mentioned, and that of leading the reader to look in poetry for religious satisfactions.* (Eliot, 140)

Hasta aquí he venido haciendo un mínimo repaso a las posibles fuentes poéticas dylanianas. Unas fuentes de altura, pertenecientes a la gran literatura se entiende, y no de otro modo podemos entender a los Eliot, Blake, Browning, Ginsberg, Ferlinghetti y “tutti quanti” suministraron de alguna manera munición poética a este poeta que se hizo músico (o viceversa). Porque si hubiésemos de abordar el manantial de la lírica popular aquí las similitudes con las canciones de Bob Dylan serían muy numerosas. Ya se trate de muestras de autor admitido o bien de procedencia anónima. Porque en todo caso el de Duluth siempre ha pasado por ser un artista muy camaleónico, con unas posibilidades miméticas ciertamente notorias, también con maneras de esponja dispuesta a dejarse impregnar por todo cuanto pase delante de ella. Y esa es una de las posibles “gracias” de Dylan. También la causa de que este estudio se moviese por otros derroteros que no es posible abordar, aquí y ahora.

## *El mundo poético de Bob Dylan*

En este trabajo se pretende, siguiendo las pautas de quienes como Herdman o Michael Gray lo han hecho con anterioridad, de intentar una inmersión en el Bob Dylan "textual", aun entendiendo cuanto de dificultoso puede tener el empeño. Y es que el problema básico consiste en cómo quitar la piel a una fruta de esas que llevan indisolublemente unidas monda y carne. Algo así como desprender la envoltura de un kiwi o un mango, operación para la que, ya se sabe, hace falta un cuchillo. Del mismo modo para desnudar de la música las canciones de Dylan y dejarlas reducidas a su esencia es preciso algo semejante a un escalpelo o bisturí. Sobre todo por la consistencia, cuando no la popularidad, de las canciones dylanianas. En todo caso quedará siempre en nosotros la duda de si los textos de Dylan, aquellos llevados a canción, quiero decir, hubieran tenido fortuna de quedar limitados al reducido corsé de un libro.





***OPERA PRIMA***



El primer disco de Bob Dylan, puesto a la venta el 19 de marzo de 1962, fue grabado los días 20 y 23 de noviembre de 1961, en brevísimo plazo que demuestra cómo se hacían las cosas en una época muy poco sofisticada, donde -además- la economía expresiva de un cantautor "comme il faut", así Dylan, se aliaba con una gran austeridad de medios, incluso aquellos económicos destinados al alquiler de un estudio de grabación.

Este disco constituyó, en fin, la prueba de fuego del cantautor que más bibliografía iba a provocar en las décadas venideras. Una prueba bien desnuda porque aquí no se ve trampa ni cartón, parafernalia o adorno, sino -directa y discretamente- un individuo que pone su voz (por lo demás tan irregular) en el aire, sin más ayuda que la que puede suministrarle una guitarra y una armónica tocadas por él mismo.

En un principio a Dylan se le quiso inscribir en la estética "folk" (el disco se llama, precisamente, *Bob Dylan* pero lleva



### El mundo poético de Bob Dylan

como subtítulo o reclamo “A bright new name in folk music”), pero lo cierto es que en esta primera andadura el de Duluth andaba más bien por los derroteros del “blues”. Lo que en parte explicaría, siempre de acuerdo con el imprescindible Scaduto (Scaduto, 130), los tan solo cinco mil ejemplares vendidos por la casa grabadora Columbia Records, el primer año de su difusión pública (al final de 1970, arrastrado por los éxitos sucesivos de su autor el número de ventas de *Bob Dylan* había llegado a la cifra de las 200.000 copias.)

Siguiendo de nuevo a Scaduto el material de *Bob Dylan*, todos los temas ajenos a él excepto un par de canciones, reflejan “*something out of his part even as he was laying it down*” e incluso así “*much of it has that special Dylan charm, distinctively Dylan interpretations*”, aunque “*the unique stage carisma that added so much to Dylan’s singing doesn’t come through on a record*” (Scaduto, 130).

Bien, *Bob Dylan* bien podría llevar como subtítulo en lugar del eslógan comercial que se aplicó el de “*Song to Woody*”, título de una de las canciones estrella del disco, y además homenaje explícito a tal vez el más grande “folk-singer” que el siglo XX dio, inspirador por lo demás de los pasos del primer Dylan. Quien se había autootorgado una figura que mezclaba las poses de James Dean, Marlon Brandon y Holden Caulfield (y como ya se ha

dicho hubo quien pensó en él para protagonizar la versión cinematográfica de *The Catcher in the Rye*) con cierta estética a lo Huck Finn e incluso a lo Charles Chaplin.

Un “blend” muy curioso que comenzaba a hacerse conocido a la sombra alargada de Woody Guthrie, por entonces interno en el Greystone Hospital de New Jersey. Allí lo visitaría Dylan por primera vez, en un día ya histórico, 29 de enero de 1961, cuando el duro invierno neoyorquino comenzaba a aligerar su carga. Luego las visitas menudearían, entre el hospital y la casa de los Gleasons (Ralph G. Gleason uno de los críticos musicales más importantes del momento, “descubridor” de Lenny Bruce, Miles Davis y el propio Dylan) donde Woody Guthrie pasó los fines de semana en los años siguientes (moriría en New York, en 1967). Aquí, en la vivienda de los Gleasons es donde Dylan cantó a Guthrie la canción en él inspirada, obteniendo un rotundo y al parecer textual: *That ´s good, Bob. That ´s damned good* (Scaduto, 69)

El original de la canción, desde entonces en poder de la familia Gleasons, dice del puño y letra de Dylan: *Written by Bob Dylan in Mills Bar on Bleaker Stree in NYC on the 14th of February, for Woody Guthrie* (Scaduto, 69 y 70)

“Song To Woody”, y vayamos a su texto sin más preámbulos, es una canción tan simple y primitiva como -de momento- era

la mentalidad poética, al menos en su proyección pública, de Bob Dylan. Quien por entonces no hacía sino moverse dentro de una estética, también de un concepto, moderadamente “folk”, por supuesto que por elección pero igualmente por estrategia de quien había encontrado en esta vía una manera directa de transmitir su mensaje, llegando así (y enseguida se vería que estaba en lo cierto) a un público tal vez aún no preparado para más fusiones o exquisitices que aquellas dispuestas en el “melting pot” de una cierta tradición popular.

Dentro del verso de “Song to Woody” se combinan las consonancias con las asonancias, quedando determinados versos al libre albedrío de su autor, tal vez para una mayor libertad fraseística a la hora de entonar una melodía, por otra parte bastante elemental.

Consta la canción dedicada por Dylan a su mentor, posiblemente, nunca llegaremos a saberlo, no hay testimonio al respecto, “malgré lui”, de cinco estrofas, de ocho versos cada una, y en el poema se entona una “laudatio” de quien hizo su canción en el camino. Por cierto que Dylan y Guthrie muy probablemente no concieron a Antonio Machado, y sin embargo tenían bien aprendida la lección que dice que *se hace camino al andar*.

De esta manera el texto se inicia con los siguientes, y sintomáticos, versos

*I´m out of here*  
*A thousand miles from my home*  
*Walkin´ a road*  
*Other men have gone down.* (Dylan, 1994, 14)

Es decir, Bob Dylan emprende un camino iniciático, en lo que no hace nada que no hayan hecho antes infinidad de artistas (por no decir gente de la vida normal y corriente), lo único que otros autores han echado mano de símbolos y alegorías en esa vía de iniciación, y el de Duluth se limita a narrar su “progreso” en clave realista. Contando, eso sí, con la ayuda (implícita o explícita) de aquellos otros que le han precedido en el camino.

Contrasta sin embargo la dureza de éste con una visión de él ciertamente bucólica:

*I´m seein´ your world of people and things*  
*Your paupers and peasants*  
*And princes and kings.* (Dylan, 1994, 14)

Aparece entonces el apostrofe, el vocativo a quien va dirigido el poema (¿o sería mejor decir aquí, como nunca, la canción?). En todo caso hay en esta estrofa unas palabras ciertamente optimistas, por contradictorias, y es que Bob Dylan comienza a ya a anunciarse como un fino fabricante de paradojas (y no solamente en lo relativo a su obra, sino también en aquello que se refiere a su vida, de hombre de mil piezas). Y de esta manera:

*Hey!, hey!, Woody Guthrie,  
I wrote you a song  
´Bout a funny ol´ world  
That´s a-comin´ along  
Seems sick an´ it´s hungry,  
It´s tired an´ it´s torn  
It looks like it´s dyin´  
An´ it´s hardly been born. (Dylan, 1994, 14)*

Siguiendo en su estrategia vocativa, por supuesto que en plan retórico, y sin esperar respuesta alguna, ahora se nos presenta un sí no es enigmático (repárese en los versos dos, tres y cuatro de la estrofa) y desde luego muy laudatorio. Llegando incluso a la mitificación (atención a los dos versos que cierran la estrofa):

*Hey, Woody Guthrie  
But I know that you know  
All the things that I´m a-sayin´  
An´ a-many times more  
I´m a-singin´ you the song,  
But I can´t sing enough  
´Cause there´s not many men  
That done the things that you done. (Dylan, 1994, 14)*

Y sin embargo entre aquellos hombres parangonables con Guthrie figuran, como veremos ahora, todo un trío de ases de la canción popular norteamericana.

Ni más ni menos que Cisco Houston, Sonny Terry o Leadbelly, auténticos compañeros de viaje (en el sentido figurado, el que

Gil de Biedma aplicó a uno de sus libros más significativos, pero también en el real, lo que el propio Dylan hubiese querido ser del autor de "Tom Joad Blues") de Woody Guthrie. Pero es que además ahora el canto del de Duluth se muda en radicalmente solidario, y así aparece un brindis para esa colectividad ideal que viene con el polvo y termina desapareciendo con el viento.

Un viento que trae con él seres tan míticos como los que siguen:

*Here 's to Cisco an ' Sonny  
An ' Leadbelly too  
That traveled with you  
Here 's to the hearts  
And the hands of the men  
That come with the dust  
And are gone with the wind. (Dylan, 1994, 14)*

Finaliza la canción, llevada de modo tan habilidoso, con un deseo ferviente de incorporación a la carretera, dentro de esa tónica tan neorromántica que -aún- presidía la temática y el espíritu dylanianos. Porque

*I´m a-leavin´ tomorrow  
But I could leave today  
Somewhere down the road  
Someday; the very last thing  
That I´d want to do  
Is to say I´ve been hittin´  
Some hard travelin´ too.* (Dylan, 1994, 14)

Y ahora unas palabras acerca de los protagonistas, junto a Woody Guthrie, de la canción. Empezando por Cisco Houston quien, en cuanto que acompañante suyo, había formado parte de la leyenda guthriana. Víctima de cáncer terminal de estómago falleció en San Bernardino, California en abril de 1961 (había nacido en Wilmington, Delaware, en agosto de 1918), no sin haberse dejado ver activamente en los locales frecuentados por el primer Dylan. Sonny Terry (1911-1986), aparte de por su aspecto de legendario músico itinerante debió de llamarle la atención a Dylan por su talento como intérprete de armónica, versátil e histriónico y de alguna manera maestro en este instrumento del de Duluth, un elemento que al incorporar asunto tan humilde a su indumentaria artística, con el oportuno soporte, no estaba sino sentando unas bases para muchos cantantes que habrían de seguir sus pasos. Incluyendo aquel individuo francés que se hacía llamar Antoine y que tanta confusión sembró en la todavía llamada canción protesta de la mitad de los años 60.

Sonny Terry, a su vez, nombre artístico de Saunders Tell,

había nacido en Greensboro (North Carolina) el 24 de octubre de 1911, muriendo en New York el 12 de marzo de 1986. Ciego desde los catorce años Sonny se especializó en el “blues”, primero, y después en el “folk”, siendo muy reconocida su habilidad para combinar gritos y falsetes, muy en la línea “Apalaches”, es decir, “montañesa”.

Por fin digamos que Huddie William Ledbetter, alias Leadbelly (Morringsport, Lousiana, 1885-New York, 1949), le quedaba bastante más lejos a Dylan. Con todo hasta él llegó indudablemente el eco de la leyenda del cantante de “folk” y “blues”, cuya vida, tan repleta de matices marginales, iba paralela a un repertorio muy lleno de contraste.

Y si “Song to Woody” es un poema obviamente “elemental”, y en ello radica gran parte de su encanto, en paralelo con el de su melodía, muy sencilla (pero de esa sencillez engañosa, en puridad no hay un solo Dylan “fácil”, menos todavía, “facilón”), “Talkin´ New York” aun siendo como es un “blues”, y elástico por lo tanto en cuanto a sus hechuras, textuales y de soporte musical, no se permite excesivas libertades referente al verso, que más bien aparece encorsetado en parecidas asonancias a las de “Song to Woody”. Y si no reparamos en la primera estrofa (las estrofas en este texto constan de diferentes estructuras en lo que se refiere al número de versos: 6-10-6-8-8-6-16) donde las palabras



que cierran cada línea son las siguientes: west/ best/ downs/  
town/ ground/ sky.

“Talkin´ New York”, en fin, en su calidad de “blues hablado” (y hay surtidos ejemplos de ellos a lo largo de la discografía dylaniana) cuenta los avatares de la primera estancia neoyorquina de Bob Dylan. Quien al final de la canción hace como que (siempre la sombra de Fernando Pessoa a propósito de los fingimientos poéticos) pone los pies en polvorosa, para huir de tan hostil (en su conjunto) como bulliciosa ciudad.

En todo caso el ambiente descrito por Dylan, recordemos la gelidez de su primer invierno en Nueva York, resulta muy frío, climatológica (y humanamente) hablando. Incluso cuando en Greenwich Village intenta conseguir trabajo artístico, no consta que Dylan hubiese experimentado otras esferas laborales, es despedido con un tan sarcástico como desalentador (para otro que no fuera un vocacional tan compulsivo):

*Come back some other day  
You sound like a hillbilly  
We want folk singers here.* (Dylan, 1994, 11)

La primera imagen que Dylan presenta de Nueva York es bastante tópica, y ello dentro de la contraposición que cuando menos nos habla de la voluntad de estilo dylaniana, (*People goin´ down to the ground/ Buildings goin´ up to the sky*). Y esto

para quien venía del "wild west", "leavin' the towns I loved the best" (reparemos en esta última formula, "I loved the best", tan consagrada en las estructuras líricas del "folk") no dejaba de ser desconcertante. Al menos para quien como Bob Dylan gustaba de autocrearse una imagen "salvaje", más bien inventada y a los estudios biográficos sobre el de Duluth me remito para dar testimonio, una vez más, de que el primer Dylan no deja de ser un mito, lo que demuestra lo claras que tenía las ideas el hombre en cuestión sobre cómo debe uno aplicarse a sí mismo la mercadotecnia. La de aquellos años, por supuesto, tan diferente a los estudios de mercado de hoy en día, o tan siquiera a las técnicas de maquillaje biográfico que actualmente se estilan.

Y así las cosas: *Bob Dylan arrived in New York at the end of January, 1961 (cuando) The city was shivering with temperatures down near zero, the coldest spell of weather to hit in at least fifteen years* (Scaduto, 64)

Dylan en "Talkin' New York" va más lejos todavía que Scaduto y después de indicar, en clave absolutamente realista lo que tampoco es que poéticamente hablando sea muy de agradecer, lo bajas que estaban las temperaturas en su primer invierno en Nueva York, señala que de acuerdo con el *New York Times*:

*It was the coldest winter*

*In seventeen years*

*I didn't feel so cold then.* (Dylan, 1994,11)

Llegados a este punto interesa señalar aquí que el concepto de la cotidianidad en Bob Dylan lleva a este casi a señalar el parte meteorológico del propio periódico. Lo cual nos llevaría al terreno de las "topical songs" tan frecuentado por Woody Guthrie, Pete Seeger o el propio Dylan, asiduo de temas para sus canciones "pegados" a la realidad inmediata.

Siguiendo con la descripción pormenorizada de su estancia neoyorquina Bob Dylan llega, por supuesto que en un "subway car", hasta Greenwich Village, el sitio mítico de cantantes y artistas que hubieran recalado en Nueva York. El imprescindible Scaduto señala que *Dylan went directly to Greenwich Village* y que *that evening, lugging his guitar and knapsack, he wandered into the Café Wha?* (Scaduto, 64), que es donde, al parecer, Dylan inició su andadura artística en Nueva York. Sin embargo más adelante el texto de *Talkin' New York* deriva hacia una cierta reivindicación social, tampoco extraña en la temática dylaniana, ni entonces ni después:

*Well, I got a harmónica job  
Begun to play  
Blowin´ my lungs out for a dollar a day. (Dylan, 1994, 11)*

Aunque poco después (y no deja de haber ironía en la figura, cosa por otra parte bien corriente en el primer Dylan, un espíritu francamente burlón) las cosas empezaron a irle mejor al de Duluth, habida cuenta de que:

*I finally got a job in New York town  
In a bigger place, bigger money too  
Even joined the Union and paid my dues. (Dylan, 1994, 12)*

Con todo y con eso el asunto no debió de satisfacer al aspirante a artista “full time”, puesto que tras describir (con esa admirable facilidad que tiene Bob Dylan para acuñar clichés que se irán repitiendo con el tiempo) que

*Now a very great man once said  
That some people rob you,  
With a fountain pen,  
It don´t take too long to find out  
Just what he was talkin´ about (Dylan, 1994, 12)*

hizo acopio de sus bártulos, colocó la gorra sobre los ojos  
*And headed out for the western skies. (Dylan, 1994, 12)*

no sin decir:

*So long, New York*

*Howddy, East Orange* (Dylan, 1994, 12)

Claro que, y será de Nuevo Scaduto quien nos los aclare, esos "westernskies" en realidad eran los de East Orange, New Jersey, donde Bob Dylan encontró asentamiento, por más que temporal, en casa de los Gleasons. Exactamente igual que Woody Guthrie quien allí hallaba alivio a su obligada estancia hospitalaria.

Solamente estas dos canciones analizadas pertenecen (de entre las incluidas en este primerizo, pero lleno de contenidos y razones, *Bob Dylan*) al cantautor de Duluth. Y sin embargo, de las demás, habría que diferenciar aquellas en las que Dylan no introdujo ninguna modificación, es decir que figuran tal como las concibió su autor o arreglista, de las que fueron alteradas, en su texto o música, por el propio Bob Dylan.

Entre las primeras cabría hablar de "You're No Good", letra y música de Jesse Fuller, "Fixin' To Die" de Bukka White, "Highway 51", de Curtis Jones, Baby, "Let Me Follow You Down", de Eric Von Schmidt y "See That My Grave Is Kept Clean", de Blind Lemon Jefferson.

Esto sin olvidar que "House Of The Risin' Sun" había sido arreglada/ modificada anteriormente por Dave Van Ronk y que "Freight Train Blues" era, y sigue siendo, de estricto dominio público, según consta en los créditos del disco. En cuanto a los

textos (y melodías) que de alguna manera Dylan hizo suyos, y que igualmente están en su primer disco, hay que incluir "Gospel Plow", "In My Time of Dyin'", "Man of Constant Sorrow" y "Pretty Peggy-O".

La selección del primer disco, tal como hemos venido, nos habla ya de un artista versátil, con una inmensa capacidad mimética, incluida aquella que le llevaba a incorporar a su mundo artístico material de procedencia ajena, como quien no quiere la cosa, con capacidad de esponja compulsiva, hasta el punto de hacerlo propio sin empacho ninguno. Que es precisamente lo que ocurre con "Song to Woody", según han señalado algunos copia de "1913 Massacre" del propio Guthrie. Entre los que han incidido en semejante apropiación, se supone que debida pues Woody la aprobó, se encuentra el estudioso dylaniano, Josep Ramón Jové quien en *Canciones para después del diluvio* asegura que se trata de una composición original del propio Guthrie de la que, a pesar de que en los créditos del disco aparece como totalmente de Dylan, éste debió tomar la música y luego ponerle una nueva letra homenajando a su mito (Jové, 23).

Y bien, una audición ni siquiera muy detenida de ambos temas nos lleva a la conclusión de que el parecido entre ambos es absoluto. Lo que habría de conducirnos a la fuente común a ambos, oculta en cualquier hendidura del folklore. En todo caso

Dylan interpretó "1913 Massacre", tal cual, en el Carnegie Hall, en 1961, lo que indica que nada de extraño había en su actitud de hacer propia una melodía "adaptada" previamente por su homenajeado, el gran Woody Guthrie. En cuanto a manantiales compartidos pensemos en el que suministró a Don Juan Manuel el asunto del mancebo que casó con mujer brava, tomado igualmente por William Shakespeare en *The Taming of the Shrewd*.

Se trataría del mismo camaleonismo que llevó a Dylan a apropiarse (después de la pertinente investigación) de múltiples lenguajes musicales: "blues", "folk", "rock", "gospel", "soul" o "country".

Puestos a escoger dos canciones ajenas de Bob Dylan, un poco para ilustrar por donde iban los tiros dylanianos, otro tanto para remarcar su importancia intrínseca, yo me quedaría con "See That My Grave Is Kept Clean", de Blind Lemon Jefferson, seudónimo del cantante tejano Alexander Jefferson (Couchman, Texas, 1893-Chicago, 1929), artista itinerante, tan ciego como su hipocorístico indica, y uno de los primeros intérpretes de "folk-blues" en adquirir éxito popular. Del "revival" que gozó gracias a la versión que de su canción hiciera Dylan da prueba de que en 1967 el Estado de Texas marcó como monumento oficial su tumba. Mantenido en perfecto estado sobre todo desde que en octubre del mismo año unos adictos al "blues" pusieran una

lápida sobre su fosa en el cementerio negro de Wortham (Texas), junto al pueblo en el que había nacido. Haciendo así honor a la dramática petición de Jefferson, coreada por Bob Dylan en su primer long-play, publicado, como sabemos, por *Columbia* en 1962:

*There ´s just one last favor  
I ´ll ask of you  
And there ´s one last favor I ´ll ask of you,  
See that my grave is kept clean*

Ahora bien, aparte de este tema, y por lo que supuso ya en otras manos, habría de optar en esta selección tan privada como seguramente arbitraria por "*House Of The Risin´ Sun*", la vieja canción de burdel que Dylan tomó prestada de la adaptación que de ella hiciera Dave Van Ronk.

El caso es que a través de la versión de Bob Dylan esta canción llegó a un grupo neonato de Newcastle, The Animals, que contaba con un vocalista, Eric Burdon, quien de verdad disponía de un timbre vocálico semejante al de los negros. "*House of the Rising Sun*", grabada por ellos en 1964, sería uno de los grandes éxitos de la década, llevando una canción tan "de culto" como ésta, por más que su origen hubiese sido estrictamente popular, a los "hit parades" más característicos e incluso, pues era canción de las consideradas "melódicas", a salones de baile o discotecas. Pero para entonces Dylan, inmerso en una especie de efecto



“búmeran”, que lo había convertido de “padrino” (de alguna manera) de The Animals, en hijo espiritual de estos, francamente impresionado por la explosiva versión que estos hicieron de “su” “House of the Rising Sun”. Y es que era mucho aquella mezcla de “folk” y “rock” iluminada y acentuada por el órgano poderoso de Alan Price. Y la voz prodigiosa de Eric Burdon. Naturalmente.





***THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN***



*Freewheelin´*, que así es como se define Bob Dylan en su segundo álbum, vale para bohemio principalmente, pero en un sentido más estricto para el individuo que va a pedal libre en bicicleta. Rápido iba, desde luego, Dylan en su carrera artística, en su evolución personal, a la altura del segundo disco: que supuso el auténtico bombazo, el primer éxito considerable en su camino, de momento en franca ascensión.

*The Freewheelin´ Bob Dylan* (Columbia, 1963), que venía grabándose desde abril de 1962, se puso a la venta el 27 de mayo de 1963, no sin antes desembarazarse de una canción, que aparece solamente en la primera edición del disco, distribuida en parte de los EE. UU., junto a otras melodías desaparecidas del álbum tal como hoy lo conocemos: la mítica "Talkin´ John Birch Society".

Se trata de una canción que ataca frontalmente a la sociedad parafascista del mismo nombre. Consecuentemente fue considerada muy poco políticamente correcta por parte de la CBS, industria poténtisima en los medios, cuyos tentáculos alcanzaban al propio Dylan en lo referido al territorio discográfico.

Por lo tanto la susodicha canción, bastante pobre textualmente, dicho sea de paso, fue retirada del disco sin que Dylan expresase mayores protestas ante el acto de censura. Y es que, a decir verdad, los momentos en que Dylan concebía y desarrollaba su segundo álbum eran auténticamente candentes, sobre todo por la guerra fría (con amenazas clarísimas de mudar su temperatura en algo bastante más elevado) que venía sacudiendo al mundo.

1962, como se sabe, fue el año del pulso entre la Unión Soviética y los Estados Unidos como consecuencia de la llamada crisis de los misiles, consecuencia del descubrimiento por parte de un avión espía americano de un conjunto de proyectiles letales que apuntaban desde la manigua cubana la costa de Florida. El mundo estuvo, aquellos días de octubre, al borde de una guerra mundial que de haber tenido lugar hubiese sido muy probablemente la última. Hay una película de Joe Dante, *Matinee*, que entre nosotros pasó bastante desapercibida que recoge dicha crisis a través de una óptica infantil reforzada con la proyección de películas de Serie "B" en sesiones matinales, de ahí el título de una película más que interesante.

Dylan aunque no grabó la canción citada en disco, no al menos para su difusión pública, siguió cantándola hasta bien avanzado el año 1964 (lo que quiere decir que puede escucharse en cualquiera de los múltiples registros "piratas" que de dicho

tema se hicieron.) Y al tiempo que lo hacía no evitaba el presentarla como la canción que no le dejaron cantar en televisión, aprovechando el hecho de que "Talkin´ John Birch Society" había sido rehusada en una actuación, que por cierto nunca tuvo lugar pues Dylan se negó a substituir el tema proscrito por otro, en el Ed Sullivan Show.

La versión "canónica" de "Talkin´ John Birch Society" recoge un texto más correcto, políticamente hablando, que el que aparece en la página 101 de *Writings and Drawings by Bob Dylan* (primera recopilación "autorizada", como hecha por él mismo, de los escritos dylanianos, acompañados como el título bien indica por dibujos también de su autoría). Dicha versión "oficial" es la recogida en *Bob Dylan The Bootleg Series, Volumes 1-3 (rare&unreleased)* (CNS/Sony, 1991), una astuta idea del de Duluth para presentar una versión bien aseada de sus grabaciones piratas, y en ella está (¡de entre todos los otros!) "el otro Bob Dylan". Incluso el rapsoda, que también lo hay, y no de los peores, con esa voz rasposamente nítida, transgrediendo todas las normas de una locución "comme il faut", de *Last Thoughts On Woody Guthrie*.

Volviendo a "Talkin´ John Birch Society" diré que se trata de un texto repleto de ironía, una ironía un tanto naif, eso es cierto, y sin la suficiente fuerza como para resultar intemporal.



Cierto que a la John Birch Society le dio cierta intemporalidad, y por eso estamos hablando de ella aquí, ahora, aunque tampoco demasiada, la burla que de ella hizo el joven Bob Dylan.

La canción está cantada en primera persona, con la evidente fuerza que ello conlleva, por parte de un individuo que se hace miembro del susodicho grupo y se provee de su “secret membership” card dispuesto a encontrar “reds” en todo lugar, en cualquier momento. La ironía llega a ser cruel en algún estadio de la canción, sobre todo porque

*Now we all agree with Hitler views,  
Although he killed six million Jews.  
It don't matter too much that he was a Fascist,  
At least you can't say he was a Communist!* (Dylan, 1974,  
17)

Lo que pasa es que el texto evoluciona de la ironía hacia lo grotesco, de modo y manera que el protagonista de la historia se convierte en un incansable perseguidor de comunistas; bajo la cama, detrás de la puerta, en la guantera del coche... no hay un sólo lugar que el paranoico “bircher” deje en paz a la caza y captura de rojos. A medida que su investigación avance la búsqueda se volverá todavía más grotesca, siendo así que ahora los objetivos serán el tiro de la chimenea, la taza del retrete, etc. En su paranoia el sujeto investigador (disfrazado ahora de Sherlock Holmes) llegará incluso a la conclusión de que *They wus*

*red strips on the American flag!* (Dylan, 1974, 17)

Así las cosas no sorprenderá que el “bircher” en cuestión detecte síntomas izquierdosos en Eisenhower (en este caso no hacía nada que no hubiese hecho el empeinado cazador de brujas, senador Mc Carthy, quien en su furia pesquisidora llegó a dudar del propio “Ike”) Lincoln, Jefferson o Roosevelt. Salvando solamente, y aquí tal vez pecase Bob Dylan de hacer categoría de la anécdota, a un tal George Lincoln Rockwell, quien había “picketed” la película *Éxodo*, dirigida por Otto Preminger y protagonizada por Paul Newman, hoy apenas una lejana referencia para los aficionados al cine que no alcancen el estatus de cinéfilos. George Lincoln Rockwell, en fin, quien tenía el dudoso honor de ser el fundador del American Nazi Party (ANP) y era contumaz negador del holocausto, pretendió boicotear el estreno de *Exodus*, George Lincoln Rockwell, antiguo oficial de la Armada de su país, murió en 1967 (había nacido en 1918) a manos de otro miembro de su partido..

Pero veamos ahora la canción que substituyó en el disco, que sí tuvo difusión masiva, a “Talkin´ John Birch Society”. No es otra que “Talkin´ World War Three Blues”, bastante más grave de expresión, superior literariamente hablando, y sobre todo escrita en el momento en que el mundo se debatía ante la angustia de vivir en el preámbulo de un nuevo conflicto mundial,

que ahora sí que se presumía irreversible. En "Talkin´ World War Three Blues" Dylan le cuenta a su doctor el sueño que lo tiene en vilo, ni más ni menos aquel en que aparece en medio de la más absoluta soledad, sólo rota por la presencia de un sujeto, que:

*He screamed just a bit  
And away he flew  
Thought I was a communist.* (Dylan, 1994, 93)

El individuo, muy probablemente de la John Birch Society (en activo hoy en día, con los mismos principios tan paleoconservadores como delirantes de su fundación, en 1958, por Robert Welch, en Indianapolis), cede su puesto a una chica a la que el protagonista de la canción invita al regocijo amoroso con un: *Let´s go and play Adam and Eve.* (Dylan, 1994, 93 )

Invitación rechazada con un enérgico: *Hey, man, you crazy or sumpin* (Dylan, 1994, 93)

Al sujeto de la canción le queda la posibilidad de contactar con la operadora horaria, pero se encuentra con un mensaje recurrente que durante una hora repite:

*When you hear the beep  
It will be three o´clock.* (Dylan, 1994, 93)

Ante lo cual el protagonista -no otro que Dylan- cuelga. Llega ahora el turno del doctor, quien le explica a su paciente

que ha tenido exactamente el mismo sueño, solamente que en el del galeno:

*I dreamt that the only person after the war was me  
I didn't see you around.* (Dylan, 1994, 94)

La moraleja, la extraña moraleja de esta canción de Dylan, quien comienza a introducirse en un surrealismo "sui generis", en todo caso de aquel que explora el lado más divertido, y bizarro (en el sentido anglosajón del término) por el camino del chiste, es la tan conocida como reiterada cita de Abraham Lincoln:

*Half of the people can be part right all of the time  
Some of the people can be all right part of the time,  
But all of the people can't be right all of the time.*  
(Dylan, 1994, 94)

Finalizando la canción con una coda-cliché, de esas que las tan parcial resulta Bob Dylan y que tanto juego suelen dar a sus exégetas:

*I'll let you be in my dreams if I can be in yours  
said that* (Dylan, 1994, 94)

*The Freewheelin' Bob Dylan* indicaba, y estas dos canciones son un buen par de muestras, de qué pie cojeaba Bob Dylan. Un pie político, desde luego, aunque con ciertas oscilaciones amorosas como se puede ver en algunos temas del álbum, traídos un poco al desgaire, como si los sentimientos amorosos hubiese que demostrarlos clandestinamente (del modo clandestino de aquella

casa donde nacía el sol), casi como si todavía hubiese que ocultar las efusiones amorosas. Así que a la hora de la salida, y primera difusión del disco, los temas sociales y políticos hicieron por oscurecer a los eróticos. Estos, sin embargo, pelearon hasta llegar a la superficie alcanzando vida propia, de modo y manera que a día de hoy "Girl of the North Country" y "Don't Think Twice, It's All Right" se encuentran entre las joyas más evidentes de la corona de la producción dylaniana. Esto sin olvidar que "Down the Highway", "Bob Dylan's Blues", "Corrina, Corrina" o "I Shall Be Free", también incluidos en el álbum, son muestras respectivamente de sentimientos de despedida, camino, camaradería, amor lírico o estrategias surreales. Temas todos bien dylanianos, y a partir de ahora presentes en su obra con la mayor de las recurrencias posibles.

Analícemos ahora las canciones de *The Freewheelin' Bob Dylan*, las que mejor protagonizaban su proyección pública en estos momentos, antes de meternos por otros derroteros. Y es que en este álbum, acompañando otras maravillas que lo convierten en un vinilo ciertamente "redondo", si me es permitido el juego de palabras, se encuentran, ni más ni menos, "Blowin' in the Wind", "Masters of War", "A Hard Rain's A-gonna Fall" y "Oxford Town" (además de la ya citada y diseccionada "Talkin' War Three Blues"); sobre todo las tres primeras canciones que

han dado la vuelta al mundo innumerables veces, convirtiéndose en himnos o emblemas.

Curiosamente, y ahora que el tiempo lo ha cribado casi todo, no es ninguna de ese trío de canciones significativas la que mejor define a Bob Dylan, al menos el que todavía (aunque cada vez más escalonadamente) se deja ver y escuchar en conciertos, sino "Like a Rolling Stone", que nunca pretendió ser ningún himno, sino simplemente una canción dedicada a ser humano, a una muchacha que un día tuvo su lugar al sol, por más que a un calor decididamente efímero, y como tal se incorporó a su mundo textual. De la susodicha nada se sabe, sino que provocó en su glosador un sentimiento ácido, sin resquicio alguno de ternura.

De acuerdo con Anthony Scaduto "Blowin' In the Wind" vino a Dylan durante una larga conversación en The Common, un café de Greenwich Village, sobre los derechos civiles, y de hecho la canción sería un himno indiscutible de los activistas en pro de estos durante los años de mayor agitación, cuando:

*The conversation finally petered out and everyone was quietly staring into his beer. An idea flashed -your silence betrays you. Dylan made some notes on a scrap of paper and, after finishing his drink, went home and began to write (Scaduto, 139).*

"El silencio te traiciona". No era mala la idea para unos

tiempos de mayorías silenciosas, impertérritas, aunque solo aparentemente, ante cuando comienzo de debacle venía desarrollándose en el mundo civilizado (el otro estaba demasiado ocupado buscando qué comer o con qué luchar para obtener comida). La gracia, la posible gracia de "Blowin' in the Wind" radica en su extrema sencillez, también en la radicalidad, moderadamente anfibia y por ello su uso y aceptación por gente totalmente dispar para quien se trataba de una canción digerible o asimilable, de su menaje. Y hablo también de ambigüedad porque la respuesta al mensaje de "Blowin' in the Wind" está, como el título de la canción indica y el estribillo no deja de remarcar, en el aire. Es decir, en ninguna parte. Y aquí conviene decir, tal vez, que los cantautores o los profetas, ya puestos, no están para solucionar nada sino más bien para actuar como tábanos dispuestos a levantar ronchas en el sistema establecido. Ya no lo estaban entonces; hoy, mucho menos, con una sociedad donde la reivindicación se encuentra en estado de derribo y la cantautoría militante o de tendencia parece haber desaparecido. Así las cosas lo revolucionario de "Blowin' in the Wind" está en la frescura y nitidez de su caligrafía rítmica y constructiva, también que en este tema, muy versionado desde el principio (con el mayor éxito por parte del "supergrupo" Peter, Paul and Mary, trío confeccionado con un claro criterio mercantilista) y todavía hoy música de acompañamiento, como he venido señalando, en los templos

católicos españoles, Bob Dylan encontró el famoso huevo colombino de hacer poema de la canción o viceversa.

“Masters of War”, a su vez, es otra vuelta de tuerca a la salmodia (pero también a la “himnódica” sin olvidar la “lectio”) que Dylan intercala en su poética desde el comienzo de su carrera artística. Y es que Dylan ni siquiera en sus momentos de mayor agnosticismo puede olvidar sus orígenes judíos. Y es obvio que si bien todas las religiones y credos (también los políticos llevados a ciertos extremos) consideran que el suyo es el auténtico, pocos como el judío para dictaminar como excluyente y definitiva la propia ortodoxia. En este sentido cuando Bob Dylan se arroga el papel de profeta o salvador (en alternancia con el mar de dudas en el que, en cuanto que ser humano, diluye su consciencia) no está más que siguiendo los pasos de un credo religioso nutrido en parte por una amplia escuela de profetas.

Y no es tan sólo que entonces el público dylaniano esperase de su ídolo la revelación profética, sino que hoy los seguidores de Dylan, los de aquella época pero también sus retoños, aguardan de éste la revelación. Todavía. Por más que ésta, por razones biológicas evidentes, cada vez se halle más lejana, más “in the wind” que nunca, en paralelo con el ocultamiento en el que parece encontrarse ahora el “bailarín” de Duluth.

“Masters of War”, en fin, es una canción apocalíptica que



no deja de tener validez hoy (y sin duda, nos tememos, seguirá teniéndola) contra aquellos que se lucran al socaire de cuanto conflicto bélico en el mundo existe. La novedad aquí, soslayando la ingenuidad evidente en ciertas partes del texto, se halla en la combinación de las apelaciones evangélicas y los deseos de revancha que no encajan exactamente en el presunto espíritu pacifista del primer Bob Dylan, pero tampoco en un auténtico sentimiento de creencias cristianas. Dylan invoca en su canción (en apóstrofe, pues no deja de ser invocación retórica de las que no esperan ninguna respuesta) a los "masters of war", los que "build the big guns", pero también "death planes" y "all the bombs", claramente identificables con los EE.UU., porque esos "masters" son los que, mintiendo y engañando, aseguran que *A world war can be won, you want me to believe*. (Dylan, 1994, 81)

Quisiera que se reparase en esa invocación al "me", pues todo el texto va referido a la primera persona, esto es, al propio Dylan, a quien todo lo ocurrido viene dañando. Ya anteriormente, en el verso seis, Dylan acusaba a los "masters" of war de que

*You play with my world, like it's your little toy*. (Dylan, 1994, 81)

Observemos que en este verso se produce una especie de transferencia, pues el juguete del huérfano de casi todo, que es

en esos momentos Bob Dylan, pasa a ser el mundo, con el que juegan los "masters", al tiempo que su auténtico "toy" pasa a ser un producto para las manipulaciones de los traficantes-fabricantes de armas. De esta manera por el uso de los adjetivos posesivos, también del complemento "me" (por el uso asimismo de las reminiscencias evocativas, que aquí nos llevarían incluso hasta el mundo de la niñez robada) Dylan se implica en su propia canción. Con la fuerza que ello supone con vistas a quien la escucha, sintiéndose doblemente identificado, con el tema propuesto pero también con aquel que se convierte en protagonista de él, concediéndole así al oyente el rasgo de cómplice, dicho sea esto en el sentido más actual del término.

Por supuesto que Bob Dylan intuía o sabía a la hora de escribir este texto de la fuerza narrativa de la primera persona del singular, sin embargo entiendo que ahora el fenómeno de la autoposesión va mucho más allá. En "Masters of War" Dylan marca como propio un mundo casi en trance de desaparición. De ahí su furia, semejante a la del niño que ve en peligro "su" amparo. De ahí también la alusión a la palabra "toy", ya no en manos de la criatura sino de aquellos amos de la guerra.

Otro aspecto a considerar en la canción, y siempre desde el lado profético de la reivindicación dylaniana, son las citas evangélicas, o -mejor dicho- paraevangélicas que aquí aparecen:

El mundo poético de Bob Dylan

*Like Judas of old, you lie and decieve.* (Dylan, 1994, 81)

por ejemplo, o

*That even Jesus would never forgive what you do.* (Dylan, 1994, 82)

Esta alusión al propio Jesús es un poco la coartada de la última estrofa del poema, realmente dura, y que dice lo siguiente:

*And I hope that you die,  
And your death 'll come soon  
I will follow your casket, on a pale afternoon  
And I 'll watch while you 're lowered, down to your death-  
bed  
And I 'll stand o'er your grave, till I 'm sure that you 're  
dead.* (Dylan, 1994, 82-83)

Final que recuerda a la vieja -y racial- copla castellana:

*Cuando se muera mi suegra  
que la entierren boca abajo  
por si trata de salirse  
que se meta más debajo*

(Recogida y transmitida al autor de esta tesis por el profesor conquense -de Sisante- Francisco Moratalla Lucas.)

El propio Dylan, sorprendido del final de su canción, dijo, y esto aparece en una de las notas que acompañan la versión oficial de los textos de *The Freewheelin' Bob Dylan*:

*Nunca antes había escrito yo algo parecido. Yo no canto*

*nunca canciones deseando la muerte de nadie, pero en este caso no pude expresarme de otra forma* (sigo la versión española de la edición española, CBS, 1971, de la contraportada de este disco).

Y dentro de la órbita de las canciones políticas escritas por el primer Dylan aparece en *The Freewheelin´ Bob Dylan*, la pieza más característica del cantautor de Minnesota. Se trata de “A Hard Rain´s A-gonna Fall”, en cuya estela concibió el autor extremeño, Pablo Guerrero, su canción más destacada: “A cántaros”. Tiene “A Hard Rain´s A-gonna Fall” (o, como es costumbre entre dylanólogos y asimilados, un ejército como hemos venido señalando, “Hard Rain”) como esencia un largo parlamento, protestatario y ecologista “avant la lettre” que versa sobre los daños que habría de causar la por entonces latente guerra fría. El holocausto nuclear no llegó a producirse y hoy, en que el mundo no tiene visos en dividirse en otros bloques que no sean los estrictamente económicos, no parezca que tenga muchas posibilidades de llevarse a cabo. Por más que las políticas belicistas de los países hegemónicos, y algunos de los considerados emergentes, pudieran auspiciar estrategias amenazadoras que habrían de desembocar en desenlaces trágicos, que aunque parciales no harían sino dar la razón al profeta Dylan de “Hard Rain”.

Consta esta canción de cinco estrofas, cada una de ellas

con un estribillo, obsesivo no solo en cuanto a su condición sino también por causa de su contenido, así expresado:

*And it 's a hard, and it 's a hard, and it 's a hard  
and it 's a hard)*

*And it 's a hard rain 's a-gonna fall. (Dylan, 1994, 86)*

De nuevo en un texto dylaniano aparece un interlocutor que puede sembrar ternura (y a la vez complicidad) en el lectoroyente de sus palabras. En este caso, con recurso extraído de la lírica popular, se trata de un "blue-eyed son". En el sentido de muchacho mimado pero también en lo referido a una calidad cromática (la del interlocutor de Bob Dylan, cuyos ojos bien pudieran haber tenido otro color) con posible interpretación que nos llevaría muy lejos, a través de la literatura folclórica, adonde las princesitas, hadas, príncipes suelen tener iris azules (y, de paso, el cabello rubio). Lástima que en esta canción, por otra parte tan políticamente incorrecta, se dejara llevar de la norma general. Así las cosas Dylan, o quien sea, pregunta al jovenzuelo citado por dónde se ha movido. Este enumera una excelsa retahíla (poéticamente hablando) de lugares a cuál más lírico. En dicha ringlera encontramos montañas, autopistas (inevitablemente), bosques, océanos, pero sobre todo cementerios lo que facilita el uso del estribillo por vez primera. En la segunda estrofa el planteamiento nos llevará a lo que ha visto el "blue-eyed son" antagonista. De nuevo nos encontramos con una larga lista de

elementos poéticos, entre otros, cada uno con su carga simbólica correspondiente, escopetas y sables afilados en manos de niños pequeños. En la tercera estrofa, sin embargo, relacionada con hipótesis acústicas somos llevados a una serie de elementos inesperados, innecesario decir que es aquí, en lo que surge cuando y donde menos se le espera, donde se hallan algunas de las más auténticas raíces poéticas, no el menor "the song of a poet who died in a gutter", ¿Gerard de Nerval en su callejón de la Vieille Lanterne?, ¿Edgar Allan Poe en el hospital de Baltimore adonde fuera llevado después de haber sido recogido en la calle víctima de un "delirium tremens"?, para finalizar antes del consabido estribillo con *I heard the sound of a clown who cried in the alley*. (Dylan, 1994, 86)

A la pregunta de la cuarta estrofa, de con quién te has encontrado en tu camino, el joven mimado, el muchacho de los ojos azules, responderá con unos cuantos elementos negativos, "dead pony", "black dog" -atención al símbolo-, "a young woman whose body was burning", si bien surge igualmente una jovencita que le dio un "rainbow" al sujeto protagonista de la canción. Ah, pero el último elemento que aparece ´was wounded with hatred´, con lo que enlaza con el sentido simbólicamente peyorativo de la estrofa. La definitiva de *Hard Rain*, dentro de lo bien construida que está la canción (en sus paralelismos que apenas sí la hacen progresar, congelando por lo tanto su tempo) es un pequeño

barullo o embrollo ideológico. Porque a la pregunta de ¿y ahora qué harás?, el “blue-eyed son” arrogándose un papel definitivamente profético habla de refugiarse en un bosque donde todo es negativo y, atención al aviso:

*Where the pellets of poison are flooding their waters.*  
(Dylan, 1994, 87)

para terminar antes de que el estribillo concluya de una vez por todas, con tono entre el drama y el apocalipsis, diciendo que:

*Then I´ll stand on the ocean until I start sinking  
But I´ll know my song before I start singin.* (Dylan, 1994,  
87)

En el otoño de 1962 la ciudad de Oxford (Mississippi) se vio envuelta en una serie de incidentes provocados por elementos blancos contrarios a la integración en la universidad estatal del estudiante negro James H. Meredith. Dylan, en la línea Brecht o Guthrie de escribir textos a partir de la realidad inmediata más conflictiva desarrolló “Oxford Town”, otra de las canciones de protesta, intervención, tendencia o beligerancia contenidas en *The Freewheelin´ Bob Dylan*. “Oxford Town” es un tema muy elemental que finaliza de modo bien naif pues Dylan se limita a señalar en el remate que

*Somebody´d better investigate soon.* (Dylan, 1994, 91)

pero que presenta la particularidad, habílísima, de introducir en

ella al narrador acompañado de una chica ("gal") y del hijo de esta ("my gal's son"), encontrándose con el impacto de una bomba de gas lacrimógeno. Por otra parte la última estrofa se caracteriza por una importante economía expresiva, pero asimismo por una destacada pincelada anímico-paisajística. De esta manera:

*Oxford Town in the afternoon*  
*Ev'rybody singin' a sorrowful tune*  
*Two men died beneath the Mississippi moon,*  
*Somebody'd better investigate soon* (Dylan, 1994, 91)

Hasta aquí las canciones más reivindicativas de *The Freewheelin' Bob Dylan*, algunas de ellas tercas acompañantes de la leyenda del de Minnesota, y como tal presentes hasta no hace mucho tiempo en los conciertos de éste. Sin embargo, por más novedosos en su momento aunque no tan jaleados por no referirse a hechos de una realidad hiriente, convendría citar, aunque fuera sucintamente, aquellos textos de Dylan aparecidos en el álbum que venimos citando más próximos al terreno sentimental o incluso al surrealista, en lo que esta última tendencia pudiera tener de festivo o -directamente- hilarante. (Y si se me permite la intromisión debo decir que pocas cosas me han hecho reír más que determinadas secuencias de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, apoteosis del surrealismo en lo que se refiere a su proyección cinematográfica.) En tal apartado cabría incluir "I Shall Be Free", basada en una canción de Leadbelly,



"We Shall Be Free", según señala Michael Gray en *Song and Dance Man*.

Y si Leadbelly dice en su canción, popularizada en una grabación conjunta de Guthrie, Sonny Terry, Cisco Houston y el propio Leadbelly:

*I was down in the henhouse on my knees  
Though I heard a chicken sneeze  
It was only a rooster saying his prayers  
Thanking God for the pullet upstairs. (Gray, 64)*

Bob Dylan no se queda atrás en cuanto al "nonsense", tan relacionado con las estrategias surreales cuando afirma que

*Well, I took me a woman last night  
It 's three-fourth drunk, she looked  
She took off her wheel, took off her belt  
Took off her wig, said, "How do I smell?"  
I hot-footed it... bare-naked...  
Out the window! (Dylan, 1994, 97)*

"I Shall Be Free" es una larga y divertida canción en la que podemos comprobar quienes eran para Bob Dylan los "sex - symbols", todos muy en una línea exuberante que contrasta con aquella anterior, teóricamente preconizada por el espíritu dylaniano. Así la canción figura que el propio presidente Kennedy (después aparecerá Luther King) llama por teléfono a Dylan preguntándole: *My friend Bob: What do we need to make the country grow?* (Dylan, 97)

La respuesta de Dylan trae a la mente muy sabrosas connotaciones joycenas o marxianas (de Groucho, naturalmente, por más que no conste que el de Duluth apreciase o aprecie al mayor de los Marx, ni tampoco -dígase de paso- a James Joyce, humorista él mismo como procedente de uno de los países más humorados, si bien o mal ya es otra historia, cual es Irlanda). Así, ante la consulta presidencial Bob Dylan argumenta:

*My friend, John,  
Brigitte Bardot, Anita Ekberg  
Sophia Loren, (Country 'll grow) (Dylan, 1994, 97)*

Y antes de seguir adelante, y haciendo crecer esta tesis, dígase que esta no es la versión recogida en el disco, sino aquella que aparece en *Writings and Drawings by Bob Dylan* (Bob Dylan, 1974, 47). En la versión "canónica" no aparece el verso cuarto de la estrofa, substituido por una más pudorosa mención a Ernest Borgnine. Y es que damas tan opulentas haciendo "crecer" al país pudiera parecer demasiado. Y no solo a los miembros de la John Birch Society, por cierto.

Pero no para ahí la cosa pues en el desenlace del texto, onírico en cuanto que los sueños alterados son cosas que, como se sabe, acompañan a la borrachera el narrador (siempre a vueltas con los "sex-symbols" del momento aunque, como en el caso, aparezcan acompañados de sus maridos) asegura que

*(I catch disonours)*

*I make love to Elizabeth Taylor*

*Catch hell from Richard Burton*). (Dylan, 1994, 99)

Sin embargo, y aquí entramos en el terreno sentimental en su acepción intrínseca dos son los hitos que aparecidos en *The Freewheelin´ Bob Dylan* marcaron para siempre el camino del cantautor dentro de la canción amorosa. Me refiero a "Girl of the North Country" y "Don´t Think Twice It´s All Right". "Girl of the North Country" (hay una version optima de esta canción a cargo del propio Dylan y de Johnny Cash en *Nashville Skyline*) es, si no el primero, uno de los primeros temas de amor escritos por Bob Dylan. Dándose la circunstancia de que, como ya se dijo con anterioridad, contamos con el testimonio de la (presunta) inspiradora de la canción. En efecto Echo Elstrom conversando con Toby Thompson, uno de los autores que llegó más lejos en cuanto a los lugares iniciáticos del artista que nos ocupa, llegó a decir estas ilustradoras palabras: *Sure, I like to think it´s about me. I know it´s about me, there´s no one else it could be about. And even if there was... no, it´s about me.* (Thompson, 77)

Dylan, como cabría suponer en quien -al menos aparentemente- no se molesta en revisar lo que sobre él se escribe o dice, cosa por otra parte fácilmente comprensible si

pensamos en los muchos kilómetros de tinta o cintas, de película o magnetofónicas, que ha inspirado, jamás rebatió la afirmación de Echo, de manera que ésta va a quedar (con permiso de Suze Rotolo, a quien algunos han llegado a atribuir semejante condición), como musa indiscutible de uno de los mejores textos dylanianos. En el cual, de un modo "popular" (fijémonos en el arranque de la canción, *well, if you're travelin' in the north country fair* (Dylan, 1994, 78), semejante al de otras tantas "folk-songs", o en el cuarto verso de la primera estrofa, *She once was a true love of mine* (Dylan, 78)) se trata del dolor causado por la ausencia. Lo que en este caso, pues la de ella sí pareció ser traumática para el joven Dylan, nos aproximaría a la figura de Suze Rotolo, inspiradora de varias de las canciones dylanianas, aparte de -por supuesto- la portada de *The Freewheelin' Bob Dylan*.

La canción que nos viene ocupando ubica al ser amado, y distante, dentro del marco ciertamente bucólico que se añora. Así vientos, ríos, nieve (tan propios, por otra parte, del marco evocado, es decir, Minnesota) vienen a configurar el lugar ahora deseado. Sin embargo la única alusión física a la amada se produce en función de su pecho, pero de un modo que connota, acompañada del pelo que sobre él ondea, una importante imagen erótica,

De esta manera:

*Please see if her hair ´s hangin ´ long  
If it rolls and flows all down her breast  
Please see for me if her hair ´s hangin ´ long  
For that ´s the way I remember her best. (Dylan, 1994, 77)*

Por cierto que la aparición de la nieve en este texto dio que hablar al minucioso Michael Gray, atento a cualquier referencia a la droga en las canciones dylanianas. Tal vez trayendo un poco por los pelos la referencia, cosa por otra parte natural en los exégetas de los letristas del mundo del "folk-rock", tan proclives estos a los doble sentidos y aun a la polisemancia en sus textos, Michael Gray escribe:

*The versión of Girl from the North Country on that  
includes the line "If you go when the snowflakes fall"  
which, as ever, means not actual snow (that would be too,  
too, naïve) but cocaine (Gray, 247)*

La teoría de Gray puede ser todo lo discutible, no, por cierto, la acepción nívea de la peligrosa droga, a la que no en balde en argot español se le llama "farlopa", siendo así que en gallego la palabra para copo de nieve es "folerpa" o "falopa",

máxime teniendo en cuenta que en realidad en el álbum el verso de referencia dice:

*If you go in the snowflake storm*

Pero es que en el canónico *Writings and Drawings by Bob Dylan*, donde la canción cambia de preposición a conjunción, se dice:

*Well, if you go when the snowflakes storm* (Bob Dylan, 1974, 34)

Y queda la otra canción de amor, "Don't Think Twice It's All Right", menos dylaniana de lo que parece si creemos a Josep Ramón Jové, quien en *Canciones para después del diluvio* escribe que se trata de una canción *que Dylan se atribuyó como composición propia pero cuya melodía se ha demostrado que procede de una investigación folklórica realizada por el artista Paul Clayton en los Apalaches* (Jové, 30).

Paul Clayton, en fin, murió en 1967 (había nacido en 1931) de muerte voluntaria. Frustraciones causadas por su errática carrera como "folk-singer", drogas, la no del todo asumida homosexualidad parecen ser la causa que lo llevaron a decisión tan drástica. En todo caso la amistad entre Dylan y Clayton, iniciada en 1961 en los locales de concierto del Greenwich Village y rota como consecuencia del pleito entablado por Clayton por los derechos de autor de la citada composición, parecía haberse

recompuesto a la hora de la muerte del folklorista, a quien parece pertinente reivindicarlo tantos años después.

Ahora bien, si la música pudiera haberle venido de procedencia ajena el texto parece indudablemente dylaniano, en cuanto a su ambigüedad, su ambivalencia y esa celebración de la confusión que aparecerá más meridianamente todavía en álbumes posteriores. Pues en las interioridades del asunto de la canción nada parece tener sentido, y las tres primeras estrofas comienzan con un llamativo ´It ain´t no use´, tan curioso como terminante de modo que parece sugerir que probablemente convendría no pensarlo tan siquiera una vez segunda.

Así se desarrolla una canción que no conduce sentimentalmente a parte alguna, lo que no es mala definición o interpretación del "ever". Y semejante desarrollo termina con uno de los más potentes adioses que jamás se hayan escrito (desde la nada, para la nada):

*I´m walkin´ down that long, lonesome road,  
Where I´m bound, I can´t tell  
Goodbye´s too good a word, gal  
So I´ll just say fare thee well  
I ain´t sayin´ you treated so unkind  
You could have done better I don´t mind  
You just kind a wasted my precious time  
But don´t think twice, it´s all right´ (Dylan, 1994, 88)*

Completan *The Freewheelin´ Bob Dylan*, "Corrina, Corrina", adaptación de un tema popular, "Money, Just Allow Me One More Chance", canción conocida de Dylan "por el registro de un cantante de Texas", según aparece en la cubierta de la edición española del álbum que nos ocupa, de la que también nos dice que "lo que más me llamó la atención fue el título", según palabras del propio Dylan, y "Down the Highway", una canción más de carretera dentro de la especial atención que Dylan presta a este tipo de textos en su repertorio. Se trata, en todo caso, de una canción en la que, ahora sí, música ("blues") y texto son absolutamente inseparables. Ya su arranque nos indica por dónde va su contenido, seguramente prescindible:



*El mundo poético de Bob Dylan*

*Well, I´m walkin´ down the highway*

*With my suitcase in my hand*

*Yes, I´m walkin´ down the highway*

*With my suitcase in hand*

*Lord, I really miss my baby,*

*She´s in some foreign land. (Dylan, 1994, 79)*





***CUANDO LOS TIEMPOS IBAN A CAMBIAR***



En su tercer disco -*The Times They Are A-changin´* (CBS, 1964)- Bob Dylan apuesta por un tono decididamente profético e imprecatorio (en al menos tres de las canciones) pero se va perfilando en él, asimismo, el contador de historias que los textos ajenos, que hasta ahora manejaba, no habían terminado de definir.

La canción que abre el disco, y lo titula, sigue siendo hoy uno de los temas "estrella" de Bob Dylan. Tanto que hace no muchos años una institución bancaria se permitió rizar el rizo utilizando dicha canción para cierto anuncio, por definición nada filantrópico. La anuencia de Dylan, o de sus consejeros, no disminuye el patetismo de la iniciativa. Pero dejando a un lado semejante historia digamos que la canción que nomina el disco supuso uno de los puntos de inflexión dylanianos, coincidiendo con un par de circunstancias que habrían de empujar a Dylan hacia un cambio de noventa grados en su carrera artística. La

## El mundo poético de Bob Dylan

principal, la muerte violenta, el magnicidio, de John Fitzgerald Kennedy, la segunda, la popularidad masiva que el fenómeno Bob Dylan comenzaba a adquirir. Ahí parecen estar las razones, directa la segunda, indirecta la primera, que empujaron a Dylan a abandonar su emergente carrera de cantautor comprometido para sumergirse en un mundo hermético y lleno de referencias culturales por momentos, pero en ningún caso ni más ni menos poético que el que comenzaba a abandonar. No en *The Times* *They Are A-changin´*, desde luego, pero sí inmediatamente después, o en todo caso en las actuaciones paralelas a la realización del disco. La canción que titula éste, en fin, es un canto ambiguo (profético y con ribetes de bíblico) contra un mundo adverso que, aparentemente, comienza a desmoronarse. La canción convoca una especie de cónclave (y utilizo esta palabra consciente de su connotación religiosa, y cómo no en Dylan, un individuo marcado, incluso en aquella etapa suya más considerablemente agnóstica sino atea, por unos fundamentos de creencias múltiples pero siempre con una divinidad por encima de ellas) compuesto por gentes dispersas y dispares, escritores, críticos, senadores, congresistas, padres, madres, arracimándose todos ellos ante la perspectiva de un inminente juicio final. Tan a tono, por cierto, con aquel miedo que flotaba por encima de aquellos, muchos, temerosos de un posible holocausto nuclear, que hubiera elevado radicalmente, hasta sensaciones bien

calurosas, lo que se diera en llamar “guerra fría”, no otra cosa que el reparto de poder entre las dos potencias hegemónicas, atentas a no perder ni un milímetro de las zonas geográficas que hubiesen caído bajo su influencia.

En todo caso se trataba de un juicio final en el que, para mayor trascendencia evangélica, en la estrofa postrera de la canción aludida se nos dice que:

*The line it is drawn*  
*The curse it is cast*  
*The slow now*  
*Will later be fast* (Dylan, 1994, 128)

Es decir que los últimos serán los primeros en esta especie de rueda de la fortuna en la (segunda estrofa) se insta al máximo cuidado en la expresión (“And don’t speak too soon/ for the wheel’s still in spin”) sin duda

*For the loser now*  
*Will be later to win*  
*For the times they’re a-changin’* (Dylan, 1994, 128)

Por lo demás si algo estaba de verdad cambiando (que parecía que sí, que lo que imposible con la que estaba cayendo allá afuera es que todo no fuese a sufrir una mudanza drástica) Bob Dylan no parecía muy dispuesto, en su tan calculada ambigüedad, a indicar qué es lo que estaba a la vuelta de la



esquina.

Una posibilidad de la poesía es, precisamente, la ambigüedad, el no cerrarse a ninguna opción que el lector, en este caso el oyente, pudiera extraer de ella. Cuando Dylan asegura, en tono con tintes de amenaza sino de premonición, asegura que "The line it is drawn/ The curse it is cast", aparte del tono o soniquete aproximadamente bíblicos, del Antiguo Testamento, por supuesto, está abriendo la puerta para que por ella se deslice toda interpretación. Menos abierta resulta la segunda canción de este "long-play", *Ballad of Hollis Brown*; la balada es a la literatura anglosajona lo que el romance a la peninsular, con las mismas maneras de aparente facilidad que lo popular "comme il faut" tiene o debería tener; y yo invitaría a cotejar esta joya de la literatura dylaniana con el *Romance incompleto* (Ferreiro, 90) de Celso Emilio Ferreiro, en la que el tono épico presente en la composición en el caso dylaniano esta vez sí que tiene un remate: la muerte de seis seres en una granja de South Dakota, un lugar tan pobrísimo que, al cargar las tintas en la descripción, parecería como si Bob Dylan no fuese a dejar más salida en él (y de nuevo aparece el cantautor de Duluth invadido por un espíritu entre apocalíptico y mesiánico) que la destrucción de sus moradores. Aquejados de esa razón de vida que en Estados Unidos, país de fuertes contrastes, puede mudarse en muy trágicas paradojas.

En el caso de Hollis Brown, centrándonos en el caso que nos ocupa, el protagonista de la historia, la destrucción se muda en autodestrucción, puesto que éste, al no encontrar otra vía de escape, arrastra en su caída brutal a los restantes habitantes de su, más que granja, llamarle tal cosa no deja de ser eufemismo cuando no ironía del destino, cabaña. Y de las más lóbregas, por cierto, por seguir con el panorama naturalista que Dylan, estupendo cronista de la realidad, es capaz de dibujar.

“Ballad of Hollis Brown” es una historia estructurada a la manera clásica, planteamiento, nudo y desenlace, y nos revela a un Dylan dotado para empresas más arriesgadas que la simple evocación/ invocación de sentimientos, anhelos o melancolías (personales o colectivas). En todo caso aquí hay todavía un exceso de ingenuidad narrativa, pero también la economía de medios de siempre presente en el folklore, en la canción popular, el río caudaloso en donde Bob Dylan no hace sino sumergirse continuamente. Lo sigue haciendo todavía, a cincuenta años vista de la publicación de su primer disco, inundado e inundándonos de “blues clásico” y de las canciones de siempre (como si fuese la primera vez).

Siempre dentro de una perspectiva religiosa o parareligiosa (Bob Dylan pasa del judaísmo familiar al ateísmo matizado, para reaparecer en un modo de cristianismo que terminará suponiendo

la vuelta a los orígenes de la familia Zimmerman, con Abraham, "Abe", como cabeza de ella), el cantautor de Minnesota invoca de nuevo a Dios en el disco que nos ocupa desde una hermosísima canción-himno, pero solo aparentemente en su pertenencia a la himnica. Porque ya se entiende que este apartado se refiere a a aquellas músicas (con o sin texto) exaltantes de la personalidad, individual o colectiva. Y sin embargo lo que aquí aparece es la vuelta de tuerca a la convención. Puesto que lo que Dylan pone en tela es, ni más ni menos, que la "americanidad" divina, algo tan consubstancial a una nación que en su billete más característico, el de dólar, ha puesto la siguiente, y sin duda provocadora, leyenda que dice: "In God We Trust". Exactamente. Y por eso, y a pesar de eso, Dylan escribió esta canción satírica, lo que no es la música que va con ella, que viene siendo una especie de repaso de la historia norteamericana en la que los nativos vencedores (la del Vietnam, posterior a este tema, fue la primera derrota de los EE. UU.) tuvieron siempre a Dios de su lado, ya fueron sus rivales amerindios, españoles, sudistas o alemanes, en la llamada Gran Guerra o en la II Guerra Mundial.

Claro que estos últimos, en el terrible conflicto que tuvo lugar entre 1939 y 1945, eran quienes creían tener el patrocinio divino (nada novedoso, por cierto, en la historia de la humanidad tan llena de naciones soberbias en lo referido a la tierra pero también al "cielo"). Así que ante semejante panorama no podía

faltar una estrofa tan bíblica como la siguiente:

*In a many dark hour  
I´ve been thinking about this  
That Jesus Christ was  
Betrayed by a kiss  
But I can´t think for you  
You´ll have to decide  
Whether Judas Iscariot  
Had God on his side (Dylan, 1994,133)*

Y sin embargo la fineza conceptual de este poema resulta deteriorada por el defectuoso final, impropio de un Bob Dylan habitualmente seguro y -sobre todo- capaz de finalizar una canción "in crescendo". Y no estoy hablando ahora de la vertiente musical del asunto, que eso queda para ocasión bien diferente, sino para la estrictamente textual, en este caso pobremente rematada como veremos enseguida. Y es que es el caso de que ante la hipotética amenaza de una guerra -pronto se vería que Dylan estaba en lo cierto y la del Vietnam iba a estallar de un momento a otro- surge la expresión de una esperanza, solamente que dicha de manera precipitada y aun pueril. De manera que así es como concluye Bob Dylan este tema, por otra parte uno de los más conocidos de su primera etapa:

*That if God´s on our side  
He´ll stop the next war (Dylan, 1994, 134)*

Y sin embargo después de esta canción, reivindicativa, profética, beligerante, "tendenciosa" (es decir, de tendencia) y sí es no es apocalíptica Dylan pega un salto íntimo y moderadamente apagado (mortecino se podría decir) hacia un amor ambiguo que, de momento, se expresa en tono suavemente pudoroso, casi, casi vergonzante. (Tendrán que venir las grandes canciones de amor de Bob Dylan para poner las cosas en su punto). Así que del toque mesiánico, en el amplio sentido, de "With God On Our Side", pasamos a la sencillez de una pequeña canción "on the road" como es "One Too Many Mornings". Se trata de un texto melancólico, en el que los perros que ladran para callar después, el silencio nocturno, el amor que se ha quedado atrás, un sentimiento de desasosiego, la incomunicación, las mil millas que son barrera, forman una expresión iniciática, una despedida de la adolescencia, la configuración del "minibildungsroman" que, al menos en su primera etapa, conforma el corpus poético dylaniano.

De esta canción dice uno de los mejores estudiosos, tal vez demasiado oculto en a veces farragoso y frondoso bosque de la bibliografía generada por el cantautor de Duluth, John Herdman:

*This is one of those songs in which Dylan looks back on a relationship from an attitude of "calm of mind" (though not necessarily of "all passion spent"), and with a creative effort of fairness and impartiality towards things as they are or have been (Herdman, 16)*

Esa calma que cita John Herdman en su muy incisiva cita, con su punta de acero y su envoltura de seda, se evidencia no ya en el espíritu de la canción (en puridad es de aquellas que se podrían denominar "de derrota") sino específicamente en la primera estrofa, de alto tono poético.

Reparemos en la tensión mantenida en los cuatro versos preliminares:

*Down the street the dogs are barkin´  
And the day is a-getting dark  
As the night comes in a-fallin  
The dogs will lose their bark (Dylan, 1994, 135 )*

Una tensión que no evita la magnífica puesta en escena, el excelente decorado planteado por Dylan, totalmente poeta aquí, además de un estupendo ilustrador y artífice de atmósferas. Reparemos igualmente en la presencia de los canes, de cómo vuelven a mostrarse en el cuarto verso, provocando así una importante sensación de quietud, dándole a la canción ese cierto sentido de inmovilidad, tan importante en poesía para que esta consiga vencer al tiempo que todo lo destruye, que encaja muy bien con la sensación de que "nada ha pasado" que pretende

transmitirnos Bob Dylan en ella.

Por no decir la brusca ruptura del verso número cinco, en el que el verbo "shatter" ("And the silent night will shatter") rompe violentamente -nunca podría encajar- con el silencio de la noche. Por lo demás la canción finaliza con la aceptación tácita de que ambas partes (presumiblemente las dos de una relación amorosa) tienen razón.

Ya que:

*You´re right from your side  
And I´m right from mine  
We´re both just one too many mornings  
And a thousand miles behind´* (Dylan, 1994, 135)

Esta canción (también "Boots of Spanish Leather", tema también de belleza extrema, mostrando un mensaje de nostalgia embridada ante la ausencia, que se anuncia definitiva, del ser amado, a quien sólo se pide que no termine de marcharse, que a su vuelta no traiga más presente que el de la presencia o, en su defecto, unas botas, pero no cualesquiera, sino unas que sean de cuero español (legítimo) refleja un Bob Dylan bien diferente al que aparece en las canciones de protesta, mayoritariamente presentes en el repertorio dylaniano de entonces. Y ello a pesar de que, como indica Anthony Scaduto:

*Although folk purists began to criticize Dylan for letting his personal vision intrude on his social message, these songs... were a vital element in Dylan's hold over his youthful audiences. (Scaduto, 180)*

Estamos hablando, es claro, del Bob Dylan que en The Newport Folk Festival arracimaba ante él a cuarenta y seis mil personas pendientes del mensaje político de aquel hombrecillo, chaplinesco en sus maneras y decididamente revolucionario a la hora de pulsar la guitarra o hacer sonar la armónica. Es todavía la época en que Dylan admite la influencia de Bertolt Brecht (ya por encima de Woody Guthrie en sus preferencias, por más que el alemán -obviamente- en sus relaciones con la música no pasase de letrista, genial, pero nada más) o del irlandés Brendan Behan, dramaturgo, memorialista y, sobre todo en lo que a su influjo en Bob Dylan pudiera reflejarse, glorioso comunicador, especialmente cuando se hallaba en trance dipsomaníaco, algo frecuente en la vida del autor de *Borstal Boy*. Y si Bertolt Brecht anduvo por el territorio de la balada, adentrando en los dominios o en el corazón de ésta una poesía narrativa hoy no excesivamente apreciada por los poetas al uso, Bob Dylan cuando le pareció preciso se introdujo en las esencias del 'blues', equivalente como se sabe del "quejío" o "jipío" flamenco, pero al contrario que el "cante jondo" con una gran vocación narradora, con lo que ya estamos enlazando con las técnicas poéticas brechtianas, por lo demás próximas a su instinto teatral, con ese coro que aporta dimensión épica al



teatro del autor germano, aunque parangonable al cantar andaluz en su carácter vindicativo o beligerante o, por supuesto, simplemente de queja.

Viene esto a cuento de “North Country Blues”, otra de las canciones contenidas en este álbum, donde la voz protagonista, bien brechtiana, por cierto, es la de una mujer que alza su lamento ante el abandono de las explotaciones mineras que hasta entonces habían dado trabajo a su familia y ahora permanecían cerradas. “North Country Blues” es una sencilla canción de denuncia caracterizada por una importante economía expresiva. Lejos ahora de disquisiciones más o menos metafísicas Bob Dylan baja a la tierra de los sentimientos más elementales, muy próximos a él puesto que este tema no hace sino reflejar lo ocurrido con las explotaciones mineras del entorno de Duluth, tan familiar en el proceso de iniciación dylaniano, para -con voz interpuesta- limitarse a protestar ante la situación, aunque tal vez con un punto de ingenuidad porque:

*Ain't worth digging  
That's much cheaper now  
In the South American town  
Where the miners work  
Almost for nothing (Dylan, 1994, 134 )*

Detrás del citado argumento están las propias vivencias del Dylan preadolescente, quien, como ya queda dicho, había

visto como se cerraban las minas de Minnesota, en Duluth y alrededores. Y esto independientemente de las razones por las que (es evidente que Dylan no pretende hablar de economía, tampoco de política por más que la una y la otra vayan tan íntimamente unidas) el capitalismo escoge mano de obra barata y lo menos concienciada posible.

“North Country Blues” viene en directo de las líneas maestras del drama rural de “Ballad of Hollis Brown” y enlaza con “Only a Pawn in Their Game”, canción que trata de la muerte violenta de Medgar Evers, un ciudadano americano negro y activista de los derechos civiles, asesinado el 12 de junio de 1963, en Philadelphia, Mississippi, pocas horas después de que John Fitzgerald Kennedy hubiese dirigido un discurso extraordinario a la nación, precisamente sobre el tema de los derechos civiles. Un segregacionista, Byron De La Beckwith, acusado del asesinato apareció por dos veces ante un tribunal, pero en ambos casos los jurados se negaron a emitir sentencia. En 1994 De La Beckwith, vuelto a juzgar, fue condenado a cadena perpetua. En la canción Dylan apunta su denuncia contra los “cerebros” que utilizan manos interpuestas para llevar a cabo sus designios.

Innecesario decir que la mano ejecutora, cierto individuo de poquísimas luces que acabaría integrándose en el Ku-Klux-Klan, no pasaba de ser “only a pawn in their game”, coro o

*El mundo poético de Bob Dylan*

estribillo presente a modo de de recurrencia en la canción, ligeramente embarullada en un molinillo de negros, blancos y predicadores. De ella se infiere que al final son los pobres las únicas víctimas de la marginación ejercida por el sistema, con la diferencia de que Medgar Evers fue enterrado como un rey (sus restos yacen en el cementerio de Arlington, reservado a aquellos muertos por la patria, como -precisamente- John Fitzgerald Kennedy, tan incómodo al sistema como Evers y asesinado cinco meses después).

Y sin embargo su asesino, cuando le llegue su momento supremo (que Dylan señala muy poéticamente como “the sundown”:

*He ’ll see by his grave*

*On the stone that remains*

*Carved next to his name*

*His epitaph plain:*

*Only a pawn in their game* (Dylan, 1994, 139)

Digamos, asimismo, que en este mismo texto, dentro de la vigorosa rima consonante habitualmente practicada por Bob Dylan hay muy buenas muestras poéticas. Por ejemplo todas aquellas contenidas en el siguiente muy estupendo terceto donde la monotonía viene remarcada por la insistencia en la rima:

*From the poverty*  
*He looks from the cracks*  
*To the tracks* (Dylan, 1994, 139)

De nuevo nos encontramos con una vuelta de tuerca dylaniana, tan brusca e inesperada como para provocar la reaparición en la temática amorosa. Pues qué es sino una excelente canción de amor “Boots of Spanish Leather”, al tiempo que una de las más significativas de su autor. Quien en el momento de componerla había finalizado una relación complicada con una de sus primeras y más importantes musas: Suze Rotolo.

Suze Rotolo nació en New York, en 1943, y murió en la misma ciudad en 2011. No sin haber publicado un libro, *A Freewheelin´ Time: A Memoir of Greenwich Village In The Sixties* (Broadway Books, New York, 2009), personal ilustración de una época activísima en los movimientos beligerantes contra un sistema de valores presidido por el más clásico “American way of life”. La vida de Rotolo fue la de una inconformista, tanto en el aspecto colectivo como en el individual. De su relación “freewheelin” con Dylan da prueba la espléndida portada, con el gélido invierno neoyorquino como fondo, del segundo ´long-play´ de este.

De “Boots of Spanish Leather” diría el propio Dylan: *This is girl leaves boy* (Sacaduto, pg. 152). Esta excelente canción, llamativamente hermosa ya desde su propio título, es un diálogo entre un hombre y una mujer. Él está dispuesto a ofrecerle a ella

cuanto desee de su viaje marítimo. Sin embargo ella no quiere más que que él encuentre su camino, sano y salvo (véase esto como realidad o como metáfora). Al final, y para contentar la oferta gentil, ella se muestra dispuesta a contentarse con unas botas de cuero de legítimo cuero español. Tiene esta canción, ya se ve, toda la frescura, también la ingenuidad (reforzadas ambas con un estallido poético de primer grado) de aquellas baladas folklóricas en las que Bob Dylan parece haber encontrado continua fuente de inspiración.

Un lector español encontraría referencias tal vez traídas por los pelos (Dylan, entre otras cosas aún tardaría años en visitar España) a las montañas de Madrid o a la costa de Barcelona, dudosas productoras de oro o plata como quiere quien en esta canción las invoca.

Y pues Dylan navega, o hace navegar a sus personajes, en "Boots of Spanish Leather" también lo hace, de modo mucho más obvio (todavía) en "When the Ship Comes In", texto asimismo de navegación, solo que ahora se trata de nuevo de una canción profético-bíblica, en la que la tribu del Faraón o Goliat no dejan de ocupar su sitio.

Pero hay quien como el muy avisado Michael Gray no deja de indicar la posibilidad de ver la canción de modo alternativo

a la lectura política que parece deducirse de ella. Dicho de otra manera, a través de la pluma acerada y sumamente inteligente, aunque con tendencia de buscarle los tres pies al gato, de Michael Gray, la canción podría entenderse: *As an allegorical statement of personal hope: as, in fact, the fantastic dream-corollary of Boots of Spanish Leather* (Gray, 40)

Bien, ahí están las dos canciones, puestas la una detrás de la otra, quizá por razones de contraste deliberado, a lo mejor porque ambas son complementarias. Aunque yo, particularmente, no creo que ello encaje con la realidad. Y es que, entiendo, Bob Dylan, con su deliberada ambigüedad, terreno este en el que parece manejarse como pez en el agua, quiere referirse aquí al barco de la igualdad, libertad, fraternidad evangélicas, tan aptas también para quien lo desee pueda interpretarlas a su antojo o libre albedrío. Llevándose así, quien lo desee, el agua a su propio molino. Con todo lo más destacable es que "When the Ship Comes In" es una soberbia canción monográfica, que nos muestra a un Dylan casi academicista o, directamente, académico, dominador del léxico, y magnífico conocedor no sólo del lenguaje marino sino de sus posibilidades musicales. Numerosísimas como quien escuche detenidamente esta canción podrá deducir cumplidamente.

Cojamos, para ello, alguna estrofa que representa bien

esta canción, desde la seguridad de que pocas veces como esta el Dylan poeta y el letrista van amalgados, en un “blend” tan vigoroso como estimulante. La segunda estrofa, por ejemplo:

*And the sea will split  
And the ships will hit  
And the sands on the shore-line  
Will be shaking  
And the tide will sound  
And the waves will pound  
And the morning  
Will be breaking* (Dylan, 1994, 142)

(Ese mar enfurecido que divide o hiende, y el barco que mientras avanza golpea, y el arenal agitándose, y la marea enfurecida haciéndose oír o resonando, y las olas batiendo y la mañana quebrándose.)

Y dice la quinta estrofa:

*A song will lift  
As the mainsail shifts  
And the boat drifts  
Unto the shore-line  
And the sun will respect  
Every face on the deck  
The hour that  
The ship comes in* (Dylan, 1994, 142)

Vela mayor, ribera, sol, cubierta en sucesión, otorgando

una importante sensación de progreso, de movimiento, de avance, en una canción que procura -y consigue- dar sensación de vértigo. Sólo rota en su final, negativo y premonitorio, ya que los enemigos, quien quiera que sean pues Dylan solamente los enuncia como "the foes":

*Then they 'll raise their hands  
Sayin ' we 'll meet all your demands  
But we 'll shout from the bow  
Your days are numbered  
And like Pharaoh 's tribe  
They 'll be drowned in the tide  
And like Goliath  
They 'll be conquered (Dylan, 1994, 143)*

Quiénes puedan ser estos enemigos es algo que, de momento, permanece en el mayor de los arcanos. Sin embargo, y a partir de la postura ambiguamente izquierdista del primer Dylan, cabría deducir que los susodichos enemigos serían los belicistas, los traficantes de armas, los capitalistas en una palabra, causantes de la tensión que dentro de la guerra fría venía sacudiendo por entonces el mundo. Las referencias bíblicas, por su parte, además de subrayar la herencia ideológica, en lo religioso, de Bob Dylan, supondrían la cobertura o coartada para quien carecía de argumentos, por políticos, excesivamente terrenales.



La siguiente canción, "The Lonesome Death of Hattie Carroll", según una primera confesión de Bob Dylan toma su modelo en el poema de Bertolt Brecht, *La infanticida Marie Farrar*, no solo en las similitudes en forma y contenido, sino también en el modo en que ambos hicieron los respectivos textos, esto es remodelando un reportaje periodístico.

El poema citado de Brecht es el que dice en su primera estrofa (sigo la versión española de Jesús López Pacheco y Vicente Romero):

*Marie Farrar, nacida en abril,  
menor, sus señas particulares, raquítica, huérfana,  
hasta el presente no fichada, dice haber  
asesinado a un niño de la siguiente manera:...* (Brecht,  
1994, 45)

Años después, sin embargo, en las notas que acompañan la caja (*Biography*, CBS, 1985) que contiene tres discos recopilatorios se nos dice, e incluyo la cita completa por representativa del modo de hacer canciones de Bob Dylan:

*I wrote Hattie Carroll in a small notebook in a restaurant on 7<sup>th</sup> Avenue. There was a luncheonette place where we used to go all the time, and just sort of hung around... a bunch of singers used to go in there. You could stay all day, and it was open all night. Back there you lived in restaurants a lot. Now they don't feel that homey.... Anyway I'd had the information beforehand and people were talking about it.... I felt I had a lot in common with this situation and was able to manifest my feelings. The set pattern of the song I think is based on Brecht, *The Ship, The Black Freighter*.*

Extremo que confirmaba, "avant la lettre", Suze Rotolo en el ya citado libro de Scaduto, cuando señala éste que:

*Suze remembers it was Dylan's first contact with Brecht and he was impressed by the poetry and the songs, especially *The Black Freighter* (Scaduto, 175)*

La canción, más conocida como *Pirate Jenny*, dice en su estrofa quinta (sigo la versión inglesa de Marc Blitzstein tal como aparece en el álbum *Nina Simone in Concert*, Philips, 1964):

*Now you gentlemen can wipe that smile off your face  
Cause every building in town is a flat one  
The whole frickin' place will be down to the ground  
Only the cheap hotel standing safe and sound*

Pero hay en esta canción un estribillo muy especial, comparable con el de otros textos dylanianos, y en el que a pesar de una cierta ambigüedad parece haber una invitación a la

toma de partido. Un convite al compromiso o la beligerancia en momentos en que la entrega a las causas solidarias parecía algo ciertamente peligroso. Sobre todo desde posiciones públicas, como la de Bob Dylan, pero no solamente. Y a esa invitación parece referirse el sintomático:

*But you who philosophize disgrace*

*And criticize fears*

*Take the rag away from your face.*

*Now ain't the time for your tears* (Dylan, 1994, 144-145)

Cierra Bob Dylan su tercer disco, su tercer volume poético, con un "farewell", que como se sabe es algo más que un simple adiós, una categoría mucho más llena de moralidades o de "saudades" que la que implica un "goodbye", un "so long", un "bye bye" o, ese tan castizo y alegre, "cheerio". Se trata en todo caso de un "farewell" adjetivado, ni más ni menos, con un "restless", bien significativo de que para Bob Dylan, a pesar de las apariencias, no parece haber llegado todavía la hora de descansar. En todo caso se trata de una canción divertida (y un punto regocijante) a pesar de ese dramatismo que en ella depositó su autor, como siempre portador de una vela para Dios y otra para el diablo. En "Restless Farewell" van apareciendo sucesivamente la amistad, el amor, el tiempo..., el tiempo doblemente, y ello por la sencilla razón de que:

*... the time ain't tall*  
*If on time you depend* (Dylan, 1994, 147)

pero también (y ya en la última estrofa)

*oh, a false clock tries*  
*to tick out my time* (Dylan, 1994, 147)

con su muy motivada aliteración.

Y si la circunstancia temporal es recurrente en Bob Dylan no lo son menos las amorosas y de camaradería. En "Restless Farewell" Dylan define lo tan evidente para quienes hayan seguido (y sigan haciéndolo) su obra: que el cantante de Minnesota podría hacer suyos los versos tradicionales :

*Yo no digo esta canción*  
*sino a quien conmigo va* (Ruiz Casanova, 135)

Una variante de este texto, tal vez la más extendida, substituye el adjetivo demostrativo "este", por el posesivo "mi", lo que aporta un poderío y una radicalidad extremos a un texto donde aparece un sentimiento de posesión únicamente transferible a quien acompañe al autor, de esta manera detentador del texto y de su sentido, pero también de la más absoluta complicidad lectora.

Y no de otro modo podrían entenderse estos dos versos de "Restless Farewell":

*It´s for myself and my friends  
my stories are sung (Dylan, 1994,147)*

Ah, pero a "quien conmigo va" y a mí mismo, claro, con lo que aquí podríamos entroncar con el Walt Whitman más egotista, el más autoglorificado, aquel de la muy famosa *Song To Myself*:

*I CELEBRATE myself  
And what I asume you shall assume  
For every atom belonging to me as good belongs to you  
(Whitman, 5)*

(Se habla ahora poco de Whitman, perjudicado tal vez por sus excesos, por la torrentera de sus versos, tan compulsiva y entregada como la de cierto Pablo Neruda, el del *Canto General*, por ejemplo. Y sin embargo hay un Whitman especialmente original, aquel destinatario de su propio canto, aspiración que Bob Dylan comparte, sin duda ninguna, a lo largo de su obra, más que por un instinto narcisista, en todo caso común en muchos artistas, pertenezcan al gremio que sea, por un deseo de expansión a través de la individualidad.)

Finaliza "Restless Farewell" con los siguientes versos

*But if the arrow is straight  
And the point is slick  
It can pierce through dust  
No matter how thick  
So I'll make us stand  
And remain as I am  
And bid farewell  
And not give a dam* (Dylan, 1994, 147)

Un "farewell" que recuerda vagamente al *Bid adieu, adieu, adieu* de James Joyce en el poema XI de *Chamber Music* (Joyce, 90), solamente que lo que en el irlandés era pura inspiración lírica en Bob Dylan termina con ese prosaico "And not give a damm". Nada lejana esta despedida de aquel recuerdo que Georges Brassens dedica en "Le vingt-deux setembre" a quien había ocupado antaño un lugar en su vida. Y así se despide en la distancia el de Sète:

*Le vingt—deux setembre, aujourd´hui, je m´en fous*  
(Brassens, 141)

en paralelo con ese inefable "and not give a damm" del de Duluth, Minnesota.



***ESTE LADO DE BOB DYLAN***





*Another Side of Bob Dylan* (Columbia Records, 1964) supone la despedida del cantautor de Minnesota de cuanto venía haciendo hasta ahora. Mejor dicho, de casi todo lo que venía haciendo. Y el título, como el algodón del anuncio, no solamente no engaña, sino que viene anunciando asuntos y temáticas bien diferentes. Por lo que no debiera de suponer sorpresa alguna que *Another side of Bob Dylan* recién puesto en el mercado provocase una carta abierta, tampoco airada sino más bien expectante, de uno de los popes del “folk-song” Irwin Silber, quien publicó su alegato en Sing Out!, la “revista” de los adictos al ‘folk’ desde la óptica más ortodoxa. Y decía Silber en su *An Open Letter To Bob Dylan*, entre otras cosas de no menor enjundia:

*Your new songs seem to be all inner directed now, inner probing self conscious -may be even a little maudlin or a little cruel on occasion* (Mc Gregor, 67)

Por cierto que ante semejantes apreciaciones cabría recordarle a Irwin Silber que lo que el reprocha a Bob Dylan

podría ser precisamente alguna de las claves de un "ars poética" superior. Lo que pasa es que Silber continúa diciendo, y este reproche sí que sería válido para un cantante de canción popular:

*And it 's happening on stage, too. You seem to be relating to a handful of cronies behind the scenes now -rather than to the rest us front (Mc Gregor, 67)*

Parece obvio que Irwin Silber se está refiriendo al hermetismo que de modo creciente y aun progresivo no deja de acorazar las canciones de Bob Dylan, un hombre que si bien no ha dejado todavía de escribir textos beligerantes o de tendencia está a punto de hacerlo. Con todo *Another Side of Bob Dylan*, despedida o "farewell" de su autor al mundo "ético" que hasta ahora lo venía acompañando, y transición -por otra parte- hacia una etapa "ácida", todavía contiene textos comprometidos, tal vez sobrantes o descartes de anteriores grabaciones, pero más probablemente fruto de una cierta mala conciencia de aquel Dylan, que en su momento se había alineado con la izquierda norteamericana, fuese ésta lo que fuese y, desde luego, muy poco en sintonía con lo que por entonces significaba el término en Europa, mucho más impregnado de la esencia marxista de lo que la "new left" en Estados Unidos, con problemática muy diferente (capitalismo mucho más desarrollado, derechos humanos todavía por desarrollar, sobre todo en el Sur) a la europea.

Años después en EE.UU. vendría el verano del amor (1967),

tan sumamente mitificado, en aquel momento e incluso ahora que han pasado tantas hojas de calendario desde aquel estío, cálido como las canciones que albergaba en sus interiores. Y nacería también la primavera de Berkeley (1968), bien ajenos sus protagonistas a lo que en la misma época se cocía en Alemania, Francia o Checoslovaquia. Ciertamente por entonces Dylan andaba por otros derroteros muy diferentes a aquellos relacionados con la canción beligerante. Como demostró su reaparición meteórica en la isla de Wight, dentro del contexto de los tremendos festivales y aun macrofestivales que había inaugurado la primera edición del de Woodstock.

Antes de seguir adelante quisiera señalar que el festival de Wight inspiró una patética canción de Delpech y Vincent, llamada precisamente *Isla de Wight* que en su texto español dice lindzas del siguiente calibre:

*Isla de la paz donde llegó  
la juventud para cantar  
al mundo entero su verdad  
con el equipaje de su amor  
sin más deseos que sembrar  
las flores de su libertad.*

Con este estribillo inefable:

*Wight is Wight*  
*Dylan is Dylan*  
*Wight is Wight*  
*Viva Donovan*

Por supuesto que para cantar esta canción en español, encontrable como no podría por ser menos, en internet, Lyrics Feast, hay que mudar tanto el segundo Dylan del estribillo como el Donovan del final de éste en palabras agudas. De lo contrario no encajarían en texto tan previsible como este, que junto a su melopea, fue interpretado por el grupo Kerouacs. Un grupo de nombre tan imposible como saber los miembros que lo componían. Sencillamente unos músicos de estudio reunidos al calor de una grabación tan “ventureira” como esos gatos que vienen y van según su libre voluntad. Nada, por otra parte, que no hubieran hecho grupos tan oportunistas como los muy exitosos The Monkees o las más azucarados The Archies, intérpretes del poco soportable “Sugar, Sugar”.

Pero todo esto vendría después de *Another Side of Bob Dylan*, una importante vuelta de tuerca en la trayectoria artística del de Duluth. Ciertamente que como ya señalé hay en el álbum tres canciones que podríamos definir como beligerantes. Una de ellas “Chimes of Freedom”, un texto reiterativo en el que, junto a las susodichas “chimes” aparecen “the bells of lightning”:

*Tolling for the rebel*  
*tolling for the rake*  
*tolling for the luckless.. (Dylan, 1994,198)*

Una apuesta en condiciones por los marginados, así en abstracto. Más concretas son las dos siguientes: "I Shall Be Free N° 10" y "Motorpsycho Nightmare". La primera, recordemos, con antecedentes y correlato en "I Shall Be Free", aquella canción con influencias de Leadbelly, y en la que el mensaje surreal se extiende a una crítica en condiciones del "stablishment" USA, por entonces ocupado en sus puestos prominentes por personajes como Barry Goldwater, siendo el telón de fondo, todavía, la crisis cubana. De esta manera:

*Now, I am liberal but to a degree*  
*I want everybody to be free*  
*But if you think I'll let Barry Goldwater*  
*Move it next door, and marry my daughter*  
*You must think I'm crazy!*  
*I wouldn't let him do it*  
*For all the farms in Cuba (Dylan, 1994, 200)*

A tono con esa cierta tendencia dylaniana al empleo de "private jokes", que tanto molestaba a Silber, y que hoy vemos como una clara tendencia contextualizadora, hace acto de presencia en esta canción el mismísimo Cassius Clay. Un auténtico "crack" en una época necesitada de elementos excéntricos que

consiguiesen romper la grisura ambiental. Ambos, por cierto, Dylan y Clay, aparecen junto a una toda una caterva de personajes en la portada del maravilloso "long-play" de The Beatles, *Sargeant Pepper´s Lonely Hearts Club Band*. En la canción que vengo citando Cassius Clay es desafiado por Dylan a un combate, onírico de puro esperpéntico. Claro que la canción, un tanto tábano para el sistema, finaliza con esta afirmación aunque tajante de lo menos comprometida (o de lo más descomprometedora):

*It´s nothing*

*That´s something I learned over in England* (Dylan, 1994, 202)

Y queda del trio de canciones que anticipé una canción tan comprometida como es "Motorpsycho Nightmare", tal vez la más divertida del amplio repertorio dylaniano. En ella el protagonista aparece en una granja, poseída por un individuo paranoico y derechista (en USA los granjeros representan una de las instituciones más amantes del "orden" y del "american way of life".) Éste le deja permanecer allí con la doble condición de que le ordeñe las vacas y que no toque a su hija. Ésta, Rita, como escapada de *La Dolce Vita*, de Fellini -cita textual- pero también de *Psycho* ("Lookin´ just like Tony Perkins"), de Alfred Hitchcock, acecha el héroe de la canción quien para provocarla grita:

*I like Fidel Castro and his beard* (Dylan, 1994, 207)

El granjero, que oye eso, le llama "rotten doctor, commie

rat" al tiempo que le arroja un ejemplar del Reader's Digest a la cabeza. El sujeto huye del granjero quien, a decir de aquel:

*He wants to turn me in  
To the F.B.I.* (Dylan, 1994, 208)

Finaliza la canción con un tajante:

*Me, I romp and stomp  
Thankful as I romp  
Without freedom of speech  
I might be in the swamp* (Dylan, 1994, 208)

La señal que marca la frontera conceptual entre la anterior etapa y la que vendrá a continuación viene dada por *My Back Pages*, tema que comienza con versos ciertamente iluminados que traen a la mente evocaciones de William Blake, pero también de Rimbaud, y que han hecho burlarse a algunos de la presunta pretenciosidad poética de Dylan:

*Crimson flames tied through my ears  
Rolling high and mighty traps  
Pounced with fire on flaming roads* (Dylan, 1994, 209)

Sin embargo no está en estas imágenes el cambio del que Dylan ya viene dando muestras.

Veremos sus intenciones rompedoras cuando diga:



*Ah, but I was so much older then*

*I´m younger than that now* (Dylan, 1994, 210)

Con lo que Dylan podría indicar que es a partir de ahora, oculto en sus páginas de atrás, donde se encuentra lo que hay de verdaderamente novedoso en él. Y para que no quepa duda éste es precisamente el estribillo de la canción, la antepenúltima, por cierto, en el macrorrecital que con motivo de los treinta años de vida artística del cantautor tuvo lugar en el Madison Square Garden neoyorquino. Para la ocasión Dylan contó como acompañantes de lujo con el siguiente elenco; Roger Mc Guinn, Tom Petty, Neil Young, Eric Clapton y George Harrison.

*Another Side of Bob Dylan* arranca con una canción llamada "All I Really Want to Do", que vale como una declaración de principios, amorosos o no, y desde luego en tanto que teoría de la relación erótica o simplemente amistosa, basada en términos de comiicidad. Aquí, en este texto, nadie es más que nadie, de manera que se rompe con el machismo habitual (y brutal) del mundo del rock, en el que el texto de The Rolling Stones "Under My Thumb", durante tantos años en su repertorio (por supuesto el 7 de julio de 1982, el día de la lluvia tan calurosa como enérgica que más que calmar ánimos no hacía sino exacerbarlos cuando tuve ocasión de escucharlos en el Estadio Vicente Calderón, de Madrid, dentro del marco de las celebraciones del año aquel en que un engendro llamado "Naranjito", especie de círculo con

patas y rematado en rama ejemplificó, irónica y paradójicamente, el ruido y la furia futbolísticos). Y es que, por contraste, "All I Really Want to Do", es una canción muy avanzada, una canción tan políticamente correcta (tampoco exageremos) como impensable en el contexto cultural en que se desarrollaba y que nos muestra a un Dylan de verdad progresista (un tema de Pablo Milanés, "El breve momento en que tú no estás", vendría a decir cosas semejantes veinte años después, otra anterior, "Ne me quitte pas", de Jacques Brel, iría aun más lejos, llegando a pedirle a la amada, ante el trance de la separación, que le deje ser sombra de su perro, sombra de su sombra). Sin embargo John Herdman considera que esta canción está teñida de ironía (lo que haría menos efectivo su mensaje) *for whoever he may not want to it is certain that he is interested in being more than just "friends" with her* (Herdman, 25). En efecto este texto expone, como en un jersey o calcetín al que le hubiésemos dado la vuelta, casi como en un espejo trucado que permite ver desde su parte trasera a aquellos que se plantan ante él dispuestos a mirar su reflejo, todo lo que Dylan no quiere ser o hacer respecto de la mujer que ama, para terminar señalando (en cada estrofa, y por lo tanto a modo de estribillo) que:

*All I really want to do*

*is baby, be friends with you* (Dylan, 1994, 193)

Pese a su discrepancia en lo que se refiere al tono de la canción John Herdman se ve obligado a admitir que:

*This is one of the wittiest and most high spirited of the early songs, very sharp psychologically, full of mumble internal rhyming, and delivered in a chuckling, irreverent, half mocking but very engaging tone of voice* (Herdman, 24)

Y por cierto que no están nada mal estas concesiones de John Herdman a un texto de Bob Dylan, tan significamente brillante que este optó por él para abrir un disco con el que, en contraste, cerraba etapa.

Siguiendo en la hilera de canciones de amor que el cuarto álbum de Bob Dylan contiene nos encontramos ahora con "Spanish Harlem Incident", título afortunado para una canción, en este caso sí tónica dentro del abigarrado -y atiborrado- mundillo de la escritura 'rock'. Pues ahora Dylan se dirige a una chica ("gal" es de nuevo la palabra) que, seguramente, se cruzó en su camino, y que cuenta con todos los atributos físicos que caracterizan a una "hispana" que se precie. Aclaremos que el Spanish Harlem es el West Side (el mismo de *West Side Story*, naturalmente, musical y película que sin duda Dylan conocía a la hora de escribir su canción) de Manhattan, también conocido como el Bronx, y habitado mayormente por portorriqueños. Curiosamente John Herdman, en su documentadísimo *Voice Without Restraint*, hace

caso omiso de esta canción, al tiempo que Michael Gray, en su voluntarioso, y por lo tanto en determinados momentos traído por lo pelos en lo que se refiere a las argumentaciones, *Song and Dance Man*, le dedica un buen espacio. De hecho Michael Gray considera que:

From the fourth álbum, perhaps the most historically interesting song is Spanish Harlem Incident; which begins with this

*Gypsy gal, the hands of Harlem  
Cannot hold you to its heat  
which, as far as his figurative language is concerned, is  
like a stylish and immediately impressive declaration of  
independence on Dylan´s part. It´s a pretty good image,  
and very individual (Gray, 175)*

De lo que vine señalando con anterioridad es evidente que comparto con Gray la representación del deseo de libertad que trasluce el Dylan que ahora nos ocupa. Sin embargo semejante ansia estaba más clara en "All I Really Want to Do", sobre todo por lo que en esta canción, tan liberal en lo que suponía de abrir las puertas a una relación compartida y, por lo tanto, generosa. "Spanish Harlem Incident", a su vez, refleja deseo de autonomía artística, más en el *cómo* que en lo *qué* se dice. Dicho de otra manera, "Spanish Harlem Incident" no pasa de ser una simple canción de amor; sin embargo la batería literaria que en ella

dispara Dylan es absolutamente digna de consideración. Y ello a pesar de las dos o tres caídas en el lugar común (en ese territorio tan difícilmente evitable, incluso entre autores que rayen la categoría genial) que la adornan. Así como cuando Dylan, dirigiéndose, como por otra parte hace a lo largo de todo el texto, a la chica en cuestión, viene a decirle a esta con cierto brillo poético, sin duda, pero con escasa originalidad que:

*Your flaming feet are burning up the street* (Dylan, 1994, 197)

Claro que más dura sera la caída, en el infierno de los lugares comunes metafóricos, al indicar respecto de la vista y la dentadura de la muchacha protagonista (pero también antagonista, puesto que lo es del propio Dylan) que:

*Your pearly eyes, so fast and slashing  
And your flashing diamond teeth* (Dylan, 1994, 197)

Sin embargo audaces -y con su punto de neorromanticismo para hacer más completo el "cocktail"- son sus paletadas impresionistas, abundantes por otra parte en su obra, cuando Bob Dylan nos comunica que:

*The night is pitch black, come and make my  
Pale face fit into place (Ah!, please)* (Dylan, 1994, 197)

Siguiendo dentro de la atmósfera romántica, realmente lograda por Bob Dylan en esta canción, cabría hablar del

costumbrismo que el cantautor de Minnesota aquí consigue, con excepción de aquellos rasgos étnicos, diríamos hoy, rayanos en el lugar común. Todo envuelto, desde luego, en una temperatura casi tropical, donde “heat” y “hot” ya están presentes, como sustantivo y adjetivo, en los versos dos y tres. Por otra parte hay unos tambores, que en seguida se dejarán ver (mejor, oír) tocados por la muchacha, que tienen un admirable correlato en la sensación de “homeless”, de carecer de hogar, que Bob Dylan suele expresar en sus canciones. De esta manera:

*I am homeless, come and take me  
Into the reach of your rattling dreams* (Dylan, 1994, 197)

Y para que la idea no quede corta -o rota- Dylan añade otra pincelada costumbrista, que se complete con una nueva sensación de desasosiego:

*So let me know, babe, all about my fortune  
Down along my restless palms* (Dylan, 1994, 197)

Y puesto que esta canción tiene un tono de sutil evanescencia no está nada mal el desenlace que Bob Dylan le aplica. De esta manera los cuatro últimos versos dicen que:

*You have slayed me, you have made  
I got to laugh halfway off my heels  
I got to know, babe, and will you surround me  
So I can know if I am really real* (Dylan, 1994, 197)

Dejando atrás “Spanish Harlem Incident”, con su invocación a la “gypsygal” incluida, nos encontramos con un “valsecito” muy especial, que demuestra la sabiduría musical, tan versátil por otra parte, de Dylan “To Ramona” (nada que ver con la vieja canción reactualizada en esos años por el dúo indonesio The Blue Diamonds); un texto que, al menos en su estilo, presenta connotaciones “hispanas”, y en todo caso sureñas, pues la Ramona del texto, casi un himno a la confusión mental, aunque no tanto como la ya en fase de gestación “Like a Rolling Stone”, se debate

*Between stayin´ and returnin´  
Back to the south (Dylan, 1994, 203)*

En “To Ramona” Bob Dylan se dirige abiertamente, esto es, manda su mensaje, a una destinataria que ya no tiene los “pearly eyes” de la canción anterior, sino que sus órganos visuales merecen el adjetivo, tal vez aun más ambiguo, de “watery”. Como ambiguo es el verso final de la primera estrofa, en el que Dylan tras indicar, un tanto perplejo o confuso:

*And there 's no use in tryin'  
To deal with the dyin'* (Dylan, 1994, 203)

concluye con una clara muestra de impotencia:

*Though I cannot explain that in lines* (Dylan, 1994, 203)

Y para que la canción se resuelva con un tono incluso más apocalíptico Dylan asegura que Ramona forma parte de

*A world that just don't exist  
It's all just a dream  
A vacuum, a scheme, babe  
That sucks you in the feelin' like this* (Dylan, 1994, 203)

Estrofa ésta que nos remite al final de "Spanish Harlem Incident", comentado con anterioridad. Y que parece preludiar un vacío irreal en la mente de Suze-Ramona (en esta época Dylan bordeaba el mundo de los alucinógenos, en el que habría de entrar de hoz y coz en su siguiente etapa, la "ácida") que estallará de pleno en la tercera estrofa. Que reproduzco entera porque substituyendo el sur por el oeste, más dylaniano en cuanto que auténtica vuelta a los orígenes, podría indicarnos que Dylan, cuando está hablando de otras personas, en sus canciones más rabiosamente personales, podría estar haciéndolo de sí mismo, algo por otra parte nada infrecuente en términos literarios. Dice la estrofa:



*I can see that your head  
Has been twisted and fed*

*With worthless foam from the mouth  
I can tell you are torn  
Between stayin´ and returnin´  
Back to the south*

*You´ve been fooled into  
That the finishin´ end is at hand  
Yet, there´s no one to beat you  
No one to defeat*

*Except the thoughts of yourself  
Feeling bad (Dylan, 1994, 203)*

La cuarta estrofa supone un ataque frontal contra quien, considerándose "better than no one" no tiene

*nothing to win  
and nothing to lose (Dylan, 1994, 204)*

si bien Ramona-Suze recibe un hermético mensaje de Dylan cuando este señala que:

*From fixtures and forces and friends  
Your sorrow does stem  
That hype you and type you  
Making you feel  
That you gotta be just like them (Dylan, 1994, 204)*

Y puesto que "To Ramona" es una canción confusa adrede, dentro de la linealidad de su dirección (Dylan dijo de ella: "Well,

that´s pretty literal. That was just somebody I knew” (autocita de *Biograph*), la moraleja o coda que encierra en la quinta, y definitiva, estrofa no podría por menos que ir al grano. Así, y como en tantos otros temas de amor, Dylan se dice a sí mismo camuflado en Ramona-Suze:

*Just do what you think you should do  
And someday maybe  
Who knows, babe  
I´ll come and be cryin´ to you* (Dylan, 1994, 204)

“To Ramona” se completa, naturalmente, con “I Don´t Believe You”, donde Dylan llora el desconcierto que le ha causado la ausencia de la amada. Y lo hace desde uno de los comienzos más desconcertantes que conozca la historia de la música popular:

*I can´t understand  
She let go of my hand  
And left me here facing the wall* (Dylan, 1994, 211)

De cara a la pared se encuentra el propio Dylan en una confesión de tanta sinceridad que no deja de apabullar, al tiempo que la amada se comporta “like we never met”. Desde luego que el amante se resiste al abandono, cosa por otra parte perfectamente habitual en todas las relaciones amorosas cuando estas se fracturan o quiebran. De esta manera cuando la amada/ el amado nos abandonan surge como autodefensa, como enroque

a la búsqueda del consuelo propio, esa confusión o perplejidad que se traducen en el dolor que se refleja sobre todo en la pregunta: “¿Por qué a mí, precisamente a mí, que era quien más había aportado a la relación? Víctor Manuel, Víctor Manuel San José Sánchez, reflejó muy bien semejante pugna entre los dos elementos que componen una relación terminal en su canción, del disco *Luna*, registrado por CBS en 1980, “¿Quién puso más?”:

*¿Quién puso más*

*Los dos se echan en cara.*

*¿Quién puso más?*

*Que incline la balanza.*

*¿Quién puso más calor, ternura, comprensión?*

*¿Quién puso más amor?*

Y se resiste Bob Dylan preguntándose si no se hallará ante un sueño:

*Am I still dreamin´ yet? (Dylan, 1994, 211)*

Aunque desgraciadamente la realidad es inamovible:

*For she ain´t the same*

*She just acts like we never have met (Dylan, 1994, 212)*

Si bien Dylan no es, desde luego, consciente de haber hundido la relación. Aunque de haber “done something wrong”

cabría esperar que ella se lo hubiese aclarado. Lo que nos recuerda el conocido verso de "Yesterday", canción coetánea de ésta. Pues de acuerdo con Paul Mc Cartney:

*Why she had to go I don't know  
She wouldn't say,  
I said something wrong,  
Now I long for yesterday* (Lennon&Mc Cartney, 83)

Dylan señala una cosa semejante, pero con mayor ambición literaria (cosa, por otra parte, de lo más relativa tratándose, como se trata, de textos dirigidos al consumo masivo de un público, por definición, sin demasiadas ínfulas literarias; el fragmento mayoritario de una cebolla compuesta de capas múltiples), que aquí resulta impresionista en la descripción. Por ejemplo al indicar que:

*Though the night ran swirling an' whirling  
I remember her whispering yet* (Dylan, 1994, 211)

Ya dentro del tono confidencial/confesional del texto, y de acuerdo con las pinceladas moralistas del Dylan predicador, inevitable incluso en las canciones eróticas, el cantante de Minnesota estropea un texto a veces memorable, con una coda más bien pobre en la que se da la fórmula para olvidar, no otra que:

*Just pick anyone*

*And pretend that*

*We never have met* (Dylan, 1994, 212)

Y de la sencillez, en ritmo y estructura de "I Don't Believe You" pasamos al vigor poético de "Ballad In Plain D", seguramente el mejor poema/ canción de Bob Dylan, y en todo caso un aquilatado ajuste de cuentas con quien (hablo ahora de Suze Rotolo) había sido su principal inspiradora. En esta canción, que me atrevo a llamar -raras veces lo hago- poema, Bob Dylan no se comporta exactamente como un caballero, pues al introducir en el texto a su exnovia y a la madre y a la hermana de estas con fines no precisamente laudatorios contradice la vieja norma nunca escrita de no hablar de las familias en cuyo seno alguien ha estado integrado hasta la ruptura sentimental con el miembro de aquella que propició la relación. Como es natural Dylan se guarda muy mucho de dar nombres, de manera que el cantautor de Minnesota dirige sus pullas, alguna de ellas bien amarga, de modo que éstas, aun rozando el libelo (y no olvidemos que la legislación americana es bastante generosa al respecto) jamás pudieran llevar a quien las concibió ante un tribunal. Aunque no deje de ser cierto que en la época en que Dylan concibió esta canción estaba muy lejos la moda de lo que dio en llamarse "political correctness", plaga del tiempo actual, que lo mismo

Lleva a cambiar la nomenclatura de los cuentos clásicos como a hacer del lenguaje un florero que contiene, para más inri, flores de plástico. Con todo, a la hora de escribir este tema, con su revancha implícita, Bon Dylan optó por el escamoteo de nombres -aquí no aparece ni uno solo- aunque lo hicieran camuflados bajo denominaciones como esa Ramona de la que hemos hablado con anterioridad. Nombre por otra parte lo suficientemente hermoso para dignificar esa o cualquier otra canción así titulada, si no fuese porque la música ligera española ha dado pie a un asunto con parecida denominación tan grotesco que su solo recuerdo puede provocar vergüenza, cuando no -directamente - irritación. Y aun podría haber otra razón para el juego de birlibirloque que Dylan se trae con los personajes de "I Don't Believe You". No otra que la vieja tradición de la poesía lírica (o de la literatura en líneas generales) que habla de voces, cuando no de sentimientos, impostados, y que tan bien resumió Fernando Pessoa con los muy repetidos versos que dejaron dicho para siempre:

*O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente* (Pessoa, 237)

Y con tanta pericia finge Bob Dylan en este poema, tan magistralmente imposta voces, que incluso inicia su composición

*El mundo poético de Bob Dylan*

con una descripción abiertamente bucólica, que podría aproximarnos ecos de la poesía isabelina, mudando así el tono evocado en manera o gesto abiertamente clásico. De manera que:

*I once loved a girl  
Her skin it was bronze  
With the innocence  
She was gentle like a fawn* (Dylan, 1994, 213)

Y sin embargo, a pesar de comienzo tan prometedor, vemos como el poeta ha de rendirse ante la evidencia de la lejanía. Porque:

*But now she is gone* (Dylan, 1994, 213)

Y es que, por muy afilado que esté el cuchillo de la autojustificación que Bob Dylan blande a lo largo del poema, haciendo que lo vaya laminando cual si se tratase de mantequilla endurecida en el frigorífico del rencor (sentimental, naturalmente), no parece que ella se haya ido por voluntad propia sino por alguna circunstancia tan radical como ajena, y es que como apreciamos en la siguiente estrofa:

*I courted her proudly  
But now she is gone  
Gone as the season  
She 's taken (Dylan, 1994, 213)*

Cierto que con anterioridad el narrador, es decir, el propio Dylan, había hecho de las suyas, porque no aceptando la realidad, esto es, que la muchacha estaba secuestrada, aunque tan solo lo fuera mentalmente, que ya es mucho, de sus familiares, había optado por el camino más rápido, de manera que:

*Through young summer 's breeze  
I stole her away  
From her mother and sister (Dylan, 1994, 213)*

Hecha esta confesión nos encontramos con las estrofas tercera y cuarta, en las que Dylan describe a ambas hermanas. Y lo hace con intenciones muy poco plausibles, puesto que el contraste resulta claramente perjudicial para una de las dos, retratada de modo muy arbitrario, cuando no definitivamente malévolo. Y es que si bien una de ellas, la amada por el artista, viene siendo:



*Of the two sisters*

*I loved the young*

*With sensitive instinct*

*She was the creative one...* (Dylan, 1994, 213)

Mientras que para la otra, aquella que se interpuso, como manda la tradición literaria, entre los dos amantes, Bob Dylan guarda unos términos bien ofensivos, lo que aleja de su preceptiva literaria cualquier sospecha de dulzura o empalago, entroncándola con el larguísimo recorrido que en materia de ultraje ha mantenido la poesía universal. De modo que:

*For her parasite sister*

*I had no respect* (Dylan, 1994, 213)

Una falta de respeto que aparece bien explícita cuando se nos señala que la hermana mayor, no otra que Carla Rotolo, también implicada en el mundo del "folk", puesto que trabajaba como auxiliar en la oficina del magistral folclorista, y no sólo del mundo folclórico norteamericano, ya que también anduvo por estos pagos haciendo trabajos recopilatorios del nuestro, Alan Lomax:

*Countless visions of the other*  
*She ´d reflect*  
*As a crutch for her scenes*  
*And her society* (Dylan, 1994, 213)

Sin embargo, y aun tratándose de una canción autojustificativa, Dylan no puede evitar el que caiga en el tono autoconfesional al decir que no tiene perdón por lo que hizo (y aquí saldría el punto puritano al que tampoco es ajeno, en una de sus múltiples facetas, el de Duluth), por más que el oyente (o el lector) jamás sepan de lo que se trata, lo que no deja de ser un importante fracaso conceptual por parte del autor, ya que ni siquiera

*The changes I was going*  
*Through can ´t even be used*  
*For the lies that I told her* (Dylan, 1994, 213)

Luego nos hallamos ante un texto de arrepentimiento, en el que más adelante, quizá para suavizar las invectivas anteriores contra la hermana-obstáculo, Dylan reconoce haberse deslizado hacia terrenos ciertamente resbaladizos, por muy vigorosos, y aun confortantes, que estos fueran o resultasen. Y de esta manera Dylan nos confiesa algo tan paradigmático como lo que sigue:

*That I´d already slipped*

*To the sin*

*Of love´s false security* (Dylan, 1994, 213)

Reconocimiento tardío y magnificado por ese sentimiento religioso agónico (¿cuál no en el sentido de lucha del término preferida por Unamuno?) que nunca abandonó a Dylan y que con el tiempo habría de agudizarse, ya que los dos personajes centrales de la canción-dramática, personificados ahora en dos figuras regias, seguramente procedentes de la simbología griega, (“The king and the queen”), resultaban

*Tumbled all down*

*Into pieces* (Dylan, 1994, 214)

Producida la debacle reaparece la hermana quien, al igual que el granjero de “Motorpsycho Nightmare” ponía a Bob Dylan en la calle, invita a éste a abandonar el campo.

Textualmente:

*Her sister did shout*

*“Leave her*

*God damm you, get out!”* (Dylan, 1994, 214)

Viene a continuación una escena de cierto pandemonio, moderadamente crítica, de ritmo cinematográfico, que a mí me

parece de lo mejor que haya escrito Bob Dylan, y en la que, ni más ni menos:

*Beneath a bare lightbulb  
The plaster did pound  
Her sister and me*

*In a screaming battleground  
And she in between,  
The victim of sound  
Soon shattered as a child  
'neath her shadows (Dylan, 1994, 214)*

Esta canción, esta parte de la canción más en concreto, ha elevado la furia de conspicuos dylanólogos como Michael Gray, quien considera que ““Ballad In Plain D” is a very bad song....en la que “the lyric is full of Sensitive Teenage hysteria”. No solo esto, Gray llega a calificar esta canción de “tale of adolescent-love-frustrated” (Gray, 179).

A mí, sin embargo, jamás se me ocurriría calificar de tal manera un texto que aun considerando su defectos, aborda como muy pocos lo han hecho en la canción llamada ligera una exteriorización del ego, del ego en su rechazo, también en el autorrechazo de una relación amorosa deteriorada por la agresión ambiental, en este caso personificada en la familia protectora, y al mismo tiempo, fantasmal. Una canción, por otra parte, capaz de expresar el “pathos” de un modo, si no romántico, al menos

sí con características de esta tendencia. Así las cosas el propio Dylan al comprobar que:

*All is gone, all is gone* (Dylan, 1994, 214)

se invita a sí mismo a

*Admit it, take flight* (Dylan, 1994, 214)

Y por lo tanto emprende el único camino posible que hace que nos explique que

*I ran into the night*

*Leaving all of the love's ashes*

*Behind me* (Dylan, 1994, 214)

Hermosa figura, por cierto, la de las cenizas del amor que quedan detrás del, hasta entonces, usufructuario de su fuego. Faltaría tan solo un complemento que las hermosease un poco más, barroquizando de esta manera una imagen, por lo demás, decididamente austera y aun minimalista. Como minimalista resultaba también la amarga reflexión citada anteriormente donde el lamento por la pérdida se limitaba a la repetición, quejumbrosa pero estoica (en contraste con toda la parafernalia instrumentada por el propio Dylan), del "todo se fue, todo se fue".

Finaliza "Ballad In Plain D" con uno de esos clichés, en cuya confección Bob Dylan es un maestro, en el que éste se pregunta ante la insistencia de sus amigos en saber cómo se siente uno cuando se halla libre:

*Are birds free from the chains  
Of the sky-way?* (Dylan, 1994, 214)

Por supuesto que este texto tan significativo sólo podría completarse con otro que implicase, radicalmente, un mensaje de rechazo, de no aceptación. De esta manera surge "It Ain't Me Babe" ,el complemento ideal de "Ballad In Plain" D (esto es, balada en re menor), y en cualquier caso la despedida para un disco de vacilaciones, ambigüedades, perplejidades, que ahora aparecen resueltas con ese poderoso "no soy yo, cariño" por si hubiera dudas acerca de ello. Se me ocurre que más que una canción de amor (o desamor) a una mujer, "It Ain't Me Babe", podría suponer asimismo una despedida a la música "folk", que sólo de modo esporádico habría de revelarse a partir de aquí en la estética dylaniana. Una despedida a algo -el llamado movimiento "folk"- que más que apoyar a Dylan necesitaba, en realidad de su apoyo. Por la sencilla razón de que

*You say you ´re lookin´ for someone  
Who´s never weak but always strong  
To protect you and defend you* (Dylan, 1994, 215)

Está claro que el susodicho movimiento "folk" encontró en Dylan un auténtico mirlo blanco que habría de servirle para relanzar unos postulados de alguna manera obsoletos, bien entendido que en lo referente a lo que pudiera apartarlos de una aceptación relativamente masiva, que esto último y la pureza en cuanto a la búsqueda de fuentes e interpretaciones son elementos antagónicos. Y ello a pesar del éxito comercial de gentes como The Kingston Trio, Harry Belafonte, Peter Paul and Mary o The Brothers Four. Así las cosas el "primer" Dylan suponía una bomba cuya explosión hacía presagiar una nueva era para la música "folk". El problema es que Dylan, obviamente, no estaba cómodo en este terreno. Nunca lo había estado, ya desde aquellos inicios más en línea con la dinamita "rock" que con los fuegos de artificio que al estallar proyectaban en el aire unas imágenes decididamente folklóricas. No, era evidente que Dylan quería ir mucho más allá en su afán explorador. Mucho más allá, pero a partir de un pasado (ese "rock" tan inevitable en los adolescentes de su generación y posteriores) que en puridad, y paradójicamente, debía mucho al mundo del "folk". De ahí ese adiós, provisional en todo caso, Dylan, ya lo estamos viendo, es el hombre de las muchísimas caras y aristas, el artista efímero en los planteamientos

próximos que enseguida serán superados por aquellos que vienen después, a ese tipo de canción, el "folk-song", que para el de Duluth implicaba, además, la presencia de una secta cerrada, los propios "folkies", que son aquellos contra quienes, a mi entender, va dirigida "It Ain't Me, Babe". Que de esta forma dejaría de ser una canción de amor unidireccional para dirigirse a toda una colectividad tan poco mensurable como gregaria, y por lo tanto susceptible de recibir una filípica o reprimenda tan masiva y enérgica, y moderadamente irónica, como aquella propinada por el autor de tan brillantemente resuelta canción, considerando el punto de vista musical, se entiende. Porque desde el estrictamente poético digamos ya que se trata de un texto muy elemental e incluso naif por lo que me niego a incluirlo entre las canciones de amor, excelente textos (en líneas generales) por otra parte, que Bob Dylan venía prodigando en esta época. Cual si fuese una máquina fabricante compulsiva de reproches, sentimentalismos, desdenes e, incluso, frivolidades. Por otra parte se me hace difícil admitir, como se ha insinuado repetidas veces, dejando la observación como punto fijo en el mapa de los lugares comunes dylanianos, que Suze Rotolo, la mujer de "Ballad In Plain D" o "To Ramona", pueda ser la persona absorbente hasta límites difícilmente concebibles, que aparece en "It Ain't Me Babe". Puesto que más bien fue Rotolo la que, con su marcha a Italia, provocó la ruptura con Dylan, demostrando ser la persona en



verdad independiente que la canción patrocina o auspicia. Lo que nos llevaría a una segunda identificación.

¿Habría prestado Dylan su voz a Suze Rotolo para que fuera ella la persona protagonista, la increpante en "It Ain't Me Babe"? Tal vez, aunque en este caso (en esta hipótesis que no haría sino anular la anterior) el movimiento "folk" habría sido el protagonista de modo inconsciente, carente por lo tanto de esa estrategia preconcebida que cabría presumir en un creador tan, tan sumamente imprevisible como Bob Dylan. Tanto que cualquiera de sus conciertos es muy diferente al anterior, hasta el extremo de que a veces ni el asistente más avezado en la temática dylaniana sería capaz de reconocer alguna de las canciones hasta bien avanzadas éstas. Lo que nos hace pensar que si el propio Dylan es el primer interesado en divertirse en sus conciertos qué no ocurrirá a quienes asisten (asistimos) a ellos atraídos por el directo bien vigoroso, aunque sea en su versión "unplugged". Como el que me llevó el 19 julio de 1995 a la Sala La Riviera, orillas del Río Manzanares, a escuchar un Dylan tan matizadamente intenso como resultan serlo algunos de sus temas, a veces tan de amor en sus entresijos y recovecos que puede conllevar un tratamiento críptico, así el de la canción que estamos tratando ahora con un escalpelo que no consigue separar (al menos aparentemente) lo individual de lo colectivo, la crítica hacia la persona egoísta (¿quién no?) en materia amorosa del repudio de

la postura global de un colectivo musical, así el "folkie", que estaba comenzando a ver como se le iba de las manos la "gran esperanza blanca" que procedente de la América interior anunciaba romper las barreras limitadoras de unas canciones concebidas para un público tan relativamente limitado como "de culto". Y por lo que hemos viendo parece claro que si un elemento tan ferozmente individualista como Bob Dylan difícilmente podría tolerar una relación limitadora con una mujer, mucho menos iba a consentir que un conjunto de personas, por masivo o numeroso que fuese, dictaminase cómo manejar a un individuo que, además, disponía (sigue disponiendo) de una extraordinaria sabiduría, conceptual y artística, capaz de alzar el "folk" a una categoría, si no superior, diferente a cuanto se había venido escuchando hasta entonces. De ahí las reacciones encontradas. De ahí también las razones dylanianas que "podrían" haberle llevado a construir una joya de la canción "sentimental" como "It Ain't Me Babe" en un plano u órbita mucho más colectivo que individual.

En cualquier caso quisiera destacar en esta canción el comienzo, irónicamente destructivo:

*Go away from my window*

*Leave at your own chosen speed* (Dylan, 1994, 215 )

También la suavidad con que se invita a que la/ el apostrofado abandone la vida del personaje central. Así al ya

*El mundo poético de Bob Dylan*

citado "Go away from my window" se le añade "Go lightly from the ledge" y aun "Go melt back in the night". Una suavidad que contrasta con la dureza del mensaje de quien no está dispuesto

*To gather flowers constantly*

*And to come each time you call* (Dylan, 1994, 215)

Pues:

*No, no, no, it ain't me babe*

*It ain't me you're lookin' for, babe* (Dylan, 1994, 216)

Exactamente.





## ***CONTRATEXTOS***



*Another Side of Bob Dylan*, el cuarto álbum en orden cronológico de Zimmerman, es una entrega doble, no por su contenido intrínseco (se trata de un "long-play" sencillo) sino porque la contraportada contiene una serie de textos probablemente desechados, por su hermetismo, para ser puestos en solfa. Aquí, se me ocurre, está un primer indicio, de momento dubitante, de las muestras poéticas de un escritor que por fin veía clara la diferencia entre un poema y una canción, en el sentido de que la segunda va dirigida a un público muy amplio y el primero, siempre, a la minoría de la que habló Juan Ramón Jiménez, y no consta que Bob Dylan conozca al poeta de Moguer. O al menos no hay ninguna referencia explícita a semejante lectura, por más que el de Duluth sea un elemento tan dúctil como sorprendente, y -desde luego- hombre de muchas lecturas, que bien podría haberse dado la circunstancia. En todo caso no



dudo de que Dylan bien podría suscribir versos (unos cuantos) del lorquiano *Poeta en Nueva York*, ese asombro de un provinciano en la urbe descomunal. Parecido, salvando las distancias, de aquel experimentado de quien había llegado de Duluth, o de Hibbing, o del mismo Saint Paul al Village.

*Some other kind of songs* (contraportada del citado disco, publicado por Columbia en 1964), son cuatro poemas distribuidos tipográficamente en función de la estructura física del "long-play", todos ellos sin título y separados simplemente en cada caso por tres asteriscos, a cual más hermético, exceptuando tal vez el número dos, que es (por cierto) una excelente vista de París y va dedicado a Françoise Hardy. Mucho más que aquella muchachita "pop" que cantaba a los chicos y a las chicas de su edad, en canción tan hermosa en la música como anodina en la letra. Y el caso es que la Hardy evolucionó, musicalmente hablando, hasta una espléndida madurez. Aparte la circunstancia de que tuviese un "affaire" con Dylan, al aire de la primera aparición parisina de éste. Pero esto sería más bien asunto para una biografía en profundidad de Bob Dylan, que añadir a todas cuantas se han publicado, y seguirán haciéndolo. Para el propósito de este trabajo no hay otra finalidad que situar a Françoise Hardy como musa tangencial de Dylan. Lo que sin duda fue, y para botón esta muestra mínima relativa a lo que vengo definiendo como "contratextos".

*Some other kinds of songs...* Debieron de ser escritos durante la primera "tournee", en este caso privada, de Dylan por Europa; aquella en la que no logró traerse de vuelta a Suze Rotolo. Me baso no solamente en la fecha de edición de *Another side of Bob Dylan* (1964, como ya he venido diciendo), sino en las alusiones "europeas" que los poemas de la contraportada contienen. Desde el agradecimiento a "Bernard, Marylou, Jean Pierre, Gerard Philip y Monique, por el uso de su casa", al ya citado texto *for Françoise Hardy*, pasando por el interludio griego de *Run Go Get Out of Here*, poema que cierra la secuencia, de importante extensión, y en el que dentro de los apartados bíblicos, o simplemente "americanos" de que consta, salta este fragmento helénico, bien lírico y reflexivo, motivado (y motivador) y hondo, que constituye un subtema o subtexto dentro de la muy dilatada obra dylaniana. Tan caudalosa y fluvial que se permite adentrarse en la contraportada de un disco, haciendo de este libro o volumen por si quedaban dudas acerca de la vocación escritora de un cantante que en *Don't look back* se permite aparecer aporreando una máquina de escribir al tiempo, que al fondo, Joan Baez tañe una guitarra para acompañar una de las canciones más bellas que jamás haya interpretado.

Considero que vale la pena reproducir dicho subtexto, entre otras cosas porque dentro del maremágnum biobibliográfico de, y en torno a, Bob Dylan corre el riesgo de pasar totalmente

desapercibido. Ocurre también, y a la prueba me remito, bien pudiera haber pasado el cancionero dylaniano. El porqué no lo consideró así su autor quedará en el más profundo de los arcanos. Yo pienso que tal vez por exceso de material acumulado, a lo que le habría llevado su prolificidad, Bob Dylan no considera el llevar al papel pautado este subtexto que se abre y cierra con sendos paréntesis.

Este es:

*(in greece, a little old lady  
a worker lady  
looks at me  
rubs her chin  
and by sign language ask  
show come i´m so unshaven  
the sea is very beautiful here*

I reply

*pointin t my chin  
and she believes me  
needs no other answer  
I strum the guitar  
she dances  
laughs  
her bandana flies  
I too realize that  
she will die here  
on the side of this sea  
her death is certain here  
my death is unknown  
an´ I come t think that  
I love her*

Repárese en la grafía, nada novedosa para quien se halle familiarizado con los argumentos de la poesía vanguardista, y que en todo caso hubiera desaparecido, como es lógico, a la hora de llevar el texto a la partitura. Bien entendido que semejante perorata (poética) hubiese tenido serios problemas a la hora de

la musicación convencional. Tal vez un rapeado "avant la lettre", para lo que si duda por su tendencia a la inflexión y al hiato Dylan parecía (y aún parece) disponer de las mejores virtudes, hubiese sido lo más adecuado. Pero dejando aparte lo que no pasa de elucubración digamos que el texto cumple aquí, a la hora de la escritura, la función rompedora que Bob Dylan pretendía adjudicarle a su poética. Máxime en este momento, y el título del disco al que pertenece la contraportada es de lo más significativo, en el que Bob Dylan se disponía a romper con los esquemas éticos que hasta entonces venía desarrollando. Para ello necesitaba una coartada, un "alibi" artístico, en el amplio sentido de la palabra. Y no es que yo piense que la creación artística necesite de pretextos. Y sin embargo la rueda comercial, "ma non troppo", en la que Dylan parecía hallarse cada vez más envuelto, necesitaba justificaciones a cada paso. Aunque estas lo fuesen "in pectore", así en este caso.

El pretexto, la coartada, son visibles si analizamos -como ya hemos hecho- el disco y sus textos por lo menudo. Limitémonos, de momento, a observar otro de los poemas que componen la contraportada. Ahora *for Françoise Hardy* que es no ya de los mejores textos que aquí aparecen sino muestra clara (por si hubiera duda) de la vocación poética de Bob Dylan.

Como señalé con anterioridad el poema es una postal o

una vista del París de los años sesenta, desde luego aquel todavía no tocado por el mayo del 68, pero sin embargo tan cerca, y no tan sólo en lo cronológico, y muestra de las dotes pictóricas de un Dylan que (sospecho) siempre ambicionó ser un artista total. De sus inquietudes en cuanto que pintor véase la portada de *Selfportrait* a él debida, que viene siendo una curiosa muestra del artista naif que puede albergarse dentro de Bob Dylan.

Pues bien, en el paseo parisino de Bob Dylan, por la orilla del Sena, naturalmente, y siendo Notre Dame su "giant shadow" (bien ajeno Bob Dylan a lo que treinta años más tarde haría la factoría Disney con el monumento tal vez más característico de París; por supuesto que siempre nos quedará la duda de lo que hubiese dicho Víctor Hugo de la adulteración de su novela, transición del Romanticismo al Realismo, pero tampoco sabremos nunca qué habría dicho de la adaptación musical de *Les Misérables*) aparece el tono colorístico de unas chicas universitarias

*swirlin´ lifelike colors of leather spin*

esperpénticamente contrastadas con *the bellies/ of erhard meetin´ Johnson*, lo que en los tiempos que corren tal vez necesitaría un pie de página (quiero decir, si este texto reapareciese en las contraportadas de los cedés dylanianos, que de ninguna manera) para explicar quiénes eran estos dos sujetos de la política, fotos de portada de los medios en aquellos

turbulentos (tal vez también maravillosos) años.

Pero es que además en París hay amantes, viejos y turistas, quienes afortunadamente

*(cannot hear nixon´s  
dawg bark now)*

Mas paseantes (en este caso amantes en bicicleta) cierran un poema en el que -ya se ve- no pasa nada, salvo desde luego el ruido desagradable de la política, un elemento nefasto del que Dylan deseaba en estos momentos estar bien alejado. Eso sí no puede evitar la alusión, un sí es no ambigua y con una posible lectura apocalíptica:

*I look across t what they call  
the right bank  
an envy  
your  
trumpet  
player*

*Jack o´diamonds* es, ya en su título, muestra representativa de las obsesiones dylanianas. (Véase, por ejemplo, el disco *Blood on the tracks* donde aparece la canción "Lily, Rosemary and the Jack of Hearts".) Tal vez porque un cantante "on the road" como Dylan, antes de que alguna de sus sucesivas reencarnaciones religiosas lo transformase en sedentario y burgués padre de

familia, no podía dejar de invocar elementos propios de la mesa de juego. Esto sin olvidar la mistificación de sus primeros pasos por la vida ambulante que pretendían, de su propia mano, hacer de él, entre otras cosas, un tahúr. En todo caso la literatura "on the road", mucho antes de Jack Kerouac, naturalmente, es representativa de un país joven, en curioso movimiento continuo, como los Estados Unidos, lo que no impide que aquellos más antiguos (*Lazarillo, Buscón, Quijote*) hayan alumbrado ejemplos aurorales de semejante tipo de literatura. Tampoco que la famosa definición, común y falsamente atribuida a Stendhal (quien en puridad no hizo sino citar a su verdadero autor), de Saint Real, aquella que convierte a la novela en espejo puesto al borde del camino, pueda aplicarse a los personajes dylanianos mucho antes de que hubieran existido. Es decir, y dicho de manera que resultase cara al propio Henry Beyle, "avant la lettre".

Por otro lado este *jack o´diamonds* aparece "between pillars of chips", lo que no deja de ser una imagen chocante (poéticamente chocante, entiéndaseme), no tanto si se piensa en las connotaciones etílico-gastronómicas de un tapete de juego "comme il faut", en todo caso "chip" vale también para ficha, sino porque el susodicho *jack o´diamonds springs on them like Samson*



Sí, en verdad que Dylan está pidiendo a gritos un análisis bíblico y riguroso de sus textos. Pero volvamos a las cartas, y puesto que *jack o ´diamonds/ is a hard card to play* no extrañará aquí la presencia de Dean Martin, aquel “crooner” y actor, muy de moda en los años sesenta, y no solamente por sus habilidades canoras e histriónicas sino por su pertenencia al llamado clan Sinatra. Y es inevitable asociar dicho clan a ciertos casinos, básicamente de Las Vegas pero también de otros lugares, donde Dean Martin, Frank Sinatra o Sammy Davis Jr. no se limitaban a actuar, siendo clientes asiduos de sus mesas de juego. Pero dejando esto a un lado, también las posibles conexiones del grupo con las “mafias” correspondientes (igualmente con el Partido Demócrata, en la “línea” Kennedy), me interesa constatar que en el poema que vengo analizando Dylan subraya que:

*an dean martin should apologize  
the rolling stones*

La cuarta y última estrofa es una auténtica celebración (*hallaluyah* incluida) del caos por el caos, es decir, una especie de ceremonia de la confusión, en la que para no soslayar su carácter lúdico-monográfico aparece un telón en el que están bordados los siguientes -y tan definitivos- versos:

*jack o´diamonds*

*(a king´s death)*

*jack o´diamonds*

*(at the ace´s breath)*

*jack o´diamonds*

*Is a hard card to play*

Las citadas alusiones a Dean Martin o a The Rolling Stones, aparte de lo que puedan tener de “private jokes” constituyen el pan nuestro de cada día en una bibliografía, la dylaniana, tan rica en nombres propios, a veces fácilmente rastreables, algunos imperecederos, otros arrastrados por el olvido cruel que suele impulsar el río temporal. Así, en el segundo poema de esta secuencia de cinco nos encontramos con Eichmann (ahorcado en Israel, luego de un juicio de gran alcance mediático, después de haber sido sustraído rocambolescamente de Argentina, donde se hallaba escondido bajo identidad falseada, luego de haber huido de Europa con la ayuda de alguna mano tan religiosa como poco benemérita, por los cazanazis judíos), Harry Goldwater (aquel contumaz reaccionario, aspirante a la presidencia de los Estados Unidos, que afortunadamente y como en *The dead zone* kingsiana jamás logró) del que Dylan dice, “talks too/ much, should keep his mouth shut”, Allen Ginsberg, Jesucristo (éste sí con mayúscula en el original, la única y significativa concesión, junto a “Chris-

tianity", a los convencionalismos gráficos). La cita religiosa se limita, en este caso, al siguiente (y ambiguo) mensaje:

*an if Jesus Christ, himself, came  
down thru these streets, Christ  
would start all over again.*

Finaliza este poema con una celebración faunística, en cierta manera anticipo del "God Gave Name to All the Animals" que habría de venir una década después.

Y no porque la obra de Bob Dylan sea en absoluto un bestiario, pero lo cierto es que aquí urgen insectos en general; serpientes, hormigas, tortugas, lagartos, todos ellos reptando o arrastrándose porque

*...everything  
crawls, everything..  
an everything still crawlin´*

Rematan los textos -la contracapa- de *Another Side of Bob Dylan* con un poema realmente homérico, que a pesar de (o tal vez por) su automatismo, indica que el autor a la hora de acometerlo se hallaba en pleno vigor físico, y probablemente también mental, Y tal vez bajo en poderoso influjo de sustancias

sicotrópicas, por entonces tan en boga en el circo del "rock and roll", al que sin duda pertenecía, y no solamente por cuestiones estéticas, sino también conceptuales, el hombre de Duluth (Minnesota). En todo caso su inclusión, dígase de nuevo, en los circuitos, en la historia del "folk-song", se debe a un gigantesco malentendido que el propio Dylan no se preocupó en absoluto de desmentir mientras semejante patraña le fuese de utilidad para su lanzamiento personal. Lo cual no quiere decir que Dylan haya sido (siga siendo) un estudioso del folklore, al que ha sido capaz de extraerle considerable partido. En todo caso lo cierto es que Dylan en cuanto que pudo, y como bien saben los puristas y los asistentes al famoso festival de Newport de 1965, recogió los bártulos "folkies" y se retiró a aquellos cuarteles de invierno rockeros, de los que (por cierto) procedía. Su nueva faceta es la que aparece, la que empieza a aparecer, en *Another Side of Bob Dylan*, título claramente significativo, y cuaja en espléndida realidad en *Bringing it All Back Home* y sucesivos. Que a partir de aquí Dylan echara de mano, de vez en cuando, de los artilugios y plantillas folklóricas no deja de ser una anécdota. En todo caso sus estrategias líricas -véase la contraportada a la que me vengo refiriendo- están directamente emparentadas con las añagazas del "rock and roll", en ese momento (y en todos, sospecho) una música bastante más revolucionaria y revolucionada que el "folk-song".

De esta manera el cuarto contratexto de *Another Side of*

*Bob Dylan: run to get out of here*, es un argumento decididamente surrealista, automatismos incluidos, bien válido en cuanto que elemento rompedor en un momento en el que el surrealismo seguía siendo una escritura claramente provocadora. Hoy tengo muchas dudas al respecto, sobre todo en cuanto que el surrealismo en España, a partir de los malos intérpretes de la fórmula del 27, que lo enjauló y domesticó por medio de la falsilla inefable del endecasílabo (y aun del alejandrino) hace mucho tiempo que dejó de hacer sangre. Pero el año 1964, cuando el mundo buscaba la lógica fiera de la guerra (aunque esta fuese servida en frío), y del par de bloques en que se había polarizado el mundo, todavía tenía sentido, y mucho.

Naturalmente un poema surrealista (o una película, o un cuadro; una canción, desde luego, es otro cantar, entre otras cosas porque la música surreal, o las matemáticas surrealistas, sencillamente, no existen) requiere de una técnica impecable, en caso contrario pierde todas sus posibilidades estéticas, es decir, de ruptura intrínseca. En este sentido *run to get out of here* es un poema excelente, con sus anáforas exquisitas y sus referencias culturales intertextuales. Veamos, por ejemplo, la referencia a una de las mejores películas de Luchino Visconti, donde -por supuesto- no había referencia ninguna a canciones dylanianas pero sí que se dejaba ver aquella maravillosamente

melancólica, con su aquel de "nonsense", titulada *Tintarella di luna*:

*Rocco and his brothers  
say that some people are  
worse hung up than me*

Luego está la importantísima presencia de los subtextos, entre ellos el relativo a Grecia citado con anterioridad y las referencias bíblicas tan recurrentes en las composiciones dylanianas, probablemente más que para no desmentir su procedencia del "pueblo elegido" para hacerse valer de una autoridad moralmente legendaria, a modo de coartada conceptual e, incluso, literaria y -en todo caso- de un sentido estético absoluto. De esta manera bíblicamente empieza y finaliza el cuarto contratexto de *Another side of Bob Dylan* con una paráfrasis del conocido "spiritual" *Joshua fit the battle in Jerico*:

*Run get out of here  
quick  
eave Joshua  
split  
go fit your battle*

Viene después una larguísima contracanción (o contrapoema) en el que Dylan desgrana sus fantasmas peculiares, eso sí, oscurecidos hasta la exasperación, si bien la luz aparece aquí y acullá para alumbrar determinados paisajes de la retahíla, sobre todo aquellos en los que Dylan acaricia las profundidades morales. Y bien sabe el seguidor de Bob Dylan que éste se pone especialmente hermético cuando aborda interiores que tengan que ver con la moral, tal vez porque Dylan nunca quiso aclararle la vida a nadie, y menos salvársela aunque alguno de los títulos de sus discos se presten a confusión. Así el muy apropiadamente llamado *Saved*, posterior desde luego a lo que aquí vengo tratando, pero en el que, a decir verdad, Dylan de quien habla es de sí mismo, y no de los demás, desde un concepto mucho más lírico que épico, decididamente.

Y en la contracanción que citaba se dice que:

*I talk t people everyday  
involved in some scene  
good and evil are but words  
invented by those  
that are trapped in scenes*

O más adelante:

*I know no answers an´no truth  
for absolutely no soul alive  
I will listen to no one  
who tells me morals  
there are no morals  
an I dream a lot*

Es decir que en *run get out of here* el único argumento es la inexistencia de éste; ahora Bob Dylan se limita a marear una perdiz ya de por sí bastante mareada. Sin embargo ocurre que a ciertos textos, como a estos, les conviene para que no pierdan elasticidad la caricia continuada, la exploración corporal concienzuda.

Finaliza el cuarto texto de la contraportada de *Another side of Bob Dylan*, y con él, ésta, con una nueva referencia a Joshua o Josué quien, tal vez convendría no olvidarlo, fue un guerrero que condujo a Israhel en la conquista de Canaan después del éxodo de Egipto. Es más, según el *Libro de los Jueces*, fue un devoto religioso con el "gift" del guerrero. Es decir, que el bueno de Joshua-Josué era un practicante de la "guerra santa", rasgo prominente de la existencia social y religiosa de Israel.



*El mundo poético de Bob Dylan*

En todo caso el final de *run to get out of here* cambia su objetivo, dirigiéndose ahora hacia el propio Joshua, a quien invoca Dylan en los siguientes términos:

*so go Joshua*

*go fit your battle*

porque

*have to go t the woods*

*for a while*

y suponiendo que hubiese alguna duda acerca de lo hermético de su mensaje Bob Dylan subraya que

*I hope you understand*

*but if you don't*

*it doesn't matter*

*I will be with you*

y si quedara alguna duda

*someday*

*someone might even*

*write*

*a song*

*about you*





***HARINA DE OTRO COSTAL***



Metido en harina ajena (en harina ajena a fuerza de ser propia) y dispuesto a dar definitivo vuelta de tornillo a su producción, Dylan entró de lleno en lo que los dylanologos (pero también los dylanistas y dylanitas) llaman su etapa ácida. Entendámonos, no ácida o corrosiva en los textos, que bien podrían, que estaba lejos todavía la fase "angelical" que vendría a la vuelta de tanto "viaje", sino directamente por la más que presunta ingesta por parte de Dylan de elementos disociadores de la personalidad. Eufemísticamente a ello se le podría llamar, y se le ha llamado, la búsqueda del "zen". En ella, y sigo a uno de los más importantes exégetas dylanianos:

*Man intrinsecally lacks nothing; man is a whole, a perfect circle which cannot be subtracted from or added to. But man is conned into believing that his body and mind are separated from that or other beings, and he becomes obsessed by the idea of "I" or ego...* (Scaduto, 180)

En puridad Anthony Scaduto aplica este argumento a la

gestación de *Blonde On Blonde*, el remate, la guinda cargada con el jugo de la excelencia, y sin embargo esta idea que ya se venía reflejando en *Another side of Bob Dylan* encuentra excelente acogida en *Bringing it all back home*, publicado por Columbia en 1965, álbum que ya en su título recoge el ansia de introspección que en este momento dominaba a Bob Dylan. A ello coadyuvó, sino fue factor decisivo, el ya indicado empleo por parte de Bob Dylan de drogas de las que presuntamente abren el camino de la percepción, y que lejos de ser euforizantes inducen a la pasividad y, por ende, a la autopenetración. A la introspección o a la alucinación, y así Dylan entra ahora en un territorio ampliamente surreal en el que los automatismos léxicos son la normalidad y la lógica verbal raya los terrenos de la incoherencia.

Lo que por otra parte explica las múltiples interpretaciones que a partir de ahora se habrían de dar a los textos de Bob Dylan.

*Subterranean Homesick Blues*, el primer texto de este nuevo "long-play" es una canción con sentencias cogidas al azar, sin apenas explicación plausible, pero con la envidiable capacidad de Bob Dylan para acuñar clichés más o menos perennes. De esta manera *Subterranean Homesick Blues*, canción interpretada como apología de la droga por aquellos versos iniciales que dicen:

*Johnny´s in the basement*

*Mixing up the medicine* (Dylan, 1994, 254)

tiene un par de remates de estrofas inefables, desde su puesta en circulación asimilados a la figura del Dylan más ingenioso. El cual, y ya hemos dado alguna prueba, existe. Superando a veces en intención y alcance a otras aristas del personaje tan polifacético que Dylan fue capaz de ir creando desde una evidente intencionalidad. Como la que reflejan los finales estróficos a los que me estoy refiriendo:

*You don´t need a weatherman*

*To know*

*Which way the wind blows* (Dylan, 1994, 255)

Y también

*Don´t follow leaders*

*Watch the parkin´ meters* (Dylan, 1994, 255)

Por lo demás "Subterranean Homesick Blues", dentro de su desnudez formal, de la sencillez radical de cuanto en su texto se dice, es un auténtico páramo, y como tal justa expresión de un sector del pensamiento del nuevo Dylan. Abierto a nuevas perspectivas, tanto como la percepción a que abocaba su recién



descubierta sensibilidad, en parte (ya se ha dicho) por el empleo de sustancias poco ortodoxas.

En todo caso Dylan al hablar ahora de amor en "She Belongs to Me", por ejemplo, se expresa con una frialdad absoluta. Aunque tal vez sea dicha frialdad, e incluso esta aparente falta de sensibilidad, lo que arranca nuevas posibilidades poéticas. Posibilidades que se involucran en la nada, representada aquí en la oscuridad, como la que aparece en los siguientes versos:

*She can take the dark out of the night time  
And paint the daytime black (Dylan, 1994, 253)*

Cierto que se trata de la misma mujer de la que Dylan dice:

*She wears an Egyptian ring  
That sparkles before she speaks  
She is a hypnotist collector (Dylan, 1994, 253)*

antes de entrar en un súbito cambio de la tercera a la segunda persona del singular, que sigue así el texto:

*You are a walking antique (Dylan, 1994, 253)*

Es decir, a Dylan (a esa mujer, a él mismo, a la canción, y no voy a hablar ahora de su impecable soporte musical, más cerca del “rock” que de la balada) lo salva el sentido del humor, tan necesario también en la poesía. Y no me estoy refiriendo, es claro, a lo que se ha dado en llamar “poesía festiva”, un subgénero de efecto poético inmediato y muy poco más, que yo me refiero ahora a las altas cotas del humor quevediano, por no decir el desplegado por los surrealistas o el mismísimo T.S. Eliot. En todo caso el humor, más bien amargo, no falta en “Maggie´s Farm”. Cuál sea esa granja, donde todos mienten, todos explotan al prójimo, es lo de menos. Dylan, por supuesto, no desea trabajar en semejante sitio (nadie en su sano juicio querría hacerlo) donde los elementos reales devienen, por momentos, surreales.

Dylan, y esta es la cuestión, y también la clave humorística que suaviza la queja, ya no quiere trabajar en la granja de Maggie, pero es que además

*Well I try my best  
To be just like I am  
But everybody wants you  
To be just like them* (Dylan, 1994, 259)

Y de “Maggie´s Farm” pasamos a otra pequeña joya dylaniana como es “Love Minus Zero/ No Limit”, canción en la

que Dylan recupera una sensación de amor elemental (pero dicho con palabras muy elaboradas a fuerza de esenciales). Ese sentimiento “puro” (cortés sería tal vez la expresión exacta) es el que Dylan sitúa en los siguientes términos:

*My love she speaks like silence*

*Without ideals of violence* (Dylan, 1994, 260)

Un amor que es “true, like ice, like fire”. Pero no solamente esto sino que echando mano de una prosopeya casi con valor de sinestesia:

*My love she laughs like the flowers* (Dylan, 1994, 260)

Esto para empezar, más adelante surgirá toda una parafernalia o decoración más barroca para iluminar dicho amor. Que de esta manera terminará convirtiéndose en amor de lujo. Aunque al final un par de pinceladas provocarán una definición definitiva de sensación, tan etérea pero enraizada, en la cual la naturaleza es capaz de aullar a martillazos pero, sobre todo, el amor toma aspectos de córvido que golpea en una ventana con el ala tan fracturada como la voz del propio Dylan al frasear:

*The wind howls like a hammer*  
*The night blows rainy*  
*My love she 's like some raven*  
*At my window with a broken wing* (Dylan, 1994, 261)

“Outlaw Blues”, el texto que viene a continuación, es un clásico. Un clásico del canto marginal, o al marginal; esto es, si no fuera porque en determinado momento el proscrito se metarfosea en el propio Bob Dylan. De modo que éste aparece reconocible con gafas de sol y ninguna gana de que se le pregunte nada. Porque como asegura:

*I just might tell the truth* (Dylan, 1994, 262)

Ahora bien, ¿de qué verdad estamos hablando?, difícilmente de esa “verdad” tan irrelevante y caprichosa de que quisiera estar en una cadena montañosa tan sólo porque

*I imagine it would be some kind of change* (Dylan, 1994, 262)

“Outlaw Blue”, en fin, es marear la perdiz por parte de Dylan, camino de la canción que viene acto seguido que es “On the Road Again”. Otro argumento clásico en Dylan, el de la carretera y que como tal ya estaba presente en sus primeros discos (y desde luego en el de cualquier cantante “country”

convencional), aunque ahora reconvertido en artefacto surrealista, automático, aparentemente ilógico, y desde luego pasado por el cedazo el humor, a veces sarcástico, otras simplemente chistoso, pero siempre críptico.

De esta manera la posible épica del canto "on the road" aquí desaparece para mudarse en parodia, o incluso simple búsqueda. Parecería como si Bob Dylan, emulando a Cervantes cuando le da la vuelta al calcetín caballeresco obteniendo así *El Quijote*, revolviere en el azogue que refleja el asunto de carretera hasta lograr una imagen francamente distorsionada. Así en esta canción se mezclan, en fórmula bien querida del nuevo Dylan, Napoleón Bonaparte, Santa Claus o el Bastón del Abuelo (vuelto de pronto espada), con oficios diversos y tan hogareños, por otra parte, como los de lechero, cartero o mayordomo, hasta lograr una excelsa y digestiva ceremonia de la confusión. Y en el medio de semejante barullo nos vamos, de la mano de Dylan, a una canción bien larga, pretendidamente cómica y definitivamente alborotada (y alborozada) como es "Bob Dylan's 115th Dream".

En esta ocasión Bob Dylan se mueve en el mundo onírico que le es tan caro y que como vimos aparecía, implícita y explícitamente, en anteriores obras suyas. Ahora se trata de un homenaje a *Moby Dick*, o a Hermann Melville, con ballenas a

porfía, una nave llamada sospechosamente llamada "Mayflower", y un Capitán Akab trasmutado aquí en Arab. Bien, para tratarse de un texto largo -y subrayemos la dificultad de conseguir un poema extenso sin caídas- Dylan hace lo que puede y consigue manejarse con cierto éxito. Y es que esta canción es una especie de épica bufa (de nuevo), un poco como el descubrimiento de América, con un final en el que aparece irremediablemente el propio Colón. En el medio una historia de policías y marineros, en la que Dylan plantea su furia "antistablishment", por más que a éste, como se sabe partidario del realismo, debió de dejarle sin frío ni calor la paleta dylaniana. Que literariamente hablando está bien construida. Incluso con ese cierre en parábola que enlaza el "Mayflower" con Cristobal Colón, y eso sin olvidar al "Pequod".

Y puesto que estamos hablando de discos, no de libros, concordaremos en que las caras o lados de aquellos son los que indican separaciones o partes. Así "Bob Dylan's 115th Dream" cierra significativamente la vertiente "A" de *Bringing it All Back Home*, siendo "Mr. Tambourine Man" la que abre la "B". Digamos que en esta canción, como en pocas, consiguió Dylan unificar el texto con la música. Siguiendo a una gran autoridad dylaniana el problema que presenta esta canción es que:

*El mundo poético de Bob Dylan*

*The lyrics stands essentially as a "correspondence" to the Music; they evoke through imagery a feeling which is evoked musically by the melody, but which has little intellectual content (Herdman, 127)*

Bien, "Mr. Tambourine Man" es un clásico, y no sólo por cuanta interpretación provocó en cuanto a las posibles referencias a la droga que aquí aparecen. Y son estas referencias también los fuegos fatuos, esos golpes de brillantez que surgen tal vez por causa del "horror vacuum" dylaniano. Por ejemplo, y sirva como muestra doble de actitudes:

*Take me on a trip  
Upon your magic swirlin' ship  
My senses have been stripped  
My hands can't feel to grip  
My toes too numb to stop (Dylan, 1994, 270)*

Y esto sin considerar, de nuevo con Herdman, que pocas veces será más difícil deslindar un texto de una música. Oigamos pues esta canción, haciendo abstracción de sus múltiples versiones, para centrarnos en la del propio Bob Dylan, o en la tan conocida de The Byrds (un poco demasiado edulcorada por el sabio pero ambiguo juego de voces que en ella aparece) con el fin de extraer conclusiones propias.

"Gates of Eden", el siguiente texto:

*is certainly an attempt to focus attention on that "continous consciousness of infinity", an attempt to point through the doors of perception; and Dylan´s union takes in our world, a world which largely fails to see "the Eternal which is always present to the wise". (Gray, 93)*

Viene esto a cuento porque el autor de la reflexión, Michael Gray, pretende analizar comparativamente a Dylan con William Blake, y esta canción se ajusta eventualmente al propósito. Ya que al modo blakeano Dylan expone aquí toda una teoría de contrarios, de contrarios iluminados cuando no parece haber más salvación que dentro de las Puertas del Paraíso. Veamos, en sucesión, el verso final de cada una de las estrofas de tan encendida, y aun visionaria, canción:



*All, except when ´neath the trees of Eden*

.....

*No sound ever comes from the gates of Eden*

.....

*Heading for the gates of Eden*

.....

*There are no kings inside the gates of Eden*

.....

*And there are no sins inside the gates of Eden*

.....

*It doesn't matter inside the gates of Eden* (Dylan, 1994,  
272-3)

Vuelta, por lo tanto, al tono profético, que (en lo que pudiera tener de imprecatorio reaparece en "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)", una canción ciertamente desilusionada, que de puro realista resulta especialmente chocante en esta nueva etapa dylaniana. Aquí el pan es pan y el vino, vino (y los predicadores, y los demás hipócritas, y hasta el mismísimo presidente de los Estados Unidos surgen tan cual). Todo excesivamente presumible y por lo tanto desilusionante (como el propio Bob Dylan en esta canción, que suena como nunca a ya

vista, a "xatevín"). Menos mal que el álbum se cierra con otra pequeña joya, "It´s All Over Now, Baby Blue", canción semejante a "It Ain´t Me, Babe", solamente que aquí está el Dylan disociativo, con su esquema recién incorporado, esto es: pincelada ubicativa (del tema)

*You must leave now*

*Take what you need* (Dylan, 1994, 279)

pincelada surrealista

*The highway is for gamblers*

*Better use your sins* (Dylan, 1994, 279)

y toque final tipo cliché

The vagabond who´s rapping at your door

*Is standing in the clothes that you once wore* (Dylan, 1994, 279)

Y así sucesivamente.



***HIGHWAY 61 REVISITED***



De *Highway 61 Revisited* (editado por CBS en 1965) dijo Phil Ochs, alguien a quien la vida le iba a parecer enseguida algo tan insoportable que optó por prescindir de ella:

*And then I put on Highway 61, and I laughed and said it ´s so ridiculous. It ´s impossibly good, it just can ´t be that good* (Scaduto, 255).

Así vieron muchos este disco que había asentado a Dylan como un genio y marcado unas barreras muy difíciles ya de superar, estética y éticamente. Pero es que además *Highway 61 Revisited* es la mayor aproximación literaria que ningún cantante de "rock" (de "folk-rock" en este caso) haya hecho al sueño, al mal sueño americano. Lo vio claramente Paul Welson, al hacer la crítica de este disco en el número de Sing Out! correspondiente a febrero-marzo de 1966, cuando escribe:

*El mundo poético de Bob Dylan*

*For Dylan's main concern in Highway 61 Revisited is the classic American Dream, Innocence and Experience, a theme that has always haunted and tormented American artists, particularly in the twentieth century (Mc Gregor, 105)*

Más todavía, *Highway 61 Revisited* es la reflexión épica, geográficamente épica, de un cruce de caminos tan importantes como la susodicha autopista. De la que tal vez haya llegado el momento de balizarla convenientemente. Con lo que procedemos a decir que: Bordea la Highway 61 el Lago Superior y pasa por Duluth, siempre en el Estado de Minnesota, hasta llegar a Saint Paul desde donde, paralela al río Misisipí se extiende, culebreando, por el Estado de Wisconsin. Una vez en Iowa pasa por Davenport para fluir de nuevo en compañía del Misisipí. Se adentra en el Estado de Misuri y, dejando atrás Palmyra, Bowling Green y Troy, cruza la Highway 70 a la altura de Wentzville. No lejos de aquí se halla St. Louis (Misuri), patria de T. S. Eliot. Habiendo dejado Misuri ahora la Highway 61 penetra en Arkansas por Osceola y Wilson, recruza el Misisipí y ya en Memphis (Tennessee) se apresura por un estado donde Clarksdale Shelby o Cleveland son tan solo referencias. De Misisipí a Florida, siempre gemela del Misisipí, ahora en su muerte, llega a Luisiana para desaparecer en Nueva Orleans, a la orilla del Golfo de México.

Una autopista bien conocida por otra parte de quien, como Bob Dylan, había hecho todos los caminos y estaba tan de vuelta

como para aplicar a la Highway 61, desde ese disco inseparable de la imagen dylaniana, la circunstancia de "revisited". Desconociendo a Pessoa, Bob Dylan probablemente estaba rebautizando su viaje a ninguna parte, como el lisboeta hiciera en su momento con la ciudad de su nacimiento (ver el poema del rey de los heterónimos, *Lisbon Revisited* (Pessoa, 249-251).

El tema que da título al álbum no carece de resonancias-asonancias bíblicas; en el arranque están Dios y Abraham (Abe), recibiendo éste el mandato divino de que el consabido sacrificio tenga lugar precisamente, y de todos los sitios posibles, en la Highway 61, auténtico cajón de sastre o "puzzle" o rompecabezas donde todo cabe y se organiza, y desorganiza, para volver a organizarse. De esta manera y a lo largo de las cinco estrofas del texto cuanto desaguado en él se produce termina recurrentemente en el cruce de caminos invocado por Dylan. Quien empieza cada estrofa haciendo aparecer, además de a los ya citados personajes bíblicos, a Georgia Sam, "Poor" Howard (2ª estrofa), Mak The Finger, Lonie The King (3ª estrofa), la quinta hija, la segunda madre, el primer padre y el séptimo hijo (4ª estrofa) y, finalmente, "the rovin' gambler" y "a promoter" (5ª estrofa). Todo un conglomerado, pues, de personajes enviados a la Highway 61, en compañía de este nuevo Dylan, más crítico que nunca. Pero retrocedamos, visto el tema central, al menos conceptualmente, a *Like a Rolling Stone*, canción que abre el



álbum y que con el tiempo se ha convertido en el himno básico de los conciertos dylanianos.

*Like a Rolling Stone* es la canción de la inadaptada que un día se cruzó en el camino de Bob Dylan y que con el tiempo acabó siendo su personaje más emblemático (con los años The Rolling Stones acabarían grabando inevitablemente el tema, y al contrario que Dylan, cuando optaron por desenfuchar, dejando “unplugged” sus guitarras.) *Like a Rolling Stone* no tiene apenas argumento, pero sí una serie de imágenes poéticas, también de imprecaciones ciertamente llamativas, del tipo de:

*You said you´d never compromise  
With the mystery tramp, but now you realize  
He´s not selling any alibis,  
As you stare into the vacuum of his eye  
And ask him do you want to make a deal? (Dylan, 1994,  
295)*

Sea quien fuere el “mystery tramp” (un camello o “pusher” o, simplemente, el propio Dylan autoidealizado en vagabundo) lo cierto es que, aquí y en otros momentos de su desarrollo, la composición contiene suspensión, misterio y otras características que no le vienen nunca de más a la poesía. Es más, sin ellas la poesía dejaría -tal vez- de serlo, para mudarse en algo muy semejante a la prosa, y no precisamente la poética. Por otra parte conviene decir que el estribillo de “Like A Rolling Stone”

repetido hasta cuatro veces (muchas más por los habituales, doy fe, a los conciertos de Bob Dylan) se ha convertido en un cliché o estereotipo tan convencional como otros registrados por quien fuera Robert Zimmerman. Puesto que como es bien sabido:

*How does it feel*

*How does it feel*

*To be on your own, with no direction home*

*A complete unknown*

*Like a rolling stone?* (Dylan, 1994, 295)

“Tombstone Blues”, otro clásico dylaniano, es la canción que aparece acto seguido en *Highway 61 Revisited*. En ella se nos muestran, juntos y revueltos, en su esplendor o no, toda una caterva de personajes cargados de inevitables (tratándose de “hijos” de Bob Dylan) referencias bíblicas, en este caso a los filisteos o Dalila, tan caras al hebreo de Duluth (Minnesota). Solo que puestos a desmitificar en este caso surge el propio Cecil B. de Mille, como se sabe director de cine especializado en temática bíblica. Con la cosa de que ahora será el humor el que salve a Dylan (también a la canción).

De esta manera:

El mundo poético de Bob Dylan

*Now I wish I could give Brother Bill his great thrill  
I would set him in chains at the top of the hill  
Then send out for some pillars and Cecil B. de Mille  
He could die happily ever after* (Dylan, 1994, 300)

Pero nada del inmenso ersión o macedonia que es *Tombstone Blues* llegaría a ninguna parte, sino a marcar la “highway” si es que esta de alguna manera fuese señalizada, literariamente hablando, de no contar con el poderoso estribillo que ha llegado a ser (como saben o sabemos perfectamente los seguidores dylanianos o dylanitas) la marca indeleble de una de las canciones más vigorosas o enérgicas, y aun energéticas de nuestro autor. Una canción que rebosa concepto artístico por todos sus poros. Acompañada de un estribillo tantas veces repetido, y automáticamente asociado no tan solo al tema al que se incorpora sino, en general, al universo dylaniano. Un estribillo que dice así:

*Mama´s in the factory  
She ain´t got no shoes  
Daddy´s in the alley  
He´s looking for the fuse  
I´m in the street  
With the tombstone blues* (Dylan, 1994, 298)

Sigo la ersión, digamos, canónica de los textos dylanianos tal como se dejan ver en *Bob Dylan Lyrics 1962-1985*, pues el que acompaña el disco, plagado de erratas por lo demás, en lugar de “fuse” se lee “food”. Consecuentemente en aquellos libros que se nutren de éste se mantiene la versión “alimenticia”. “Food”

sería bastante más lineal (o prosaico) que “fuse”, y aunque encajase con la siguiente estrofa de *Tombstone Blues* no haría más que romper con su posible ironía

*Now I wish I could you write a melody so plain  
That could hold you dear lady from going insane  
That could ease you cool and cease the pain  
Of your useless and pointless knowledge* (Dylan, 1994, 300)

Incoherente y caprichosa *Tombstone Blues* deja paso a “It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry” (hermoso título para una no menos bella canción de amor); un texto sencillo, directo y sumamente inteligible, lo cual -esto último- tampoco es que sea una cualidad “per se” pero un valor añadido si el receptor del mensaje es un público tan numeroso y variopinto como el que se halla al otro lado del espejo comunicativo. En todo caso esta canción es casi, casi una canción “pop” de aquellas que The Beatles prodigaron en sus inicios. Solo que aquí hay tanta sabiduría como escepticismo cuando el cantante (más que nunca) y autor (como siempre) viene a decir que:

*Well, I wanna be your lover, baby,  
I don't wanna be your boss.  
Don't say I never warned you  
When your train gets lost* (Dylan, 1994, 301)

Y si “It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry” viene siendo una canción de “camino de hierro”, “From a Buick 6” lo es, en cambio, de carretera. Una y otra vez Dylan baja al asfalto

para tomarle el pulso a América, para hacer que esta se descubra, muestre la lengua, lo que es idéntico, en la vía introspectiva dylaniana, a tomarse el pulso a sí mismo, a autodescubrirse a mostrarse la lengua. Esta vez a bordo de un vehículo de lo más emblemático del llamado "American way of life". Por más que el Buick susodicho, aparte de en el título, no aparezca en parte ninguna. Sí, en cambio, diferentes palabras relacionadas con la carretera, de entre ellas, "highway", "thruway", "truck". Y por supuesto un nuevo cliché en el camino artístico de uno de sus máximos hacedores. No otro que el verso que finaliza, con rotundidad melancólica, y esto es más que un oxímoron, cada una de las estrofas de este tema "on the road", recurrencia dylaniana, y de la canción de autor y aun de la literatura norteamericanas:

*Well, if I go down dyin',  
you know she bound to put a blanket  
On my bed* (Dylan, 1994, 302)

Bien, toda esta cara "A" (except *Highway 61 Revisited*, perteneciente a la "B"), no ha ido sino calentando motores para la entrada en material que supone "Ballad Of A Thin Man", una de las canciones más vigorosas de Dylan; también una de las más discutidas. Porque en ella está el estribillo tan difundido que dice:

*Because something is happening here  
But you don't know what it is  
Do you, Mister Jones?* (Dylan, 1994, 303)

Y que sin duda enfatiza cuanto podía haber de confusión en ese momento para quienes como Dylan (tal vez el primer destinatario de su canción en ese juego o laberinto de espejos que el de Duluth se trae), venían de una cierta verdad absoluta y pasaban al plano -inferior- de la incertidumbre. Y es que:

*Ballad of a Thin Man is that it deals with a universal experience in the feeling of a loss of identity, and the mind's attempt to overcome the consequent sense of debility.*

Pero no solamente esto sino que:

*The song implicates its narrator quite consciously and so makes clear that we are each of us the Mr. Jones whose confusion we witness* (Gray, 34-35).

Abundando en ello y obviando las interpretaciones homosexuales que autores como Mc Gregor, Gray y otros han hecho de esta canción, hay también quien ha señalado con instinto agudizado y evidente puntería que:

*.... what matters is that he is someone -anyone- who finds himself vulnerable, exposed and alone in a situation which he does not understand and can't control* (Herdman, 23-24)

Ni más ni menos para una canción que eleva a Dylan, valga

la paradoja, al infierno poético, siendo la delgadez del protagonista toda esa estética del silencio en la que a pesar de la faramalla verbal que aquí apenas sí aparece, deseaba sumergirse el nuevo Dylan. De ahí que en ese bautismo simbólico ocurra que:

*You walk into the room  
With your pencil in your hand  
You see somebody naked  
And you say, "Who is this man?"* (Dylan, 1994, 303)

Siendo obviamente ese lapicero símbolo notorio de adelgazamiento, y la desnudez aspiración definitiva. Esa desnudez que se reitera en "Queen Jane Approximately", que es la canción que inaugura la cara "B" del disco del que nos venimos ocupando con detenimiento en este capítulo.

"Queen Jane Approximately" es, sin ninguna duda (o al menos nadie ha puesto en tela de juicio semejante suposición) Joan Baez, quien a la hora de escritura de este texto reinaba, y lo haría en años sucesivos, sin que nadie se haya convertido -de momento- de semejante trono, en el país o escenario de la música "folk". Bob Dylan se muestra especialmente hiriente en este tema con quien fuera su compañera sentimental. Pero a base de no de arremetidas frontales sino de alfilerazos cáusticos. Cosa poco asombrosa si consideramos el sentido tan absorbente de la presunta "Queen Jane", quien hablando de sus primeros tiempos junto a Bob Dylan comentaba:

*I asked him to appear with me because he was brilliant. I loved him, I loved his music, I wanted people to hear him. And he dug it. He 'd get drunk and scared but he dug it* (Scaduto, 222).

El comentario, como vemos, es bastante descarnado, debajo de su apariencia de sí pero no y, aun, quién sabe. A tono, en todo caso, con los alfilerazos dedicados a la teórica destinataria de la canción. Alfilerazos que, bien es cierto, al hacerse literatura se convierten en poesía -satírica, sarcástica- aunque del modo radicalmente especial en que la muda su ya citada intención críptica. Dentro del cortejo de familiares, payasos, consejeros, bandidos, que una vez aprovechado el viento a favor de "Queen Jane" terminan por evaporarse, destacan por su calidad poética aquellos que conforman la tercera estrofa.

La que reza:

*Now when all the flower ladies went back what they have lent you/  
And the smell of their roses does not remain  
And all of your children start to resent you* (Dylan, 1994, 307)

Hay aquí un sentido de la nostalgia que las restantes estrofas expresan con menor propiedad, o diluyen incluso en el prosaísmo relativo de la imprecación. Lo que en este caso no se da, disminuido el insulto en la compañía de aquellas damas de antaño (¿influencia tal vez de François Villon?), como la *Mary Hamilton*



perenne en el repertorio de Joan Baez. Ahora bien, incluso esta poderosa estria ve su efecto amortiguado por el persistente estribillo en el que se dice:

*Won't you come see me, Queen Jane?*

*Won't you come see me, Queen Jane?* (Dylan, 1994, 307)

Pero para escribir todo esto Bob Dylan hubo de ingerir, con la ayuda de la medicina del olvido, el memorable y larguísimo poema que en *Writings and Drawings by Bob Dylan* se titula *Joan Baez in Concert, Part 2 (jacket notes)*, y del que entresaco:

*An' when the train engine comes near*

*I'll nod my head t' the big brass wheels*

*An' say "howdy" t' the engineer*

*An' yell that Joanie says hello...* (Dylan, 1994, 81)

Salvando el "gap" de *Highway 61 Revisited*, canción que se ha citado con anterioridad, llegamos a *Just Like Tom Thumb's Blues*, considerada canónicamente como apología de la droga. Y la verdad es que algunas de sus imágenes son muy obvias. Sin ir más lejos las que vienen a continuación:

*I don't have the strength  
To get up and take another shot* (Dylan, 1994, 315)

o bien

*I started out on burgundy  
But soon hit the harder stuff* (Dylan, 1994, 316)

invitan a pensar en la susodicha apología.

Sin embargo, y esta es una apreciación bien personal, preferiría quedarme con versos tan evocativos en los que un elemento recurrentemente poético como es la lluvia aparece en lugar tan inesperado como Ciudad Juárez, al borde o límite de los Estados Unidos, desde México, país que -bien es cierto- connotaba incursiones de los “hipsters” norteamericanos (y Dylan en este momento podía ser uno de ellos) en los “paraísos prohibidos”. De esta manera:

*When you're lost in the rain in Juarez  
And it's Eastertime too* (Dylan, 1994, 315)

o con las referencias a Edgar Allan Poe:

*When you're down on Rue Morgue Avenue* (Dylan, 1994, 315)

(y en este caso tal vez no sería obvio recordar que Poe era pluritoxicómano y murió en Baltimore (Maryland) víctima de un “delirium tremens” después de un cierto período de abstinencia o simplemente con el tono lleno de evanescencias de una canción en la que nada es lo que semeja, o así es si así os parece. Claro

que al final lo que queda latente en ella no es otra cosa que el vacío:

*And she takes your voice*

*And leaves you howling at the moon* (Dylan, 1994, 315)

Finaliza el disco con otra de las canciones insignia de Bob Dylan, y una de las que más tinta ha hecho correr en su interpretación. Para unos “Desolation Row” es un excelente panaché de verduras (qué fueron sino verduras de las eras, cabría decir con Jorge Manrique de algunas de estas interpretaciones ya periclitadas), para otros una auténtica genialidad. Yo dejaría “Desolation Row” en su punto exacto; una buena muestra de cómo un poema (contradiendo lo que anteriormente se ha dicho sobre las diferencias entre la poesía y la textualidad relativa a un soporte musical) puede durar once minutos y dieciocho segundos, que es exactamente la duración de este tema. En el que, de entrada, aparecen los siguientes personajes: Lady Cinderella, Bette Davies, Romeo, Caín, Abel, The Hunchback of Notre Dame, The Good Samaritan, Ophelia, Robin Hood, Dr, Filth, The Phantom of the Opera, Casanova, Nero’s Neptune, The Titanic, Ezra Pound, T. S. Eliot. Ante semejante conglomerado de personajes parece muy pertinente la siguiente cita de uno de los más conspicuos y reflexivos estudiosos dylanianos:

*If nothing else on first hearings, the son sees a striking and sinister parade -and we came to see the chaos with clarity, came to see in the parade a barrage of folk heroes in careful disarray: participants, victims and agents of a disordered, sick society* (Gray, 185)

Curiosa la referencia dylaniana a dos de los poetas claves del siglo XX, cada uno con su particular visión de cómo reordenar el caos, quienes se muestran en una más que extraña actitud, pues:

*And Ezra Pound and T.S. Eliot  
Fighting in the captain's tower* (Dylan, 1994, 314)

Ellos, y los anteriormente citados, pintan un mundo subterráneo y decididamente surreal donde sus ocupaciones, de puro absurdas, encajan con lo que podría esperar de una visión ilógica de la poesía. Que Dylan intentara enviar este mensaje a través de una canción, y que esta encima resultara comercial no deja de ser milagroso. Ahora bien, lo que resulta más llamativo de este texto, circular por otra parte, resulta su desenlace, pues en él, de manera abrupta, el narrador confiesa haber recibido -ayer- una carta, una misiva a la que responde, crípticamente, como misterioso resulta por otra parte el mensaje de esta canción, tan en clave, tan fascinante en cuanto oculta debajo de lo que dice, incluyendo aquí sus muy numerosas alusiones culturales y onomásticas, lo que hace más llamativa su recepción masiva por parte de un público acostumbrado a mayores simplezas textuales:

El mundo poético de Bob Dylan

*All these people that you mention  
Yes, I know them, they´re quite lame  
I had to rearrange their faces  
And give them all another name (Dylan, 1994, 314)*

Es decir que Dylan se arroga aquí un papel de "factótum", pero de "factótum" escéptico porque

*Right now I can´t read too good  
Don´t send me more letters no  
Not unless you mail them  
From Desolation Row (Dylan, 1994, 314)*





***BLONDE ON BLONDE***





*Blonde on Blonde* (CBS, 1966), el primer álbum doble de la historia del "rock", para muchos el mejor que haya sido grabado, tomó cuerpo definitivo entre el 25 de enero y el 10 de marzo de 1966 en los Columbia Music Row Studios de Nashville. Atención al sitio, la capital del estado de Tennessee y también de la música "country". Más adelante, ya en el medio de otro viraje artístico, Dylan habría de grabar aquí un nuevo álbum mítico, *Nashville Skyline*, lo que desde luego es otro cantar. *Blonde on Blonde*, por otra parte, supuso un punto álgido en la historia del Dylan poeta; crítico como solía en su última etapa (la ácida), expresionista como nunca, el de Minnesota marca en esta muestra un hito en lo que se ha dado en conocer como poesía urbana, tan solo que ahora hecha letra de canción. La urbe de Bob Dylan, es -como cabría esperar- muy dura y solitaria y marcada por un elemento impersonal y nostálgico, y recurrentemente poético, como es la lluvia. De manera que dicho elemento climatológico aparece ya

en el título de la primera composición del doble álbum, "Rainy Day Women 12&35", también en el texto de "Visions of Johanna":

*And Louise holds a handful of rain* (Dylan, 1994, 333)

y

*the harmonicas play the skeleton keys and the rain*(Dylan, 1994, 334)

más adelante.

Y en "Just Like A Woman":

*Nobody feels any pain*

*As I stand inside the rain* (Dylan, 1994, 345)

todo lo cual quiere decir que, en efecto, Dylan estaba "singing in the rain" pero del modo tan abiertamente peculiar que le es propio. Pero al tiempo de modo más retorcido que nunca tal como ahora veremos.

Se abre el disco con la citada "Rainy Day Women 12&35", título y números que en él aparecen de lo más crípticos, pues nada en el texto aparece que pueda remitirnos a semejante denominación o nomenclatura, un sí es no sectaria cuando no -definitivamente- cabalística. Ahora bien Dylan demostraba aquí haber aprendido la lección elemental que acuerda, tácitamente, que si lo definido no debe entrar en la definición tampoco lo titulado habrá de formar parte del título (o no siempre, o no

necesariamente). De esta manera el factor misterio queda garantizado al tiempo que se le añade al poema, a la canción en este caso, un plus de suspense siempre tan necesario. Lo que me recuerda la reacción de un individuo que después de asistir en uno de aquellos "cine-clubs" de mi juventud a la proyección de *El perro andaluz*, de Luis Buñuel (guión de éste y de Salvador Dalí), se manifestó airado en el coloquio consiguiente a la película para gritar: "¡Esto es una burla! ¿Dónde está el perro, dónde el andaluz?" Como vemos el hombre estaba poco por la labor del misterio, del cripticismo en los títulos, tal como se muestra Bob Dylan en el de esta canción. En todo caso en "Rainy Day Women 12&35" (y aquí, como nunca, habría que hablar del arreglo musical que acompaña a este tema, concebido en plan "dixie") aparece un texto cuando menos polémico. Pues el verbo "stone" (lapidar), recurrente en él, se ve acompañado del adjetivo, no menos recurrente, "stoned" lapidado, sin duda, lo cual nos llevaría una vez a connotaciones bíblicas en la obra dylaniana, pero que en argot vale también para drogado.

El verbo lapidar (*they´ll stone ya when you´re tryin´ to be so good* (Dylan, 331)) le va muy bien al Dylan bíblico, la segunda acepción del adjetivo también dentro de la búsqueda, de los caminos de la percepción, en los que Bob Dylan por lo visto (y analizado por autores múltiples que se basan en testimonios directos de gente próxima al cantautor) se hallaba

metido. De acuerdo con el texto todo el mundo "será" lapidado, mientras que a tenor del estribillo todos en realidad deberían ser lapidados-drogados. Porque la agresividad ambiental es, según aquí se dice, absoluta:

*But I would not feel so all alone  
Ev'rybody must get stoned* (Dylan, 1994, 311)

Y es que, en todo caso, el texto tal como podemos comprobar se rige por las leyes de la obligatoriedad, un paso más en esa cierta tendencia religiosa, del precepto o norma, subyacente en en Dylan.

Y para seguir con su mensaje crítico Dylan titulará la segunda canción de esta entrega como "Pledging My Time". Un texto en el que Dylan, a pesar del "poison headache" que sufre está ansioso de brindarle a a lguien (un neutro "you") su tiempo

*Hopin' you'll come through too* (Dylan, 1994, 332)

De qué tiempo se trata la canción no termina de aclararlo, si bien para que las interpretaciones alucinógenas no cesen:

*When the hobo jumped up  
He came to me naturally* (Dylan, 1994, 332)

Porque más adelante Dylan le ofrece a su interlocutor/a impersonal, ahora transmutado en sintomático "Baby"::

*I'll take you where you wanna go* (Dylan, 1994, 332)

Claro que con la condición de que

*And if it don't work out  
You'll be the first to know* (Dylan, 1994, 332)

(recordemos "take me in your magic trip" de "Mr. Tambourine Man".) Y es que la atmósfera de la canción está muy cargada:

*Well, the room is so stuffy* (Dylan, 1994, 332)

de modo que se hace necesaria la presencia de una ambulancia:

*Well, they sent for an ambulance* (Dylan, 1994, 332).

Y el texto queda vacilando en el aire, aun a pesar de esta oferta dylaniana de brindar un tiempo, con la que se clausura lo que en realidad jamás llegó a abrirse, estupendo oxímoron para un autor que no hace sino contradecirse (poéticamente hablando) desde esa pertenencia al territorio de la indefinición. Y ahora llegamos, sin solución de continuidad, a otra de las joyas dylanianas, "Visions of Johanna", con título que retrotrae automáticamente a la "Queen Jane Approximately", del álbum anterior. Ahora, si Joan Baez vuelve a ser la musa, que muy probablemente lo es, en este caso lo hace en tono bastante más crítico o misterioso que en el texto ya citado. Un cripticismo que si, en términos poéticos, no merece más que elogios (desgraciado del poeta que escribe como quien habla), referido a asuntos musicales, de música "ligera" que es de la que estamos hablando, supone gallardía por parte de quien dirigiéndose a un público amplio opta por un lenguaje que va muchísimo más lejos,

pero que mucho más, de los consabidos “chico busca chica” o al revés. Así las cosas “Visions of Johanna” se inicia con un verso excelente, evocativo, en suspensión, que por sí solo podría tener valor de poema:

*Ain't just like the night to play tricks when you're tryin'  
to be so quiet?* (Dylan, 1994, 333)

para saltar enseguida a cuatro líneas que obligan a preguntarse si Bob Dylan pretendió para ellas algún sentido o, en realidad, están ahí por necesidades de rima, lo que por otra parte está bien lejos de ser pecado poético alguno, y caso de serlo no pasaría de la mayor de la venialidades:

*Lights lick from the opposite lot,  
In this room the heatpipes just cough,  
The country music station plays soft,  
But there's nothing really to turn off* (Dylan, 1994, 333)

Con todo valgan los versos que aparecen después y que servirían para compensar la posible aprensión ante estas cuatro líneas:

*Louise -she's alright- she's just near  
She's delicate and she seems like the mirror* (Dylan, 1994, 333)

Esta comparación con el espejo se complementa con el siguiente, y por lo demás tan lógico, y tan ordenado, y aun sumamente cartesiano verso, que viene a suponer un correlato con el anterior:

*But she just makes it all too concise and too clear* (Dylan, 1994, 333)

Y puesto que estamos hablando de lógica, cuando un poco más adelante Bob Dylan lleva la canción -el hilo argumental- a un museo no sorprenderá que aparezca Monna Lisa, encantada con el "highway-blues", cosa obvia y es que detrás del enigma del elegante, y contenido, regocijo de la modelo modélica de Leonardo de Vinci, copiada a su vez en ese fascinante juego de muñecas rusas o cajas chinas aparecido recientemente en el Museo del Prado, se halla la siguiente deducción:

*You can tell by the way she smiles* (Dylan, 1994, 333)

Vueltos a posible (tal vez imposible) realidad, Bob Dylan hurga en la vieja herida (presente en "Queen Jane Approximately"):

*And Madonna, she still has not showed  
We see this empty cage now corrode* (Dylan, 1994, 333)

Y si Madonna es presumiblemente Baez (y habría qué saber quién es un "peddler" que en algún momento aparece):

*The peddler now speaks to the countess who 's pretending  
to care for him* (Dylan, 1994, 333)

Bob Dylan es aquel que se autodefine paladinamente cuando abriendo su pecho declara que:



*While my conscience explodes*

*The harmónicas play, the skeleton keys and the rain*

*And these visions of Johanna are now all that remain*

(Dylan, 1994, 333)

Pero después de texto tan visionario, y hermético, y aparentemente incomprensible Bob Dylan reaparece ahora con una canción de amor tan aparentemente lineal como es "One of Us Must Know (Sooner or Later)". Ahí está, por cierto, el subtítulo de la canción ubicado entre pudorosos paréntesis, en moda (esta de subtítular los temas) que enseguida habría de hacer furor entre los letristas de "rock", y que Bob Dylan no estaba sino iniciando entonces. "One of Us Must Know (Sooner or Later)" tiene incluso, para ser una canción de amor pura y dura, un aquel de aviso apocalíptico, acentuado todavía más por el subtítulo al que nos hemos referido. De modo, que si lo enfocamos de un modo estrictamente aséptico, aun nos cabría la duda de cuál será el mensaje que oculta encabezado tan ambiguo pero sugerente. Lo que, también es cierto, enseguida se desvanece en cuanto que la canción comienza a rodar. De modo que ya la primera estrofa nos avisa de la imposibilidad de equívocos. Se trata, digámoslo ya, de una canción de amor convencional. Lo sería, mejor dicho, si no fuera porque inmediatamente aparece el Bob Dylan rompedor, aquel cuya voluntad de estilo ni siquiera sirve para el deslizamiento por la cuesta abajo que suponen las canciones de amor al uso. Y es que, en este caso, apenas si

encontramos (en el comienzo del tema, insistamos) nada que difiera de las canciones "pop" al uso. Al uso en el momento en que Dylan, componente él mismo de grupos adolescentes de "rock", tal como hemos dejado dicho más atrás, firma esta canción. De manera que los cuatro primeros versos de "One of Us Must Know (Sooner or Later)" no dejan de ser una aportación más a la inanidad letrística del "pop" de los sesenta. Como podemos comprobar acto seguido:

*I didn't mean to treat you so bad,  
You shouldn't take it so personal,  
I didn't mean to make you so sad,  
You just happened to be there, that's all* (Dylan, 1994, 335)

Pero es que tampoco el estribillo, que sellará cada una de las tres estrofas de la canción, parece mejorar las cosas, al menos desde el terreno poético (de momento seguimos, sigue el de Duluth, a la deriva en el mar de los lugares comunes, de las ocurrencias reiteradas en el territorio textual de la canción ligera). Y esto es lo que nos comunica el estribillo, sin duda no el más afortunado de la "opera omnia" dylaniana:

*But sooner or later, one of us must know,  
You just did what you're supposed to do,  
Sooner or later, one of us must know that  
I really did try to get close to you* (Dylan, 1994, 335)

Y sin embargo, una vez entrados en material, Bob Dylan

salva (si es que le hiciera falta salvación alguna, innecesaria gracias a su música, y no hará falta que insistamos en la dualidad texto-soporte) el elemento artístico, el que de verdad cuenta, de la composición con hallazgos del siguiente estilo:

*I wouldn't see what you could show me  
Your scarf had kept your mouth well hid* (Dylan, 1994, 335)

Y es que a partir de elementos tan primarios (poéticamente hablando) como los que ahora aparecen Bob Dylan logra una vuelta de tuerca (o de pescuezo, si se trata del famoso jilguero lírico al que se refería Celso Emilio Ferreiro) importante, pues no es la boca seguramente aquello que alguien desearía ocultar/ mostrar con mayor énfasis. Sí que podría serlo, en cambio, el lenguaje, lo que tuviera que decir éste, en cuyo caso Dylan logra aquí, consciente o inconscientemente, una metonimia de lo más notable. Esa misma que se aprecia en el *Poema VI de Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda. Poema que se inicia con la siguiente estrofa:

*Te recuerdo como eras en el último otoño.  
Eras la boina gris y el corazón en calma.  
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.  
Y las hojas caían en el agua de tu alma.* (Neruda, 67)

Es decir, para Pablo Neruda boina es igual a mujer amada, del mismo modo que para Bob Dylan boca es lo mismo que lenguaje, y bufanda el necesario ocultamiento de ambos

elementos. (Del mismo modo que una boina disimula, aunque parcialmente, el cabello.) Sin embargo ese idioma del amor oculto reaparece en la tercera, y definitiva, estrofa. Pues ahora, una vez que se ha convertido en voz, en voz por otra parte bien meridiana dentro de la oscuridad hasta ahora presente en el hilo argumental del asunto, da en definirse de la siguiente manera:

*Your voice was all that I heard* (Dylan, 1994, 335)

Y más adelante ésta cede paso sin solución de continuidad a la vista, por más que esta se nos aparezca personificada en un verso tan sumamente agresivo como el que a continuación se cita:

*An 'I told you, as you clawed out my eyes,  
That I never really meant to do you any harm* (Dylan,  
1994, 335)

Ironías aparte, porque es evidente que la imagen es tan fiera como evasivo el contraste de falta de peligrosidad que opone Dylan a semejante alarde belicoso, está claro que el autor transforma una canción tan elemental en cuestión significativa, en "tour de force" bien atípico en este momento de la producción artística dylaniana. Y para que la cosa no fuera a quedar en planicie o previsibilidad amorosa, Bob Dylan inicia la cara "B" de *Blonde on Blonde* con una de sus mejores canciones de amor, no otra que "I Want You" (nada que ver con el también archiconocido "I Want You, I Love You, I Need You" presleyano). Un tema radical

donde lo único coherente, y tópico, en él es -de nuevo- el estribillo.

Un estribillo que suena a grito, a imprecación casi, a expresión de ternura que desea hacerse realidad inmediatamente. Acentuado, además, por ese "so bad" que en otros idiomas, como el gallego, por ejemplo, "quéroche ben", o en el italiano, "ti voglio bene", encuentra como modo de expresión exactamente el contrario. Y dice el estribillo citado, tan poderoso, que ni siquiera ese "honey" es capaz de convertirlo en jarabe, sirope o cualquier otro material portador de materia empalagosa:

*I want you, I want you, I want you so bad,  
Honey, I want you (Dylan, 1994, 337)*

Porque antes de tan repetida aseveración, lamento o grito de guerra (que a eso último suena, sobre todo, este más que balada himno de batalla dylaniano, repleto por lo demás de bellísimas imágenes) Bob Dylan pone a andar la consabida procesión de elementos absurdos que encuentran lógica solamente en la fiesta organizada por el de Duluth en su propio honor (en primerísimo lugar, ¡y ay del artista que no sea egotista en grado sumo!) y también el de la persona que está deseando. Y así, en la retahíla, van desde un "filthy undertaker", hasta "The Queen of Spades", pasando por un "lonesome organgrider", un "drunken politician", una "chamber maid", etc., envueltos en ambigüedades que podrían hacer pensar en relaciones incestuosas (y hay quien

ha hablado de ellas) si no en la posesividad de relaciones de las que el absorbente (pero que sin embargo huye de las personas que a su vez lo son con una velocidad extrema) quisiera poder evadirse. Hasta el extremo que refleja la siguiente estrofa, en la que una vez más aparecen esos padres (otras son las madres quienes ocupan su lugar) tan posesivos que casi resultan de manual:

*Now all my fathers they ´ve gone down,  
True love they ´ve been without it,  
But all their daughters put me down  
´Cause I don ´t think about it (Dylan, 1994, 337)*

Pero siempre, siempre, la confusion o perplejidad a la que salva el grito dolorido que subraya el lamento desesperado o jaculatoria o salmo extremo a la hora de intentar la salvación, del amor como causa a punto de perderse, desde luego, pero también de elementos mucho más nocivos que la razón (o la sinrazón) amorosa. Y recordemos que a la hora de la escritura de los textos de este disco Bob Dylan se hallaba, presuntamente, envuelto en circunstancias cuando menos perjudiciales para la salud física (cuando no para la mental, y esto no es en absoluto un eufemismo). De manera que en el texto al que nos estamos refiriendo podría también estar presente la droga:

*Because he took you for a ride (Dylan, 1994, 337)*

Pero siempre, siempre, la confusion, la perplejidad extrema

que viene resuelta por ese lamento desesperado, que sin llegar a la petición o súplica breliana de ser sombra de sombra, sombra de perro, se sintetiza en un vibrante y, por definición, rebosante de economía expresiva: "I want you"

Mobile (localidad de Alabama, situada en el Golfo de México, en la desembocadura del río del mismo nombre), es el motivo que subtitula la siguiente canción de Dylan, y cuyo título probablemente convendría leer al revés. Puesto que completo parece un traje al que, en tiempos de carencias, se le hubiese dado la vuelta. Y dice esta entrega, con su punto de delirio, dylaniana:

*Memphis Blue Again*  
*(Stuck Inside of Mobile with the)*

Se trata de un texto deliberadamente cómico, con su aquel de grotesco (cuando no de estrafalario) y que tal vez convendría leer en esa clave chaplinesca que Bob Dylan suele prodigar. Repleto de imágenes que, siguiendo a uno de los más intuitivos estudiosos dylanianos *they help to establish an image of Chaplinesque naiveté for the narrator* (Gray, 223). Así, por ejemplo, y la canción de puro astracanada -astracanada larga, y valga esta palabra hoy bastante en desuso pero muy expresiva para una situación de comicidad rayana en lo estrafalario- es pródiga en momentos delirantes, como escapados de esa lírica popular deudora de un surrealismo "avant la lettre".

Así en esa canción escocesa que dice, citada por mí de memoria:

*Oh, you canna shove your granny off a bus.*

O la gallega que enuncia tal como la conservo en mi desván sentimental:

*Polo mar abaixo vai unha troita de pé  
Quen a poidera coller, quen a poidera pillar.*

Del mismo modo hilarante (y absurdo) Bob Dylan asegura en la canción de referencia:

*Grandpa died last week  
And now he 's buried in the rocks  
But everybody still talks about  
How badly they were shocked (Dylan, 1994, 340)*

Un humor grotesco, sí, pero que admite un cierto nivel de sofisticación poética cuando, como en los siguientes versos, la poesía (la letra de canción en este caso elevada sin duda al rango de poema) alcanza maneras de espejo, de armazón especular en el que la mismísima luna adopta características de cristal proyectándose en una laguna donde hay una muchacha llamada Ruthie valsando. Y así:

*When Ruthie says come see her  
In her honky-tonk lagoon  
Where I can watch her waltz for free  
'Neath her Panamanian moon (Dylan, 1994, 340)*



Todo lo cual presenta un aire de familiaridad con otro minnesotiano célebre, si bien mucho más bebedor, y no es que parezca que Dylan tampoco lo haya hecho mal en este aspecto, claro que sin la afición al lujo que el autor de *Tender is the night* manifestaba, y -sobre todo- sin la compañía de una Zelda tan autodestructiva y “destroyer” como la esposa de Francis Scott Fitzgerald, que es -naturalmente- a quien nos estamos refiriendo. Y para cargar aun más la semejanza (o hacer su caricatura, palabra que viene, como es sabido, del italiano “caricare”, cargar, precisamente), Bob Dylan señala que, en esta estrofa de “debutantes”, nada es lo que parece o, dicho de otra manera, una cosa es necesitar, y otra bien distinta saber en realidad lo que desea. De manera que, añadiendo más madera al desconcierto o perplejidad de una canción que se presenta bien confusa:

*And I say, “Oh, come on, now”,  
You must know about my debutante.”  
And she says, “Your debutante just knows what you need  
But I know what you want” (Dylan, 1994, 341)*

Y a propósito de confusiones pocos autores como Bob Dylan más dados a la llamadas enumeraciones caóticas, en las que viene resultando maestro consumado, no solamente en situaciones absurdas, que se van enlazando las unas con las otras sin solución de continuidad, sino también con las retahílas onomásticas de las que ya hemos dado ejemplos varios. Y que en el caso de la canción a la que me vengo refiriendo encuentra epítome en el

conocido como “Bardo de Stratford”, acompañado para el caso de una enigmática muchacha francesa que asegura conocer bien a Bob Dylan, suponiendo (lo que no deja de ser una presunción) que sea él quien protagoniza la canción. De modo que:

*Well, Shakespeare, he 's in the alley  
With his pointed shoes and his bells,  
Speaking to some French girl,  
Who says she knows me well* (Dylan, 1994, 341)

El caso es que semejante cuadro, tan abigarrado, tan lleno de personas y aun perfiles, tan bienhumoradamente lírico se ve roto una y otra vez, de manera bien brusca, cuando irrumpe la muy testaruda coda preguntándose si esto no será realmente el acabóse a la altura de Mobile, cuando es el “blues” de Memphis el que descarga todas sus argucias de araña (si venenosa eso ya no lo sabemos) para prender esa tela todo cuanto en esta canción desprende el cantautor de Duluth. Y es que:

*Oh, mama, can be really the end  
To be stuck inside of Mobile with the Memphis blues again*  
(Dylan, 1994, 341)

Y dentro ya del terreno de la humorada (huerto privado de Don Ramón de Campoamor, artífice de esa genialidad que reza “Las hijas de las madres que amé tanto/ me besan hoy como quien besa a un santo”) salta en el guiso, y lo hace con premeditación y alevosía, la sal gorda de “Leopard-Skin Pill-Box Hat”, especie de reflexión en alta voz sobre la vanidad ajena.

Bien entendido que la propia la reserva el artista (no existe ninguno que no la tenga, y es que sin ella sería muy dudoso que existiese la obra de arte, o la creación literaria, o -para el caso- la canción) para su introspección.

Y es que la historia que aquí se nos cuenta, la de una muchacha tan anónima como la protagonista ignota de "Like a Rolling Stone", no tiene en absoluto desperdicio. Llevada al teatro del "absurdo", entonces (1966, recordemos) en boga. Y no solamente por parte de los grupos de cámara que representaban a Beckett, Ionesco, incluso Arrabal (aunque en este habría que matizar su pertenencia a dicha escuela, siendo la suya más bien la "pánica") sino en escenarios bastante más mayoritarios, donde la fascinación ejercida por cantantes calvas, "godots" que nunca llegaban o "picnics" delirantes en campos de batalla alcanzaba cotas ciertamente importantes. Como esta canción de Bob Dylan, sumamente divertida por otra parte, y de la que voy a destacar las dos últimas estrofas, con el doctor que había ahuyentado a Dylan ahora con el sombrero en su cabeza, seguramente haciendo el amor con la "extocada" con tan llamativo adorno cabecero. Ah, pero la comicidad alcanza un punto ciertamente álgido en la última estrofa, en la que se produce la siguiente situación rayana en el surrealismo, y ya no diré que delirante por no incurrir en flagrante pleonismo. Y es que, como veremos a continuación:

*Well, I see you got a new boy friend,  
You know I never seen him before  
Well I saw him makin' love to you  
You forgot to close the garage door  
You might think he loves you for your money  
But I know what he really loves you for  
It's your brand-new leopard-skin pill-box hat (Dylan,  
1994, 344)*

Si se trata o no de la misma persona que aparece en "Just Like a Woman", qué más da. En realidad nos es (o debiera sernos) absolutamente indiferente quiénes son las mujeres (las famosas Marisol y Marisombra, por más que esta sepamos que se trata de Albertina Azócar) que inspiraron *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Por la misma razón tampoco nos crearía mayor problema si la mujer que Dylan desea tan desesperadamente (en "I Want You") es la misma satirizada (eso sí, con amabilidad) en "Leopard-Skin Pill-Box Hat". Lo que sí resulta llamativo es que ahora nos hallamos ante una de las mejores canciones de amor que jamás fueran escritas. Le falta, quizá, un punto de pasión o de arrebato, le sobra, seguramente, frialdad (es decir, poesía o cuando menos instinto poético, para cuajar en auténtica letra de canción y no en poema camuflado de ésta) para que el tópico pueda unirla a joyas de la categoría de "Ne me quitte pas", "Yesterday", "Si tú me dices ven lo dejo todo"; plagio esta canción en parte, por cierto, del poeta mexicano Amado Nervo ("Si tú me dices "¡Ven!" lo dejo todo/ No volveré siquiera la mirada para

mirar a la mujer amada...”). Pero lo evidente es que “Just Like a Woman”, por supuesto una canción de desamor, (“Se canta lo que se pierde”, dejó dicho Antonio Machado para siempre) posee algunas imágenes poéticas absolutamente memorables. Y es que ya el primer verso anuncia que nos encontramos ante un texto fuera de lo común (aunque no demasiado lejos de las recurrencias impresionistas dylanianas). De esta manera el sujeto introducido en un marco lluvioso garantiza la ausencia de dolor para los demás, en una especie de anestesia generalizada que podría tender bastante relación con el sentimiento poético que al salvar a quien lo desarrolla hace lo propio con todo su entorno, propio o ajeno. Y así:

*Nobody feels any pain tonight as I stand inside the rain*  
(Dylan, 1994, 345)

Más adelante reaparecerá la lluvia, un elemento tan literario que de él conviene hacer uso en pequeñas dosis para que sea efectivo. En todo caso en Dylan suele ser material recurrente, por más que dosificado. De momento este es el marco para una antagonista (a la que se le llama, simplemente, “baby”) que tiene ropa nueva, tal vez la misma que tenía el personaje central de “Like a Rolling Stone”, antes de la caída, naturalmente, a pesar de lo cual su decoración no hace sino caerse. Una decoración bien de nínfula, al modo de Nabokov, deiberada o involuntariamente, a base de “ribbons”, “bows”, “curls”, por lo

demás, y como vengo diciendo, desmoronándose. Porque en la descripción (luego la tercera persona cederá paso a la segunda, siempre del singular) que se hace de esta persona:

*She takes just like a woman*

*Yes, she does, she makes love just like a woman*

*Yes, she does, and she aches just like a woman*

*But she breaks just like a little girl* (Dylan, 1994, 345)

Es decir, nos hallamos ante una especie de Lolita, menos perversa que la de Vladimir Nabokov (aunque Dylan tampoco sea el profesor Humbert, ni nadie se parezca en proximidad, tampoco en lontananza, a la pobre Charlotte Haze, madre de la intrépida Dolores), pero igualmente inquietante. Más si cabe, porque es muchísimo menos obvia, y sí dotada de una mayor sutileza. A todo esto a la "lolita" dylaniana es ineludible convencerla de que "she´s like all the rest", y ello a pesar de que a los elementos anteriores de su indumentaria hay que agregarle esta triada, tan sumamente poética (por los contrastes tan llamativos que presentan los términos, por las connotaciones que sus imágenes aportan) de los términos "fog", "amphetamine", "pearls". Veamos, pues, la correlación que esta canción tan bien ajustada se dispone:

*ribbons-fog*

*bows-amphetamine*

*curls-pearls*

Hasta aquí la descripción de la llamada "baby", término por lo demás bien genérico e, incluso, inductor a confusiones;

ahora vendrá la invocación, evocación también si se quiere, plena de soledad y desencuentros. Y de nuevo con la lluvia como elemento omnipresente, al que se le añade la sed a modo de efecto reiterativo (lluvia y sed es casi tanto como la lluvia y las lágrimas de la canción popularizada por Demis Roussos, o cuanto ocurre en el remate de la película de Clint Eastwood, protagonizada por él mismo y Meryl Streep, *The bridges of Madison County*), casi como si se tratase de un pleonasma, en imagen sumamente plástica, más propia de un poeta (volvemos a lo de siempre) que de un simple letrista del "rock" intentando llegar al mayor número de gente posible. Porque:

*It was raining from the first  
And I was dying there of thirst so I came here* (Dylan,  
1994, 345)

para no encontrar sino "pain in here". De nuevo la correlación entre dos elementos claramente complementarios.

Y es que, de acuerdo con Dylan:

*And I was dying of thirst/ I was hungry* (Dylan, 1994,345)

ya que la sensación de yermo sentimental es aquí absoluta. Queda, pues, la posibilidad de culpar a la susodicha nínfula ("baby"), ya que en el fondo lo que hay es una importante muestra de fragilidad debida, por supuesto, a la inmadurez (vaya una cosa por la otra) de la protagonista de la canción, con lo que el círculo quedaría cerrado, y Dylan lamentándose de que las ventajas de que la

persona en cuestión haga el amor como una mujer se ven perjudicadas por el hecho de que después se venga abajo como una chiquilla. Un inconveniente a casi todos los efectos, porque la debacle sentimental y afectiva quedaría compensada por la rotunda imagen poética del último verso de la estrofa. Ese que corona todo un conjunto de comparaciones efectista y efectivo. Porque:

*Ah, you fake just like a woman  
Yes, you do, you make love just like a woman,  
Yes, you do, then you ache just like a woman  
But you break just like a little girl (Dylan, 1994, 346)*

Y la soledad.

Para la cara "C" de *Blonde on Blonde* Dylan reservó una canción de amor aparentemente sin importancia. Una más en toda la parafernalia de la temática "pop", tan anódina esta que jamás llegará a tener relevancia literaria ninguna. En el caso de la canción dylaniana a la que me estoy refiriendo se trata, en apariencia (pero ya se sabe lo que ocurre con éstas, que acaban engañando) de algo futil, de una bagatela o canción chicle o cigarrillo, de las que una vez utilizadas, oídas, consumadas, consumidas, se arrojan y enseguida desaparecen en el río del olvido. El texto típico en que chico y chica se conocen, se aman, se desanamoran y terminan dejándose, para que...



*Then, time will tell just who fell*

*And who 's been left behind*

*When you go your way and I go mine* (Dylan, 1994, 347)

Pero dentro de la futilidad o el vacío (y Dylan, ya se ha dicho, siente un tremendo horror a éste, un terrible “horror vacui”) que animan el espíritu de “Most Likely You Go Your Way (And I’ll Go Mine)”, que es la canción a la que me vengo refiriendo, tan opulenta detrás de título bien llamativo, incluso desde un punto de vista estrictamente literario, surge el Bob Dylan más potente, como si en realidad no acabara de creerse las bagatelas que aquí se dicen. Y tanto lugar común no puede sino superarse con ese sentido del humor, tirando a grotesco, pero no carente de una cierta elegancia, con que Dylan sabe salpicar sus ocurrencias. Un punto humorísticas en relación directo con el propio aspecto físico con el que Bob Dylan ha ido evolucionando, y no sólo por una cuestión cronológica, sino por un evidente deseo de camuflarse en afán camaleónico que tiene mucho que ver, asimismo, con los cambios ideológicos y religiosos (tal como venimos viendo y que con el paso de los años alcanzarán un cierto paroxismo) experimentados por este maestro del camuflaje, también de la supervivencia como demuestra esa gira interminable que a día de hoy, superada ya la barrera de los setenta años, continúa siendo el “leit motiv” de este hombre menudo y humorista (y vuelvo a lo anterior) ya desde los tiempos en que suplantaba a Huckleberry Finn y a Charles Chaplin. Entonces

no había aparecido aun Woody Allen y Groucho Marx (otro par de judíos) quedaban demasiado lejos. Que en caso contrario habría que ver el posible trasvase de influencias entre los dos cómicos y Bob Dylan, un personaje decididamente partidario del sentido del humor, como sabemos lo último que queda cuando todo lo demás (incluido el amor) ha terminado por desaparecer. Y de alguna manera (no consta que Dylan fuese o sea parcial de la obra del dublinés más genial) podríamos hallar parentescos entre la obra de James Joyce y del propio Dylan. Sobre todo desde la óptica del humor, tan bien manejada por ambos. El archifamoso: *We can't change the country. Let us change the subject* de James Joyce aparece continuamente en este primer Dylan, quien se estaba "salvando" a sí mismo, de mitificaciones y liderazgos no deseados, por medio de un sentido del humor que lejos de ser primario va encontrándose en referencias culturales, no exactamente culturalistas, pero en todo caso deudoras de la muy amplia información/ formación, aunque autodidáctica, y ya sabemos qué cosa opinaba Bob Dylan de las universidades en cuanto que asilos del intelecto, del cantautor de Duluth. Quien ya está quedando en el panorama de las frases hechas o clichés que pueden servir para muy diferentes utilidades. Al lado de autores como Oscar Wilde o Mark Twain, este último creador del Huck Finn del que tan deudor se sintió (o podría sentirse) Bob Dylan. Y sin duda que Samuel Langhorne probablemente hubiera

sentado entre sus pares a Dylan. Wilde, puesto que su sentimiento conceptual y -sobre todo- estético tampoco es que encajase en las premisas "on the road" ya es más discutible que se hubiese sentido a gusto en semejante compañía. Más realista que simbolista, y de esta manera con cierta proximidad a la novela picaresca. Y al respecto no sería mala cosa una aproximación de Dylan al *Lazarillo de Tormes*, desde la seguridad de que en él hubiese encontrado material de lo más aprovechable y estimulante.

En todo caso y volviendo a la canción que nos ocupaba cuando más sentimentalmente incongruente se estaba poniendo el texto es cuando aparece la siguiente, y muy deliciosa, estrofa:

*Well, the judge, he holds a grudge  
He 's gonna call on you.  
But he 's badly built and he walks on stilts,  
Watch out he don 't fall on you* (Dylan, 1994, 347)

Dicho juez, por cierto, parece escapado de las catervas o retahilas, profesionales o no, constantes en la obra dylaniana. Por cierto que en la recurrencia o manía, relativa a la gente del mundo jurídico o a la procedente del universo galénico, podríamos emparentar a Dylan con un ilustre humorista (y muchas otras cosas, por supuesto) inscrito en las letras españolas, concretamente en el apartado barroco, cual es Don Francisco de Quevedo y Villegas, todo un contumaz a la hora de hacer víctima

de sus ataques a escribanos y lo que entonces se conocía como físicos, y hoy no son otra cosa que médicos. Bob Dylan, desde luego, no llega a tanto, tampoco en lo referido al humor negro quevedesco, pero como hemos visto, a la hora de la verdad no es que se quede manco. Y es que, por ejemplo, el citado juez parece material humano sobrante de las citadas retahílas. Aunque lo cierto es que cumple muy bien el papel distanciador (con su inesperada intromisión, y ya se sabe que el efecto poético se nutre infinidad de ocasiones de lo inesperado) en un texto tan previsible como venía siendo éste hasta que se produce la entrada judicial. Y puesto que la canción ha experimentado un viraje de noventa grados con la susodicha intervención no sorprenderá ahora que las soluciones sean mucho más comprometidas, incluso con su aquel de suspense o, si se prefiere, suspensión. Así ante algo tan característico de las canciones "pop", normalmente poesía de categoría inferior, en lo que radica precisamente su inmediatez o, incluso, su encanto, como viene siendo el siguiente verso:

*You say my kisses are not like his* (Dylan, 1994, 348)

su autor nos ofrece la ambigua respuesta, y digo esto consciente de que en la ambigüedad radica gran parte de lo que entendemos como poesía, o cuando menos aquello que resulta fundamento poético, de que:

*But this time I´m not gonna tell you why that is* (Dylan, 1994, 348)

Ambigüedad, decimos, sin duda uno de los mayores valores poéticos. Y ambigua, y por lo tanto indefinida, y -valor añadido- de muy hermoso título resulta la canción que sucede a esta. Nominada, ni más ni menos, como "Temporary Like Achilles". Solo que aquí, si es que se pretendía alguna dosis de analogía, la referencia está equivocada (¿tal vez adrede?). Porque Aquiles no puede nunca ser entendido, en pureza, como un guardián, que es el papel que Dylan le asigna aquí, justamente en el remate de la canción. No, Aquiles no tiene nada de guardián sino de hombre destinado a que se los pongan a él. Un poco como Dylan, y los celosos defensores de su celo ideológico y, de paso, artístico. Y no de otra manera pueden entenderse aquellas pudibundas vestales, que diría Celso Emilio Ferreiro, dispuestas a impedir que Bob Dylan se apartase un solo paso de lo que todavía no se entendía como "políticamente correcta" pero le faltaba muy poco. Pero pues a Aquiles se le reserva en este caso el papel de guardián, conviene decir que se trata de uno "comme il faut", es decir, bastante mal encarado.

No solo eso, sino que a la definición primitiva Bob Dylan añade un apunte que sirve de glosa determinante, ya que no contento con lo anterior el autor de "Temporary Like Achilles" añade al retrato de éste:

*And he 's hungry, like a man in a drag* (Dylan, 1994, 351)

y entiendo que aquí hambriento connote, probablemente, un tipo de ansia erótica. Lo que vendría a encajar con un par de imágenes, que dentro de un mensaje aparentemente anódino suponen ruptura. Pero una ruptura decididamente radical, valga el posible pleonasma con lo que se nos venía diciendo. Porque ahora se nos muestra un verso con ciertos (bastantes, mejor) toques de ambigüedad. En el que se dice:

*I 'm looking at your second door* (Dylan, 1994, 351)

Una segunda puerta que pudiera indicar un tipo de entrada diferente de la convencional. Lo que no dejaba de ser de una audacia total para una época donde Oscar Wilde tal vez no hubiera acabado en Reading, pero sí en sus alrededores. Y en el país natal de Dylan, quitando las promiscuidades de San Francisco, a punto del estallido "hippie", consecuencia edulcorada "ma non troppo" de la batalla "hipster" que había venido librándose, con su libertad sexual, también para los partidarios de Urano, el asunto "homo" no estaba nada claro. Tampoco aquellas prácticas "hetero" que se apartasen de lo que en este apartado imponía el canon. Y menos aun dentro de una canción de masas. Por eso que Bob Dylan aquí se muestra como un funámbulo consumado. Como un maestro del símbolo. Que eso, y no otra cosa, es o debería ser la poesía. Pero volviendo a esas entradas digamos que la primera es aquella que, tapizada de un elemento típico

para la poesía (también cuando se hace canción) como es el vello público, aparece más adelante:

*Lean against your velvet door* (Dylan, 1994, 351)

Es decir que esta canción tiene de todo excepto ingenuidad. Lo que ha detectado muy bien Michael Gray, uno de los más profundos y sabios escudriñadores del Dylan de esta época. Solo que Gray pone el acento en una "posible" relación homosexual de Dylan, efímera, desde luego, y de ahí el "temporary" del título.

Pero también, se me ocurre, en la recurrencia del estribillo:

*honey why are you so hard?* (Dylan, 1994, 351)

Partiendo de la base, por supuesto, de la polivalencia de la palabra "hard", con su inmensa validez y ambigüedad. Pero sin embargo, contradiciendo a Michael Gray, y desde la certeza de que en la biografía dylaniana no aparece ningún episodio de amor uranista, por más que Allen Ginsberg hubiese intentado formar parte de la historia más íntima de Dylan, o eso es lo que nos cuentan, rozando aspectos "rosáceos", algunos de los más conspicuos tratadistas del de Duluth, quisiera decir que en esta canción si hay una relación erótica esta es heterosexual, y Aquiles resulta en todo caso la tercera pata del trípode o "trío". De un trío, por lo demás, muy poético (como podría serlo el de la película de Francois Truffaut, *Jules et Jim*, aunque aquí no se

vislumbre matrimonio ninguno y Dylan fuese más parcial de Brigitte Bardot que de Jeanne Moreau, centro y eje de esta genial película del año 1961). Por lo demás el énfasis lírico de "Temporary Like Achilles" ya está dando paso a la siguiente canción, "Absolutely Sweet Mary", un poema radical en lo que refiere al concepto y a la forma. Ya a partir de este título tan llamativo y característico de un autor que venía desmarcándose, cada vez con mayor nitidez, de sus pares en lo referido no ya a la canción más o menos comprometida, sino a la que encuentra su punto de partida pero también de llegada, alfa y omega para todas las circunstancias, en el mundo tan complejo, por definición y también contenidos, que procede del "rock", aquel en el que se había iniciado aquel muchacho que en Hibbing arrancaba los primeros compases a una guitarra que acabaría siendo "folk" para concluir, de momento, en la electricidad que acompañaba, tanto en la música como en la letra, a canciones del calibre concluyente de esta "Absolutely Sweet Mary".

Y hablo de un concepto radical el que fundamenta, en cuya base se halla, esta canción, excelente pretexto para provocar armonías acerca del caos vital en que parecía encontrarse sumergido Dylan a la hora de la composición de *Blonde on Blonde*. Y para poner orden en semejante caos, lo que no quiere decir que el autor, de puro sentimiento apolíneo, roce tan siquiera la raya de la inspiración dionisiaca, nada más radical que el humor;



un humor en todo caso alejado de la ocurrencia más o menos ingeniosa, por no decir directamente del chiste. Y es que Bob Dylan intuía, si es que no llegaba a racionalizar este impulso, que tal vez sí, que para hacer trascendental la “humorada”, digámoslo en palabras del demasiado poco leído, que no exactamente olvidado, poeta de la cotidianeidad, Don Ramón de Campoamor, hay que ser James Joyce, o en su defecto, Francisco de Quevedo.

Porque coincidiendo con el poeta barroco madrileño, rey de vates festivos pero también de aquellos que deseen hacer poemas de amor que lleguen muy a lo alto, que ardan en sí mismos pero con fuego definitivo, Bob Dylan lleva hacia adelante un humor moderadamente metafísico, un sí es no es filosófico y decididamente lírico, lo cual lejos de ser un oxímoron podría tener un aquel de pleonasmos. Y es que, sin duda ninguna, hay una cierta filosofía popular, lo que no tiene que ver con ese concepto ambiguo que se conoce como “gramática parda”, presente en “Absolutely Sweet Mary”. Así, por ejemplo, cuando en esta canción se asevera que:

*Well, anybody can be just like me,  
Obviously,  
But then, now again,  
Not too many can be like you, fortunately* (Dylan, 1994,  
349)

Hablé hace un momento de filosofía popular, deslindando el concepto de aquello que pudiese resultar peyorativo, sin

intentar en ningún momento minusvalorar la expresión, aunque sin pretender en ningún momento atribuir a Bob Dylan la condición de filósofo "comme il faut". Tampoco, por supuesto, otorgar a estos textos (insistamos, concebidos para ser interpretados ante públicos mayoritarios, en general poco partidarios de la reflexión poética, mucho menos de aquella que viene envuelta en mantos o vestiduras metafísicas) una trascendencia de la que, por definición, carecen. Y sin embargo tampoco está de más el decir que a veces (muchas veces) la ambición arruina los objetivos poéticos, y hay muchos ejemplos al alcance de la mano. Y pienso que aquella especie de clubs de fans surgidos alrededor de la "oscura" poética de Robert Browning (para explicarla, y explicársela a ellos mismos, ya se entiende) tienen cierto paralelismo con los movimientos surgidos en torno a Dylan, al menos el de la época de *Blonde on Blonde*; el más (diríamos) esotérico. Y si la ambición puede hundir las más altas intenciones de los poetas, tantas veces es la aparente cortedad de miras (enseguida se ve que solo en apariencia) la que hace volar mucho más alto la materia poética. Es decir, que "Polo mar abaixo vai unha troita de pe" o "Allá en la Habana cayó, cayó" (por no decir "Me casó mi madre", "Oh, you canna shove your granny off a bus" o el maravilloso zéjel que habla de las tres morillas en Jaén) pueden resultar poesía de lo más estimulante. Como ocurre con bastantes de las canciones de Dylan, sobre todo de entre las

más primitivas. Luego iría metiéndose en otras latitudes, como estas que estamos explorando ahora, en las que la hondura conceptual viene adornada de un estlismo decididamente vigorosa, y que nos habla de un Dylan poeta, por más que limitado por el propio soporte musical de la canción, lo que sin duda es (valga el retruécano) otro cantar.

Pero volviendo a “Absolutely Sweet Mary” digamos que en su hondura (y belleza, casi de campaneó, formal) se expone una cierta teoría de la “otredad”, que no le hace ningún daño a su contenido, por lo demás tan misterioso (asunto este que la poesía puede, y aun debe, incorporar), sino más bien lo contrario. Porque además aquí está la presencia enigmática (en alusión tal vez a la divinidad, invocada y seguida por Dylan incluso en sus momentos más tensos desde el punto de vista de las creencias religiosas, en las que tan errático se ha venido mostrando siempre) de un “riverboat captain”.

Y dice la estrofa donde este aparece:

*Well, I don't know how it happened  
But the riverboat captain, he knows my fate  
But ev'rybody else, even yourself  
They're just gonna have to wait* (Dylan, 1994, 349)

Intercalándose entre unas apreciaciones “moralistas” está un texto de amor de lo más difuso, en el que la protagonista es, naturalmente, “Sweet Mary”, a la que Dylan observa desde un

presente tan nostálgico, como solo la poesía puede y debe hacer interpretar, y en el que se dice, para completarlo:

*And now I stand her lookin' at your yellow railroad  
In the ruins of your balcony  
Wondering where you are tonight, Sweet Mary*  
(Dylan, 1994, 350)

"4<sup>th</sup> Time Around" es otra canción, desbordante y aun desbordada por el sentido del humor, y conviene decir que en esta época Dylan no estaba en su mejor anímico, si creativo como se puede comprobar, por lo que cabría interpretar la veta humorística como salida o defensa contra todos los monstruos, exteriores o interiores, que rodeaban al de Duluth. "4<sup>th</sup> Time Around", por cierto, recuerda mucho a "Norwegian Wood" de The Beatles, título tomado por Murakami para su tan difundida novela, por más que en su versión española se le conozca como *Tokio Blues*, firmada por Lennon&Mc Cartney, aunque en realidad su autor parece ser John Lennon, sí, el mismo al que Dylan homenajea en su estupendo (y, de momento, último disco) *Tempest*, con el tema "Roll On, John". Y atribuyo esta canción por entero a John Lennon, sabido es por otra parte que aunque firmasen conjuntamente los dos "beatles" hacían vida creativa aparte, no solo por su estilo musical, bien lennoniano, sino por las propias declaraciones del de Liverpool al respecto. Una y otra canción tratan de un amor difuso, por no decir confuso, que en el caso de Lennon hace alusión a un "affaire" clandestino del que

su glosador no quería que se enterase su esposa y en el de Dylan a un amor que nunca llegó a consumarse. Ahora bien, en el caso de este la frustración consiguiente se vuelca en otra persona, mientras que en el John Lennon (oficialmente en el de Lennon & Mc Cartney, ya se ha dicho) la cosa quedaba en nada a no ser la marcha plena de malhumorada resignación de su protagonista.

“4th Time Around”, sin embargo, finaliza con una segunda oportunidad, bien resuelta con palabras indefinidas no carentes de humor como ya se dijo, pero de humor negro, y en la que una silla de ruedas y unas muletas juegan papel decisivo. Ya que Bob Dylan, pues expulsado del primer amor, intenta sacar cuanto de aprovechable tenga materia tan delicada, cuanto pueda ofrecer de positivo

*Out of that picture of you in your wheel chair* (Dylan, 1994, 356)

Y si bien esto no es mucho siempre le quedará el consuelo, francamente negro, con lo que volvemos a la reflexión que expuse con anterioridad acerca de la veta humorística dylaniana, defensa (de agravios reales o imaginarios, siempre exagerables en mentes por definición suspicaces como son las de los creadores) u ofensa (contra aquellos que se han atrevido a hollar un reino que si es de este mundo podría no parecerlo a tenor de su continuada elevación, con sus dosis de aumento al constatarse la creciente popularidad de las canciones de Dylan entre el público, joven o no tanto).

De esta manera:

*And I never took much*

*I never asked for your crutch*

*Now don't ask for mine* (Dylan, 1994, 357)

Y si "4<sup>th</sup> Time Around" dispone de un un título tan sugerente como críptico no le va a la zaga el de la siguiente canción, broche o remate de la Cara C de *Blonde on Blonde*; "Obviously 5 Believers". Quienes sean estos individuos (al igual que los "fifteen jugglers" que son su correlato, "all dressed like men") no nos lo dice la canción, y menos todavía la razón de que vayan precedidos de semejante adverbio de modo, que da por sentado que no podrían ser otros sino estos cinco elementos los que se adueñan del texto. Se adueñan, y digo bien, pues ellos son las piedras de toque, las disonancias en un texto, por canción de amor convencional, un tanto demasiado previsible. Y en la que con reiteración digna del "blues" (no del "talking blues" que este parece haberlo dejado Bob Dylan temporalmente atrás) se nos dice por parte del protagonista-narrador del susodicho texto ni más ni menos que:

*Yes, I could make it without you*

*If I just didn't feel so all alone* (Dylan, 1994, 354)

Lo que no deja de ser una obviedad en lo que se refiere a la temática habitual en las canciones amorosas. Menos obvia, sin embargo, será la aparición de un elemento altamente simbólico

de la pena, o mejor aun de la premonición de la pena, tal como podemos constatar en la siguiente estrofa:

*I got my black dog barkin´ , black dog barkin´  
Yes it is, now, yes it is  
Outside my yard  
Yes, I could tell you what he means  
If I just didn´t have to try so hard (Dylan, 1994, 354)*

Bien es cierto que el "pathos" conseguido con la aparición canina se malogra o medio se malogra o incluso, valga el juego conceptista, se torna asunto "patético", y todo por culpa del humor a modo de sal gorda que aquí aparece, rompiendo con su previsibilidad el golpe de efecto. En conclusión, si la curiosidad mató al gato, por enredar este con asuntos prohibidos a la estrategia felina, otro tanto ocurrió con una canción de título, por otra parte, tan numérico (y recordemos la predilección dylaniana por este tipo de temática cardinal/ ordinal, no necesariamente cabalística), como es "Obviously 5 Believers", bien que el golpe de gracia a esta se lo diera la obviedad.

Y cerramos las páginas, por lo demás tan fértiles, de *Blonde on Blonde* con "Sad-Eyed Lady Of The Lowlands", uno de los monumentos (y momentos) más importantes de la discografía dylaniana y, sin duda, de los tres o cuatro textos firmados por Bob Dylan que han de acompañarnos para siempre. Desde luego se trata de una canción muy hermética (esotérica, también) y

como tal abierta a un sinfín de interpretaciones. De entrada “Sad-Eyed Lady of the Lowlands” parece ser, en su título, una especie de anagrama de la mujer de quien entonces se hallaba enamorado Bob Dylan y que terminaría siendo su esposa: Sara Lowndes. Si bien varias son las alusiones que podrían entenderse dirigidas hacia otro “affaire” sentimental de Dylan: Joan Baez, naturalmente.

*... and your voice like chimes...*

*And your Spanish manners...*

*And your cowboy mouth...*

*And your magazine-husband who one day just had to go...*

(Dylan, 1994, 358-359)

Lo que en todo caso no haría sino acreditar una vez más las características de la “Dylan Factory”, aquellas que combinan diferentes personajes con un fin único.

Algo poco novedoso en literatura: el *Platero* de Juan Ramón Jiménez son varios personajes-animales en uno solo, la mujer de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* dos (Marisol y Marisombra) en una, y así sucesivamente.

Yendo a la canción en sí, esta se subdivide en cinco estrofas, apoyada cada una de las cuales en un estribillo decididamente surrealista en el que el protagonista del texto pregunta a la dama de ojos tristes de las tierras bajas (allí donde, a decir de los profetas de ojos igualmente tristes, ningún hombre es capaz



de llegar) sí debe poner sus ojos de almacén, sus tambores árabes, junto a la puerta que es la suya o, simplemente, cargarse de paciencia y no hacer otra cosa que esperar. Las dos primeras estrofas, a su vez, son atributivo-enumerativas; precedidas siempre de la preposición "with" relatan características de "Sad-Eyed Lady", bien físicas, bien morales, de un modo exacerbadamente lírico, en el que la belleza de las palabras e imágenes no oculta la profundidad conceptual. Nos hallamos, así pues, ante un importante retrato sociológico, en el que aparece una "mercury mouth" y "eyes like smoke", "flesh like silk" y una "face like glass" (Dylan, 358), nada de lo cual evita que lo que se presenta ante la dama en cuestión sean:

*street car visions which you place on the grass* (Dylan, 1994,358)

En la segunda estrofa se repiten estos recursos ideológicos ("belt like lace", "hollow face", etc.) al tiempo que en la tercera el inicio es descriptivo pero, como si se hubiese arrepentido del cambio del ritmo, Dylan vuelve enseguida a la enumeración-atribución, en el momento tal vez más brillante del texto en su conjunto.

Así los siguientes versos:

*With your childhood flames on your midnight rug  
And your Spanish manners and your mother's drugs  
And your cowboy mouth and your curfew plugs  
Who among them do you think could resist you?* (Dylan,  
1994, 358-359)

Y ya en este nuevo esquema (mitad descriptivo, mitad enumerativo) Dylan penetra en el resto de la canción de modo ciertamente ininteligible para quien no se halle inmerso en su mundo privado. Aun así, y ahí está el factor poético cuando es verdadero, Dylan trascendaliza la anécdota elevándola a categoría lírica. Aunque la excepción venga marcada por el de Duluth cuando éste alza una voz que aunque no parezca del todo impostada sí que resulta decididamente campanuda:

*Oh! who among them do you think would employ you*  
(Dylan, 1994,359)

que cuando alcanza en su poema (o letra, o letrapoema, a la manera combinada del baciuelmo del Señor más alegre de todos los alegres, pero también el más triste de todos los tristes, a veces el propio Bob Dylan mudado en Quijote para cualquier estación) el objetivo poético de la miniatura:

*With your holy medallion that your fingertips now did  
fold/  
And your saint-like face and your ghost-like soul* (Dylan,  
1994,359)

Y así sucesivamente mientras comprobamos como el rostro

*El mundo poético de Bob Dylan*

bienamado va transformándose de "glass" en "hollow" hasta convertirse en "saint". Como la poética de Bob Dylan en esta primera fase de su producción, siempre a la búsqueda de la levedad.





***ADDENDA***



En 2012 Dylan, a quien nadie daba por muerto (artísticamente hablando) pero sí desmejorado, y en trance de no volver a grabar nada en verdad vigoroso, sorprendió con un disco llamado *Tempest*, un argumento tan lleno de poderío que remetía al mejor Bob Dylan, a aquel capaz de reinventarse cada vez que se presentaba en un estudio de grabación. En *Tempest* había vuelto el Dylan de entonces, el que se estudia en esta tesis, el que poetizó las estructuras del "rock" al tiempo que le daba la vuelta a sus vestiduras, dejando sentado que aquello de "chica deja chico" o al revés, servía solamente para las serenatas a la luz de la luna y no tenía mucho sentido a la hora de dirigirse a un público que pedía, también a la canción ligera, madurez textual. La que ofrecía Dylan en paralelo con esa sabiduría en la música que jamás lo abandonó, pero que llevaba camino de ser manierismo. O al menos eso se percibía en sus últimos discos. Y, de pronto, aparece *Tempest*, yo no sé si un "canto del cisne",



esperemos que no, pero sin duda la confirmación de que tanto el Dylan compositor como el letrista siguen vivos, con fuerza, renovación, lirismo y un sentimiento épico a prueba de todo. Dylan, en fin, sigue vivo y *Tempest* viene a confirmarlo. Y yo he optado por incorporar la siguiente reflexión sobre su disco desde la seguridad de que complementa perfectamente todo aquello que había se ha venido diciendo. Que Dylan apunta muy importantes maneras poéticas (también cuando hace letras), siendo su poética un ahondar continuo en el amor y la muerte (los dos grandes temas literarios) más un disparo nostálgico a la luz, o sobre la pieza escurrudiza, del tiempo perdido. Por eso esta "addenda", titulada como sigue.

#### SE TRATA DE BOB DYLAN

Hablar de Dylan, camino este ya de sus setenta y dos (el pasado mayo), es hacerlo de quien es todavía capaz de hacer ruedas cuadradas, ese afán de juventud, en la voz, en la palabra de un cantautor único, Francesc Pi de la Serra, *Afanys de joventut, de fer rodes quadrades*. Y no de otra manera he de entender este disco prodigioso, prodigiosamente reciente de Bob Dylan, que se llama *Tempest*, título como tomado de Shakespeare si no fuese que la canción que lo titula tiene que ver, ampliamente

como enseguida veremos, con la tragedia del "Titanic". Una canción, por lo demás, tan irlandesa como aquellos Clamcy Brothers que Dylan había conocido en sus años de Nueva York, cuando "The Patriot Game", tema tan de la Isla Esmeralda como el Río Shannon, fue centro de mesa o inspiración para "With God in Our Side". Una canción, en fin, tan irlandesa como el "Titanic", nacido -como se sabe- en Irlanda (del Norte). Pero antes, mucho antes, de chegar a ella, este pan, queso o carretera comienza con una canción de tren, casi que una "freight train song" llamada "Duquesne Whistle" (El silbato del Duquesne). La única que Dylan cofirma en este disco, la letra, con Robert Hunter (las demás son suyas en la totalidad). Y el tema parte, como se puede comprobar, con un aire tan mimético del silbido de las locomotoras que asombra. Lo que podría llevarnos, solamente que hoy no toca, a las canciones inspiradas por los viajes en camino de hierro. "El chacachá del tren" ou "Freight train, freight train go so fast" y échale hilo a la cometa de tan agradable manera de transporte. Lo que pasa es que ahora el silbato del Duquesne sopla, sopla - dicen Dylan y Hunter- *like it 's goin' to kill me dead*. ¿Y qué cosa es Duquesne? Tiene localización geográfica, sí, en Pennsylvania, pero no estación, aunque haya un teleférico, en Pittsburgh, que ni siquiera serviría para metáfora de tan largo recorrido como Dylan (y Hunter) proponen. El que lleva, ya se dijo, a la muerte. Así que esta canción vendría siendo como los ríos de Manrique,

pero las olas son las traviesas del ferrocarril, y el viento en las hojas de los alisos de las riberas el silbato del Duquesne. Soplando finalmente "tal como si estuviese aún a tiempo" para dejar paso a "Soon After Midnight", una canción del Dylan "come prima", ou "meglio che prima", porque ahora tiene una voz hecha trizas por el tiempo, sembrada de cristales destrozados, y aún así hecha "slow rock", como se decía cuando los discos ponían apellidos a los temas que en ellos estaban. Y esta canción tiene maneras de balada para un texto decididamente tierno, pero no "soft", que viene salpicado de ironías y retrancas, citas de "clásicos", *It's Now Or Never/ come hold me tight/ kiss me my darling/ be mine tonight*, inevitablemente Elvis, con una conclusión o moral como cualquiera quisiera escuchar en cuanto que se dejase ver la medianoche. *It's now or never/ More than ever/ When I met you I didn't think you'd do/ It's soon after midnight/ And I don't want nobody but you..* Y acto continuo, sin solución de continuidad surge el ritmo machaca, el ritmo bazuka de "Narrow Way", camino tan estrecho como esas guitarras que hemos escuchado un montón de veces en Bob Dylan, en los blues tan apretados de la trilogía mágica, hay quien le llama ácida, que comienza en *Bringing It All Back Home*, sigue en *Highway 61 Revisited* y muere, de momento, que Dylan ahí está, tan vivo como siempre, y a las pruebas debo remitirme, en *Blonde On Blonde*. Lo único que "Tombstone Blues", una canción antiguamente Dylan, que me recuerda "Narrow Way"

está en *Highway 61*, justo en la mitad de ese camino sicodélico del que Bob Dylan saldría por la vía mística (previa pasada por la ascética) que ya es salir. Así y todo en esta canción tan inmediata hay una mínima (cuando menos) moralidad que nos lleva al Dylan de (casi) todas las conversiones. Donde será el amor lo que lo salve. En ese coro o estribillo insistente en el que se nos dice que *It's a long road, it's a long and narrow way/ If I can't work up to you/ you'll surely have to work down to me someday*. "Someday", algún día, ahí -tal vez- la llave de la puerta de Dylan. La puerta de un espacio mítico que en este caso comienza con desiertos y acaba con crepúsculos. Y siempre, siempre la solución "Someday". Que rima con "day", solo faltaría. Y siguiendo el hilo de esta cometa, tan llena de colores, y aun de dolores, pasamos la bola a "Long and Wasted Years". Otra canción memorable en la que Dylan demuestra su sentimiento poético, a lo mejor más instintivo que racional, y por eso su radicalidad. Para el caso llena de maneras "saudadosas" por lo que fue y ya no es o no siendo pudo haber sido. Algo así como aquella "waste land" de su admirado T.S Eliot, compatriota de Dylan aunque acabara siendo súbdito británico, quien hablaba de una "tierra yerma" o "waste land", como los años diseñados en esta canción por Bob Dylan. Quien sostiene en ella que: *I ain't seen my family in twenty years/ That ain't easy to understand/ They may be dead by now/ I lost track of them after they lost*

*their land*. Afirmación radical, pues, para un hombre dejado de ancla tan importante. De barco a la deriva al azar de las ondas. Del mar y de la radio que viene siendo aquí donde Dylan desarrolla, desde hace años, su vocación de abeja, más que de hormiga, que estas no hacen sino carretar material siendo las anteriores auténticas recreadoras de lo que encuentran en su camino. Como Dylan. Auténtica esponja de cuanto le parezca de interés en su proceso incesante de artista todoterreno. Capaz de integrarse en el supergrupo aquel que se llamaba The Travelin´ Wilburys, con monstruos como George Harrison ó Roy Orbison. Demasiado para hacer pervivir un invento en el que la mitad de los temas saldrían de la pluma-cascada del de Duluth (Minnesota), todo un rayo incesante por decirlo parafraseando a Miguel Hernández, otro poeta telúrico que así es como quiero entender a un hombre como Bob Dylan, "folk-singer" por encima de todas las demás consideraciones. Por más que no desprecie el "rock" de sus primeros años, y en "Long and Wasted Years" aparece la mención de un clásico de The Beatles, aunque non fuese escrito por ellos, literalmente, "Shake it up, Babe, Twist and Shout", para seguir en materia. "Long and Wasted Years", en fin, tiene ese fraseo tan llamativo del Dylan que se pone en la línea "hiato", y por momentos, en las "vueltas" del texto, tiene similitudes con uno de los mejores temas dylanianos, no otro que "I Want You", del más que mítico *Blonde on Blonde*. Y es que Dylan, ya se dijo,

resulta tan esponja que incluso es capaz de autofagocitarse. Lo que ocurre en el siguiente tema, "Pay In Blood", que si musicalmente bien podría estar en uno de los discos que conforman la trilogía "ácida" de nuestro héroe, en el asunto (con maneras paramísticas) tiene un cierto parentesco con el material del Dylan quien, "salvado" del mundo de las drogas, había entrado en un tiempo de reflexión religiosa. Coincidiendo con su primer concierto en Madrid, julio de 1986, estadio de Vallecas, por más que sin decir nada de sus creencias, reservando estas para Chepito Areas, músico de su telonero, Carlos Santana, quien nos abrumó con un discurso tipo "Dios es Amor" y échale hilo a la cometa de la prédica. Por cierto que el meollo del repertorio dylaniano aquel día fue el de siempre, dejando en el cielo las predicaciones por muy musicaless que estas sean. Así y todo "Pay In Blood" es una canción muy dura, llena de agresividad, un poco como la vida de quien declara que: *This I show I spend my days/ I came to bury not to praise/ I'll drink my fill and sleep alone/ I pay in blood, but not my own*. Pocas veces escribió Dylan tan desde la dureza como en este caso. Parece volver a los tiempos de "Masters of War", cuando prometía esperar mirando como bajaban a los "Señores de la Guerra" a sus lechos mortuorios, y entonces: *And I'll stand o'er your grave/ 'Til I'm sure that you're dead*. Algo así lo que anuncia esta canción, de amenaza llena de ironía contra quienes emplean la sangre ajena para "salvar" o, lo que

es lo mismo, "liberar" una nación. En aquellos tiempo, en Vietnam. Hoy en todos los Vietnams que siguen siendo. Presentes en esta canción, protesta, de tendencia, beligerante, y échale hilo a la cometa de los sinónimos alusivos a lo que también se llamó compromiso o, ya puestos, intervención. Y es que este modo de cantar tiene muchas posibilidades e incluso maneras, gestos ou modos. Como el narrativo que es el que adopta Dylan en la canción que viene acto seguido, con ritmo que machaca tanto como aquel que el propio Bob Dylan dispensaba en "Desolation Row" (pasa el tiempo y sigo pensando que esta canción traspasará las aduanas seculares). Y dígame ya que la canción que ahora me ocupa lleva por título "Scarlet Town", la ciudad donde transcurre uno de los temas más populares del "folk" americano, "Barbara Allen", tan conocida a través de la versión que de ella grabó Joan Baez. De nuevo Dylan haciendo de esponja. Y es que como reconoció en reciente (y llena de coraje) entrevista para Rolling Stone, así es el arte, ir sobreponiendo poemas, canciones, maneras, encima los unos de los otros según pasa el tiempo. Así hacen todos. Así fue siempre. Como, añado yo, Apollinaire con sus calígramas no hacía sino ecoar vellas prácticas artísticas de los incas en sus templos. Pero, ya se dijo, Dylan poliniza. Los más carretan huesos de una fosa para otra. Y no solamente "Barbara Allen", que aquí está también "Walkin´ the floor", la canción de Dennis Stroughmatt y Creole Stomp, donde la queja de amor

tiene esta manera: *A good man is hard to find, but you 'll never know this time*, para concluir, previsiblemente, diciendo que *I 'm your man*. Mas en este caso, en la postrera estrofa de su canción, es Dylan quien pide al llamado Joe: toca *Walkin ' the floor/ Play it for my flat-chested junkie whore/ I 'm staying up late, I 'm walking around/ While we smile, all heaven descends/ If love is a sin, then beauty is a crime/ All things are beautiful in their time/ The black and the white, the yellow and the brown/ It 's all right there in front of you in Scarlet Town..* Y de Scarlet Town pasamos a Detroit. Una de las ciudades más reconocidos en el sistema capitalista norteamericano (¡pleonasma!), que el jeremesíaco, por bíblico, por sumamente bíblico, Bob Dylan (la Biblia es fuente perenne de inspiración para este home, nacido hebreo, traspasado después por el ateísmo, luego por un conjunto de derivas religiosas, incluyendo la volta al judaísmo) denuesta -aunque sea con ironía- anticipando su caída tal como cayeron los primeros reyes de Roma, "Early Roman Kings". Por supuesto que conviene entender el declive de Detroit, ciudad que de momento no llegó ni siquiera a trastabillar, desde una perspectiva relativista. Pero en todo case sirve como metáfora para este Dylan justiciero, tal como no lo veíamos desde alguno de sus primeros discos, teniendo que retroceder tal vez en el tiempo hacia canciones como "Hard Rain" (tan seguida por lo menudo por Pablo Guerrero en "A cántaros", mimetismo tan obvio que



nunca se cita, por más que en *Y es que va a llover, y es que va a llover, y es que va a llover...*, batan nítidamente los ecos de "And it´s a hard, hard, hard rain´s a- gonna fall"). Un Dylan que en este caso sostiene la guitarra como si fuese espada flamígera, haciendo que esta batiese en la espalda de quienes pensaban que las cosas son siempre tan iguales como los primeros reyes de Roma. Ahora, esta canción es un "blues", tan de manual, tan preciso en el fraseo y en la tristeza que destila que la cosa tiene de todo excepto de la épica que uno podría esperar de esta canción nada hímica, ni siquiera para glosar o subrayar la caída del imperio romano, donde no había reyes, por cierto, sino que son muy anteriores, de Rómulo a Tarquinio "El Soberbio". Más para la metáfora dylaniana, como siempre basada en la cultura amplia, de hombre muy leído, "very well read", que es el de Duluth, y si no échenle una mirada a sus *Chronicles*, vienen muy a cuento estos "primeros reyes romanos". Metáfora, en fin, de la prepotencia que habrá de destrozar todo, de traer todo abajo con estruendo, metáfora de un mundo, del mundo, que se hunde mientras que pululan llenos de soberbia aquellos que intentan imitar a los reyes romanos, los que circulan por la noche, de los que todos hablan, aquellos por los que las mujeres loquean, pero también los que acabarán zurrados por la gente corriente, los mismos de los que vuelve a ser profeta el viejo Dylan. El mismo que dejó la canción comprometida, beligerante, de tendencia,

para electrificarse antes de que lo crucificasen como a John Fitzgerald Kennedy, la otra gran esperanza blanca, el que hizo que mientras televisaban su funeral Dylan pusiera una y otra vez el *Requiem* de Berlioz. Por ejemplo. Tal vez como ejemplo. Y ejemplar, en la obra de Dylan, es la canción "Tin Angel", que hace la número ocho en este tan vivificante disco. Una historia, dispuesta a ser contada ya en su ritmo perezoso e incluso monótono, tan de combate ya desde su primer momento. Una historia de amor "a tres", con todos los componentes líricos, pero también épicos, que semejante cosa requiere. Y que para el caso a mí lo que me recuerda es una vieja canción folclórica que el propio Dylan interpreta en su álbum "de capricho", *Self Portrait*, tan caprichoso que incluso la portada fue diseñada por el cantautor, autorrepresentándose con un rostro que presenta maneras de "clown". La canción, "Days of Forty-Nine", tiene que ver con la pasión que levantó en California la llamada "gold rush" o fiebre del oro. Tratada por el genial Charles Chaplin en la mítica película, *La quimera del oro*, en su versión española, aunque ubicada no en California sino en Alaska. Pero en esta canción, tradicional, la cosa no pasaba del narrar de la vida durísima de los mineros, personificada en varios nombres propios y sus circunstancias. No obstante en "Tin Angel" se habla del home que sale disparado en busca de su mujer, quien había huido en compañía del jefe de clan o tribu. Los encuentra y el

amante de su mujer dispara sobre él, matándolo. Entonces ella, en una escena sumamente dramática, reprocha a su amor circunstancial lo que acaba de hacer, para acto continuo clavarle un cuchillo, provocándole la muerte. El remate, por lo demás previsible, explica como la mujer termina sacándose ella misma la vida con una cuchillada en el corazón. La postrera estrofa habla de cómo *All three lovers together in a heap/ Thrown into the grave, forever to sleep/ Funeral torches blazed away/ Through the towns and the villages, all night and all day*. Toda una canción con historia, que ben podía haber sido un relato (o algo más). De no ser que a Dylan, con la excepción de aquella curiosa *Tarantula*, nunca le dio por la pluma narrativa. Si, en cambio, como acabamos de ver por la de cantar, contando, cosas. Así en la sobresaliente canción que viene ahora y que titula este "long-play" memorable, uno de los mejores de Dylan, tal vez el mejor desde *Blood on the tracks*, demostrativo de que la vejez (no le tengamos miedo a la palabra, tan ajustada para los vinos, los amigos, los libros, los amores) le presta mucho al viejo Dylan, valga la redundancia. Un tipo que nunca muere (seguirá ganando batallas después de muerto, seguro) como el *Titanic*, nave que ocupa por entero el tema que viene ahora. Con nítidas referencias al folclore irlandés, tan bien conocido por Dylan desde sus tiempos en el Greenwich Village, cando alternaba -ya se dijo- con Clancy Brothers (y Tommy Makem). Cuarenta y cinco estrofas de cuatro líneas, lo que da

ciento ochenta versos. Para que nos demos cuenta, el *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz, tiene cuarenta liras, o sea, doscientos versos. En puridad doscientos más uno por la irregularidad métrica de una de las liras. Digo esto para que se entienda en sus términos lo que tiene esta gloriosísima canción, una de las mejores de Dylan, que hace que retroceda a los tiempos en que practicaba "topical songs", en la línea Guthrie, Seeger o The Almanac Singers. Tal vez porque la historia de la canción, como tantas otras, es definitivamente cíclica. El asunto del "Titanic", también. Y comienza "Tempest" narrando que: *The pale moon rose in this glory/ Out o'er the Western town/ She told a sad, sad story/ Of the great ship that went down.* Un comienzo muy literario pues lejos de limitarse a situar la historia, en sus marcos espacial y cronológico, tiene maneras líricas, sin las que esta canción, por su longitud, terminaría decayendo. Pero no. Porque además Dylan mezcla verdad y ficción, insertando la muy conocida película sobre el naufragio. Leo di Caprio incluido. Y así: *Leo took his sketchbook/ He was often so inclined/ He closed his eyes and painted/ The scenery in his mind.* Van saliendo luego los personajes que poblaban el transatlántico. Algunos tan conocidos como los millonarios Astor. En paralelo con los anónimos tripulantes. Así *The watchman, he lay dreaming/ The damage had been done/ He dreamed the Titanic was sinking/ And he tried to tell someone.* El mismo marino que clausura esta canción

El mundo poético de Bob Dylan

de mar, casi un "shanty", casi como un relato de Hermann Melville o de Joseph Conrad, que se viene abajo, como el barco tan famoso, con esta estrofa: *The watchman he lay dreaming/ Of all the things that can be/ He dreamed that the Titanic was sinking/ Into the deep blue sea.* O algo así. Y el broche de oro, que dicen, para cerrar este traje tan bien cosido, tan bien respunteado, es un homenaje de Bob Dylan al "beatle" que más quiso, también del que fue más admirado. Y ojo, que con George Harrison hizo tan buena amistad como refleja el combo mágico que compartieron, los ya citados The Travelin' Wilburys. Pero nada como la buena combinación que hicieron Bob Dylan y John Lennon, a través de las conversaciones, "humaredas" e influencias mutuas (ambos venían del "rock", por más que el de Liverpool en él había seguido y el de Duluth, Minnesota, transitado en un "percorso circolare"). Definitivamente. A lo mejor por eso la canción que ahora me ocupa y echa al cierre a este *Tempest*, como dije uno de los grandes álbumes dylanianos, lleva por título "Roll On, John" (*Segue a rolar, John*) si me permiten la libertad traductora. Y en ella aparece de nuevo el Dylan cronista de la realidad, sin omitir datos que le parezcan pertinentes. Así cuando biografía a Lennon, al artista adolescente. Y nos dice Dylan: *From the Liverpool docks to the red light Hamburg streets/ Down in the quarry with the Quarrymen/ Playing to the big crowds/ Playing to the cheap seats/ Another day in your life on your way to your*

*journey´s end*. "Quarrymen", canteros, por el primer grupo de John Winston Lennon, naturalmente. Esta canción tiene un aquel de "slow rock", pero también de marcha funeraria por el más vivo hoy de The Beatles, tal vez también porque es el más muerto. Y no vamos a discutir quién supera a quién como músico, si Lennon a Mc Cartney o al revés, siendo que este ahí sigue, quemándose, cuando la cosa es que John, ardió, pero con tanto brillo. Ahí el coro de este llanto o planto o lamento. Seguramente también por él, por el propio Dylan, por quien las campanas, como en John Donne, doblan. Con la fuerza de este *Tempest*. (Editado por Sony Music el año 2012).



## ***CONCLUSIONES***





Bob Dylan ha sido analizado desde tantas ópticas que parece difícil hallar un nuevo enfoque. Ignoro qué tipo de novedades puede aportar mi perspectiva. Por lo demás tan parcial como de dedicación continuada a la causa dylaniana o dylanita. Esa parcialidad es lo que me permite pensar que quizá sea capaz de introducir alguna manera diferente de abordar la cuestión. Por ejemplo, la estrictamente literaria, que a mí me parece la menos manida. Hacia ese lado, pues, mi enfoque, interpretación de las diferentes influencias que se fueron reflejando en el corazón de la obra de Bob Dylan, un artista de muy amplia cultura, en lo que difiere de otros cantautores al uso, muchas veces autores de textos absolutamente previsibles, frutos -sin duda- de sus múltiples carencias en lo referido al “background” literario. Esto por un lado, por el otro esta tesis doctoral pretende, básicamente, poner el acento en la diferencia que va del poema a la letra de una canción.

Siendo así que el primero aspira, o debe hacerlo, a una duración intemporal. El segundo, a un espacio de dos, tres o diez o quince minutos. Luego está la cuestión, nada baladí y señalada en el trabajo, de que muchos presuntos cantautores (en puridad, no lo son) se limitan a musicar poemas, con lo que no hacen sino desbaratar la idea letrística "per se". Cierto que hay poemas que pueden tener rango o calidad de letras (mundos en general muy separados ambos) pero no son más que excepciones. Alguna de ellas señalada o balizada en mi estudio. Dylan, en todo caso, al igual que Luis Eduardo Aute, Leonard Cohen o Joaquín Sabina desmarca claramente ambos apartados. Como podemos ver en el capítulo "Contratextos" incluido en esta tesis. Y en el que podemos apreciar el uso que Bob Dylan hizo de la contraportada de uno de sus discos, concretamente *Another Side of Bob Dylan*, para incluir sus poemas, que no letras de canciones.

Con todo, y al estar apoyado en un soporte musical, las letras van mucho más lejos que los poemas. Disimulando igualmente su (posible) calidad poética. En este sentido parece muy difícil separar textos de las músicas para los que fueron concebidos, o estas para aquellos. La prueba es muy sencilla: bastará con intentar leer en voz alta o decir, sin el apoyo musical, determinadas letras de canciones para ver como resultan un producto decididamente inane, cuando no deleznable. Cierto que también se da tantas veces el caso de que determinados poemas

aparecen muy perjudicados cuando puestos en solfa por gente que no entiende que la poesía (en líneas generales) es para ser leída (o dicha) y no cantada. Que la música, al menos "su" música, ha de venir incorporada ya al poema. Que el oído, no digamos ya el sentimiento, musical tienen muy poco que ver, a veces nada en absoluto, con sus homólogos poéticos.

Dylan, en todo caso, no ha probado a dejar sus textos huérfanos de música (al contrario de otros cantautores como Leonard Cohen). Y cuando lo hizo fue en la contraportada de un disco, *Another side of Bob Dylan*, un "long-play", naturalmente, lo digo por el tamaño. Circunstancia esta, la del tamaño del vinilo, y por ende el de su cubierta, razón directa para que los llamados "contratextos" se dejen ver en esa plenitud que les sería negada de aparecer en el rincón mezquino que los cedés reservan a las letras de las canciones. Y tan es así que los "contratextos" dylanianos, tal vez (también) por coyunturales o de emergencia, nunca más se dejaron ver. Y quien quisiera verlos ha de volver a aquel viejo vinilo, de cuando la música venía inmersa en semejante material. Es decir, que pocas veces, como en este caso, es mayor la identificación entre material musical y poético.

Aun así Dylan es, por activa o pasiva, un gran poeta, tomemos esto desde el punto de vista que corresponda. Y ello sin

olvidar que la poesía es cada vez más un género autónomo, perfectamente separable de los demás. Como viene diciendo el poeta Antonio Gamoneda, en afirmación perfectamente subscribible, en el sentido de que la poesía, por su rareza, su exquisitez, incluso, bien podría desmarcarse de la Literatura en general, no ya por una cuestión de géneros, sino de independencia, definitivamente. Y es que, bien pensado, la motivación, la expresividad, también, poética, tiene muy poco que ver con la narrativa, el drama o el ensayo, aunque posea elementos de todos ellos, pero expresada de un modo radicalmente opuesto. Y no hay sino que escuchar la locución tan especial de los poetas (ya no digo los rapsodas) para decir sus versos. O ese impulso musical que camufla letras en poemas, en hacer que aquellas parezcan estos. O el fraseo peculiar que cantautores como Dylan imprimen a sus versos. Algo así.

De lo que se infiere que conviene separar con claridad aquellos textos que son concebidos para un disco de los que tienen, como finalidad primera, el libro. Independientemente de que los primeros se dejen ver, después, en los llamados en otros tiempos cancioneros. Un soporte que hoy apenas tendría sentido. Si bien las letras dylanianas hace mucho que dejasen de aparecer acompañando a sus discos. De manera que había que conseguirlas aparte. Normalmente en folletos que acompañan también la partitura de dichas canciones. Cierto es que la difusión masiva de

internet ha dado al traste con todo esto. Puesto que ahora, a un simple clic, se encuentran todos los textos escritos por Bob Dylan, lo que supone un cambio de perspectiva, también -probablemente- de óptica con la que mirar globalmente su letrística, que no exactamente (tal como vengo señalando) su poética.

Esta tesis doctoral pretende seguir la evolución dylaniana en lo que se refiere a su temática. Fundamentalmente a partir del segundo disco (el primero solo dos textos de Dylan, lo que dificulta una visión global) en adelante, de la canción temática hasta los temas (vitales, del propio Dylan) hechos canción. Es decir, de la canción beligerante, de tendencia o comprometida, con visos claramente políticos. De la que enseguida abjuraría, y ello a pesar de los dividendos que podría (ya lo estaba) otorgando. El giro decisivo en la obra de Dylan, tal como aquí se dilucida, tuvo mucho que ver, probablemente, con la muerte violenta de John Fitzgerald Kennedy. En todo caso llevó a Bob Dylan, primero hacia el "folk-rock", después, directamente, hacia este último. Que con el tiempo hubiese un cierto retroceso es otro cantar. Relacionado con la inquietud de un cantante que en sus conciertos jamás repite la misma canción con idéntico arreglo.

Este trabajo finaliza en el séptimo disco dylaniano. Pegando luego un salto en el tiempo, y en la temática, hasta llegar a la última entrega de Bob Dylan, *Tempest*, tan diferente a lo que aparecía en la primera etapa. Tan demostrativo de que Dylan

lejos de ser una espiral es una flecha imparable. Y por ello cuando parecía que la inspiración dylaniana había entrado en un cierto seccaral surgió este disco hasta cierto punto rompedor, y más lo hubiera sido de no estar la discografía dylaniana llena de hitos, para llenar todavía más de perspectivas el zurrón de Bob Dylan. Un hombre, poeta, cantante, en movimiento continuo, que es -precisamente- donde residen sus mayores atractivos. Este disco, en fin, contiene todo un relato, el que da título al conjunto, y que es la narración, forzosamente poderosa aunque condensada, de la última noche del "Titanic". Aquel barco insumergible, pero que acabó hundiéndose apenas nacido. Todo lo contrario que Bob Dylan.

Se concluye, también, que Dylan escritor, no solamente poeta, hubiera sido posiblemente de otra estirpe, de no haber estado la música presente en su camino. Es decir: que parece, y así lo sostengo, que en este caso ha sido la música la que ha mantenido y empujado el impulso literario de Bob Dylan. Y no al revés, como en el caso de cantautores mucho menos dotados para la parte musical del asunto que el propio Dylan. De modo que entonces sería la música la estimulada por el texto, y no a la inversa. Bob Dylan, sin embargo, es aquellos de los que la música, primero, tal y como dejó señalado para siempre Paul Verlaine. Lo que facilitaría el acceso a sus textos como subsidiarios del soporte musical y no a la inversa. Con lo que volvemos,

recurso anáforico a la vista, al comienzo de toda la argumentación de este trabajo. Dylan, poeta, sí, pero “todo es según y conforme”, que diría Antonio Machado, uno que tenía bien claro el matiz. Como su hermano Manuel.

Pero también la propia literatura, que a veces se percibe explícita en sus canciones, otras implícitamente. Siempre, como aquí se demuestra, con el sello Dylan. Lo cual no se contradice con el punto anterior. Sino que lo complementa porque las letras dylanianas, salvo contadísimas excepciones, operan con auténtica voluntad de estilo. Siendo así que se alzan, y con margen absoluto, por encima de la mediocridad ambiental en materia de textos para ilustrar, y aun justificar, canciones. Y ello porque quieren ser crónica cotidiana, al principio, luego (en su parte más interesante, y hablo del Dylan inicial, motivo de esta tesis con la excepción de *Tempest*) explicación de sus interiores. Siendo esto último un fenómeno de introspección psicológica, hasta Dylan inexistente en el páramo, en el orden literario, de la canción ligera. Y precisamente hacia ahí la dirección de este trabajo. Enfocado hacia lo que de literatura pueda haber en el universo dylaniano.





## ***FUENTES***



## Bibliografía:

Araguas, Vicente. "Bob Dylan: Un librepensador de Minnesota" .

Vigo: *Grial*, N° 88, 1985.

\_\_\_\_\_. "Este lado de Bob Dylan" . Madrid: *Revista de Libros*, N°

102, 2005.

\_\_\_\_\_. "Bob Dylan non cala": Santiago de Compostela: *El*

*Correo Gallego*, 3/X/2010.

\_\_\_\_\_. "A Gadafi non lle gustaba Dylan" . Santiago de

Compostela: *El Correo Gallego*, 13/XI/ 2011.

\_\_\_\_\_. "Kennedy, Oswald, Dylan" . Santiago de Compostela: *El*

*Correo Gallego*, 1/XI/2013.

\_\_\_\_\_. "O Dylan vaisenos de bancos" . Santiago de Compostela:

*El Correo Gallego*, 27/IV/2014.

Brassens, Georges. *Les chansons d´abord*. Le livre de Poche,

Paris,1973.

Brecht, Bertolt. *Poemas y canciones*. Traducido del alemán por

Vicente Romano, versión de Jesús López Pacheco. Madrid:

Alianza Editorial,1968.

Cantalapiedra, Ricardo. *Musica pop y juventud*: Madrid:

Publicaciones ICCE, 1985.

- Carrera, Alessandro. *La voce di Bob Dylan*. Milano: Giangiaco-  
Feltrinelli Editore, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Canzoni d'amore e misantropía*. Milano: Giangiaco-  
Feltrinelli Editore, 2008.
- Cernuda, Luis. *Antología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
- Charters, Ann (editor). *The Portable Beat Reader*. New York:  
Penguin Books, 1992
- Cott, John: *Bob Dylan. The Essential Interviews*. New York:  
Wenner Books, 2006
- Curado, Antonio. *20/20 Apuntes sobre la obra de Bob Dylan*.  
Toledo: Ediciones Covarrubias, 2007
- Daufoy, Philippe y Sarton, Jean Pierre. *Pop Music-Rock*. Traducido  
del francés por Juan Giner. Barcelona: Editorial Anagrama,  
1973.
- Dister, Alain. *Los Beatles*. Traducido del francés por Waldo Leirós.  
De las canciones: Agustín Sánchez Vidal y Peter Bryan.  
Madrid: Ediciones Júcar, 1973.
- Ducray, Francois et alii. *Dylan*. Paris: Albin Michel, 1975
- Dylan, Bob. *Writings and Drawings by Bob Dylan*. London:  
Jonathan Cape, 1973

- \_\_\_\_\_. *Lyrics 1962-1985*. London: HarpersCollins, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Chronicles. Volume 1*. New York: Simon&Schuster, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Letras*. Traducido del inglés por Miguel Izquierdo/ José Moreno. Madrid: Global Rhythm/ Alfaguara, 2007.
- Eliot, T.S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber, 1987
- Escudero, Vicente. *Bob Dylan. Hombre, músico, poeta, mito*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991
- \_\_\_\_\_. *Bob Dylan, 4*. Madrid: Ediciones Júcar, 1992
- Faux, Danny. *Bob Dylan 3*. Madrid: Ediciones Júcar, 1982
- Ferreiro, Celso Emilio. *Antología poética*. Prólogo y traducción del gallego: Vicente Araguas. Madrid: Visor Libros, 1994.
- Gillet H, Charlie. *The Sound of the City*. London: Sphere Books 1971.
- Glazier, Tom. *A new treasury of folk songs*. London: Corgi Books, 1973.
- Gray, Michael. *Song and Dance Man*. London: Abacus, 1973.
- Hamer, Enid. *The Metres of English Poetry*. London: Methuen&Co. Ltd., 1973.

- Herdman, John. *Voice Without Restraint*. New York: Delilah Books, 1981.
- Heylin, Clinton. *Behind Closed Doors (The Recording Sessions, 1960-1964)*.: London: Penguin Books, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Behind the Shades*. London:: Faber and Faber, 2011
- Hoggard, Stuart and Sheilds, Jim. *An Illustrated Biography*.  
Dumbarton: Transmedia Express, 1979.
- Hongre, Bruno et Lidsky, Paul. Paris: *Chansons Jacques Brel*.  
Paris: Hatier, 1976.
- Humphries, Patrick and Bauldie, John. *Oh No! Not Another Bob Dylan Books*. London: Square One Books Ltd., 1991.
- Jové, Josep Ramón. *Canciones para después del diluvio*. Lleida: Editorial Milenio, 1997.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books, 1971
- \_\_\_\_\_. *Poesía Completa*. Traducción del inglés, estudio preliminar y notas de José Antonio Álvarez Amorós. Madrid: Visor Libros, 1987
- Kaiser, Rolf-Ulrich. *El mundo de la música pop*. Traducido del alemán por Michael Faber-Kaiser. Narcelona: Barral Editores, 1974

- Lennon, John. *A Spaniard in the Works*. London: Penguin Books, 1975.
- Machado, Manuel. *Antología*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- Mc Gregor, Craig (editor). *Bob Dylan. A Retrospectivity*. New York: William Morrow&Company, 1972
- Myrus, Donald. *Baladas, Blues y el Big Beat*. Traducido del inglés por Agustín Bárcenas. México: Editorial Diana, 1970.
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Editorial Castalia, 1989
- Ricks, Christopher. *Dylan´s Visions of Sin*. London, Penguin Books, 2003.
- Rimbaud, Arthur. *Obra completa*. Traducción del francés y prólogo: J.F. Vidal-Jover. Barcelona: Ediciones 29, 1972
- Rinzler, Alain. *Bob Dylan. Profeta, poeta, musicista e mito*. Traducido del francés al italiano por Massimo Villa. Milano: Casa Editrice Sonzogno, 1980
- Ruiz Casanova, José Francisco. *Antología Cátedra de las Letras Hispánicas*. Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
- Saville, Jimmy (editor). *The Beatles Lyrics*: London:Warner Books, 1995.



El mundo poético de Bob Dylan

Scaduto, Anthony. *Bob Dylan: An intimate biography*. New York: New American Library, 1973.

Sierra I Fabra, Jordi y Bianciotto, Jordi. *Bob Dylan*. Madrid: Biografías Vivas ABC, 2005

Spitz, Bob: *Dylan. A biography*. New York: Norton Paperback, 1991.

Thompson, Toby. *Positively Main Street*. New York: Coward-McCann, 1971

VV.AA. *Dossier Música Pop*: Traducción del francés: Jordi Marfá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

\_\_\_\_\_. *Dylan*: Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.

\_\_\_\_\_. *Historia del rock*. Madrid: El País, 1987

\_\_\_\_\_. *Los Inolvidables* (Tomos I al V). Barcelona: Salvat Editores, 1992.

\_\_\_\_\_. *Protagonistas del Siglo XX*. Madrid :El País, 1992.

Wenner, Jan. *John Lennon Remembers*. London: Penguin Books, 1992.

Whitman, Walt. *Selected Poems and Prose* (edited by Norman Jeffares). London: Oxford University Press, 1966.

Williams, Pauls. *Bob Dylan Performing. 1960/ 1973. The Early Years*. London: Omnibus Press, 2004.



## ***DISCOGRAFÍA***



1. BOB DYLAN (1962)

*You ´re no good*

*Talkin ´ New York*

*In My time of Dyin ´*

*Man of Constant Sorrow*

*Fixin ´ to Die*

2. BOB DYLAN (1962)

*You ´re no good*

*Talkin ´ New York*

*In My time of Dyin ´*

*Man of Constant Sorrow*

*Fixin ´ to Die*

*Pretty Peggy-O*

*Highway 61 Blues*

*Gospel Plow*

*Baby, Let Me Follow You Down*

*House of the Risin ´ Sun*

*Freight Train Blues*

*Song to Woody*

*See That My Grave Is kept Clean*

3. *THE FREEWHEELIN´ BOB DYLAN* (1963)

*Blowin´ in the Wind*

*Girl from the North Country*

*Masters of War*

*Down the Highway*

*Bob Dylan´s Blues*

*A Hard´s Rain A-Gonna Fall*

*Don´t Think Twice, It´s All Right*

*Bob Dylan´s Dream*

*Oxford Town*

*Talkin´ World War Three Blues*

*Corrina, Corrina*

*Honey, Just Allow Me One More Chance*

*I Shall Be Free*

4. *THE TIMES THEY´RE A-CHANGIN´* (1963)

*The Times They´re A-Changin´*

*The Ballad of Hollis Brown*

*With God on Our Side*

*One Too Many Mornings*

*North Country Blues*

*Only a Pawn in their Game*

*Boots of Spanish Leather*

*When the Ship Comes In*

*The Lonesome Death of Hattie Carroll*

*Restless Farewell*

5. ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN (1963)

*All I Really Want To Do*

*Black Crow Blues*

*Spanish Harlem Incident*

*I Shall Be Free No.10*

*To Ramona*

*Motorpsycho Nightmare*

*My Back Pages*

*I Don't Believe You*

*Ballad in Plain D*

*It Ain't Me Babe*



6. *BRINGING IT ALL BACK HOME (1965)*

*Subterranean Homesick Blues*

*She Belongs To Me*

*She Belongs To Me*

*Maggie´s Farm*

*Love Minus Zero/ No Limit*

*Outlaw Blues*

*On the Road Again*

*Bob Dylan´s 115th Dream*

*Mister Tambourine Man*

*Gates of Eden*

*It´s All Right, Ma*

*It´s All Over Now, Baby Blue*

7. *HIGHWAY 61 REVISITED (1965)*

*Like a Rolling Stone*

*Tombstone Blues*

*It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry*

*From a Buick 6*

*Ballad of a Thin Man*

*Queen Jane Aproximately*

*Highway 61 Revisited*

*Just Like Tom Thumb's Blues*

*Desolation Row*

8. *BLONDE ON BLONDE* (1966)

*Rainy Day Women#12&35*

*Pledging My Time*

*Visions of Johanna*

*One of Us Must Know*

*I Want You*

*Stuck Inside the Mobile with the Memphis BluesAgain*

*Leopard-Skin Pill-Box Hat*

*Just Like a Woman*

*Most Likely You Go Your Way and I'll Go Mine*

*Temporary Like Achilles*

*Absolutely Sweet Mary*

*4<sup>th</sup> Time Around*

*Obviously Five Believers*

*Sad Eyed Lady of the Lowlands*

.....

*TEMPEST (2012)*

*Duquesne Whistle*

*Soon After Midnight*

*Narrow Way*

*Long and Wasted Years*

*Pay in Blood*

*Scarlet Town*

*Early Roman Kings*

*Tin Angel*

*Tempest*

*Roll On*



